O exílio cinematográfico chileno: uma análise de *Actas de Marusia* (1976), de Miguel Littín

The exiled Chilean film: an analysis of Miguel Littín's Letters from Marusia *(1976)*

Alexsandro de Sousa e Silva
Graduando, História/USP
alexsandro.dses@gmail.com

Resumo: Este trabalho visa analisar o filme *Actas de Marusia* (1976), dirigido por Miguel Littín no México, onde o cineasta chileno esteve refugiado. O enredo fílmico mostra o massacre dos trabalhadores da mina salitrera Marusia Mining Co. pelas forças militares chilenas, no início do século XX, e expõe, alegoricamente, dilemas contemporâneos à produção da obra: autocrítica das esquerdas, denúncia social e exílio. Pela análise fílmica, investigaremos como o cineasta fez um balanço da chamada *via pacífica para o socialismo* e depositou nos compatriotas exilados uma esperança de abertura democrática no Chile ditatorial.
Palavras-chave: exílio; cinema; América Latina.

*Abstract: This paper aims to analyze the fil*m Letters from Marusia*, realized by Miguel Littín in Mexico, where the Chilean filmmaker was a refugee. The film shows the massacre of the mine workers nitrate fields Marusia Mining Co. by the Chilean military in the early twentieth century, and exhibits, allegorically, contemporary dilemmas in the production of the movie: self-criticism of the left, a social condemnation and exile. For film analysis, investigate how the filmmaker took stock of* the Chilean path to socialism *and put an exiled compatriots in the hope of democratic opening in dictatorial Chile.*
Keywords: exile; cinema; Latin America.

O golpe militar de 1973, encabeçado pelo general Augusto Pinochet, marcou o fim da chamada *experiência chilena* rumo ao socialismo pela *via pacífica*, ou seja, pelo voto democrático, um caminho contrário ao da *via armada*, defendida por uma ala radical do Partido Socialista Chileno e pelo *Movimiento de Izquierda Revolucionária* (MIR).[1] A partir do golpe, ocorreram fenômenos, tais como o suicídio do presidente Salvador Allende, a prisão e execução do cantor Victor Jara, a morte de Pablo Neruda e a perseguição, prisão, tortura, "desaparecimento" e exílio de militantes e simpatizantes da esquerda chilena, que

[1] O presente texto é resultado de pesquisa de Iniciação Científica sob a orientação da Profª Drª Maria Helena Capelato, entre 2010 e 2011, intitulado "Cinema e exílio: uma análise de *Actas de Marusia* (1976), de Miguel Littín", financiado com bolsa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq. Gostaria de agradecer a revisão crítica do artigo realizada pela orientadora, sempre disposta a ajudar, e pela minha eterna companheira, Daniele Zaratin.

mobilizaram a opinião pública internacional pelas ações enérgicas dos exilados no exterior.

A cifra de exilados políticos que saíram do Chile a partir de então é imprecisa. Um documento da Comissão Chilena de Desaparecidos Políticos estima que em 1983 existiam 200.000 refugiados no exterior;[2] outras fontes apontam para 408.000 pessoas no total.[3] A dificuldade em definir a quantidade correta de exilados se dá pela complexidade de situações em que ocorreram as fugas como: asilos em embaixadas (basicamente em Santiago, onde elas se concentravam); refúgio massivo em países limítrofes (principalmente Argentina e Peru), portando solicitação de asilo ou de refúgio político; expulsões por parte da Junta Militar; e saídas por razões econômicas (ORELLANA, 1981, p. 40-41). Somente com o decreto 203, de 1º de setembro de 1988, determinando o fim do exílio no Chile foi que os refugiados puderam retornar ao Chile.

No exílio, uma produção cultural realizada por militantes políticos foi responsável pela denúncia de crimes contra a humanidade cometidos pelos militares no Chile. No caso do cinema, a produção fílmica foi maior do que a realizada em território chileno até o final da década de 1980. Segundo um levantamento realizado pela cineasta Valeria Sarmiento (1984), entre 1973 e 1983 foram realizados 176 filmes dirigidos por chilenos.[4] Entre as obras realizadas no exterior, destacaram-se as de cineastas como Helvio Soto (*Chove sobre Santiago* realizada na França e Bulgária em 1974), Raul Ruiz (prolífico diretor radicado na França, onde iniciou sua carreira internacional com *Diálogos de exilados* em 1974), Patrício Guzmán (diretor da trilogia *A batalha do Chile* realizada em Cuba entre 1975 e1979) e Miguel Littín (produtor de filmes na América Latina e Europa).

O exílio de chilenos no México não foi massivo, por dois motivos: primeiro porque a embaixada mexicana limitou e selecionou os refugiados políticos: "*el chileno fue un exilio fuertemente militante; el gobierno mexicano puso como condición para dar asilo diplomático, la activa participación política de quienes lo solicitaron en el periodo de Allende*" (MAIRA, 1998, p. 128-129). Estrangeiros foram aceitos na embaixada mexicana, com a condição de, a partir do México, procurarem outro país para refugio (CRUZ, 1999, p. 122-123). O segundo motivo está relacionado com o curto tempo em que a embaixada recebeu refugiados devido à

