

Representações políticas no exílio chileno: um olhar para o cinema de Miguel Littín (1973-1988)

Alexsandro de Sousa e Silva
Mestrando em História Social
Universidade de São Paulo
alexsandro.dses@gmail.com

Resumo: Entre 1973 e 1988, período em que os militares chilenos impuseram uma política de expulsão de pessoas e de proibição aos exilados de retornarem ao Chile, houve uma extensa produção cinematográfica dentro e fora do país que buscou denunciar os crimes cometidos pela ditadura e veiculou questões políticas e sociais. Dentre os diretores desses filmes, pretendemos acompanhar a trajetória artística e política do cineasta Miguel Littín e verificar em que medida suas obras se inseriram na resistência contra a ditadura civil-militar chilena. Nesse sentido, analisaremos as representações políticas em duas de suas obras dirigidas no exílio: o longa *Actas de Marusia* (México, 1976) e a série de documentários *Acta general de Chile* (Espanha, 1986), ambas compreendidas em seus respectivos contextos de produção, difusão e recepção.

Palavras-chave: cinema, ditadura civil-militar, exílio, Chile, representação política

Resumen: Entre los años 1973 y 1988, periodo en que los militares chilenos impusieron una política de expulsión de personas y la prohibición de ellas retornaren a Chile, hubo una extensa producción de películas desde adentro y fuera del país que denunció crímenes cometidos por la dictadura y vehiculó cuestiones políticas y sociales. De entre los directores de esas películas, pretendemos seguir la trayectoria artística y política del cineasta Miguel Littín y verificar en qué medida sus obras se incluyen en la resistencia contra la dictadura civil-militar chilena. En ese sentido, analizaremos las representaciones políticas en dos de sus obras dirigidas en el exilio: la película *Actas de Marusia* (México, 1976) y la serie documental *Acta general de Chile* (España, 1986), ambas insertadas en sus respectivos contextos de producción, distribución y recepción.

Palabras clave: cine, dictadura civil-militar, exilio, Chile, representación política

Abstract: Between 1973 and 1988, a period when the Chilean military imposed a systematic

policy of banishment of people and prohibited the exiles from returning to Chile, there was an extensive film production inside and outside the country which denounced the crimes committed by the dictatorship and ran political and social issues. Among the directors of these films, we intend to follow the artistic and political path of the filmmaker Miguel Littín and verify how his work included into the resistance against the Chilean civil-military dictatorship. For this purpose, we will analyze the political representations in the film *Actas de Marusia (Letters from Marusia, Mexico, 1976)* and the documentary series *Acta general de Chile (Chile: A General Record, Spain, 1986)*, two of his works made in exile, both understood in their respective contexts of production, diffusion and reception.

Keywords: cinema, civil-military dictatorship, exile, Chile, political representation

A violência anticomunista impulsionada pelos militares no Chile a partir do golpe de 1973 marcou os descaminhos da arte engajada que estava em marcha durante o governo de Salvador Allende (1970-1973). Assim como as prisões arbitrárias, assassinatos e desaparecimentos de pessoas ligadas às esquerdas, as saídas em massa do país foram frequentes ao longo do regime civil-militar. No exterior, as comunidades de exilados chilenos pelo mundo conseguiram, conforme a realidade de cada país de asilo, somar esforços com a solidariedade local para sustentar uma oposição aos militares no Chile, ao mesmo tempo em que a resistência clandestina no país procurou atuar com o mesmo objetivo.

No campo do cinema, a produção de filmes de chilenos e estrangeiros sobre o Chile fora do país foi enorme se comparado às produções de outros exilados latino-americanos na segunda metade do século XX, como os argentinos, uruguaios e brasileiros. Em um artigo de 1984, a cineasta Valeria Sarmiento (1984, p. 15) levantou a cifra de 176 filmes realizados por chilenos fora do país entre 1973 e 1983, sendo 56 longas, 34 médias e 86 curtas-metragens. As cifras de obras sobre o Chile posteriores a 1983 no exterior são modestas, por conta do paulatino retorno dos diretores ao Chile entre 1983 e 1990 e do crescimento da produção audiovisual dentro do país devido à popularização do vídeo (ORELLANA, MOUESCA, 2011, p. 160).

O objetivo deste texto é compreender de que forma a obra fílmica do cineasta Miguel Littín se insere na resistência à ditadura civil-militar chilena, fenômeno que ocorreu dentro e

fora do país entre 1973, no início do regime autoritário, e 1988, quando os militares permitiram o retorno definitivo dos exilados políticos. Para isso, buscamos discutir algumas representações presentes em duas obras do diretor produzidas no exterior, *Actas de Marusia* (México, 1976) e *Acta General de Chile* (Espanha, 1986), de modo a explicitar as tensões políticas que emergem da interpretação dos filmes. A escolha desse diretor se dá por conta de sua trajetória política e artística no Chile e no exterior, paradigmática da história do cinema militante chileno. Justificamos a escolha desse *corpus* fílmico por acreditarmos que, dentre as produções do diretor no exílio, ambas as obras evidenciam uma maior inserção nos debates das esquerdas chilenas durante o regime de Augusto Pinochet e trazem uma série de reflexões sobre a história do Chile.¹

Através da análise dos filmes, de seu cotejamento com outras fontes históricas do período e procurando dialogar com diferentes historiografias sobre a história chilena e sobre o papel do cinema como objeto e fonte, procuraremos demonstrar a hipótese que apresentamos no projeto inicial de pesquisa, ou seja, a de que a circulação dos cineastas chilenos dentro e fora de seu país constituiu uma resistência contra a ditadura de Pinochet porque seus filmes circularam por vários países, denunciaram os crimes contra a humanidade e se tornaram importantes meios de discussão política das esquerdas sobre Chile.

Iniciaremos pela apresentação e contextualização das fontes privilegiadas na pesquisa a partir da trajetória do cineasta nas décadas de 1960, 1970 e 1980. Procuraremos ao longo do texto indicar os elementos fílmicos que serão objetos de análise.

Miguel Littín Cucumides (1942 -) é original da comuna de Palmilla (Provincia de Colchagua, IX Región), ao sul de Santiago do Chile. Formou-se em teatro na Universidad de Chile no início dos anos 1960, onde dirigiu e escreveu peças, como *El hombre de la estrella* (1963), *Tres para un paraguas* (1965) e *Frente al muro* (1965). Na mesma época, trabalhou na televisão com Helvio Soto no Canal 9 da U. de Chile, dirigindo “Teleteatros”. Foi ator nos curtas *Ana* (1965), *El analfabeto* (1965) e *Mundo Mágico* (1967), e assistente de direção de *Yo tenía un camarada* (1965) e *Érase un niño, un guerrillero y un caballo* (1967), todos dirigidos por H. Soto.

Em sua estreia no campo cinematográfico, M. Littín dirigiu *Por la tierra ajena* (1964),

¹ O texto procura sintetizar os primeiros resultados de nossa dissertação de mestrado iniciada em 2012, com o título: **O cinema entre o exílio e a clandestinidade: o percurso de Miguel Littín entre Chile, México e Espanha (1973-1990)**. A pesquisa, que conta com o auxílio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), está sob a orientação da professora doutora Maria Helena Capelato.

curta-metragem sobre crianças pobres de Santiago realizado pelo Cine Experimental de la Universidad de Chile.² Com *El chacal de Nahueltoro* (1969), seu primeiro longa-metragem, obteve reconhecimento internacional por parte de crítica e público. O enredo foi baseado em um crime ocorrido no início dos anos 1960 no Chile e traz as desventuras de um camponês que assassinou sua companheira e as filhas desta. Preso, adquire consciência cidadã na cadeia e, quando se mostra “recuperado” e “adaptado” para viver em sociedade, é condenado à morte. O filme fez parte do autoproclamado Nuevo Cine Chileno ao lado de outras produções da época, como *Tres tristes tigres* (Raúl Ruiz, 1968) e *Valparaiso, mi amor* (Aldo Francia, 1969), todas exibidas no II Festival Internacional de Cine de Viña del Mar em 1969, evento importante na formação do chamado Nuevo Cine Latinoamericano (NCL).

