

ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
DOUTORADO EM HISTÓRIA

ALEXANDRE MOROSO GUILHÃO

**SOCIALISMO E CINEMA LATINO-AMERICANO: UMA ANÁLISE DOS CASOS
CHILENO E CUBANO ATRAVÉS DAS OBRAS DE MIGUEL LITTÍN E TOMÁS
GUTIÉRREZ ALEA**

Porto Alegre
2023

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

ALEXANDRE MOROSO GUILHÃO

SOCIALISMO E CINEMA LATINO-AMERICANO:
UMA ANÁLISE DOS CASOS CHILENO E CUBANO ATRAVÉS DAS OBRAS DE
MIGUEL LITTÍN E TOMÁS GUTIÉRREZ ALEA

Tese apresentada como requisito para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Área de concentração: Sociedades ibéricas e americanas.

Orientador: Prof. Dr. Charles Monteiro

Porto Alegre

2023

Ficha Catalográfica

G956s Guilhão, Alexandre Moroso

Socialismo e Cinema latino-americano : uma análise dos casos chileno e cubano através das obras de Miguel Littín e Tomás Gutiérrez Alea / Alexandre Moroso Guilhão. – 2023.

227 p.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Charles Monteiro.

1. história latino-americana. 2. socialismo. 3. cinema. 4. Tomás Gutiérrez Alea. 5. Miguel Littín. I. Monteiro, Charles. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bibliotecária responsável: Clarissa Jesinska Selbach CRB-10/2051

ALEXANDRE MOROSO GUILHÃO

SOCIALISMO E CINEMA LATINO-AMERICANO:
UMA ANÁLISE DOS CASOS CHILENO E CUBANO ATRAVÉS DAS OBRAS DE
MIGUEL LITTÍN E TOMÁS GUTIÉRREZ ALEA

Tese apresentada como requisito para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Área de concentração: Sociedades ibéricas e americanas.

Aprovada em: 27 de março de 2023

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Carlos Alberto Sampaio Barbosa (UNESP)

Prof. Dr. Giovane Antonio Scherer (UFRGS)

Profa. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind (PUCRS)

Porto Alegre
2023

Dedico esse trabalho à memória de meu
pai, Paulo Roberto dos Santos Guilhão
(1956 – 2020)

AGRADECIMENTOS

À CAPES e todo seu corpo de trabalhadores, pela aplicação dessa política pública fundamental para o fomento da pesquisa e ciência no Brasil, sem a qual, não existiria qualquer garantia de soberania neste país.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Charles Monteiro, pela parceria desde os tempos de graduação. Sem seu apoio, parceria e amizade, nada disso teria sido possível.

Aos professores que aceitaram o desafio de compor a minha banca. Tenho a felicidade de estar ao lado de profissionais que além de terem a minha admiração, participaram da minha trajetória profissional. Cristiane Freitas, minha professora desde a graduação, Professor Carlos Alberto, meu avaliador na dissertação e na qualificação do doutorado e Giovane Scherer, meu professor na época do mestrado e com o qual já dividi outros projetos.

À minha companheira, Adriana Sacramento.

A todos os companheiros e companheiras que estiveram mais presentes nesses últimos anos: Maurício Knevez, Carolina Severo, Júlia Nequete, Fernanda Trentini, Franciele Machado, Pedro Barbosa, Renata Dariva, Daniel Bruno, Carlos André Krackecke, Márcio Gomes, Pâmella Costa, Rafael Ganster, Matheus do Prado, Higor Moraes, Raquel Cardoso.

Aos colegas do Grupo de Estudos em Cinema-História, que tenho tido a honra e o prazer de coordenar nos últimos seis anos.

Aos trabalhadores e trabalhadoras da Cineteca de Chile, que nos receberam com grande alegria e entusiasmo em Santiago. Em especial o presidente Marcelo Morales e sua assistente Consuelo.

A Miguel Littín, por ter nos dado momentos inesquecíveis nas duas vezes que encontrou a mim e ao camarada Matheus Prado. Littín é de uma alegria e de uma força ímpar. Um exemplo para qualquer latino-americano.

A todos os professores e professoras que fizeram parte da minha formação e também a todos os trabalhadores e trabalhadoras da nossa universidade.

Aos formidáveis músicos latino-americanos que nos deixaram um legado de obras, às quais, aprendi a admirar muitos nesses últimos anos e que ajudaram a acalmar minhas tensões e ansiedades nesses que foram os meus anos mais difíceis. Em especial Victor Jara, Rolando Alarcon, Soledad Bravo, Sérgio Ricardo, Daniel Viglietti, Carlos Puebla, Patrício Mans e Violeta Parra.

Aos meus familiares, em especial minha mãe e meu pai, que agora está em memória.

“Um novo cinema surge alimentado por tempos de mudanças, tempos de revolução social, tempos de sonhos forjados na lucidez do combate.”

Miguel Littín

“Deixe o mundo mudar você e você poderá mudar o mundo.”

Ernesto Che Guevara

“Dos medos nascem as coragens; e das dúvidas, as certezas. Os sonhos anunciam outra realidade possível e os delírios, outra razão.”

Eduardo Galeano

Resumo

Essa tese de doutoramento se constitui em uma investigação acerca do papel organizativo do cinema junto aos movimentos revolucionários latino-americanos dos anos 1960, 1970 e 1980. Esse momento histórico foi marcado por uma série de conflitos a nível internacional relacionados principalmente com os adventos da guerra fria. Nas periferias do sistema capitalista observamos as contradições sociais resultando em guerras de libertação nacional na África e Ásia, além da eclosão de movimentos revolucionários na América Latina. Em função dos conflitos e da vasta riqueza teórica que se desdobram a partir dessa efervescência de lutas, denominamos esse período como “tempos de libertação”, baseados sobretudo, nos estudos a partir da Teoria Marxista da Dependência (TMD). A originalidade desse ambiente cultural propiciou o surgimento de um novo modelo fílmico na região, esteticamente engajado e que alicerçou sua abordagem teórica justamente no avanço das ciências sociais latino-americanas do período. Surgiram movimentos cinematográficos que se desenvolveram como organizações políticas, potencializando ainda mais os debates acerca dos filmes produzidos por essa geração de realizadores, como foi o caso do Cinema Novo, do Cine da Via Chilena, do Cine Revolucionário Cubano, dentre outros. Os filmes desses movimentos não apenas expressavam os temas latentes, como também constituíram a organicidade dos próprios processos sociais, interpretando os processos históricos, mas também se colocando como instrumento de mudança social. Fazendo assim, com que o cinema se constituísse em um espaço privilegiado de discussão. Investigamos com esses filmes, em uma estrutura alternada de capítulos, a formação da via chilena ao socialismo, as raízes do processo da Revolução Cubana, o Terrorismo de Estado na ditadura de Pinochet, e a crise internacional do socialismo que atinge o regime cubano nos anos 1980. Em função da importância do socialismo para a organização da classe trabalhadora, optamos por realizar o nosso estudo nos dois países latino-americanos onde essa forma alcançou à centralidade do Estado: Cuba e Chile. Selecionamos os dois diretores que melhor representaram a estrutura do cinema nos respectivos países, nos fazendo valer da intelectualidade orgânica desses dois atores sociais. Empregamos técnicas de análise fílmica às obras, sobretudo calcadas em Ziegfried Kracauer e Jacques Aumont, além da análise material em Walter Benjamin. Nossa abordagem teórica advém tanto do materialismo histórico, quanto da relação Cinema-História.