[2] COMISIÓN CHILENA DE DERECHOS HUMANOS, Informe Anual, Santiago, 1984.
[3] <http://probidadenchile.cl/ver_articulo.php?cat=11&art=144>. Acesso em: 24 ago. 2011.
[4] Segundo o levantamento da cineasta, por ano: 1973: 1; 1974: 6; 1975: 15; 1976: 13; 1977: 14; 1978: 18; 1979: 23; 1980: 20; 1981: 19; 1982: 21 e 1983: 26, totalizando 176 filmes, sendo 56 longas, 34 médias e 86 curta-metragens (SARMIENTO, 1984, p. 15). Os dados levam em conta apenas os filmes realizados por diretores que nasceram no Chile, sem contar as produções realizadas por estrangeiros que tematizaram o drama chileno.

ruptura das relações diplomáticas entre o México e a junta militar chilena em junho de 1974 (MAIRA, 1998, p. 129). Outras embaixadas receberam refugiados por mais tempo em Santiago, como a da Suécia.[5]

M. Littín, no final da década de 1960, fez parte do movimento conhecido como *Nuevo Cine Chileno*, ao lado de Raul Ruiz, Helvio Soto e Aldo Francia; estes cineastas produziram filmes que vinculavam denúncias sociais e temas políticos. Em 1969, M. Littín lançou *El Chacal de Nahueltoro*, obtendo sucesso de público e reconhecimento por parte da crítica cinematográfica. Apoiando o governo da Unidade Popular (1970-1973),[6] assumiu, por um breve período, a direção administrativa da estatal *Chile* Films, realizando junto a essa instituição o documentário *Compañero presidente* em 1971 e, junto ao *Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos* – ICAIC, o filme *La tierra prometida* em 1973. Com o golpe militar chileno de Augusto Pinochet, o cineasta refugiou-se no México, onde conseguiu apoio estatal para a produção de *Actas de Marusia*. Ainda no exílio, o diretor realizou *Crónica de Tlacotalpan* (México, 1977), *El recurso del método* (França, México e Cuba, 1978), *La viuda de Montiel* (México, Cuba, 1980), *Alsino y el Cóndor* (México, Nicarágua, Costa Rica e Cuba, 1981), *Allende: Il tempo della storia* (Itália, 1985) e *Acta General de Chile* (Espanha, 1986). Após a redemocratização chilena, o cineasta prosseguiu em sua militância política e cinematográfica, além de dedicar-se à literatura.

Quando Littín chegou ao México, Luis Echeverría governava o país, a partir de 1970, sob forte tensão política em decorrência do massacre dos estudantes em outubro de 1968 na *Plaza de las Tres Culturas*, em Tlatelolco.[7]

Durante seu mandato presidencial, Rodolfo Echeverría (irmão do Presidente) exerceu o cargo de gerente do *Banco Cinematográfico de México*, instituição que financiou alguns

[5] Em 2007, foi lançado um filme que mostra a atuação do embaixador sueco Harald Edelstam durante os primeiros meses do regime militar chileno: *The Black Pimpernel*, de Asa Faringer e Ulf Hulberg, uma co-produção da Suécia, Dinamarca e Chile. Dados ao final do filme mostram que o embaixador concedeu asilo diplomático para mais de 1.300 refugiados antes de ser expulso do Chile.

[6] M. Littín redigiu o *Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular* (*apud* MOUESCA, 1988, p. 70-72), onde encontramos as principais linhas de pensamento do diretor de se fazer um cinema revolucionário, popular e nacionalista. O texto foi realizado durante a campanha presidencial de Salvador Allende de 1970 e assinado por cineastas como um compromisso ideológico com a Unidade Popular no que se refere ao modo de fazer filmes para apoiar o governo e incentivar o processo revolucionário. No entanto, seu conteúdo não teve ampla aceitação por parte dos próprios diretores chilenos (MOUESCA, 1988, p. 53-55). Diz Raul Ruiz: "*Ese Manifiesto fue escrito por un par de personas entre gallos y media noche, y firmada por todos nosotros. Pero no es el resultado de una verdadera discusión*" (entrevista a BOCAZ , Luis. No hacer más una película como si fuera la última. Araucaria de Chile. Madrid: Ediciones Michay, n. 11, p. 116, tercer trimestre 1980).

[7] As críticas a L. Echeverría e a seu partido, o PRI (Partido Revolucionario Institucionalizado), foram realizadas no documentário do argentino Raymundo Gleyzer (vítima da repressão ditatorial argentina, sequestrado em 1976 e desaparecido), em *México: la revolución congelada*, de 1970.

filmes, concedendo inclusive uma relativa liberdade de trabalho a alguns cineastas, os quais realizaram produções de grandes custos, como foi o caso de *Actas de Marusia*, de Miguel Littín (SCHUMANN, 1987, p. 231-232). Por conta da política mexicana de recepção aos refugiados políticos do Chile (Luis Echeverría visitara o Chile na época da Unidade Popular), Miguel Littín não teve grandes dificuldades em conseguir um financiamento pelo CONACINE, a produtora oficial fundada no governo de L. Echeverría (TURRENT, 1992, p. 122-127).[8]

A realização de *Actas* tornou-se possível pela experiência cinematográfica de M. Littín anterior ao exílio e também por seu interesse em realizar uma obra de denúncia contra a ditadura chilena. Luís Echeverría, que cultivava a imagem de um presidente democrata, deu amplo apoio à proposta de Littín que pôde realizar o filme em 1975. Tal apoio causou indignação entre os cineastas mexicanos, pois a política de financiamento de filmes privilegiou diretores afinados com a política cinematográfica da produtora oficial (SCHUMANN, 1987, p. 232-233; KING, 1990, p. 137).[9] Os cineastas mexicanos marginalizados chegaram a assinar manifesto contrário ao governo, acusado de demagogo, pois, segundo eles, transformara o cinema mexicano num instrumento de prestígio no exterior, valendo-se de uma retórica terceiro-mundista (GUMUCIO-DAGRON, 1984, p. 137-141).