O cineasta foi o redator do *Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular* na campanha presidencial de Salvador Allende em 1970. Com a vitória e a posse do presidente socialista, M. Littín foi nomeado diretor da estatal Chile Films em 1971, ficando apenas dez meses no cargo. Na instituição, realiza *Compañero Presidente* (1971), documentário que registra a entrevista que S. Allende concedeu a Régis Debray sobre o caráter “autenticamente” revolucionário da experiência chilena.³ Na obra, a narrativa evidencia certa divergência com as concepções políticas do líder chileno, defensor da ala *gradualista* para o socialismo, linha de atuação política defendida pelo Partido Comunista chileno (PCCh) (PINTO VALLEJOS, 2005, p. 15). A tensão ocorre pelo evidente questionamento de temas como o suposto caráter constitucionalista das Forças Armadas chilenas, defendido por Allende e pelo PCCh, porém questionado em algumas passagens pelo documentário (DEL VALLE DÁVILLA, 2012, p. 475-480).

Em seguida, Miguel Littín realiza *La tierra prometida* (Chile, Cuba, 1973), narrativa alegórica que tem como contexto histórico os doze dias da República Socialista em 1932. Nesse filme, campesinos favoráveis ao efêmero governo são assassinados por militares a mando dos latifundiários. Os uniformizados se colocam contra os trabalhadores no momento em que os interesses da elite econômica são ameaçados, e essa leitura da obra diverge com a de Allende e os comunistas chilenos no período da UP, que acreditavam no “profissionalismo”

² Para uma história desse centro produtor de cinema militante no Chile, ver SALINAS MUÑOZ, Claudio; MARCUS, Hans Stange. **Historia del Cine Experimental en la Universidad de Chile, 1957-1973**. Santiago de Chile: Uqbar Editores, 2008.

³ O cineasta francês Chris Marker fez uma versão reduzida deste documentário, chamado *On vous parle du Chili – Ce qui disait Allende* (1973). O curta foi analisado por Carolina Amaral Aguiar em “Chris Marker e o cinema chileno: versões francesas para produções sobre a Unidade Popular”, no X Encontro Internacional da ANPHLAC, São Paulo, USP, julho de 2012.

e “constitucionalismo” das Forças Armadas. Tal apreciação do filme sobre os uniformizados estava subentendida em *Compañero Presidente*. O final de *La tierra prometida* traz uma mensagem atribuída a Che Guevara⁴ que, ao lado dos elementos do filme apontados acima, selam o alinhamento ideológico da obra com o setor *rupturista*, constituído pelo Movimiento de Izquierda Revolucionário (MIR) e pela ala radical do Partido Socialista (PS), agrupamentos que defendiam a via armada para chegar à revolução, inspirados no modelo da Revolução Cubana (PINTO VALLEJOS, 2005, p. 15).

Com o golpe militar de 1973, encabeçado por Augusto Pinochet, inicia-se a repressão contra as esquerdas e os movimentos sociais. Littin busca refúgio na embaixada mexicana em Santiago e parte com sua família para o exílio no México (GARCÍA MÁRQUEZ, 2008, p. 36-40, 137). A seguir, veremos como esse capital cultural do cineasta acumulado ao longo da década de 1960 e início da seguinte será fundamental para ele continuar sua carreira no exterior.

Cinema e política no México *priista*: a política de “não intervenção” dos exilados chilenos e o filme *Actas de Marusia*

A política exterior de Luis Echeverría, presidente do México entre 1970 e 1976, foi marcada por uma ambiguidade que o permitiu romper as relações diplomáticas com os militares chilenos em 1974, ao mesmo tempo que manteve boas relações com o governo autoritário brasileiro. No governo de Echeverría, houve uma forte oposição ao seu partido, o Partido Revolucionário Institucional (PRI), em meio à estatização da indústria cinematográfica, o que beneficiou artistas que legitimavam o poder *priista*.

México e Chile estreitaram os laços diplomáticos durante a presidência de Salvador Allende. Com o golpe civil-militar, o mandatário mexicano abriu sua embaixada para receber membros das esferas política e cultural que estavam próximas a Allende, incluindo o diretor Miguel Littín (MARTÍNEZ CORBALÁ, 1998, p. 182-232). Por outro lado, como L. Echeverría tinha interesse em estreitar as relações diplomáticas com o Brasil,⁵ os exilados

⁴ “... de los que no entendieron bien, de los que murieron sin ver la aurora, de sacrificios ciegos y no retribuidos, de los que van quedando en el camino, también se hizo la revolución...”

⁵ Luis Echeverría foi pessoalmente a Brasília em julho de 1974 para inaugurar a construção da nova embaixada

brasileiros no Chile que conseguiam asilo mexicano não poderiam permanecer no México, tendo que buscar novo refúgio em outro país (PALACIOS, 2008, p. 401-403; CRUZ, 1999, p. 123).

No México, o PRI vinha sendo pressionado por setores sociais desde a crise econômica dos anos 1960 e, principalmente, por conta do massacre dos universitários em Tlatelolco, no ano de 1968. Para melhorar a imagem pública do partido e legitimar-se frente aos críticos, Luis Echeverría, que era o Ministro de Gobernación do presidente mexicano Gustavo Díaz Ordaz em 1968, concedeu em 1974 liberdade aos presos políticos durante o massacre dos estudantes e recebeu os exilados chilenos após o golpe de 1973, evento cuja violência causou um impacto negativo na opinião internacional. Os refugiados foram abrigados na Casa de Chile (1973-1993), instituição apoiada pelo Estado mexicano para sua manutenção, e os intelectuais chilenos foram empregados em diversas instituições acadêmicas do país. Como resultado dessa solidariedade mexicana, os exilados impuseram uma autocensura a fim de que não participassem de nenhuma manifestação contrária ao governo do PRI (ROJAS MIRA, 2006, p. 113). Também beneficiado pela política *priista* de acolha e apoio aos exilados, Miguel Littín seguiu a mesma linha de “não-intervenção” e, mais ainda, se tornou um dos defensores do governo mexicano.

A estatização do cinema foi uma medida adotada pelo governo mexicano do período que provocou contestações por parte dos cineastas mexicanos. Luis Echeverría nomeou seu irmão, Rodolfo Echeverría, como diretor do Banco Cinematográfico de México e deu-lhe as prerrogativas de verdadeiro ministro do cinema (PÉREZ TURRENT, 1992, p. 122). Com isso, o governo administrou a produção, divulgação e distribuição de filmes no país e no exterior. São obras que, em sua maioria,⁶ não se propõem a realizar uma crítica ao governo mexicano, o que pode sugerir a adesão desses cineastas ao projeto de Luis Echeverría, de fortalecer o cinema nacional sem, contudo, trazer grandes questionamentos ao seu governo (SCHUMANN, 1987, p. 232-233; KING, 1990, p. 137).⁷ Porém, os diretores mexicanos marginalizados por esse projeto chegaram a assinar um manifesto contrário a essa política, em

mexicana.

⁶ *El apando*, *Canoa* e *Las poquiachins* (dirigidos por Felipe Cazals), *La pasión según Berenice* (Jaime Humberto Hermosillo), *Renuncia por motivos de salud* (Rafael Baledón), *Los albañiles* (Jorge Fons), *Cuartelazo* (Alberto Isaac), *Chin chin el teperoch* (Gabriel Retes), *Lo mejor de Teresa* (Alberto Bojórquez) e *Cascabel* (Raúl Araiza) são alguns dos filmes realizados entre 1975 e 1976 (PÉREZ TURRENT, 1992, p. 127).