Palavras-Chave: história latino-americana; cinema; socialismo; Tomás Gutiérrez Alea; Miguel Littín

Resumen

Esta tesis doctoral constituye una investigación sobre el papel organizativo del cine en los movimientos revolucionarios latinoamericanos de las décadas de 1960, 1970 y 1980. Este momento histórico estuvo marcado por una serie de conflictos a nivel internacional, principalmente relacionados con el advenimiento de la guerra fría. En la periferia del sistema capitalista, observamos contradicciones sociales que derivan en guerras de liberación nacional en África y Asia, además del estallido de movimientos revolucionarios en América Latina. Debido a los conflictos y la vasta riqueza teórica que se despliega a partir de esta efervescencia de luchas, denominamos a este período como “tiempos de liberación”, basándonos principalmente en los estudios de Teoría Marxista de la Dependencia (TMD). La originalidad de este entorno cultural propició el surgimiento de un nuevo modelo fílmico en la región, estéticamente comprometido y que basó su planteamiento teórico precisamente en el avance de las ciencias sociales latinoamericanas de la época. Surgieron movimientos cinematográficos que se desarrollaron como organizaciones políticas, potenciando aún más los debates sobre las películas producidas por esta generación de directores, como fue el caso del Cinema Novo, del Cine de la Vía Chilena, del Cine Revolucionario Cubano, y otros. Las películas de estos movimientos no sólo expresaron los temas importantes, sino que constituyeron la organicidad de los propios procesos sociales, interpretando los procesos históricos, pero también situándose como instrumento de cambio social. Al hacerlo, el cine se convirtió en un espacio rico de discusión. Con estas películas, en una estructura alterna de capítulos, investigamos la formación de la vía chilena al socialismo, las raíces del proceso de la Revolución Cubana, el Terrorismo de Estado en la dictadura de Pinochet y la crisis internacional del socialismo que azotó al régimen cubano. en la década de 1980. Debido a la importancia del socialismo para la organización de la clase obrera, optamos por realizar nuestro estudio en los dos países latinoamericanos donde esta forma alcanzó la centralidad del Estado: Cuba y Chile. Seleccionamos a los dos directores que mejor representaron la estructura del cine en sus respectivos países, aprovechando la intelectualidad orgánica de estos dos actores sociales. Aplicamos técnicas de análisis fílmico en las obras, principalmente basadas en Ziegfried Kracauer y Jacques Aumont, además del análisis material de Walter Benjamin. Nuestro enfoque teórico proviene del materialismo histórico y de la relación Cine-Historia.

Palabras-Llave: historia latinoamericana; cine; socialismo; Tomás Gutiérrez Alea; Miguel Littín

Lista de imagens

Imagem 1 – Capa da revista <i>Nosotros, los chilenos</i>	50
Imagem 2 – Cena de <i>Companheiro Presidente</i>	77
Imagem 3 – Cena de <i>Companheiro Presidente</i>	78
Imagem 4 – Cena de <i>Companheiro Presidente</i>	79
Imagem 5 – Cena de <i>Companheiro Presidente</i>	79
Imagem 6 – Cena de <i>Companheiro Presidente</i>	80
Imagem 7 – Cena de <i>Companheiro Presidente</i>	81
Imagem 8 – Cena de <i>Companheiro Presidente</i>	82
Imagem 9 – Cena de <i>Companheiro Presidente</i>	83
Imagem 10 – Cena de <i>Companheiro Presidente</i>	83
Imagem 11 – Cena de <i>Companheiro Presidente</i>	85
Imagem 12 – Cena de <i>Companheiro Presidente</i>	85
Imagem 13 – Cena de <i>Companheiro Presidente</i>	87
Imagem 14 – Mosaico de cenas de <i>Companheiro Presidente</i>	88
Imagem 15 – Cena de <i>Histórias da Revolução</i>	105
Imagem 16 – Cena de <i>Histórias da Revolução</i>	106
Imagem 17 – Cena de <i>Histórias da Revolução</i>	106
Imagem 18 – Cena de <i>Histórias da Revolução</i>	107
Imagem 19 – Cena de <i>Histórias da Revolução</i>	107
Imagem 20 – Cena de <i>Histórias da Revolução</i>	109
Imagem 21 – Cena de <i>Histórias da Revolução</i>	111
Imagem 22 – Cena de <i>A Última Ceia</i>	119
Imagem 23 – Quando <i>Santa Ceia</i>	120
Imagem 24 – Cena de <i>A Última Ceia</i>	121
Imagem 25 – Mosaico de cenas de <i>A Morte de um Burocrata</i>	122
Imagem 26 – Cena de <i>A Última Ceia</i>	123
Imagem 27 – Cena de <i>A Última Ceia</i>	124
Imagem 28 – Cena de <i>A Última Ceia</i>	126
Imagem 29 – Cena de <i>A Última Ceia</i>	128
Imagem 30 – Cena de <i>A Última Ceia</i>	129
Imagem 31 – Cena de <i>A Última Ceia</i>	133
Imagem 32 – Cena de <i>A Última Ceia</i>	133

Imagem 33 – Cena de <i>O Outro Francisco</i>	134
Imagem 34 – Cartaz do Festival de Cinema de Viña del Mar	149
Imagem 35 – Cena de <i>Atas de Chile</i>	155
Imagem 36 – Cena de <i>Atas de Chile</i>	156
Imagem 37 – Cena de <i>Atas de Chile</i>	157
Imagem 38 – Cena de <i>Atas de Chile</i>	158
Imagem 39 – Cena de <i>Atas de Chile</i>	159
Imagem 40 – Cena de <i>Atas de Chile</i>	159
Imagem 41 – Cena de <i>Atas de Chile</i>	160
Imagem 42 – Cena de <i>Atas de Chile</i>	161
Imagem 43 – Cena de <i>Atas de Chile</i>	161
Imagem 44 – Cena de <i>Atas de Chile</i>	162
Imagem 45 – Cena de <i>Atas de Chile</i>	163
Imagem 46 – Cena de <i>Atas de Chile</i>	164
Imagem 47 – Cena de <i>Atas de Chile</i>	165
Imagem 48 – Cena de <i>Atas de Chile</i>	166
Imagem 49 – Cena de <i>Atas de Chile</i>	167
Imagem 50 – Cena de <i>Atas de Chile</i>	168
Imagem 51 – Cena de <i>Atas de Chile</i>	169
Imagem 52 – Cena de <i>Os Sobreviventes</i>	177
Imagem 53 – Cena de <i>Os Sobreviventes</i>	177
Imagem 54 – Cena de <i>Os Sobreviventes</i>	178
Imagem 55 – Cena de <i>Os Sobreviventes</i>	180
Imagem 56 – Cena de <i>Os Sobreviventes</i>	180
Imagem 57 – Cena de <i>Os Sobreviventes</i>	181
Imagem 58 – Cena de <i>Os Sobreviventes</i>	182
Imagem 59 – Cena de <i>A Morte de um Burocrata</i>	182
Imagem 60 – Cena de <i>Os Sobreviventes</i>	184
Imagem 61 – Cena de <i>Os Sobreviventes</i>	185
Imagem 62 – Cena de <i>Os Sobreviventes</i>	186
Imagem 63 – Cena de <i>Os Sobreviventes</i>	187
Imagem 64 - Cena de <i>Os Sobreviventes</i>	187
Imagem 65 - Cena de <i>Os Sobreviventes</i>	188
Imagem 66 - Cena de <i>Os Sobreviventes</i>	189

Imagem 67 - Cena de <i>Os Sobreviventes</i>	189
Imagem 68 - Cena de <i>Os Sobreviventes</i>	190
Imagem 69 – Cena de <i>Até Certo Ponto</i>	193

LISTA DE SIGLAS

APL – Aliança Popular Libertadora
CEPAL – Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe
CIA – Central Intelligence Agency
COMECON – Conselho de Assistência Econômica Mútua
CORFO – Corporação de Fomento da Produção
CTCH - Confederação de Trabalhadores do Chile
CUP – Comitê de campanha da Unidade Popular
DINA – Direção de inteligência nacional
DSN – Doutrina de Segurança Nacional
E. U. A – Estados Unidos da América
FP – Frente Popular
FPMR – Frente Patriótica Manuel Rodriguez
FRENAP – Frente Nacional del Pueblo
JCR – Junta Coordinadora Revolucionária
M-26-7 – Movimento Revolucionário 26 de julho
MCI – Movimento Comunista Internacional
MIR – Movimiento de la izquierda revolucionaria
MLN-T - Movimento de Libertação Nacional – TUPAMAROS
NCC – Nuevo Cine Cubano
NCL – Nuevo Cine Latino
PC – Partido Comunista do Chile
PCC – Partido Comunista Cubano
PCON – Partido Conservador Chileno
PL – Partido Liberal
PS – Partido Socialista Chileno
UP – Unidade Popular
TDE – Terrorismo de Estado
TMD – Teoria Marxista da Dependência