A indústria cinematográfica mexicana era mal vista no exterior devido ao corporativismo sindical e por se caracterizar como uma das censuras mais intolerantes da América Latina (NÚÑEZ, 2009, p. 57). No entanto, Miguel Littín afirmou em suas entrevistas que o Presidente Echeverría liderava uma "abertura democrática" na política e no cinema. Ao responder à pergunta sobre a existência de censura ao seu filme em território mexicano, o cineasta assegurou:

> Eu vim ao México como exilado político; propus o filme e tive o apoio do Banco Cinematográfico. Não esqueça que o México rompeu há dois anos com o regime chileno. México e Cuba foram os únicos países da América a fazer isso. A posição do México é muito clara: esse país integrou o Tribunal Russell[10] [representado pelo ex-presidente Lázaro Cárdenas no final da

[8] O filme *Actas de Marusia* foi produzido pela *Corporación Nacional Cinematográfiica* (CONACINE) e pelo produtor mexicano Arturo Feliu.

[9] *El Estado podía permiterse el lujo con dos o tres films que lo prestigiarían mundialmente, y harían olvidar las decenas de mamotretas comerciales* (GUMUCIO-DAGRON, 1984, p. 140).

[10] *Tribunal Russel*, também chamado de *Tribunal Internacional sobre Crimes de Guerra* ou *Tribunal Russel-Sartre*, foi uma entidade civil fundada em 1966 pelo filósofo britânico Bertrand Russel e pelo francês Jean-Paul Sartre visando investigar e denunciar os crimes de guerra cometidos pela política exterior dos Estados Unidos (décadas 1960 e 1970), pelas ditaduras brasileira e chilena (1975 e 1976), pelo Iraque (2004) e por Israel (2009), dentre outros casos.

> década de 1960], a imprensa denuncia regularmente as torturas no Chile; há um apoio muito forte em todo o país no que se refere à causa chilena. Fiz o filme como eu queria, e assumo a inteira responsabilidade por ele (PIERQUET, MORISSETTE, 1976, p. 14).

Sobre o cinema mexicano na época da produção de *Actas*, o diretor declarou:

> 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 (LITTÍN, 1983, p. 86).

O universo ficcional de *Actas de Marusia*

O enredo fílmico, localizado na mina salitrera *Marusia Mining Company* ao norte do Chile (próximo ao deserto do Atacama), trata da organização dos trabalhadores da mina para se defenderem do exército chileno. Dentre os mineiros, acompanhamos o percurso de Gregorio Chasqui, trabalhador de Marusia e um intelectual que passa boa parte da narrativa fílmica se questionando sobre a melhor forma de luta política para conter a repressão militar. O personagem é representado pelo ator italiano Gian Maria Volonté (1933-1994), ligado ao Partido Comunista Italiano e veterano em filmes engajados em seu país.[11] Na narrativa fílmica, há um destaque para o protagonista, porém percebemos que o personagem principal do filme seria o conjunto de trabalhadores e as mulheres de Marusia.

Actas de Marusia propõe-se a ser um filme épico em que a derrota de uma personagem coletiva é posta em cena de forma heróica. Sobre o conceito de épico, podemos conferir seu significado no filme:

> (...) a epopeia exalta, por uma narrativa simbólica, um grande sentimento coletivo (religioso ou político). Ela escolhe, portanto, no mais das vezes, um herói mais ou menos lendário, que encarna um ideal ou realiza uma ação notável. (...) No cinema, a epopeia pura é rara e coincide, no mais das vezes, com projetos patrióticos (AUMONT, MARIE, 2003, p. 100).

[11] Atuou em vários filmes, como *Per un pugno di dollari* (1964), de Sergio Leone; *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970) e *La classe operaria va in paradiso* (1972), de Elio Petri. Em *Actas de Marusia*, a voz do ator é dublada, não sendo possível conferir o crédito da voz do personagem; por falta de evidências, supomos que tenha sido o próprio Gian M. Volonté.

Sem buscar saber se o filme é uma "epopeia pura", o que nos interessa investigar é a implicação do conceito para o entendimento da obra: o herói de feitos notáveis seria Gregório Chasqui, porém o sentimento coletivo de indignação e busca por melhores condições de vida por parte dos trabalhadores de Marusia nos permite constatar a existência de um projeto político-ideológico que não está explicitamente colocado. O conflito entre trabalhadores e militares é a referência mais direta que vemos na tela, ou seja, em diegese. O espectador pode entender a película como uma história que ocorreu no passado sem qualquer relação com o contexto de produção, por conta da composição alegórica. No entanto, a obra contém elementos que permitem ao expectador refletir sobre os motivos pelos quais ela foi realizada, ou seja, o filme apresenta possibilidades de várias leituras, entre elas, a que permite vislumbrar as concepções político-ideológicas do cineasta.