⁷ “El Estado podía permitirse el lujo con dos o tres films que lo prestigiarían mundialmente, y harían olvidar las decenas de mamotretas comerciales” (GUMUCIO-DAGRON, 1984, p. 140).

que acusavam o governo de demagogia por fazer do cinema mexicano um instrumento de prestígio no exterior valendo-se de uma retórica terceiro-mundista (GUMUCIO-DAGRON, 1984, p. 137-141).

Após a chegada ao México, Miguel Littín viajou para Cuba e Venezuela para dinamizar a solidariedade internacional para a causa chilena e manter os contatos para futuras realizações.⁸ *Actas de Marusia* (México, 1976) foi o primeiro longa realizado pelo diretor fora do Chile, e contou com um generoso orçamento aprovado pelo Banco Cinematográfico de México, dentro da política estatal de exclusão dos diretores críticos ao regime do PRI. O financiamento estatal mexicano para a produção, distribuição e divulgação do filme foi conquistado devido ao capital cultural acumulado pelo diretor no Chile e por seu empenho em defender o governo *priista*. Como exemplo, citamos o diretor (LITTÍN, 1983, p. 86) comentando o cinema mexicano da época da produção de *Actas*:

Me encontré con que la cinematografía mexicana pasaba por un momento excepcional de su historia. Había toda una abertura hacia América Latina, estaba el movimiento de solidaridad con Chile, y los cineastas se pusieron en contacto con nosotros inmediatamente. A los pocos días estábamos ya discutiendo sobre proyectos y posibilidades.

O roteiro do filme tinha como base o livro homônimo do cantor e compositor Patricio Manns, iniciado no Chile e concluído no exílio cubano em 1974.⁹ Como base para a realização dessa obra, Manns utiliza o relato de uma testemunha do massacre de trabalhadores pelo exército chileno, ocorrido na mina salitreira de Marusia, localizado ao norte do Chile, em 1925. Um sobrevivente desse evento relata suas memórias no documentário *Yo he sido, yo soy, yo seré*, de Gerhard Scheumann e Walter Heynowski (República Democrática Alemã, 1974)¹⁰ e Manns, no prefácio de *Actas de Marusia*, afirma que não sabia da presença dos alemães na região (MANNNS, 1993, p. 10). Na adaptação para o cinema, Miguel Littín contextualizou o enredo no ano de 1907, para fazer uma aproximação temporal da narrativa com a morte dos trabalhadores na Escola Santa María em Iquique e para inserir a figura de

⁸ O diretor esteve presente no Quarto Encuentro de Cineastas Latinoamericanos realizado em Caracas, 1974, que denunciou os crimes cometidos contra a humanidade no Chile, Uruguai e Bolívia. Cf. **Cine al Día**. Caracas, n. 19, p. 41-42, marzo 1975.

⁹ O livro foi publicado no ano de 1993 em Santiago, pela editora Pluma y Pincel. Antes do golpe militar de 1973, Patricio Manns havia escrito um livro chamado **Las grandes masacras** (Santiago de Chile: Ed. Quimantú, 1972 (Colección Nosotros los chilenos, 20)), onde conta a história do movimento obreiro no Chile através dos crimes cometidos contra os trabalhadores.

¹⁰ Para uma história da presença dos alemães no Chile entre o governo da Unidade Popular e o regime civil-militar, cf. VILLARROEL, Mónica; MARCONDES, Isabel. **Señales contra el olvido**. Cine chileno recobrado. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2012.

Luis Emilio Recabarren, fundador do PCCh, na história.¹¹

Para apontarmos dois elementos que consideramos importantes para a compreensão do filme no contexto dos primeiros debates entre as esquerdas chilenas pós-golpe, sugerimos uma breve análise de dois núcleos dramáticos da obra: a oposição entre dois personagens, Gregorio Chasqui e Domingo Soto, e os últimos planos do filme. Na narrativa de *Actas de Marusia*, os trabalhadores da mina salitreira Marusia Company procuram se defender do autoritarismo do proprietário da mina e dos militares que o apoiam, até que o impasse causado pelas lideranças sobre o método mais adequado de defesa levou à morte dos trabalhadores do salitre. A divergência se dá entre Domingo Soto, líder sindical que defende o uso da greve (a “arma legal do trabalhador”, segundo o personagem) para a mobilização dos mineiros, e o protagonista Gregorio Chasqui, intelectual que prega o direito de usar armas para se defender dos ataques dos militares. O primeiro é mostrado como um personagem fraco, que não toma as decisões necessárias para defender os trabalhadores dos ataques do proprietário e dos militares; quando fala em público, todos a sua volta estão calados em respeito à sua figura, o que demonstra uma falta de diálogo com seus pares. Nunca está trabalhando com os mineiros do salitre, aparecendo apenas com discursos, mostrando ser um político “tradicional”, sem vínculos orgânicos com os explorados. Em nenhum momento do filme Domingo Soto carrega uma arma de fogo, o que na lógica de uma defesa militar dos trabalhadores pode ser considerado um problema. Gregorio, por outro lado, é mostrado como uma figura dinâmica, que troca experiências com os seus pares, trabalha ao lado deles extraíndo salitre e busca uma estratégia militar para defesa dos mineiros, não excluindo a opção pela greve que, no seu entender, é apenas uma parte do processo. Defende o uso racional da dinamite para atacar os militares e aparece ao lado dos mineiros na linha de ataque com armas de fogo. O trabalho de identificação do personagem pelo espectador é evidente, porque compartilhamos suas reflexões em voz *over*, seus pontos de vista, seus segredos mais pessoais. No auge da luta armada entre os trabalhadores e os militares nas sequências finais da obra, Chasqui entrega seu diário com suas memórias dos ocorridos em Marusia para Domingo Soto e exige que este e dois trabalhadores escapem do conflito para organizar a resistência contra os militares.

No desfecho do filme, Gregorio é assassinado pelos soldados a mando do capitão Troncoso, que tem um semblante parecido com o de Augusto Pinochet Ugarte, o ditador chileno. O plano-sequência traz o último discurso de Troncoso, a morte do protagonista e uma

¹¹ Recabarren se suicidou em 1924, um ano antes da morte dos mineiros em Marusia.

alegoria da repressão militar que devasta o país, constituindo um *tableau* no qual é possível identificar na ambientação uma montanha, que podemos aludir à cordilheira dos Andes, e o teatro de Marusia, espaço de resistência dos trabalhadores no enredo do filme e cuja fachada sugere uma relação com o Palacio de La Moneda, a casa do governo chileno bombardeada no golpe de 1973. Uma fusão de planos mostra, por um *travelling*, Domingo Soto com o diário e os dois trabalhadores levando fuzis correndo para a direita da tela¹², enquanto que, no plano sonoro, ouve-se uma trilha sonora (muito semelhante a que abre o filme) e as últimas palavras de Gregorio Chasqui aos fugitivos ("¡Vayan a trabajar con método, a organizar! ¡A trabajar, a organizar! ¡Para que mañana, la fuerza de todos los trabajadores se una, con la conciencia, Soto, con la razón!"). Porém, quem escuta nesse momento essas palavras em voz *over* e a trilha é o espectador, e não os personagens. Uma luz encerra a sequência, como um sinal de esperança, intensificado pelo aumento da trilha sonora.