SUMÁRIO

1	Introdução	15
1.1	Objeto, documento fílmico	25
2	Socialismo e democracia: a via chilena	35
2.1	A esquerda frequenta o poder e o papel do socialismo	39
2.2	O socialismo da Unidade Popular	42
2.3	O projeto cultural da via chilena e a Chile Films	49
2.4	O Cinema da via chilena	67
2.5	Companheiro Presidente (1971), Miguel Littín	75
3	Revolução Cubana: impasses, avanços e retrocessos de um processo revolucionário	89
3.1	Da violência política emerge um novo processo de ruptura	90
3.2	A produção cultural da revolução	100
3.3	A economia quinquenal e o sufocamento cultural	113
3.4	A produção cinematográfica dos 70 e a trajetória dos cineastas da Revolução Cubana	115
3.5	Os filmes de representação histórica	117
3.6	A Última Ceia – 1977	119
3.6.1	O intelectual militante e a estrutura de poder	125
4	O cinema chileno do socialismo ao Terrorismo de Estado	136
4.1	Terrorismo de Estado, Doutrina de Segurança Nacional e o Cinema sob a ditadura	136
4.2	Resistência, os cineastas exilados da UP e a “câmera-arma”	142
4.3	Trajетória dos cineastas engajados chilenos	150
4.4	<i>Ata Geral do Chile</i> (1985), Miguel Littín	154
4.4.1	O clandestino nas telas	160
4.4.2	A sociedade sob o fascismo pinochetista	166
5	As mudanças do Regime Cubano, a crise do socialismo e o cinema da insurgência na América Latina	171
5.1	A Transição do regime socialista e a nova projeção de Cuba	172
5.2	<i>A Última Ceia</i> (1977), Tomás Gutiérrez Alea	176
5.2.1	A hierarquia em torno da mesa	183
5.3	A retificação de erros e a revolução que só avança “até certo ponto”	191
5.4	Um balanço entre as conexões e rupturas do cinema político latino-americano nos anos 60, 70 e 80	194

5.4.1 A busca pelo realismo político no cinema latino-americano	
.....	200
6 Conclusões	206
Referências bibliográficas	217
Anexos	225

1 Introdução

Este trabalho emerge oriundo de um acúmulo de inquietações e da evolução de um processo que envolve toda nossa trajetória laboral de pesquisa. Ainda nos períodos iniciais da graduação em História nos empenhamos nos estudos sobre o nosso subcontinente latino-americano. Ante a um ensejo investigativo de identidade nacional, regional e popular, tomamos inicialmente a magnificência dos estudos sobre as grandes civilizações ameríndias, em especial as mesoamericanas. Assim nos reunimos em torno da arte, da arqueologia e da história cultural. No entanto, esse desafio foi avançando, de modo que, em certo momento nos deparamos com a possibilidade de utilização de documentação fílmica como fonte primária de pesquisa. Como já tínhamos anterior experiência prática de formação em cursos livres de cinema, encontramos neste modelo de trabalho a possibilidade de realizar um amplo trabalho de análise social utilizando-nos de um produto de alta complexidade social e abrangência pluridiscursiva como o cinema. Posteriormente buscamos e concluímos uma formação acadêmica em cinema, acumulando ainda mais estofo e experiência prática nesse intento, onde tive a oportunidade de me tornar diretor, roteirista e diretor de fotografia, possibilitando maior amplitude de conhecimento da linguagem cinematográfica¹ aplicada em sua dimensão prática.

Em nossa dissertação de Mestrado em História realizamos um trabalho de análise dos filmes produzidos pela Revolução Cubana ao longo de sua primeira década de institucionalização. Buscamos compreender seus conflitos sociais e políticos a partir da expressão de arte cinematográfica, ou seja, buscamos investigar como os filmes do período histórico expressavam os conflitos de seu tempo. Utilizando-nos deste suporte estabelecido, permanecemos atualmente realizando uma investigação mais profunda de América Latina. Compreendemos o socialismo como a instância mais pujante donde encontramos a luta social institucionalizada, por parte dos trabalhadores e pelo campo da esquerda. Buscamos, portanto, compreender os conflitos sociais e da luta política a partir dos dois países onde a luta popular alcançou a centralidade do Estado. Averiguamos as características nacionais desses processos, suas conexões, suas dissonâncias e seus assensos.

Escolhemos o cinema como fonte do trabalho histórico por uma série de fatores. Vislumbramos uma amplitude de análise que abranja as esferas do social, cultural e político, através de uma história social da cultura. Ao longo do século XX o cinema cumpriu o papel

¹ Para fins de terminologia nos utilizaremos da expressão *cinematográfico* quando se tratar de questões ligadas a linguagem do cinema e *cinematográfico* para os fins de mercado e indústria da atividade laboral do cinema.

de arte de maior difusão e completude, sendo destacada como a arte do século (BARROS, 2012, p. 55), além disso, seu caráter coletivo e pluridiscursivo garante que não haja uma autoria exclusiva. O historiador Marc Ferro, primeiro nome de maior impacto da historiografia a sistematizar os estudos sobre cinema a partir dos anos 1960, demonstra aquilo que denomina como zonas ideológicas não visíveis (FERRO, 1970), ou seja, o cinema como fenômeno coletivo, visto que é produzido por dezenas, centenas ou até milhares de indivíduos, tem por característica uma linguagem pluridiscursiva e plural, não permitindo que apenas um indivíduo defina sua estética. Cada profissional seja fotógrafo, desenhista de som, ator, etc. adiciona uma característica que em seu conjunto definem e redefinem a produção de discurso da obra. Em especial a etapa da montagem, que como definiu o cineasta e teórico Sergei Eisenstein, é o que define a linguagem de um filme (EISENSTEIN, 2002). Mesmo que um diretor tivesse condições de sozinho estabelecer a autoria exclusiva deste produto fílmico, ele vive em sociedade onde debates concernentes a seu período histórico e social exercem influência sobre sua atividade de produção. O cinema torna-se, portanto, um testemunho da sociedade que o produziu, segundo o autor. Assim, Ferro define que as zonas ideológicas não visíveis são traços ideológicos que perpassam qualquer obra fílmica e que ali se encontram não necessariamente porque seu diretor escolheu, mas porque são aspectos próprios da sociedade onde se situam aqueles indivíduos que compõem as camadas de autoria da obra. Nos afastamos dessa noção específica de uma imagem que se materializa na película por ação “involuntária” dos agentes envolvidos. Abordaremos isso com maior detalhamento adiante quando tratarmos da noção de imagem em Kracauer.

Sustentamos que o cinema, seja por seu padrão de comunicação, ou por sua linguagem propriamente artística, produz um tipo de discurso muito específico, ainda que deveras pluridiscursivo e influenciado coletivamente. Justamente nisso incorre o caráter próprio de sua originalidade. Entretanto, a expressividade do cinema produz um discurso, mesmo que sujeito a contradições, ao qual definiremos como *discurso fílmico*, sobretudo nos filmes chamados *narrativos*². Não se trata de um recurso, mas de uma série de manifestações, que devem ser analisadas em conjunto, residindo nisso mais um desafio. Para a identificação do supracitado *discurso fílmico* é necessária uma análise pormenorizada, ao mesmo tempo que um estudo sistemático, com definição de objetivos e identificação de problemas. A instrumentalização de um método científico, ancorado por uma correta orientação teórica, é fundamental para o alcance de objetivos como pretendemos e enunciamos. Defendemos ainda

² Os quais mantêm certa coerência linear entre início, meio e fim da trama. Estrutura essa oriunda tanto do teatro como de parte da literatura.

que dentre todas as camadas e níveis discursivos encontrados em uma obra fílmica, a montagem é a instância donde podemos com mais exatidão identificar o referido discurso fílmico, uma vez que é nesta etapa em que dialeticamente os distintos níveis de linguagem (ancorados por tudo que ouvimos e vemos, ou seja, imagem e som) se deparam para, a partir disso, resultar em novos sentidos. Uma síntese dentre todos os distintos níveis de autoria. Não rechaçamos aqui as demais autorias do filme, como já salientado, em especial o roteiro, que indica as intenções iniciais de autoria, no entanto, a montagem final de um filme sintetiza sua autoria. Na justaposição desses fatores, temos a possibilidade de inculcar significado a partir dos nossos ensejos de pesquisa. Em nosso caso, se faz presente a significância de dotarmos nossa análise de sentido histórico, salientando o lastro social e político que estas obras demarcam na relação com seu tempo histórico.

Partindo para um exemplo que nos interessa, Miriam Rossini ao teorizar sobre o Cinema Novo do Brasil, nos anos 1950 e 1960, destaca que “um filme como *Rio, 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos, com sua influência Neorrealista, traz algo de novo ao cenário cinematográfico brasileiro, pois aponta, justamente, para a contradição de um processo de modernização que não abarca a todos.” (ROSSINI, 2005). Portanto, só é possível para nós o debate acerca das obras destes autores se situadas social e historicamente dentro de seu ambiente de produção. Nossos propósitos de pesquisa, bem como as suas problemáticas, advêm por base da investigação acerca de como os filmes reagem a seu tempo histórico e como nossa área de estudos pode, a partir disso, pensar, repensar e reconstituir a história, não como idealização, mas como um processo de manutenção, ora preservando, ora problematizando. Incluso nesse processo está a compreensão de que todo e qualquer filme conduz consigo três temporalidades: a da produção, que se refere ao período em que fora produzido, a da narrativa, que se refere à temporalidade expressa no enredo fílmico e, por fim, a temporalidade do espectador, que se refere a quem assiste ou analisa o filme. Essa articulação é fundamental.