No enredo, os militares conseguiram vencer a resistência obreira devido ao desentendimento entre Domingos Soto e Gregorio Chasqui, de acordo com o rápido diagnóstico do protagonista realizado no momento em que os trabalhadores estavam acuados pelos beligerantes:

> ¡Soto, Soto! Tú y yo hemos cometido errores, pero hemos fallado en nombre de la razón.
> Nos hemos dividido cuando debimos haber estado unidos.
> Hemos caído ciegamente en todo el juego preparado por el cerebro del asesino.
> No, no, no hemos sabido buscar otras alianzas. Hemos actuado con premura.
> ¡No hemos trabajado lo bastante para organizar!
> ¡No hemos sido capaces de discutir nuestros problemas, de buscar la unidad!

Nas observações de Gregorio, há referências à desunião, incapacidade de discutir os problemas e de construir novas alianças, termos referidos no diagnóstico da derrota. Para entendermos os significados dessas observações, propomos duas chaves de interpretação de *Actas de Marusia* que estão em diálogo com o contexto histórico da produção do filme: o balanço da união das esquerdas durante a Unidade Popular chilena e a reorganização do movimento político no exílio.

Pela forma como apareceu na trama, entendemos Domingos Soto como um personagem construído alegoricamente[12] de forma a representar o pensamento político do

[12] Aqui seguimos as propostas de Alcides Ramos Freire (2002) quando analisa o filme *Os inconfidentes* (1972) de Joaquim Pedro de Andrade, ao pensar os personagens da trama compostos *alegoricamente* de forma a representar os intelectuais brasileiros no dilema das guerrilhas urbanas na virada das décadas de 1960 para 1970.

Partido Comunista de Chile, que tinha como principal bandeira a luta institucional pelo poder, alinhado com a *via pacífica* para chegar ao socialismo. As greves, passeatas e demais manifestações políticas dos trabalhadores seriam permitidas dentro dos marcos da legalidade (DALMÁS, 2006, p. 18-19). Domingos Soto é mostrado como inseguro em relação à noção de *via armada* para a revolução (em nenhum momento empunha arma de fogo), mesmo após ser torturado pelos militares. Suas ações e argumentos mostram sua indisposição em relação à luta política em outra esfera que não a pacífica:

> No, no, es imposible. Para eso necesitamos mucho tiempo y no tenemos tiempo. No estamos preparados. Tenemos que dialogar, ese es nuestro único camino. (...) Ellos[, los militares,] no pueden bombardear Marusia si destruyen las instalaciones lo perderían todo. La compañía no se los permitirá.

A partir dessa constatação do personagem, de que os militares não atacariam Marusia, surge, em sequência, o plano do capitão Troncoso em destruir a mina para que o movimento dos trabalhadores não se espalhasse em outras minas salitreras. O desentendimento entre Domingos Soto e Gregorio Chasqui se dá no plano de ação política: o primeiro prefere ter um diálogo com os militares, alinhando-se à *via pacífica* para o socialismo e ao Partido Comunista de Chile; enquanto Gregorio propõe outra linha de estratégia política.

Literatura, cinema e contexto histórico

Actas de Marusia foi realizado a partir do livro homônimo de Patricio Manns, que escreveu a obra baseado nas memórias de um sobrevivente do conflito de Marusia em 1925, ano em que teria se passado o evento. Miguel Littín *plasma* a história para a tela[13] e a contextualiza em 1907, quando Luis Emílio Recabarren, o fundador do Partido Obreiro Socialista em 1912 (que serviu de base para a fundação do Partido Comunista de Chile em 1922), fazia seus discursos sobre o socialismo, inserindo, dessa forma, o político no enredo.

[13] No sentido em que Robert Rosenstone (1997) utiliza para a transposição do passado para as telas de cinema: "*... estes cambios me hicieran reflexionar sobre las dificuldades de plasmar el pasado en imágenes*" (p. 28, grifo nosso).

Porém, no livro de Patrício Manns, E. Recabarren não aparece como um personagem dos eventos de Marusia, visto que tais eventos se passam em 1925, e o líder havia se suicidado em 1924. Historicamente, entre 1906 e 1908, E. Recabarren difundia o socialismo pela imprensa e discursos em Antofagasta, onde provavelmente Miguel Littín localiza o encontro entre o líder operário e Gregorio. O cineasta, a partir da memória de um anônimo (o sobrevivente de Marusia), integra um líder do movimento operário (Recabarren), realizando uma síntese das lutas dos trabalhadores chilenos das minas de salitre do início do século XX, para se referir indiretamente a outro período revolucionário, o que tem como protagonista Salvador Allende.

A presença de Emilio Recabarren no filme é simbólica: através dela o cineasta busca mostrar o papel do socialismo, tanto na organização dos trabalhadores no início do séc. XX, como nas nacionalizações do período da Unidade Popular.

Na trama, Gregorio ouve, com atenção, as palavras do líder operário e, após passar pela traumatizante experiência em Iquique, tenta organizar os mineiros de Marusia rumo à revolução social:

> (Recabarren falando para os trabalhadores:) El socialismo es una doctrina de estructura precisa y definida. La base esencial del socialismo consiste en la abolición de lo que ahora se llama propiedad privada, planteándonos en su reemplazo la constitución de la propiedad colectiva o común. Se entiende por propiedad privada la posesión y usufructo individual sobre la tierra y sus productos, sobre las herramientas, máquinas y medios de producción. El socialismo busca la liberación del hombre y la constitución de una sociedad de trabajadores.