Entendemos que a narrativa, fiel a um realismo em sua grande parte, foi composta alegoricamente de modo que a história que se passa em 1907 se apresentasse como uma interpretação *sui generis* do governo da Unidade Popular (UP) e do golpe de 11 de setembro de 1973. A construção dos personagens segue a mesma lógica, a nosso ver. Dessa forma, Domingo Soto seria um representante da linha estratégica adotada pelo PCCh, chamada *gradualista* pelo historiador Julio Pinto Vallejos, pois insiste na “arma legal do trabalhador”, ou seja, a atuação dos mineiros deveria se restringir ao que é definido pelo partido. Por sua vez, Gregorio Chasqui representaria a via *rupturista* para se chegar à revolução, atuação defendida pela ala radical do PS e pelo MIR nos anos 1970, propondo uma atuação militar. Por conta do tratamento dado pela narração à segunda via, conforme o martírio de Gregorio na trama, a interpretação do período 1970-1973 realizada pelo filme é a de um erro por parte dos *gradualistas* porque eles não avançaram na questão da defesa militar dos trabalhadores e comprometeram a estratégia de união com as esquerdas revolucionárias. São apontamentos que convergem com outras leituras do período UP realizadas por exilados políticos na década de 1970, como Carlos Altamirano (Secretário geral do PS) em *Dialética de uma derrota* (México: Siglo Veintiuno Editores, 1977) e Eder Sader (militante do MIR quando esteve exilado no Chile) nos textos reunidos em *Um rumor de botas: ensaios sobre a militarização do estado na América Latina* (São Paulo: Editora Polis, 1982). Por sua vez, o final de *Actas*,

¹² A cena é quase uma citação aos últimos planos de *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha (Brasil, 1964), na corrida do personagem Manuel.

com os gritos de Gregorio Chasqui em voz *over*,¹³ seria uma mensagem aos exilados pelo mundo, para que não repetissem os mesmos erros do passado (o filme, dessa maneira, é didático) e organizassem uma resistência contra os militares chilenos. O diário, no plano da diegese, e o filme, no mundo “real”, teriam a mesma função: são as memórias do impasse político e militar que não deveriam se repetir na resistência a partir do exílio.

Visando a projeção internacional do filme, o protagonista de *Actas de Marusia*, Gregorio Chasqui, foi interpretado pelo italiano Gian Maria Volonté, militante do Partido Comunista italiano e ator de diversos filmes europeus e estadunidenses nos anos 1960 e 1970. A trilha sonora ficou a cargo de Mikis Theodorakis, que havia trabalhado em filmes de Costa-Gavras, como *Z* (França, Argélia, 1969) e *Estado de sítio* (França, Itália, República Federativa Alemã, 1972).¹⁴ O filme de M. Littín recebeu diversos prêmios, foi selecionado para o Oscar e para o Festival de Cannes e teve distribuição internacional pela PelMex. Apesar disso, *Actas* não chegou ao Chile dada a forte censura dos militares contra os filmes críticos ao governo militar. Sobre a sua recepção pela crítica cinematográfica, a mesma ficou dividida: os que elogiaram o filme o fizeram, muitas vezes, pelo caráter antiimperialista da película,¹⁵ e as más impressões ficaram por conta da violência excessiva (“*Represión la más brutal jamás filmada*” foi o título de divulgação da obra) e pelo maniqueísmo político, segundo alguns críticos.¹⁶

Actas se insere num conjunto de filmes realizados por exilados chilenos que procuraram denunciar os crimes da ditadura civil-militar e fazer uma retomada histórica do passado nacional. Uma geração de cineastas que começou a fazer cinema no Chile durante a Unidade Popular foi para o exílio e realizou documentários como *Pinochet: fascista, asesino, traidor, agente del imperialismo* (Suécia, 1974), de Patricio Castilla; *Los puños frente al cañón* (RDA, 1975), de Gastón Ancelovici e Orlando Lübbert; e *La historia es nuestra y la*

¹³ Em alguma medida, as palavras de ordem de Chasqui em voz *over* parecem uma releitura do último discurso de Salvador Allende no 11 de setembro de 1973 pela rádio Magallanes, no qual afirma acreditar num futuro mais promissor após o “*momento gris y amargo en el que la traición pretende imponerse*”.

¹⁴ *Estado de sítio* foi filmado no Chile com autorização de Salvador Allende e possibilitou o contato entre cineastas chilenos e franceses que rendeu colaborações em obras audiovisuais, como a de Chris Marker para o documentário de Patricio Guzmán *A batalha do Chile*. Acreditamos que essa passagem dos franceses pelo Chile foi importante para que, no exílio, Miguel Littín conseguisse os mediadores necessários que viabilizaram a ida de Gian Maria Volonté e Mikis Theodorakis para o México.

¹⁵ PIERQUET, A.; MORISSETTE, B.. *Cinéma révolutionnaire et cinéma en exil*. **Cinéma Québec**, Québec, vol. 05, n. 03, p. 12-15, 1976; WILSON, David. *Letters from Marusia*. **Sight & Sound**, London, vol. 46, n. 01, p. 60-61, 1976.

¹⁶ AMIEL, Mereille. *Pas d'accord*. **Cinéma 76**, Paris, n. 212-213, p. 261-263, 1976; FARGIER, Jean-Paul. *Histoires d'U*. **Cahiers du Cinéma**, Paris, n. 272, p. 05-18, déc.1976; NIOGRET, H. *Actes de Marusia*. **Positif**, Paris, n. 183/184, , p. 81, juillet/août.1976.

hacen los pueblos (RDA, 1975), de Álvaro Ramírez. Da mesma forma, os diretores da geração de Miguel Littín, que iniciaram a filmar na década de 1960, também realizaram películas no exílio: *Dialogos de exiliados* (França, 1974), de Raúl Ruiz, *A batalha do Chile: a luta de um povo sem armas* (Cuba, França, Venezuela, 1975-1979), de Patricio Guzmán, e *Chove sobre Santiago* (França, Bulgária, 1975), de Helvio Soto. No Chile, os militares não incentivaram a produção de cinema no país, levando muitos cineastas a trabalharem na área da publicidade, o que resultou numa escassez de películas nacionais entre 1973 e 1980.

O latino-americanismo nas telas: cinema, literatura e Revolução Sandinista

Entre 1976 e 1983, Miguel Littín dedicou-se a dirigir filmes com temáticas latino-americanas e passou a defender mais abertamente o Nuevo Cine Latinoamericano, como visto em seus textos “*Lo desmesurado, el espacio real del sueño latinoamericano*” e “*El cine latinoamericano y su publico*”, ambos publicados na revista Cine Cubano, editada pelo Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC).¹⁷ Sua presença em eventos internacionais também é recorrente, como no V Encontro de Cineastas Latinoamericanos em Mérida em abril de 1977, na mesa redonda sobre o cinema chileno no exílio realizada na URSS em 1979¹⁸ e nos Festivales del Nuevo Cine Latinoamericano em Havana iniciados no mesmo ano.¹⁹

A primeira obra fílmica do diretor realizada após *Actas de Marusia* foi *Crónica de Tlacotalpan* (México, 1976), documentário para a televisão mexicana, com a co-direção do cineasta chileno Pablo Perelman. Em 1978, Littín filmou o longa-metragem *El recurso del método* (México, França, Cuba), uma adaptação do livro homônimo de Alejo Carpentier que contou com a participação do escritor na elaboração do roteiro. Seu enredo procura dar conta

¹⁷ Os textos foram publicados, respectivamente, nas edições 105 (1983) e 121 (1988). Para uma história da instituição e da publicação oficial do ICAIC, cf. VILLAÇA, Mariana. **Cinema cubano: revolução e política cultural**. São Paulo: Alameda, 2010.

¹⁸ Cf. Orientación y perspectivas del cine chileno. Mesa redonda realizada en el Festival Internacional de Cine (Moscu, 1979) con Sebastián Alarcón, Jaime Barrios, José Donoso, Eduardo Labarca, Miguel Littín, Orlando Lübbert, Cristian Valdés y José Miguel Varas. **Araucaria de Chile**, Madrid, n. 11, p. 119-136, 1980.

¹⁹ Em 1987, na homenagem realizada no 9º Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano (Havana) aos 20 anos do Festival de Viña del Mar, Miguel Littín proferiu o discurso inaugural “*Viña del Mar, 1967. Alfredo Guevara, Aldo Francia: el Nuevo Cine de América Latina*”, contribuindo para a consolidação de uma certa memória do movimento.

de uma condensação histórica de âmbito subcontinental por meio da vida e morte de uma figura autoritária que representa os mais variados ditadores latino-americanos do século XX. Apesar de ser selecionado para o Festival de Cannes de 1978, o filme foi recebido com reservas pela crítica cinematográfica (MOUESCA, 1988, p. 99-100).