A trajetória de um objeto-filme transcorre de maneira diversa durante seu trajeto histórico, de tal modo, que há uma notável diferença na circunstância do olhar de quem, por exemplo, assiste nos anos 2000 a um filme produzido em 1940 em comparação a quem fez o mesmo naquela data. Assim como, uma narrativa ambientada em um período histórico anterior ao da produção, como os filmes sobre a antiguidade, não podem ser distinguidos do período histórico onde a produção foi realizada, pois não é imune. Tanto quanto os filmes que discorrem sobre o futuro, como os de ficção científica, pois não estão alheios a um discurso sobre a história.

Torna-se fundamental, portanto, por parte do historiador que atua na perspectiva de uma relação Cinema-História – expressão cunhada por Marc Ferro, sendo essa a sua maior contribuição para os estudos nesse campo - o exercício da articulação entre essas três diferentes temporalidades, visto que, parte essencial do nosso trabalho será o de, invariavelmente, dotar o documento fílmico de uma historicidade. Estabelecer uma relação com seu tempo histórico.

Precisamente em função dessa articulação de fatores julgamos necessário definir o modelo fílmico, ao qual, observamos enquanto objeto. Trabalhamos com a categoria de *filme político*, para o qual, não obstante se limita a questão temática da narrativa, ou seja, não basta uma abordagem estética da política para incluímos nesta categoria, mas sim é necessária uma *aura* política de sua realização. Cristiane Freitas Gutfreind, calcada na tradição de realismo em Siegfried Kracauer e André Bazin, define o filme político como aquele que busca filmar projetos revolucionários que provocam transformações entre os homens e a organização do trabalho e da sociedade (GUTFREIND in MORETTIN, 2018, p. 161). Ainda traz apontamentos em Benjamin, nos quais destaca que na era da reprodutibilidade o filme vale pela exposição e não pelo culto. Nos fazendo valer desta mesma tradição de análise concreta, categorizamos o filme político como aquele que se realiza em um contexto de transformação social. No entanto, cabe realizarmos uma diferenciação do que se chama de *cinema militante* (GUTFREIND in MORETTIN, 2018, p. 161), muito embora, este seja um recorte possível a ser abarcado na categoria de filme político, mas que se define necessariamente pela busca de intervenção direta através da obra. Posteriormente traremos mais definições possíveis acerca do cinema militante, a partir dos debates veiculados na década de 1960 com os autores argentinos Fernando Solanas e Octavio Gettino.

Ainda incluso em nosso aporte teórico se situa a importância do materialismo histórico, pois do mesmo modo que estabelecemos uma construção social no terreno cultural, ao qual a obra artística só pode ser compreendida integralmente quando relacionada no contexto específico de sua autoria, inclusive do próprio autor, demarcando decisivamente as características específicas que circunciam uma percepção única ao objeto, lhe conferindo o status de *aura* (BENJAMIN, 2015), também nos é fundamental o entendimento de que as relações sociais que permeiam qualquer objeto são dispostas através de um concreto processo dialético. Esse processo se dá através dos antagonismos de grupos sociais divergentes, donde se resultam novos significantes.

Adicionamos as características específicas do cinema, em termos de produção industrial, para a constituição de uma *aura* artística na perspectiva de sua reprodutibilidade, que ocorre de maneira totalmente singular opondo-se às demais produções artísticas:

Nas obras cinematográficas, a reprodutibilidade dos produtos não é, como por exemplo, nas obras de literatura ou da pintura, uma condição externamente imposta para sua difusão em massa. A reprodutibilidade técnica de obras cinematográficas está fundada imediatamente na técnica de sua reprodução. Esta possibilita não só a difusão em massa das obras cinematográficas do modo mais imediato, como muito mais as obriga a tal difusão. Isso porque a produção de um filme é tão cara que um indivíduo que poderia comprar um quadro, não pode mais pagar um filme. Em 1927, calculou-se que um filme de maior porte, para ser rentável, precisaria alcançar um público de nove milhões de pessoas³. (BENJAMIN, 2012, p. 34).

Verificamos aqui a relevância de apontarmos os processos do imaginário, os quais se prolongam todo um processo social, pois aqui atua definitivamente o objeto de nosso estudo. O imaginário social, diferente da categoria imaginação, é construído através de uma série de compartilhamentos que se desenvolvem na esfera social conjunta e se assentam nas trocas culturais, concebendo que ao mesmo tempo em que os indivíduos constroem coletivamente esse imaginário, ele próprio passa a reivindicar as ações do próprio indivíduo (ESPIG, 1998). A designação dessa dialética, em específico, nos é cara.

Walter Benjamin em seu *Imagens de Pensamento* elabora a concepção de que a imaginação individual se constrói a partir de imagens e, mesmo aquilo que não conhecemos, mas que ouvimos falar, emerge como imagens baseada em outras já consolidadas em nosso *estoque de imagem* (BENJAMIN, 2004), que é o resultado de todas as imagens já processadas em nossa imaginação. A partir daí, se constrói uma nova dialética permanente de compartilhamento coletivo que cria um imaginário social. Como antes já observado por nós, o cinema foi a maior arte de propulsão e difusão ao longo do SEC. XX. E sua realização envolve diferentes esferas sociais que se inicia desde o financiamento, quase sempre tendo envolvimento do Estado, ainda que por vezes aliado a grandes corporações, passa por empresas de distribuição, um processo de publicidade e um parque composto por salas de exibição. Sua produção envolve centenas ou até milhares de profissionais e seu consumo envolve outros milhares ou até milhões de pessoas, que por sua vez fazem suas próprias interpretações. Esse processo é favorecido pelo caráter pluridiscursivo de um filme, que envolve a justaposição de uma dimensão sonora, onde temos diálogos, música, trilha, efeitos

³ Atentemos para o fato de que atualmente a exigência de público para a rentabilidade é exponencialmente maior. Esse debate aprofunda ainda mais a importância em função da participação do Estado na cadeia cinematográfica, bem como dos modos de produção.

sonoros, narração e os silêncios, com a dimensão visual, com sua concepção fotográfica, as cores, o enquadramento, a encenação dos atores. Cada um desses elementos adiciona uma camada discursiva a mais que se compõem a partir de uma ordenação estética. Porém, a etapa de exibição não é fim e sim um meio de processo. Após o espectador fazer a sua ressignificação pessoal ele ainda faz o seu debate com os demais indivíduos, consome comentários profissionais de mediação (entre outros que não tem formação profissional) e passa a fazer uma nova ressignificação da linguagem, em uma evolução essencialmente dialética. É o que o teórico e cineasta Gutiérrez Alea chama de *Dialética do Espectador* (ALEA, 1984), também título de seu livro.

Justamente esse encadeamento que confere ao cinema uma função de agente duplo da História (BARROS, p. 63), onde ele é influenciado socialmente, mas também exerce influência na própria sociedade. Independente de juízo de valor, no entanto, podemos verificar essas inter-relações em situações positivas, como no caso do filme *Ilha das Flores* (1989), de Jorge Furtado, que fez com que o poder público municipal de Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul, elaborasse programas de assistência aos moradores da região das ilhas que pertencem à cidade. Outro exemplo famoso é *Tempos Modernos* (1936), de Charles Chaplin, que deu o ponto inicial ao surgimento de um debate, em escala global, sobre lesão por esforço repetitivo (LER) nos trabalhadores fabris. Um caso que trabalhamos em nossa dissertação é de *A Morte de um Burocrata* (1966) de Tomás Gutiérrez Alea, uma comédia que traz uma série de críticas ao aumento da burocracia estatal em Cuba. Três dias depois do lançamento do filme, Fidel Castro proferiu um discurso onde prometia rever os entraves burocráticos enfrentados pelos cubanos nos guichês de atendimentos.

Por conseguinte, diante da necessidade de melhor compreendermos o contexto social e político da região, realizaremos essa investigação nos utilizando dessa fonte tão vasta que é a fonte fílmica, que compreendermos não ser apenas uma possibilidade de uso a ser comprovada, mas sim a fonte adequada da qual precisamos. Iremos exprimir desta fonte a necessidade de compreensão dos fenômenos sociais e políticos que decorrem destes processos sociais aqui anteriormente salientados, sempre bem aportados pela sua preparação e confrontação com a produção historiográfica disponível.