Por querer constuituir uma sociedade de trabalhadores, o protagonista não admite limitar a ação política aos marcos da institucionalidade tal como Domingos Soto defendia. Gregorio incentivou o uso de dinamites e armas cuja finalidade seria a defesa dos trabalhadores da mina frente aos militares, além de pregar a expansão do levante social para outras regiões do Pampa. A linha estratégica de ação o aproxima do pensamento político da ala radical do Partido Socialista e do *Movimiento de Izquierda Revolucionario* (MIR). Essa crise política entre Domingos Soto e Gregorio Chasqui foi *composto alegoricamente* para representar a situação chilena entre 1970 e 1973, no impasse causado pela adoção da *via pacífica* pela Unidade Popular, o que resultou na dificuldade de lidar com o crescente Poder Popular e adotar medidas mais enérgicas contra os militares antes do golpe de 1973.

Uma interpretação sobre a alegoria

Na representação dos impasses políticos ocorre a separação do visível (na diegese) e do sentido, própria da estratégia alegórica. Em relação a este aspecto, cabe lembrar a definição de Walter Benjamin sobre *alegoria* que significa um mergulho da experiência humana no tempo a partir da qual ela se organiza "como reminiscências na descontinuidade, coleção de fragmentos, associações, definições de lugares; temos, então, um painel que desqualifica qualquer cronologia ou a ideia da formação da identidade como totalidade orgânica em evolução" (*apud* XAVIER, 1984, p. 18). Com base neste conceito benjaminiano, proponho que o filme não seja entendido como simples "encaixe" da cronologia política entre 1970 e 1973 no contexto social do início do séc. XX, mas como uma livre associação entre a "via chilena para o socialismo" e os eventos narrados na obra (1907).

A divergência entre Domingos Soto e Gregorio Chasqui significa uma alegoria dos impasses da adoção da *via pacífica* pela Unidade Popular. No auge do conflito bélico entre os marusianos e os militares, Gregorio diz a D. Soto: "*¡No hemos sido capaces de discutir nuestros problemas, de buscar la unidad!*". Em seguida, pede que Domingos e mais dois trabalhadores saiam do combate levando as memórias dos ocorridos em Marusia que Chasqui havia escrito. Com isso, enquanto em Marusia os mineiros são eliminados pelas Forças Armadas do Chile, os fugitivos carregam as “actas” que poderiam esclarecer aos militantes de outras regiões o que se passou na mina para que possam intervir no contexto autoritário do local.

Os diálogos com a conjuntura histórica da época em que o filme foi produzido, são perceptíveis ao longo da trama. A narrativa segue uma linha contrária a *La tierra prometida* e mais próxima de *El chacal de Nahueltoro*, ao transmitir uma “sensação de realidade”, o que não significa que se trata de um filme naturalista. Ao contrário, a “sensação de realidade” se quebra nos momentos de intervenção do narrador em algumas montagens, como a da explosão no suicídio de “Medio Juan”, na trilha sonora (que estabelece uma tensão com os militares e uma relação mais serena com os mineiros) e nas associações indiretas à conjuntura histórica.

Em relação ao espaço cênico, o teatro de Marusia apresenta uma fachada que nos remete ao *Palacio de La Moneda*, no Chile, onde Salvador Allende procurou resistir ao ataque dos militares e acabou perdendo a vida em 1973. Após a morte de Gregorio, a paisagem de

terror com os fuzilamentos em série à frente do teatro é simbólica, bem como a própria posse do lugar pelos militares, uma vez que a derrota dos mineiros se confirmou com a rendição do protagonista que estava dentro do teatro; de forma análoga aconteceu com o presidente chileno.[14]

Outro momento em que passado representado e presente são confundidos aparece no auge dos conflitos entre mineiros e militares. Trata-se de um momento sensacionalista do filme, justificando a frase de divulgação da obra: "*La represión más brutal jamás filmada*". O plano-sequência traz imagens de torturas, e o *travelling* da esquerda para a direita (movimento constante da câmera em diegese, sempre neste sentido) exibe várias formas de violação dos direitos humanos em plano geral: humilhações, afogamentos, espancamentos, pessoas acorrentadas, penduradas, sangrando, agonizando. Os crimes estão postos em cena na chave naturalista de representação fílmica. Há uma sequência que faz alusão aos crimes cometidos pela Junta Militar chilena, como se a temporalidade que separa os eventos na tela (1907) e o contexto da produção da obra (pós-1973) fosse eliminada, incluindo os diálogos; trata-se do momento em que Domingos Soto está sendo interrogado:

> Teniente Argandoña (para os soldados que estão torturando presos): ¡Éstos son lo que querían matarlos a ustedes! ¡No hay que tenerles compasión, carajo! ¡Son ellos o nosotros!
>
> Teniente Gaínza (para Domingos Soto): ¡Habla, mierda, habla! ¡Habla, mierda, habla! ¡Habla, mierda! Habla, si no quieres que te mate aquí mismo.
>
> Teniente Argandoña (para Domingos Soto): ¿Quiénes son? Habla. ¿Dónde se esconden? Habla por tu bien, Domingo Soto, habla. Nosotros sabemos que tu no eres partidario de esos métodos. Habla, Domingo Soto. ¡Habla! ¡Mierda!