La viuda de Montiel (México, Cuba, Colômbia, Venezuela, 1980) é outra adaptação literária feita pelo diretor, desta vez de um conto do Gabriel García Márquez, intelectual com quem Littín teve contato e que será importante para a realização e divulgação de *Acta General de Chile* anos depois. A obra mostra a trajetória da viúva de um latifundiário autoritário que vive num casarão tomado gradativamente por plantas, simbolizando o declínio do poder local frente à eminência da revolução social que chega ao povoado. Essa adaptação foi protagonizada por Geraldine Chaplin, porém sua atuação não salvou o filme das críticas nas revistas especializadas da época (MOUESCA, 1988, p. 101-102).

A Revolução Sandinista na Nicarágua chamou a atenção de diversos cineastas chilenos. Da mesma forma que Orlando Lübbert (*Residencia en la tierra*, República Federativa Alemã, 1979), Leutén Rojas e Leopoldo Gutiérrez (*Nicaragua: el sueño de Sandino*, Canadá, 1982) e Angelina Vázquez (*Apuntes nicaragüenses*, 1982), Miguel Littín realizou, em 1983, o filme *Alsino y el condor* (Nicarágua, México, Costa Rica, Cuba), obra que procurou fazer uma leitura alegórica da revolução nicaraguense por meio da história de um menino que sonhava querer voar. Feito com menos recursos orçamentários do que seus últimos filmes, *Alsino*, segundo Jacqueline Mouesca (1988, p. 103), “*consigue con más eficacia y emoción lo que ha sido uno de los propositos dominantes de Littin: transmitir su convicción de una América Latina enfrentada a cambios revolucionarios ineluctables*”. A película foi selecionada para o Oscar, o que aumentou a visibilidade do diretor no meio cinematográfico e o permitiu conseguir financiamentos para seus futuros projetos.²⁰

O cineasta chileno prosseguiu com o interesse na história nicaraguense ao realizar, entre 1988 e 1990, *Sandino*, filme produzido com o apoio da Televisión Española (TVE),

²⁰ Uma hipótese a ser testada na pesquisa será a de que, durante o exílio e em especial na experiência da Nicarágua, o cineasta manteve contato com os comunistas chilenos que combateram na Revolução Sandinista e depois fizeram parte do Frente Patriótico Manuel Rodríguez, braço armado do PC no Chile. Esse contato seria fundamental para a realização de *Acta General de Chile*, que analisaremos brevemente nas páginas a seguir. Para uma história memorialística do PCCh na Nicarágua, ver ROJAS NÚÑEZ, Luis. **De la rebelión popular a la sublevación imaginada**. Antecedentes de la Historia Política y Militar del Partido Comunista de Chile y del FPMR 1973-1990. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2011, 2ª parte: Internacionalismo combativo del PC, p. 89-164.

instituição fundamental para a produção e exibição da série de documentários que comentaremos a seguir.

A solidariedade espanhola e o narrador clandestino de *Acta general de Chile*

Legitimados pelo plebiscito de 1978 favorável ao regime chileno, os militares impuseram uma nova Constituição a partir de uma nova vitória no referendo em 1980. Esse período, conhecido como milagre econômico chileno, dá os primeiros resultados do neoliberalismo conduzido pelos Chicago Boys desde meados anos 1970. Porém, a partir de 1982, uma crise econômica coloca o regime em xeque e, a partir de maio de 1983, a oposição começa a ganhar o espaço público. A década de 1980 foi um período de efervescência política e cultural nos campos da música (Los Prisioneros, banda de rock influente entre jovens), do teatro (Teatro Ictus, Juan Radrigán, Teatro de Fin de Siglo) e da literatura (*Nueva Narrativa Chilena*: Diamela Eltit, Alberto Fuguet) (JOCELYN-HOLT et al., 2001, p. 312-318). Da mesma forma, observa-se uma ampla participação civil nas artes plásticas (*arpilleras*), na fotografia (Asociación de Fotógrafos Independientes - AFI), nas intervenções políticas no espaço público (Grupo contra la tortura Sebastián Acevedo; manifestações nas *poblaciones*) e no cinema, por conta da popularização do vídeo, da criação de coletivos, das filmagens clandestinas e do intenso trânsito de cineastas exilados e estrangeiros pelo Chile. A ampla produção de documentários em vídeo intensifica a circulação de imagem no interior e no exterior do país.

Entre 1983 e 1986, a ditadura promove uma moderada abertura política, permitindo a reorganização de partidos políticos (com exceção das esquerdas), a publicação de periódicos de oposição e o retorno de alguns exilados, relacionados em listas divulgadas pela imprensa. Na contramão disso, publicaram-se também listas que somaram 4.942 nomes de pessoas expressamente proibidas de regressar ao país. Miguel Littín está entre eles e, motivado pelo retorno de exilados e pela ajuda conquistada de diversos meios de oposição aos militares, organiza e conduz, entre maio e junho de 1985, uma série de filmagens clandestinas pelo país. O resultado dessas filmagens é o material básico da série de documentários em quatro episódios chamada *Acta general de Chile*.

A série foi produzida pela Televisión Española, que a exibiu em 1986 em rede nacional, o que explicita um novo esforço do cineasta em conseguir uma grande difusão de obra, desta vez pela rede televisiva europeia. Essa parceria entre Littín e espanhóis não era inédita, pois o diretor, ao lado de outros cineastas como Luis Buñuel, havia colaborado na criação do *Festival de Cine Iberoamericano de Huelva*, na Espanha em 1974. Além disso, após nove anos de exílio no México, Miguel Littín vai viver na Espanha, onde esteve até seu retorno ao Chile em 1988. Outro recurso financeiro importante para a realização da obra foi de Gabriel García Márquez, através de uma empresa cubana com sede na Espanha que o escritor mantinha nos anos 1980 (ORELLANA, 2002, p. 69).

Após a morte de Francisco Franco, em 1975, a entrada de exilados políticos latino-americanos na Espanha foi facilitada por causa da abertura democrática.²¹ Na década de 1980, os chilenos foram acolhidos neste país através do Centro de Estudios Salvador Allende. Em 1984, a redação da revista *Araucaria de Chile*, fundada em 1978 por exilados do Partido Comunista do Chile em Paris, foi transferida para Madrid (SILVA, 2009, p. 31). Em terras espanholas, os exilados chilenos receberam apoio político e cultural, o que tornou possível a exposição de artes *Chile Vive* em 1987 e em meados da década a *Ediciones Michay*, editora através da qual os exilados puderam lançar suas obras (*ibidem*, p. 145). O financiamento da TVE para a realização da obra de Miguel Littín, assim como para *En nombre de Dios* (1986), de Patricio Guzmán, se insere nesse contexto de solidariedade espanhola.

Em 1986, Gabriel García Márquez publicou em vários jornais os capítulos que compõem *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*, editados em livro depois da exibição do documentário na TVE.²² Essa obra, que contribuiu para a popularização da experiência do diretor, tem como matriz o texto de Littín publicado em *Araucaria de Chile* em 1985 (*El ojo en el corazón de Chile. Notas de una filmación clandestina*²³) e uma longa entrevista concedida ao escritor colombiano.

O primeiro episódio de *Acta general de Chile* chama-se “*Miguel Littín – Clandestino en Chile*” e foi realizado com a ajuda de uma equipe italiana de filmagem, coordenada pela

²¹ Cabe observar que nesse contexto, ocorreu uma inversão do fluxo de exilados entre Chile e Espanha. Ao final da Guerra Civil Espanhola em 1939, republicanos e anarquistas exilados se estabeleceram no Chile com a ajuda do então embaixador Pablo Neruda.