A conjuntura histórica a qual nos lançamos a interpretar é bastante demarcada pela eclosão de conflitos de natureza social e política. Os anos 1960 e 1970 foram marcados pelo intenso avanço de movimentos revolucionários na América Latina, assim como pelas guerras de libertação nacional na Ásia e, especialmente, na África. Como denominador comum, temos a evidência do socialismo, desde sua base teórica tradicional, até suas interpretações nas mais

variadas partes do mundo, favorecendo com que se estabelecesse também como um fator organizativo essencial ao estabelecimento de uma luta incisiva por parte dos trabalhadores organizados e no campo da esquerda, em geral.

Ruy Mauro Marini, tematizando a importância do socialismo nessa mesma referida conjuntura, apresenta o seguinte postulado:

Mas o socialismo não é apenas um determinado regime de organização da produção e distribuição de riqueza, ou seja, não é simplesmente uma certa forma econômica. O socialismo é, acima de tudo, a economia que exprime os interesses de uma classe – o proletariado – e se opõe, portanto, aos interesses da classe afrontada pelo proletariado: a burguesia [...] A luta pelo socialismo é, fundamentalmente, uma *luta política*, no sentido de que o proletariado tem de contar com o poder do Estado para quebrar a resistência da burguesia aos seus desígnios de classe e *impor* aos setores mais débeis desta, às camadas médias burguesas, que subsistem ainda durante um certo tempo, uma política que *destrua as suas bases materiais de existência*. A política do proletariado em relação à burguesia é sempre uma política de força. (MARINI in BAMBIRRA, 1975, p. 21).

Nossa incumbência, em termos de pesquisa, é precisamente a de articular esses fatores. Desvelar a função histórica que o cinema cumpre como *arma política* nessa conjuntura. A esse período nós designamos como *tempo de liberação*, pelas lutas travadas, não apenas no campo do confronto físico, mas pelas simbologias, pelo imaginário, a mitificação, o campo do imaterial de forma mais ampla. O termo “liberação” tem um significado mais preciso em espanhol, visto que, a expressão *Liberación* é vastamente encontrada neste período sempre aliado à luta por autonomia. Essa autonomia é algo mais sofisticado do que uma simples “libertação” encontrada nas lutas por independência do século XIX. Liberação aqui é usual à autonomia, inclusão social e soberania popular. Esse solo comum estabelece, de tal modo, rápido diálogo com as teorias de libertação nacional em Aimé Césaire, mas especialmente em Frantz Fanon. Podemos encontrar menções a Fanon, inclusive, em manifestos de cineastas engajados do período, como *A Eztytyka da Fome*, de Glauber Rocha e *Hacia um Tercer Cine*, de Fernando Solanas e Octavio Gettino, esses dois integrantes do grupo argentino *Cine Liberación*.

Esse amplo processo histórico também propiciou um encadeamento de descobertas, redescobertas e interpretações no que diz respeito à identidade, seja nacional, popular, ou regional, tanto no período, quanto *a posteriori*. Qual foi o papel do cinema nesse processo? Tanto como *agente*, quanto *produto* deste momento histórico.

Nossas intenções têm, por objetivo, identificar o papel que os processos revolucionários nos dois países analisados tiveram na construção de uma noção de nacionalidade popular e engajamento político na América Latina. Localizar o

desenvolvimento cultural que expressa esses processos e como o cinema atuou nos processos e políticas culturais. Nos propomos a interpretar os conflitos sociais e políticos que decorrem desses dois processos históricos. Nós lançamos olhares para os processos cinematográficos para, primeiramente, compreender sua expressividade e o que representam dentro desta conjuntura, ao mesmo tempo que analisamos o quanto a própria atividade cinematográfica construiu esse mesmo contexto e o quanto isso contribuiu com uma nova caracterização de engajamento político na região.

Em nosso conjunto teórico, também se faz presente a prática da história comparada, o que permitirá uma melhor leitura da situação entre esses dois países, sejam pelas disparidades, sejam pelas conexões. O que, inclusive, nos auxilia muito em termos de interpretação continental e regional. O fato de trabalharmos com o materialismo histórico enriquece ainda mais a ferramenta comparativa, pois como destaca Barros, a proposição de uma análise através dos modos de produção, proposta por Marx e Engels, necessita da comparação entre modelos (BARROS, 2014, p. 10). Nossa proposta consiste mais em buscar as conexões, similitudes e distinções entre ambos os países rumo a uma história continental. Não nos utilizamos de uma concepção tradicional da historiografia no quesito da história comparada, pois apesar de trabalharmos em dois países em um período similar, nossa preocupação reside muito mais em estabelecer vínculos de conexão, mantendo a comparação no que tange à historicidade de cada país com o tempo histórico que atravessavam, compreendendo seus mecanismos sociais internos e como essa historicidade se integra no subcontinente.

Sobre esse aspecto, Maria Ligia Prado, ao salientar a importância da análise comparada na historiografia latino-americana aponta que “Em vez de manter os olhos fixos na Europa, é mais eficaz, para o historiador, olhar o Brasil ao lado dos países de colonização espanhola” (PRADO, p. 12, 2005). Um apontamento bastante preciso que a autora faz, a esse respeito, é o de que o historiador deve valorizar as suas fontes, pois são elas que configuram as singularidades históricas de seu problema. Nesse ponto, nós consideramos ideal a combinação com a nossa convicção de uma noção de Cinema-História, visto que a utilização dos filmes como fonte primária, essencial para esta noção, é adequada para avaliar cada caso com a devida singularidade. Outro ponto fundamental em nossa abordagem também é destacado pela historiadora:

O melhor exemplo são os ensaios que se dedicaram a trabalhar com a “teoria da dependência” na América Latina. Ainda que os textos mais sofisticados se preocupassem com as nuances nacionais, comumente a explicação generalizante se estendia nos seus traços mais fortes por todos os países latino-americanos. (PRADO, p. 23, 2005).

A Teoria da Dependência, e especialmente, a Teoria Marxista da Dependência (TMD), compõem parte privilegiada de nosso corpo teórico, justamente por entendermos que é essencial a tematização das categorias de *subdesenvolvimento* e *dependência*, para configurarmos o ambiente social, político e cultural na região e no período que escolhemos trabalhar. Portanto, o estabelecimento desta categoria prévia nos auxilia na formulação de uma teoria geral e no modelo comparativo.

Como metodologia de trabalho, empregaremos técnicas de análise fílmica, às quais, como bem define Jacques Aumont, é diferente de crítica de cinema, que é algo voltado para a comunicação e que envolve certo juízo de valor (AUMONT, 2004, p. 10), visando a mediação entre obra e público, tendo como circularidade principal os meios de comunicação. Por outro lado, a análise fílmica tem sua base de dados na academia e significa, necessariamente, o entendimento do filme como fonte primária de pesquisa. Necessita de instrumentos de validação e métodos de verificação. É preciso que se façam perguntas de pesquisa para essa fonte, como com qualquer outra fonte histórica, como também é dada a importância de confrontá-la com a produção historiográfica disponível. O mesmo deveria ser feito a qualquer tipo de fonte, visto que, qualquer documento, ainda que escrito, não contém um significado histórico *a priori*, mas sim concentra valor de conhecimento histórico a partir do trabalho dos historiadores e das historiadoras.

Com relação ao filme, expressão artística de alta complexidade, ao mesmo tempo que traz consigo toda a riqueza de seu discurso pluridiscursivo, traz também o fator de entretenimento, muitas vezes elucubrado com o desejo de produzir emoções específicas no espectador. Nesse momento é importante termos todo o arsenal teórico de interpretação para que a fonte sirva para que busquemos elucidar as nossas problemáticas de pesquisa de maneira satisfatória, evitando-se o risco de replicarmos o discurso da fonte. Problema parecido com o dos historiadores que se dedicam ao estudo de biografias.

Nossa maneira de trabalho envolve o que Manuela Penafria, em seus estudos sobre as diferentes tradições de análise, denomina como *análise da imagem e do som*, a mais técnica dos modos de se analisar ou, segundo a autora “especificamente cinematográfica” (PENAFRIA, 2009, p. 7), visto que, consiste na decomposição de cada imagem e som do filme. Com a adequada constatação das imagens e dos sons, é possível identificar o *espaço fílmico*, justaposição entre forma e conteúdo de maneira indissociável. A partir da identificação desse espaço é possível analisar cada elemento de maneira separada, para depois compreender seu funcionamento no conjunto da forma. Esse trabalho pode ser feito com uso de tabelas que demarquem o que vemos *versus* o que ouvimos em cada cena, sempre

adicionados de comentários críticos por parte do analista. Desta forma, é possível trabalhar a fonte de maneira crítica, nos apoderando de seu funcionamento completo e acurado.