O conjunto desses detalhes teve como objetivo denunciar os crimes contra a humanidade no Chile pós-golpe, característica das obras realizadas no exílio até o fim da década de 1970 (MOUESCA, 1988, p. 144-146). Os eventos históricos narrados na obra revelam confrontos violentos entre o movimento obreiro chileno e as forças armadas. A repressão aos trabalhadores sugere ao espectador uma imagem inversa à que fora construída sobre o país, desde o século XIX, ou seja, um país caracterizado pela estabilidade

[14] Na época de produção de *Actas de Marusia*, haviam dúvidas se Salvador Allende havia sido morto pelos militares ou se, de acordo com as notas oficiais, tinha cometido suicídio. Dentro da composição alegórica do filme, a narração coloca a morte de Gregorio Chasqui, o líder revolucionário da trama, na primeira interpretação.

democrática em comparação com as outras repúblicas latino-americanas, marcadas pela "desordem".

O filme permite, ao expectador, concluir que, apesar de não ter um longo histórico de *quartelazos* e golpes militares, o movimento dos trabalhadores sempre foi alvo de repressões cruéis, que a "história oficial" se negou a mostrar. Nesse momento, entram em cena as concepções políticas e culturais que o cineasta desenvolveu enquanto esteve no Chile, sobre a necessidade de reinterpretação histórica como contestação ao discurso da "história oficial", que ignorava a dinâmica da luta de classes presente no passado chileno. Segundo Littín:

> Esse episódio, que ocorre em 1907, é importante porque marca o momento do nascimento da classe obreira ao mesmo tempo que começa sua repressão. Ele polariza duas grandes correntes sociais cujo enfrentamento vai encontrar seu ponto culminante entre a chegada do presidente Allende ao poder e sua queda pelo golpe de Estado militar (LITTÍN, 1976, p. 56).

No filme, após a morte de Gregorio, os militares prosseguem no extermínio de trabalhadores da mina salitrera. Um plano-sequência exibe a truculência do exército chileno e a passividade das vítimas, caindo sem vida sob os disparos das armas de fogo. Após esta cena de violência, aparece, na última sequência antes dos créditos finais (através de um *travelling* da esquerda para a direita da tela em plano geral) a fuga de Domingos Soto e dos dois mineiros. O som extra-diegético é composto por uma trilha sonora que aumenta gradativamente de volume à medida que aumenta a luz na tela. No início da sequência, acompanhamos a leitura dos escritos de Gregorio (já assassinado pelos militares) pela voz do protagonsita em *off*: "*Siendo el 17 de agosto, del año 1907, comienzo a escribir estas actas de Marusia, con el fin de dejar un testimonio que sirva a la lucha de nuestros hermanos de clase. Hoy es lunes, y como todos los días...*". Repentinamente, sobre essa voz, os últimos gritos do protagonista para Domingos Soto sobrepõem a leitura das *actas*: "*¡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!*". A intensidade da luz cobre o espaço da fuga e os personagens; em seguida, a claridade dá lugar ao negro em que os créditos finais aparecem, dando continuidade à trilha sonora. As palavras de ordem, as últimas de Gregorio para os que saíram do clima de guerra em Marusia, lembram, em certa medida, o último discurso de Salvador Allende realizada por rádio no mesmo dia do golpe militar de 1973, quando demonstra otimismo em relação ao futuro do Chile apesar do momento de

extrema violência. Entendemos que a mensagem fílmica de Gregorio, tal como ela foi posta em cena na sequência, com toda a carga emotiva da trilha sonora e da luz do otimismo, estava endereçada, especialmente, para os chilenos exilados, na esperança de que transformassem a atuação política e cultural fora do Chile num campo de rearticulação de forças, o que não fora possível realizar durante o governo da Unidade Popular.

Repercussão internacional do filme

A obra de Miguel Littín ganhou visibilidade no exterior por ter sido indicado ao Oscar em março de 1976,[15] e também indicado a concorrer à Palma de Ouro no Festival de Cannes, ocorrido entre 13 e 28 de maio do mesmo ano.[16]

A distribuição da película nas salas cinematográficas ficou a cargo da estatal *Películas Mexicanas* – PELMEX no México,[17] e da empresa *Cimex-France* na França[18]. Em 1985, o filme foi exibido nos cinemas dos Estados Unidos, onde arrancou elogios publicados no *The New York Times*, fato que surpreendeu a imprensa mexicana.[19] Assinado por Walter Goodman, o texto fez diversas referências a trechos que chamaram a atenção do crítico. "O senhor Littín é um magistral criador de imagens", setencia Goodman (p. C22). Vale lembrar que os filmes críticos às ditaduras latino-americanas, na década de 1980, eram relativamente bem acolhidos nos Estados Unidos. Foi o caso dos filmes *Missing* (1982), de Costa-Gavras e *A história oficial* (1985), de Luis Puenzo, ambos premiados com o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro. Durante a década de 1970, a exibição de *Actas de Marusia* nos cinemas e festivais