²² No jornal espanhol *El País*, os capítulos do livro foram publicados entre 11 e 20 de maio de 1986. O jornal acompanhou de perto a produção do filme após as filmagens no Chile, lançando entrevistas e matérias sobre os trabalhos de Miguel Littín entre 1985 e 1986. No dia 10 de maio de 1986, antes da publicação dos capítulos, foi publicada uma matéria sobre o cineasta, anunciando a exibição da série na TVE.

²³ *Araucaria de Chile*, Madrid, Ediciones Michay, n. 32, p. 71-80, 1985.

periodista Gracia Francescano (Grazia, no texto de Gabriel García Márquez), com credenciais para fazer um filme sobre Joaquim Toesca, autor do projeto arquitetônico do Palacio de La Moneda. No enredo, acompanhamos a narração em voz *over* do cineasta (na tentativa de dar um tom subjetivo aos documentários) enquanto o vemos saindo da Estación Central em Santiago do Chile e circulando de carro pelas alamedas da cidade. Após uma série de entrevistas com políticos e líderes de associações civis, somos conduzidos a Valparaíso para em seguida voltar a Santiago, onde destacamos: filmagens da *población* La Legua (tradicional foco de resistência à ditadura), o relato de um advogado da Vicaría de la Solidaridad, a denúncia das mulheres da *Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos* (AFDD), o testemunho de Andrés Antonio Valenzuela Morales (ex-agente da polícia secreta das Forças Aéreas chilenas), a repercussão do caso dos três degolados em 1985 (Manuel Guerrero Ceballos, Santiago Esteban Natino Allende e José Manuel Parada Maluenda) e, ao final, aparece a organização das mulheres pobres da cidade, muitas das quais são esposas e mães de desaparecidos políticos.

Importante ressaltar que La Legua foi uma *población* que tinha uma “forte organização comunista”, segundo Peter Winn (2010, p. 181); a AFDD era dirigida por Sola Sierra, comunista e viúva de Waldo Ulises Pizarro Molina, militante desaparecido do PC; e os degolados eram membros do mesmo partido. Se levarmos em conta as análises de *Actas de Marusia*, que contava com um personagem fraco que simbolizaria a linha política estratégica do mesmo PC, percebe-se em *Acta General de Chile* uma outra postura no tratamento aos tradicionais partidos de esquerda do Chile que, por sua vez, apresentavam posições distintas se comparado aos anos 1970.

O episódio seguinte, “*Norte grande – Cuando fui para la Pampa*”, apresenta um panorama da situação no norte do país, território que foi tema de *Actas de Marusia*, com referência à organização dos mineiros na virada do século XIX para o XX. As filmagens da região em 1985 foram realizadas por uma equipe francesa credenciada para realizar documentário ecológico sobre a geografia chilena. O episódio inicia-se com reflexões históricas que tratam da chegada de Diego de Almagro ao território em 1535. Seguem-se entrevistas com o escritor Andres Sabella, militante do Partido Comunista do Chile, e jovens militantes da região. Posteriormente, um longo ensaio histórico, com vários documentos, retrata a luta por direitos trabalhistas dos mineiros contra os ingleses, que exploraram a

maioria das minas de salitre entre os séculos XIX e XX. Um *relegado*²⁴ de Inca de Oro, povoado quase isolado no deserto do Atacama, retrata as péssimas condições de trabalho e de sobrevivência nos anos 1980. Após percorrer diferentes espaços constatando o descaso do governo com o bem estar social no norte do Chile, o cineasta apresenta novo ensaio histórico e fecha o episódio com um desfile militar de modo a construir uma leitura fascistizante da ditadura. Por se tratar do território onde surgiu o PCCh, vamos nos deter neste episódio para analisar um trecho no qual evidencia-se uma tensão política na leitura da obra.

A *Canción de la Pampa*, executada por Ángel Parra, músico responsável pela trilha sonora da série de documentários, ocupa o plano sonoro enquanto surgem na tela algumas panorâmicas do Atacama com os Andes em segundo plano. O narrador, em voz *over*, faz referências à Guerra do Pacífico (1879-1883) e ao fracasso do presidente José Manuel Balmaceda em nacionalizar o cobre no final do século XIX, pois foi pressionado pelos ingleses a retroceder, suicidando-se em 1891 na embaixada argentina em Santiago. Pela narração em voz *over*, o cineasta compara a experiência de Balmaceda com a que viveu Salvador Allende (1970-1973), presidente que também tentou nacionalizar o cobre e terminou vítima, por sua vez, do intervencionismo norte-americano. Apesar do paralelismo, o narrador não afirma que Allende tenha se suicidado. No quarto episódio, passa-se rapidamente sobre sua morte sem chegar a uma conclusão (suicídio ou assassinato).

Voltando à análise da sequência em questão, as imagens dos Pampas são substituídas por uma série de imagens em movimento que retratam a exploração do salitre;²⁵ são 48 planos que mostram a evolução tecnológica da extração do minério, começando por uma incipiente extração, com crianças e mulheres quebrando pedras de salitre, até chegar a máquinas modernas que dinamizam a exploração. A narração destaca o desenrolar do conflito bélico entre Chile, Peru e Bolívia no século XIX e as vantagens que a Inglaterra obteve com a vitória dos chilenos, que consentiram, na lógica da teoria da dependência que marca a reflexão, a exploração do minério que financiou o crescimento econômico europeu. A justaposição pela voz do narrador entre a exploração do salitre pelos ingleses no século XIX e a exibição do

²⁴ Uma prática comum da ditadura era enviar opositores políticos a povoados distantes e deixá-los sob a tutela da polícia local. Esses *relegados* geralmente contavam com apoio da Igreja Católica para sua sobrevivência, pois não poderiam sair do povoado. No cinema, a vida de Ramiro, professor de Matemática condenado a ser *relegado* por assinar protesto contra desaparecimento de amigo, foi o tema de *La Frontera* (Espanha, Chile, 1991), dirigido por Ricardo Larraín.

²⁵ Não se encontrou a procedência das imagens utilizadas nesta sequência. As imagens em movimento são todas em preto e branco e sugerem que se tratam de filmes realizados no Chile antes do golpe militar de 1973. A pesquisa está em andamento e procurará responder a essa questão.

desenvolvimento tecnológico do século XX na tela mostra uma montagem vertical som-imagem que ressalta uma forma de pensar a História como repetição de fenômenos, em que a exploração inglesa (narração) foi substituída pela presença dos Estados Unidos na economia chilena (imagens do século XX chileno). Nesse sentido, fica evidente como o passado chileno é trabalhado no campo das lutas políticas do presente (1985-1986, momento da realização do documentário), na forma em que o historiador Alcides Freire Ramos (2002, p. 302-303), se referindo ao cineasta Joaquim P. de Andrade, explicita:

A vontade de falar a respeito do presente levou-o, considerando a estratégia que adotara, a propor uma relação entre o passado-presente em que, sem dúvida, não é, apenas, o passado que estaria ajudando a entender o presente, mas os problemas enfrentados no presente (...) é que orientam a retomada/releitura do passado.

A sequência fecha com a narrador aludindo à reação dos trabalhadores no século XIX contra a exploração econômica dos ingleses, e faz-se uma ponte para a próxima sequência. Em primeiro plano, Volodia Telteboim, dirigente do PCCh no exterior, fala do protagonismo de Luis Emílio Recabarren junto aos trabalhadores do salitre no início do século XX e afirma que, quando há resistência à ditadura civil-militar, é o líder sindical que está presente. Uma trilha sonora instrumental finaliza a entrevista e dá entrada a três fotografias de Recabarren. Na última imagem, este aponta para um horizonte. A voz *over* diz: “*Si bien, Recabarren fue la semiente, Allende fue la explosión*”. Ao citar o nome do presidente, uma fusão de planos tira Recabarren da tela e o substituí pela foto de Salvador Allende ao lado da bandeira chilena. No plano sonoro, gritos coletivos de “Allende, Allende, ...” iniciados na exibição da fotografia do presidente dividem espaço com o som de uma explosão característica da extração mineral, que invade a tela e fecha a sequência.