De modo que cabe a nós incutirmos à nossa fonte a pergunta sobre quais são os conflitos sociais e políticos decorrentes da instituição de regimes socialistas nos dois países em que isso se deu na região, bem como, a importância dos movimentos revolucionários em seus processos decisórios. Tendo em consideração, como antes já abordado, o socialismo como possibilidade do auge da organização das reivindicações populares, das classes subalternizadas. Sob égide da organização socialista que entidades de base, representações de classe, movimentos sociais, partidos políticos de esquerda, grupos representantes da sociedade civil, de modo geral, conseguiram não apenas canalizar suas reivindicações, como fazer parte do Estado e assim alterar a disputa de forças dentro do bloco histórico. Sob esse aspecto, aplicaremos às nossas fontes determinados conceitos do filósofo italiano Antonio Gramsci sobretudo as de *sociedade civil*, *estado total* e *cultura política*, dentre outros que serão explicitados e desenvolvidos ao longo do trabalho.

Ainda sobre o método, são de grande importância em nosso emprego as contribuições de Kracauer. Este teórico e analista fílmico deu grande ênfase em seu trabalho à expressividade formal da obra cinematográfica. Em suas análises⁴, o autor estabeleceu uma base teórica onde compreendeu o estudo da expansão da sociedade de consumo e do capital improdutivo na *psicologia das massas* da sociedade alemã dos anos 1920 e 1930. Estabelecido esse solo teórico, analisou a maneira como os filmes alemães expressavam as aflições sociais, porém o fez analisando forma e conteúdo fílmico. A partir de seus aspectos estéticos e estilísticos, trazendo a imagem para o centro da análise, problematizando as análises através do próprio texto. Sua análise privilegia a maneira como a forma, ou estética, aborda o conteúdo em si, no que denomina *estética material* (CROCCO; FOGAL, 2015). Destacamos que nossa análise não tem como preocupação os fatores psicológicos, mas sim históricos e sociais. Neste ponto, nos alinhamos mais às concepções deste autor, visto que, esmiuçamos o que é fornecido materialmente pela linguagem fílmica, ou seja, suas imagens e sons. Consideramos que a linguagem fílmica é determinada pela justaposição das imagens e sons em movimento. Portanto, aqui nos afastamos das concepções de Ferro no que tange à uma suposta expressão sugerida do filme, ou zona ideológica não-visível, pois acreditamos que a análise fílmica é um exercício que se estabelece na concretude do *espaço fílmico*.

⁴ No que tange à análise, a obra do autor ganha destaque a partir do lançamento da obra: KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona, Paidós, 1995.

Aliamos a isso alguns preceitos fundamentais de Walter Benjamin, como o de arte, de civilização, de imaginário e de estética. Conceitos que serão desenvolvidos em sua especificidade quando aplicados posteriormente. Esse escopo é fundamental para que melhor possamos adaptar nossas necessidades de metodologia em análise fílmica para as concepções Cinema-História. A importância da boa aplicação de nossa metodologia e sua correta aferição teórica se fazem presentes acerca do que Jacques Le Goff ⁵determinou como *monumento* e *documento*, ou seja, do passado o que resta não é um conjunto pronto a ser postumamente apresentado, mas sim monumentos da memória. De modo que o que se seleciona e se ressignifica destes monumentos são os documentos, produções técnicas dos historiadores, enquanto profissionais científicos da memória (LE GOFF, 1990, p. 463). Consideramos crucial, portanto, o aporte teórico-metodológico e suas implicações práticas para a nossa obtenção de resultados.

1.1 Objeto, documento fílmico

Evidentemente nossa delimitação de objeto está atrelada com o nosso recorte temporal, que como já destacado se relaciona com nossa problemática de pesquisa. A partir de nosso escopo teórico, desempenhamos em Gramsci a conceituação do *intelectual orgânico*, ou seja, um intelectual ligado originalmente à sua classe social, ao seu modo de produção, evitando, deste modo, abstração retórica em seu exercício teórico, favorecendo de maneira relacional sua capacidade de organização da classe trabalhadora. Mais do que isso, o intelectual ligado às classes populares é um intérprete e construtor de uma nova linguagem (GRAMSCI, 1999, p. 93). Para ele, criar uma nova cultura não é um exercício individual, mas sim um compartilhamento crítico de descobertas (GRAMSCI, 1999, p. 95).

Em vista disso, julgamos por bem selecionarmos diretores, compreendendo aqui o papel do diretor enquanto um trabalhador intelectual, escolhemos aqueles que compreendemos terem tido maior relevância de contribuição organizativa das demandas populares, bem como nas suas manifestações de linguagem. Portanto, nos alinhamos ao que

⁵ A referência a Le Goff em nosso trabalho não se dá apenas pela afirmação científica de sua consolidada obra, mas também pelo diálogo do campo. O artigo *O filme: uma contra-análise da sociedade?* É o primeiro trabalho em que Marc Ferro utiliza a expressão *Cinema-História* e se encontra justamente no livro *História: Novos Objetos*, organizado por Le Goff e Pierre Nora situada no processo de consolidação da chama *Nova História*, também conhecida como *Terceira Geração dos Annales*, que ampliou a difusão e propulsão de diferentes abordagens e do entendimento da construção do objeto na História. O mote cultural de interpretação se tornou amplamente utilizado e Marc Ferro fez parte desse movimento.

se refere Siegfried Kracauer ao afirmar que “o cinema é sintoma da realidade” (KRACAUER, 1989) e em nosso caso buscamos as expressões impressas nessa manifestação popular.

No caso cubano, trabalhamos com Tomás Gutiérrez Alea, tal qual em nossa dissertação, visto que, ele foi o principal diretor cubano de seu tempo, sendo um dos fundadores do Instituto Cubano de Artes e Indústria Cinematográfica (ICAIC) e o principal idealizador do chamado Cinema Revolucionário Cubano, tendo realizado os seus principais filmes. Além do mais, Alea foi um militante revolucionário, colaborador do Movimento Revolucionário 26 de Julho (M-26), grupo guerrilheiro liderado pelos irmãos Fidel e Raul Castro, Camilo Cienfuegos e Che Guevara. Alea filmou de dentro da guerrilha e depois do triunfo revolucionário buscou uma interpretação latina de Cinema Moderno, advindo do movimento cinematográfico do *Neorealismo Italiano*⁶, materialidade estética que buscou romper com o chamado Cinema Clássico⁷, produzido, sobretudo, nos EUA. Em função de sua proposta estética vanguardista e renovadora e seu conteúdo crítico engajado, aliado com um sucesso substancial nos festivais de cinema onde passou, gerando intensos debates, esse movimento cinematográfico gerado pelo pós-guerra italiano dos anos 1940 influenciou diversos movimentos ao redor do mundo nas décadas seguintes. Na América Latina incidiu especialmente dentre os engajados cineastas ligados às esquerdas em seus países, em um amplo contexto de fortalecimento do conteúdo nacional e da disputa polarizada da Guerra Fria nas décadas de 1950, 1960 e 1970.

O precursor dessa interpretação de ruptura cinematográfica no continente foi o Cinema Novo no Brasil, em meados da década de 1950, a partir disso diversos foram os *Nuevos Cines* por todo o continente. Cuba foi o primeiro país onde houve uma institucionalização desse modelo fílmico, a partir da consolidação de sua revolução. Consideramos que é chave o entendimento desse contexto para interpretação de nosso objeto a partir de uma perspectiva nacional. Portanto, devemos ter um olhar combinado para os estudos sobre o nacionalismo, o socialismo e as questões sociais, buscando interfaces e inter-relações.

De acordo com os preceitos de nosso método de trabalho, temos uma revisão bibliográfica feita ainda em nossa dissertação de mestrado, à qual, adicionamos alguns títulos. À época, muito nos surpreendeu a escassez de livros publicados em português oriundos de pesquisas científicas (GUILHÃO, 2019, p. 14) sobre Cuba e sua revolução. Nossa surpresa advém da pujança com que esse tema é presente no debate público brasileiro. Expressões

⁶ Para maiores detalhes acerca deste movimento ver: FABRIS, Mariarosaria. *O Neo-Realismo Cinematográfico Italiano*. São Paulo, EDUSP, 1996.