[15] *Actas de Marusia* concorreu como Melhor Filme Estrangeiro realizado em 1975, ao lado dos filmes *Sandakan Hachibanshokan Bohkyo (Sandakan nº 8) de Kei Kumai (Japão), Terra Prometida (Ziemia Obiecana) de Andrzej Wajda (Polônia), Perfume de Mulher (Profumo di Donna) de Dino Risi (Itália), e Dersu Uzala* (*Dersu Uzala*), de Akira Kurosawa (Japão, URSS), que ganhou a estatueta.
[16] O filme de Miguel Littín disputou a Palma de Ouro ao lado de vários filmes, entre eles: *Brutti, Sporchi, Cattivi* (Feios, sujos e malvados) de Ettore Scola (Itália), *Babatou (Les trois conseils)* de Jean Rouch (Nigéria), *Cría Cuervos* de Carlos Saura (Espanha) e *Taxi driver* de Martin Scorsese (EUA), o qual venceu a premiação.
[17] A estreia do filme ocorreu em 08 de abril de 1976, nos cinemas *Roble*, *Futurama*, *Manacar*, *Galaxia*, *Olimpia*, *Apolo*, *Satélite*, *Tlalnepantla*, *Cinemundo*, *Coyoacán*, *Tlalpan*, *Soledad*, *Libra* e *Villa Coapa*. Dados referentes à "*Ficha de filmes nacionales*", que consta no "expediente Actas de Marusia A-00938" do *Centro de Documentación e Información* da *Cineteca Nacional de México*, cuja versão digitalizada foi cedida gentilmente pelo subdiretor da instituição, Abel Muñoz Hénonin.
[18] O filme estreou em Paris em 18 de agosto de 1976 (SALOM, 1977, p. 5).
[19] Elogía The New York Times a la cinta 'Cartas de Marusia', del cineasta chileno Miguel Littin. Excelsior, México D.F., 29.07.1985, p. B 4.

internacionais, incluindo a conquista de diversos prêmios,[20] atraiu a curiosidade e suscitou reflexões por parte dos críticos de cinema e dos membros da comunidade acadêmica.

Ao longo dos anos 1970, a produção cultural das esquerdas latino-americanas passou, gradativamente, a ser contestada pela intelectualidade francesa, numa revisão crítica do "terceiro mundismo" exemplificadas nas obras de Gérard Chaliand (1977) e Pascal Bruckner (2002). Este último "acusa as Teorias de Libertação Nacional, que seduziram a *intelligentzia* francesa, por terem idealizadas a ação política dos povos do Terceiro Mundo, o que evidencia uma visão exotizante e paternalista da esquerda francesa" (NÚÑEZ, 2009, p. 51). O contexto histórico em questão ajuda a entender a dividida recepção que a obra de Miguel Littín de 1976 teve na Europa: enquanto algumas revistas se posicionaram a favor de *Actas de Marusia*, com vários elogios e mantendo-se numa "linha auxiliar do autor" (RAMOS, 2002, p. 85),[21] outras publicações fugiram dessa posição e apontaram limites da obra num momento em que o cinema militante passa a ser contestado.[22]

A obra foi difundida nos Estados Unidos, Canadá e França. No entanto, na América Latina, a relativa ausência de textos críticos evidencia que o filme não conseguiu uma distribuição nas salas de cinema latino-americanas,[23] exceptuando o próprio México.

A comunidade acadêmica tem procurado refletir sobre *Actas* a partir de duas linhas de análise: a primeira visa entender o conjunto da obra de M. Littín em sua trajetória exílica relacionando-a com os eventos políticos do Chile (MOUESCA, 1988, p. 89-107); a segunda, busca pensar o filme como uma realização mexicana, integrada nas questões políticas e culturais desse país (KING, 1990; GARCÍA RIERA, 1992-1997; TURRENT, 1992). Nossa pesquisa procurou integrar os dois universos, contextualizando-os no movimento do exílio

[20] Além do Oscar e do Festival de Cannes de 1976, o filme foi selecionado para concorrer a alguma premiação no Festival de Tashkent (1975), no Festival de Pesaro (1976) e no Festival de Benalmádena (1976). Ganhou nove prêmios Ariel de Oro no México, incluindo melhor filme e melhor diretor e foi premiado no Festival de Huelva (1976) e o IX Festival Internacional Cinematográfico de Santarém, Portugal (1979).

[21] BRAUCOURT, Guy. Actas de Marusia. Ecran. Paris: n. 50, p. 56, 1976; CERVONI, Albert. Actes de Marusia. 1900: Le Chili. Cinéma. Paris : n. 212-213, p. 261-263, 1976; MOORE, Nicolette. Las Actas de Marusia. La Révue du Cinéma Image et Son. Paris: n. 306, p. 66-67, mai. 1976; PIERQUET, Anne; MORISSETTE, Brigitte. 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; SALOM, J. Actes de Marusia. La révue du cinéma Image et Son. Paris: n. 320-321, p. 05-06, out. 1977.

[22] AMIEL, Mereille. Pas d'accord. Cinéma. Paris : n. 212-213, p. 261-263, 1976; FARGIER, Jean-Paul. Histoires d'U. Cahiers du Cinéma. Paris : n. 272, p. 05-18, dez. 1976; NIOGRET, H. Actes de Marusia. Positif. Paris: n. 183/184, p. 81, jul/ago.1976.