Esta sucessão de imagens e sons sugere, entre outras conclusões, que a obra tenta destacar a presença do Partido Comunista chileno na luta de classes (tônica de grande parte da obra) através da valorização de Luis Emilio Recabarren, porém finaliza a sequência com a monumentalização da figura de Salvador Allende (Partido Socialista) sintetizada em dois planos (fotografia do presidente e a explosão). Trata-se de uma transição (fusão de planos entre Recabarren e Allende) pouco referenciada pelos comunistas no momento de realização da obra, pois o PCCh realizou em 1980 uma reavaliação histórica e considerou o período de 1956 a 1980 como *vacío histórico*. Com isso, o partido em seus discursos públicos tendeu a deixar a fase democrática (incluindo o apoio comunista a Allende entre 1970 e 1973) em segundo plano para valorizar a estratégia armada contra a ditadura civil-militar, representada

pelo grupo Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR) (RIQUELME SEGOVIA, 2009, p. 116-127).²⁶ A partir dessas constatações, pensamos que Miguel Littín contou com o apoio do PCCh para a realização da “aventura” clandestina (o partido tinha um estruturado dispositivo clandestino no Chile para tal ação²⁷), porém não houve adesão integral da narrativa ao discurso bélico dos comunistas ao ressaltar o protagonismo democrático de Salvador Allende na história do Chile.

“*De la frontera al interior de Chile - La llama encendida*” é o título do terceiro episódio, que contém imagens captadas por uma equipe belga com credenciais para fazer um estudo sobre os últimos terremotos no sul do Chile, assim como há registros de Santiago, realizados pela equipe italiana. Este capítulo da série de documentários inicia-se com imagens do sul do país ao som da trilha sonora composta e executada por Isabel Parra, *La llama encendida*, seguidas de uma conversa, em Buenos Aires, entre quatro intelectuais que foram proibidos de entrar no Chile. Em seguida, surgem comentários sobre a situação dos mapuches na região sul do país. Depois, o documentário mostra Palmilla, terra natal do diretor, e Santiago, cujas imagens são alternadas com as de Isla Negra (residência de Pablo Neruda), Concepción e as minas de Lota y Schwager. Entre as últimas sequências do capítulo, assistimos à entrevista dos guerrilheiros do FPMR.

Este grupo foi o braço armado do Partido Comunista chileno, criado em 1983 como expressão da política do partido de se valer de todas as formas de luta contra Pinochet, o que causou divergências internas no PC pois diferentes grupos acreditaram que a nova linha estratégica era “complementar” ou “substituta” da tradicional frente de alianças políticas (ÁLVAREZ VALLEJOS, 2001, p. 203). Em contraposição, o Partido Socialista, fragmentado desde o final da década de 1970, passou a abandonar a linha revolucionária que caracterizou o partido sob o comando de Carlos Altamirano para se aproximar do centro político, chegando à social-democracia e se aliando com a Democracia Cristiana (YOCELEVEZKY R., 2002, p. 234-247). Acreditamos que tal inversão de linhas estratégicas do PCCh e do PS entre 1976 e 1986 fez com que as obras de Miguel Littín que analisamos neste artigo dessem o

²⁶ Dois membros do grupo guerrilheiro foram entrevistados no terceiro episódio de *Acta general de Chile*, e acreditamos que a proximidade do cineasta com o diretor da revista *Araucaria de Chile* e entusiasta da política militar do PCCh, Volodía Telteiboim, foi essencial para conseguir a entrevista. Tanto Carlos Orellana (2002, p. 72) quanto a historiadora Êça Pereira da Silva (2009, p. 79) oferecem dados que nos fazem sustentar essa hipótese. Da mesma forma, acreditamos que o contato do cineasta com os guerrilheiros comunistas na Nicarágua no início da década de 1980 deu outra base de sustentação para as filmagens clandestinas no Chile.

²⁷ Para uma história do PCCh na clandestinidade, ver ÁLVAREZ VALLEJOS, 2001.

protagonismo ao partido que assumiu uma postura mais combatida no plano militar conforme cada contexto histórico, ou seja, a ala radical do PS em *Actas de Marusia* e o PCCh na série documental.

Em *Acta general de Chile*, o trabalho de iluminação foi realizado de forma a preservar o anonimato dos entrevistados. A bandeira do grupo fixada na parede aparece atrás dos militantes. Na entrevista, os militantes afirmam que o FPMR tem apoio popular e defendem o grupo das críticas, o que evidencia um novo protagonismo, na visão da série de documentários, do PCCh na luta contra a ditadura. Vale ressaltar que o FPMR encontrou na obra um meio de difusão de suas concepções políticas e militares, que contou com a significativa difusão por onde a série foi exibida. Ao final deste terceiro episódio, aparecem vários depoimentos de estudantes e de residentes das *poblaciones* valorizando a figura de Salvador Allende e fazendo um gancho para a quarta parte da série.

O último episódio, “*Allende, el tiempo de la historia*”, é uma homenagem a Salvador Allende que contém várias entrevistas de pessoas próximas ao presidente (Hortencia Bussi, Gabriel García Márquez, Fidel Castro e militantes políticos chilenos) além de ampla documentação e testemunhos sobre o golpe civil-militar de 1973. A narração ressalta o caráter democrático do governo da Unidade Popular, ideia reforçada pelos discursos do presidente exibidos no episódio nos quais defende o cumprimento integral de seu mandato, outorgado pelos chilenos nas urnas em 1970. Fechando a série de documentários, o elogio a esse líder político por parte da narrativa busca sua inserção na luta pela democracia, principal demanda da oposição ao regime civil-militar. Apesar de ressaltar causa democrática, a narração não defende o mito da excepcionalidade chilena, que consiste em acreditar numa longa tradição democrática no país; ao contrário, procura enfatizar ao longo dos episódios que as forças armadas e o imperialismo norte-americano impediram qualquer estabilidade democrática no país, como foi o caso do 11 de setembro de 1973, tema que ocupa a maior parte desse quarto episódio.

1986 foi anunciado pela oposição política comunista como o “*año decisivo*” contra a ditadura: o lançamento de *Acta general de Chile* juntamente com a publicação de *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile* ocorreram neste mesmo ano. A exibição da série na TV Española aconteceu em julho de 1986. O seriado chegou a ser exibido no III Festival Internacional de Cinema e Vídeo do Rio de Janeiro (FESTRIO) (MILLARCH, 1986). Além do FESTRIO, a série passou pelos Festivais de Veneza, Toronto e Havana e, apesar disso, a

crítica cinematográfica praticamente ignorou a obra. Carlos Orellana afirma que a obra fílmica só chamou a atenção da opinião pública após o atentado contra Pinochet em 07 de setembro de 1986 (ORELLANA, 2002, p. 69, 72). A ditadura incendiou cerca de 15.000 edições do livro de Gabriel García Márquez, em dezembro do “*año decisivo*”, em Valparaíso, o que aumentou a fama do chileno e as vendas do livro do colombiano. Porém, o ano foi decisivo, contraditoriamente, para o refluxo da oposição combativa ao regime, após o fracasso do FPMR no atentado contra o ditador em setembro de 1986.

Em meio aos preparativos para a filmagem do filme *Sandino* (1990) na Nicarágua, M. Littín retornou “oficialmente” ao Chile em 10 de setembro de 1988 para ajudar na campanha pelo “No” no plebiscito ocorrido no mesmo ano. No país, ele deu continuidade à sua carreira de diretor, professor de cinema e escritor.