⁷ O principal autor sobre a estética e o modo de produção do Cinema Clássico é David Bordwell, do qual, entre suas obras destacamos: BORDWELL, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, Paidós, 1996.

como “vai para Cuba” e “O Brasil não será a nova Cuba” ocupam o ideário da disputa política no país desde, pelo menos, a década de 1960 com muita força e persistem até a contemporaneidade. A academia brasileira vem se dedicando ao estudo das implicações da Revolução Cubana, mas certamente não no mesmo ritmo com que essa discussão se alastra pelos meios de comunicação e agora as mídias digitais. Em parte, isso se deu em função dos 21 anos de ditadura militar da qual fomos vítimas. Isso é parte de nossa problemática de pesquisa, visto que, o debate público está nitidamente alicerçado pelos meios de comunicação e menos pela construção de conhecimento científico sobre o tema. Isso nos desafia, haja vista, a limitação de produção que nos assessora. No entanto, aumenta nossa responsabilidade e nossa contribuição tanto acadêmica, quanto social.

A historiadora Cláudia Wasserman publicou, em 2007, na revista *Historia Caribe*, da Colômbia, um levantamento bibliográfico sobre a produção historiográfica brasileira até aquela data. Além dos livros, também levantou publicações em jornais, trazendo uma introdução sobre a recepção da Revolução aqui no país. A maior parte da produção brasileira sobre o tema se encontra entre o final da década de 1970 e a de 1980. Dentro dessa produção destacamos *Da Guerrilha ao Socialismo*, de Florestan Fernandes, que em 1979, realiza um importante trabalho de identificar as diferentes forças que compunham as fileiras revolucionárias e analisa como se dá, posteriormente, a tentativa de implementação do socialismo. Já na introdução, o próprio Florestan credita a pouca produção acadêmica ao próprio desafio de se retratar um tema tão grandioso e que ainda está em curso. Wasseman adiciona também a possibilidade de censura no período. No mesmo período ganhou notoriedade os trabalhos de Ecosteguy (1978), de Loyola Brandão (1976) e Fernando Morais (1976), que apesar de serem reportagens estendidas, são muito elucidativos e cumpriram um papel de amenizar a lacuna deixada por publicações acadêmicas no período. Por algum tempo, o único livro existente foi o *Cuba: A Revolução na América*, de Almir de Matos, em 1961. Também há o trabalho de Emir Sader *A Revolução Cubana*, de 1985, que se notabiliza por verballizar com ardor o discurso oficial do Estado cubano. Outro trabalho de dentro da academia é *Revolução Cubana: de José Martí a Fidel Castro (1868-1959)*, de 1983, escrito por Abelardo Blanco e Carlos Alberto Doria.

Avançando para depois da data da publicação deste levantamento, temos o trabalho de Moniz Bandeira *De Martí a Fidel: A Revolução Cubana e a América Latina*, de 2009 e dois trabalhos que se aproximam de nosso campo de atuação que são *Cinema Cubano: Revolução e Política Cultural*, de Mariana Martins Villaça, em 2010, autora muito importante em nossa pesquisa, pela maneira como articula cinema e sociedade, e *Intelectuais Cubanos: e*

a *política cultural da revolução*, de Silvia Miskulin em 2009, ambos resultados de suas teses de doutorado em História. De fora do Brasil, mas publicados aqui em português, se destacam *História da Revolução Cubana*, de 2015, premiado livro da estadunidense Aviva Chonsky e principalmente, *Cuba: Uma nova história*, de Richard Gott, em 2004, fundamental por realizar uma revisão das interpretações correntes, e *Cuba: ou os caminhos da liberdade*, de Hugh Thomas, em 1971, importante pela análise concreta que realiza com números econômicos, ambos historiadores ingleses e materialistas, e que consideramos serem os seus trabalhos os mais completos sobre o tema.

Dentro da academia, mas sem passar pelo mercado editorial brasileiro, encontramos um número não mais do que razoável de dissertações e teses, verificando pouco mais de 50 trabalhos que se dedicam diretamente com o processo da revolução no campo da História. Se tomarmos em conta os trabalhos que analisam as implicações de influência da revolução para o Brasil, como os estudos de recepção pela imprensa, então os trabalhos se multiplicam exponencialmente, formando maioria, inclusive. Se incluirmos demais áreas sociais de pesquisa, temos novo aumento.

Ainda recebem destaque, em função da temática, a Dissertação de Mestrado em Belas Artes de Leonardo Ayres Furtado, em 2007, intitulada “O cinema popular e dialético de Tomás Gutierrez Alea”, onde o pesquisador traça a trajetória do diretor, porém sem uma análise fílmica das obras. A tese “Por uma política da voz no cinema: estratégias para a emancipação do espectador em memórias do subdesenvolvimento de Tomás Gutiérrez Alea” de Elen Cristina Souza Koch Vaz Döppenschmitt, em 2010, fiel à tradição da comunicação social, realiza uma análise do filme calcada na fortuna crítica da obra. Infelizmente, Furtado não seguiu para um doutorado, bem como, Döppenschmitt fez essa tese sobre Cinema Cubano, mas sua Dissertação foi sobre outro tema, cabendo a nós realizarmos o primeiro trabalho de pesquisa sobre Cinema Cubano que efetiva a continuidade entre mestrado e doutorado. Abrangendo para o campo visual, de modo mais amplo, encontramos a dissertação de Edinaldo Aparecido Santos Lima, intitulada “Preparar, apontar, foto! A construção da imagem fotográfica dos camponeses cubanos nos periódicos *Revolución* e *Campo de Revolución*”. Sobre a política cultural da revolução, temos as dissertações das já citadas Mariana Villaça e Silvia Miskulin, no primeiro caso trabalhando com o grupo de experimentação sonora do ICAIC, e no segundo com imprensa.

Para a constituição do *corpus* documental de nosso trabalho, analisaremos, como fonte primária, os filmes *La Última Cena* (1977) e *Los Sobrevivientes* (1979). Nossa escolha se deu através de nossa pesquisa preliminar, onde detectamos estes como os filmes de Alea com

maior número de questões fílmicas, e de produção, favoráveis aos nossos debates propostos. Destacamos que estes documentos fílmicos compõem a centralidade de nosso objeto mas não sua totalidade, visto que, alargaremos nosso *corpus* com a adição de outras obras de Alea e de outros diretores cubanos e, em menor medida, até de outros países, que receberão menor atenção, mas que terão importância assessoria. A cópia do primeiro filme foi encontrada em site de compartilhamento de arquivos, já o segundo se encontra disponível no site Youtube. Ambos estão em boa qualidade de conservação de som e imagem e pelos dados técnicos disponibilizados pelo catálogo virtual do ICAIC, trata-se das versões originais das obras.

Com relação ao Chile, curiosamente o número de trabalhos publicados pela Academia é similar ao de Cuba se nos fixarmos ao campo da História. No entanto, se incluirmos as publicações de outras áreas o número é cerca de três vezes maior, em função do interesse de áreas como economia, em função das políticas neoliberais de Pinochet e da biologia, em função do deserto do Atacama. O número de trabalhos de áreas adjacentes a História, como Educação e Ciências Sociais, também é maior.

No entanto, quando nos direcionamos para os livros publicados, a realidade é ainda mais dura do que a cubana. A escassez de títulos de origem acadêmica é avassaladora. É bem verdade que tanto no caso cubano, quanto no chileno, existem uma grande quantidade de artigos científicos que são de extrema relevância. Mas no âmbito de produções de maior fôlego publicadas em livros, a dificuldade é maior e grande parte destes estão dentro de assuntos como coletâneas e reuniões de artigos. Nesse âmbito, se destaca a coletânea de Leslie Bethel *A História da América Latina*. Também são destacáveis os trabalhos *Democracia e Ditadura no Chile*, de Emir Sader em 1984 e, principalmente, *Democracia e Socialismo: a via chilena*, de Alberto Aggio em 1993, oriundo de sua tese de doutorado em História e que muito auxiliou nas nossas formulações. O tema da ditadura Pinochet possui um número de produções maior do que o do governo da Unidade Popular (UP).

Natália Schmiedecke salienta que:

Em um estudo publicado em 2004, os historiadores Mario Garcés e Sebastián Leiva constataram que a historiografia se deteve por muito tempo em explicar as causas do “fracasso” do governo da UP, debruçando-se sobre os atores políticos formais. Tais estudos tenderam a explicar a crise de 1973 a partir da atuação dos partidos políticos, atribuindo a “culpa” à falta de unidade da esquerda, à incapacidade de governo da UP, à ilegalidade das manobras da direita ou ao fracasso do centro político para desempenhar um papel moderador. (SCHMIEDECKER, 2015, p. 16).