[23] Em nossa pesquisa, não foram localizadas informações sobre a exibição de *Actas de Marusia* na América do Sul, Caribe e América Central. Porém, sabe-se que na Bolívia o filme não foi exibido em meados da década de 1970 por conta da ação enérgica do embaixador chileno no país, bem como a obra *Patagonia rebelde* (1974), de Hector Oliveira, que foi impedida de ser exibida nos cinemas bolivianos por conta da intervenção do embaixador argentino (GUMUCIO-DAGRON, 1984, p. 15).

dos chilenos ocorridos a partir de 1973.[24]

Para finalizar, ressaltamos que o sentido político do filme *Actas de Marusia* se explicita em uma reflexão histórica do cineasta que mescla questões políticas de meados da década de 1970 com as do início do séc. XX. A composição alegórica da narrativa e das personagens foi a solução criativa encontrada por Miguel Littín para expressar sua visão sobre a "experiência chilena". Seu filme ganhou alguns prêmios, porém foi recebido com reserva pela crítica cinematográfica internacional.

Referências

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. Dicionário teórico e crítico de cinema. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus Editora, 2003.

BRUCKNER, P. Le sanglot de l'homme blanc: Tiers-Monde, culpabilité, haïne de soi. Paris: Seuil, 2002 (1ª ed. 1983).

CAPELATO, Maria H.; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Th. (org.). História e cinema. São Paulo: Alameda, 2007.

CHIALAND, G. Mitos revolucionários do Terceiro Mundo. Tradução de Antonio Monteiro Guimarães Fº. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1977.

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

DALMÁS, Carine. Brigadas muralistas e Cartazes de Propaganda da Experiência Chilena (1970-1973). São Paulo: FFLCH-USP, dissertação de mestrado, 2006.

GARCÍA RIERA, Emilio. Actas de Marusia. In: Historia Documental del Cine Mexicano, vol. 17. México, D.F.: Universidad de Guadalajara, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco y el Instituto

[24] Os seguintes trabalhos incluem o filme *Actas de Marusia* no contexto dos exílios chilenos porém não o relaciona com as questões da indústria cinematográfica mexicana durante o governo de Luis Echeverría: HENNEBELLE, Guy. GUMUCIO-DAGRON, Alfonso (org.). Les cinémas de l'Amérique Latine. Paris : Lherminier, 1981, p. 217; MOUESCA, Jacqueline. El cine chileno en el exilio (1973-1983). Cine Cubano. Havana: n. 109, p. 34-43, 1984; SCHUMANN, Peter B. Historia del cine latinoamericano. Traducción del alemán: Oscar Zambrano. Buenos Aires: Editorial Legasa, 1987, p. 185-208; MAHIEU, José Augustín. Cine chileno en el exilio. Cuadernos Hispanoamericanos. Madrid: n. 482-483, p. 241-256, 1990; PICK, Zuzana. The new latin cinema: a continental project. Austin: University of Texas Press, 1993; RUFFINELLI, Jorge. Patricio Guzmán. Madrid: Ediciones Cátedra /Filmoteca Española, 2001, p. 193-210.

Mexicano de Cinematografía (IMCINE), 1992-1997, p. 132-136.

GOODMAN, Walter. Littín's 'Marusia'. The New York Times, Nova Iorque, 11 jul., 1985, p. C 22.

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

KING, J. Magical reels: a history of cinema in Latin America**.** London: Verso, 1990.

LITTÍN, Miguel. .Actes de Marusia. Propos de Miguel Littín. Ecran. Paris: n. 50, p. 56-57, 1976.

_____. Conversación con Miguel Littín. Entrevista a Isabel Parra. Araucaria de Chile. Madrid: Ediciones Michay, n. 21, p. 77-94, 1983.

MAIRA, Luis. Claroscuros de un exilio privilegiado. In: YANKELEVICH, Pablo. En México, entre exilios. Una experiencia de sudamericanos. México, D.F.: ITAM/Plaza y Valdés, 1998, p. 124-142.

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

NÚÑEZ, Fabián. O que é Nuevo Cine Latinoamericano? O Cinema Moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, tese de doutorado, 2009.

ORELLANA, Patricio. El exilio chileno. Falmer (England): Institute of Development Studies of the University of Sussex, 1981.

PIERQUET, Anne; MORISSETTE, Brigitte. Cinéma révolutionnaire et cinéma en exil. Cinéma Québec. Québec: vol. 05, n. 03, p. 12-15, 1976.

RAMOS, Alcides Freire. Canibalismo dos Fracos. Cinema e História do Brasil. Bauru: EDUSC, 2002.

REVEL, Jacques; HARTOG, François (dir.). Les usages politiques du passé. Paris: Éditions de L'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2001.

ROSENSTONE, Robert. El pasado en imágenes. El desafio del cine a nuestra idea de la historia. Traducción de Sergio Alegre. Barcelona: Editorial Ariel, 1997.

SZNAJDER, Mario; ROGINER, Luis. The Politics of Exile in Latin America. New York: Cambridge University Press, 2009.

SALOM, J. Actes de Marusia. La révue du cinéma Image et Son. Paris: n. 320-321, p. 05-06,

out. 1977.

SARMIENTO, Valeria. Cronologia 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, jan.-mar. 1984.

SCHUMANN, Peter B. Historia del cine latinoamericano. Traducción del alemán: Oscar Zambrano. Buenos Aires: Editorial Legasa, 1987, p. 185-208.

TURRENT, Tomás Pérez. Crise et tentatives de renouvellement. Traduit de l'espagnol par Claude Bleton. In: PARANAGUÁ, P.A. (dir.). Le cinéma mexicain. Paris: Centre Georges Pampidon, 1992, p. 117-137.

XAVIER, Ismail. Alegoria, Modernidade, Nacionalismo. Série Doze questões sobre cultura e arte; Seminários. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984.