Considerações finais

As obras realizadas por Miguel Littín no exílio estiveram presentes nos debates das esquerdas no exílio e em território chileno. Em *Actas de Marusia*, as explicações para a derrota da UP e a denúncia contra os militares deram a tônica da narração, composta alegoricamente de forma a buscar uma relação entre o passado (1907) e o presente (1976), na qual busca acusar as limitações estratégicas do setor *gradualista* da UP liderado pelo Partido Comunista do Chile. Já em *Acta general de Chile*, título que alude ao livro de Pablo Neruda *Canto general*, a luta pela democracia é a principal bandeira da obra, que faz um diagnóstico geral da nação constatando a situação repressiva sob a ditadura e recupera a figura democrática de Salvador Allende. As “actas” são constituídas por diferentes usos políticos do passado, de forma a responder aos dilemas da época de realização das obras e a apontar os “erros” e as possíveis soluções para os problemas sociais e políticos.

Da mesma forma, procuramos explicitar as ambiguidades em torno da produção do filme mexicano no governo de Luis Echeverría que estiveram presentes na produção e na recepção dos filmes, como constata as entrevistas de época concedidas por M. Littín (a defesa do governo do PRI) e a fortuna crítica da obra. A narrativa de *Actas de Marusia* não se propõe a pensar questões como as tensões sociais no México ou a situação dos exilados

chilenos nesse país, obrigando-nos a analisar os dados extrafílmicos para compreender o contexto da época de realização da obra. No caso espanhol, o apoio do governo pós-franquista aos exilados chilenos foi fundamental para manter a oposição política aos militares chilenos a partir do exterior, como podemos conferir na produção da *Acta general de Chile*. O apoio dado pelo PCCh ao cineasta para realizar as filmagens clandestinas em 1985 marca uma virada na percepção das obras em relação ao partido: enquanto que em 1976 os comunistas foram representados num personagem fraco politicamente, dez anos depois passam a ser protagonistas da resistência à ditadura civil-militar, ainda que a narrativa busque expor um ponto de vista independente trazendo a experiência democrática de Salvador Allende, secundarizada pelo PCCh nos anos 1980.

Fichas técnicas

Actas de Marusia (1976)

Direção: Miguel Littín; **País:** México; **Formato:** 35 mm; **Categoria:** Ficção; **Duração:** 106 min.; **Ano de produção:** 1975; **Produtora:** Conacine; **Roteiro:** Miguel Littín; **Fotografia:** Jorge Stahl Jr; **Edição:** Ramón Aupart, Alberto Valenzuela; **Música:** Mikis Theodorakis; **Intérpretes:** Gian María Volonté, Diana Bracho, Claudio Obreón; **Sinopse:** Crônica da repressão que uma companhia mineira estrangeira exerce sobre um pequeno povoado resolvido a conquistar seus direitos. Tudo começa com o aparecimento do cadáver de um capataz da empresa mineira. A intimidação da empresa gera a união dos trabalhadores, até a chegada do exército disposto a massacrar a resistência. (Fonte: <<http://www.cinelatinoamericano.org/ficha.aspx?cod=122>> . Acesso em: 26 maio 2011)

Acta General de Chile (1986)

Direção: Miguel Littín; **País:** Espanha; **Formato:** Vídeo; **Categoria:** Documental; **Duração:** 240 min.; **Ano de produção:** 1985; **Produtora:** Alfil Uno Cinematografica S.A. e Televisión Española S.A.; **Roteiro:** Miguel Littin; **Fotografia:** Ugo Adilardi, Jean Ives, Tristán Bauer, Pablo Martinez; **Som direto:** Guido Albonetti, Pierre Laurent, Livio Pensavalle, Jean Ives; **Ajudante de som:** Cristthof Larque; **Ajudante do diretor:** Franqui Fasaro; **Periodista:** Gracia Francescato; **Edição:** Carmen Frias; **Música:** Ángel Parra; **Sinopse:** Em 1985, Miguel Littín regressa de maneira clandestina ao Chile e realiza este documentário sobre a realidade política de seu país. Inclui testemunhos de García Márquez, Fidel Castro e Hortensia Bussi. Da mesma forma, mostra-se o Chile de Augusto Pinochet e de Salvador Allende. (Fonte: <<http://www.cinelatinoamericano.org/ficha.aspx?cod=13>> . Acesso em: 26 maio 2011)

Referências

ÁLVAREZ VALLEJOS, Rolando. **Desde las sombras. Una historia de la clandestinidad**

comunista (1973-1980). 2001. 258 f. Tesis (Magister Artium, mención Historia) – Facultad de Humanidades, Universidad de Santiago de Chile, Santiago de Chile, 2001. Disponível em: <http://www.archivochile.com/tesis/04_tp/04tp0004.pdf>. Acesso em: 18 outubro 2012.

CRUZ, Denise Rollemberg. **Exílio: entre raízes e radares**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

DEL VALLE DÁVILLA, Ignacio. **Le <<Nouveau cinéma latino-américain>>: Un project de développement cinématographique sous-continental**. 2012. 662 f. Thèse (Doctorat, Cinéma) - École Doctorale Alleph@ LARA-ESAV, Université Toulouse II – Le Mirail, Toulouse, 2012.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile**. Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino S.A., 2008 [1ª ed.: Bogotá, Oveja Negra, 1986].

GUMUCIO-DAGRON, Alfonso. **Cine, censura y exilio en América Latina**. La Paz: CIMCA (Centro de Integración de Medios de Comunicación Alternativa), 1984.

JOCELYN-HOLT, Alfredo et al. **Historia del siglo XX chileno**. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 2001.

MANNS, Patricio. **Actas de Marusia**. Santiago de Chile: Editorial Pluma y Pincel, 1993.

MILLARCH, Aramis. Um documentário corajoso sobre o Chile torturado. **Estado do Paraná**, Curitiba, p. 11, 25 Nov. 1986.

MOUESCA, Jacqueline. **Plano Secuencia de la Memoria de Chile**. Veintecinco años de cine chileno (1960-1985). Madrid: Ediciones del litoral, 1988.

_____, ORELLANA, Carlos. **Breve historia del cine chileno**. Desde sus orígenes hasta nuestros días. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2011.

ORELLANA, Carlos. **Penúltimo Informe**. Memoria de un exilio. Santiago de Chile: Ed. Sudamericana, Señales, 2002.

PALACIOS, Guillermo. **Intimidades, conflictos e reconciliações**. México e Brasil, 1822-1993. Tradução: Gênese Andrade. São Paulo: EDUSP, Secretaría de Relaciones Exteriores, México, 2008. (Ensaio Latino-americanos, 8)

PÉREZ TURRENT, Tomás. Crise et tentatives de renouvellement. In : PARANAGUÁ, Paulo A. (Dir.). **Le cinéma mexicain**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1992, p. 117-136.

PINTO VALLEJOS, Julio. Hacer la revolución en Chile. In: _____ (Coord., Ed.). **Cuando hicimos historia**. La experiencia de la Unidad Popular. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2005, p. 09-33.

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos fracos**. Cinema e História do Brasil. Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 2002.

RIQUELME SEGOVIA, Alfredo. **Rojo atardecer**. El comunismo chileno entre dictadura y democracia. Santiago de Chile: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2009.

ROJAS MIRA, Claudia F. La casa de Chile en México. In: DEL POZO ARTIGAS, José (Coord.). **Exiliados, emigrados y retornados**. Santiago de Chile: RIL Editores, 2006, p. 107-126.

SARMIENTO, Valeria. Cronología del cine chileno en el exilio. **Literatura chilena, creación y crítica**, Los Angeles, California: Ediciones de la Frontera, v. 10, año 8, n° 27, p. 15-21, ene./mar. 1984.

SCHUMANN, Peter B. **Historia del cine latinoamericano**. Traducción del alemán: Oscar Zambrano. Buenos Aires: Editorial Legasa, 1987.

SILVA, Êça Pereira da. **Revista Araucaria de Chile (1978-1990): A intelectualidade chilena no exílio**. 2009. 166 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

WINN, Peter. **A Revolução Chilena**. Tradução: Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 2010. (Série Revoluções do século XX, Dir. Emília Viotti da Costa)