Oriundos de pesquisa acadêmica ainda se destacam, segundo o nosso interesse de pesquisa, o trabalho de Carolina Amaral de Aguiar na tese de doutorado em História “O Chile

na obra de Chris Marker: um olhar para a Unidade Popular desde a França”, que apesar de ter como enfoque uma interpretação francesa sobre o objeto, faz um importante estudo sobre a política cultural para o cinema da Unidade Popular, assim como, de Cuba, país ao qual Marker também foi muito próximo. Além do mais, Aguiar tem uma vasta produção sobre ambos os países que muito nos deu suporte, em especial no que se refere ao cinema de exílio da UP. No campo dos estudos em cinema também nos são caros os estudos de Fabián Núñez e Ignacio Del Valle Dávilla, este chileno radicado no Brasil, e que ambos mantêm uma série de produções que analisam essencialmente a gênese do cinema latino-americano, exatamente no período em que trabalhamos, em especial o Chile. A dissertação de Alexandro de Souza e Silva “A filmografia de Miguel Littín entre o exílio e a clandestinidade (1973-1990)”, também faz uma importante contribuição, visto que trabalha com um dos diretores que trabalhamos, inclusive tivemos a oportunidade de fazer um curso com ele em 2020. Ainda sobre a questão cultural na Unidade Popular, localizamos as teses “Nuestra mejor contribución la hacemos cantando: A nova canção chilena e a ‘questão cultural’ no Chile da unidade Popular”, de Natália Ayo Schmiedecke e “Os sentidos dos quadrinhos em contexto nacional-popular (Brasil e Chile, anos 1960 e 1970)” de Ivan Lima Gomes. A dissertação de Fernanda Luiza Teixeira Lima “Batalhas pela memória: verdade, reparação e justiça nas narrativas historiográficas e fílmicas sobre a ditadura chilena (1973- 2015)” tem uma proximidade relativa com nossa proposta, visto que, trabalha com o cinema durante a Unidade Popular, e depois sobre a ditadura, muito embora, se concentre fundamentalmente nos filmes de memória realizados após o regime ditatorial. Nesse sentido, também há o trabalho de mestrado de Mônica Villaroel “O país dos cineastas: cinema e identidade chilena na década de 1990 a 2000”.

Sobre a nossa escolha com relação ao autor, o diretor com o qual trabalhamos, Miguel Littín, foi o presidente da Chile Filmes, empresa de capital misto que foi estatizada e reconfigurada pelo governo Allende para ser a propulsora das políticas cinematográficas no país andino. Diferente de Cuba, no Chile não houve um processo revolucionário advindo de um conflito militarizado. No entanto, o processo que levou a Unidade Popular (UP) ao poder cumpriu uma tradição que já vinha desde, pelo menos os anos 1930, quando o país teve o seu primeiro governo de inspiração socialista. Os socialistas também frequentariam o poder nos anos 1940 e 1950 com a aliança policlassista da Frente Popular, liderada pelo Partido Radical, de centro direita. Portanto, a chegada da UP ao poder resulta o apogeu de um amplo processo social de décadas a fio e muita mobilização popular. Nessa conjuntura, Littín não apenas foi partícipe, como atuou na consolidação da UP sendo o presidente do Comitê dos cineastas da

Unidade Popular. O Chile não detinha uma larga tradição cinematográfica até a emergência de Allende ao poder. Ao contrário de Argentina, Cuba, Bolívia e Brasil, os cineastas militantes do país não conseguiram formar um movimento de tipo *nuevo cine*, porém articularam uma aproximação entre filmografias e cineastas do continente afim de formular um movimento continental. Emerge o *Nuevo Cine Latino* (NCL), que teve um impulso inicial, mas não chegou a consolidar largamente. No entanto, permitiu que os cineastas chilenos de esquerda conseguissem se articular e, posteriormente, atuar na refundação da Chile Films tendo Littín à frente.

Selecionamos deste cineasta, como fontes principais, os filmes *Compañero Presidente* (1971) e *Atas do Chile* (1985). No caso do primeiro, trata-se de um documentário onde Allende e Régis Debray confrontam-se sobre os temas do socialismo entre a via insurrecional revolucionária e a via chilena ao socialismo. Trata-se de um documento histórico imensurável e o primeiro filme produzido pela UP. No caso do segundo, é um filme que Littín realizou quando estava exilado, porém entra clandestinamente ao Chile para tematizar sobre o cotidiano das pessoas e detectar como se dá a resistência à ditadura. O filme é uma espécie de balanço sobre o que aconteceu. Estamos trabalhando com a versão para o cinema, que é a linguagem que nos interessa, mas este filme é uma versão adaptada da série de TV *Ata Geral do Chile*, lançada pela TVE da Espanha.

Nossa escolha por estes filmes se dá em função da potencialidade das questões a analisar, como no caso cubano, além de podermos demarcar a investigação tanto do contexto do governo da UP, quanto das consequências práticas de sua atuação no exílio. Assim estabelecemos um diálogo entre a via revolucionária cubana e a via chilena ao socialismo. Além disso, optamos por privilegiar as duas categorias fílmicas mais eminentes em cada um dos países: Os filmes de ficção com temática histórica, no caso cubano, e os documentários de engajamento político, no caso chileno. Sabemos que são necessários métodos distintos de análise, visto que se trata de diferentes maneiras de abordagem. A cinematografia chilena, que ainda realizava esforços para se tornar fecunda, seguia uma tradição documental de longa data. Os esforços de “descoberta” favoreceram ainda mais a ressignificação do documentário no Chile. O argentino Fernando Birri, destacado na propulsão e interpretação do cinema engajado e militante na América Latina ressalta a importância do documentário para constituição de um *cinema de intervenção política*, categoria esta que desenvolveremos ao longo do trabalho:

Considero que o primeiro passo que tem que dar uma cinematografia que se propõe ser uma cinematografia nacional, tem que ser o documentário de realidade, começar por ver o que tem em frente aos seus olhos, escutar o que tem ao redor de sua orelha. (BIRRI *apud* MOUESCA, 2005, p. 6).

No caso cubano, identificamos uma tradição em que a ficção, por vezes até de caráter melodramática, circundam o cinema antes da revolução. O cinema mexicano realizava muitas produções na ilha, influenciando a ficção cubana e, inclusive, formando técnicos (GUILHÃO, 2019, p. 38). Após o triunfo guerrilheiro, o cinema cubano produz muitos filmes de história, primeiro sobre o próprio processo revolucionário, mas também sobre os tempos do regime Batista. Ainda nos anos 1960 surgem filmes que abordam o século XIX, que se tornam recorrentes na década seguinte. Portanto, essa íntima relação do Cinema Cubano com o dispositivo histórico, constituindo uma categoria de *filme de história*, também é abordada por nós de maneira pormenorizada e contraposta com o modelo documental chileno.

Como no estudo de caso anterior, aqui também teremos os filmes de Littín no escopo principal, no entanto, trabalharemos de maneira adjacente com outros filmes, cineastas e cinematografias a fim de constituir toda uma relação de historicidade que não apenas dará amparo ao nosso objeto como também lhe irá conferir sentido e permitirá nossa atuação de reconstituição e problematização adequada ao tempo-espço e ao processo histórico, como tal.

Outro tipo de fonte, que nos utilizaremos de maneira acessória, mas que nos trará ainda mais potencialidade nas questões abordadas é a fonte oral. No caso chileno, produzimos a própria fonte em entrevista realizada com o cineasta Miguel Littín em julho de 2022, por cerca de 70 minutos na cidade de Rancagua, no Chile. No caso cubano nos fazemos valer do livro *Os filmes que não filmei: Gutiérrez Alea*, um conjunto de entrevistas que Silvia Oroz realizou com o diretor ao longo de um mês. Em ambos os casos, utilizaremos as falas destes dois atores históricos de acordo com os nossos problemas de pesquisa e não de modo a permitir que suas falas conduzam o nosso trabalho. Da mesma maneira que a nossa metodologia de análise fílmica tem como um dos objetivos dar materialidade em nossa análise, nos fazendo evitar o discurso de deleite da obra, pois ela tem como objetivo conduzir o espectador emocionalmente adentrando a um universo da imagem e do som. O mesmo risco podemos correr no caso da história oral, muito embora não seja o foco da nossa investigação, sendo somente fonte secundária, ainda que de grande valia.

Nossa viagem ao país andino, inclusive, foi riquíssima em termos de aquisição de bibliografia e demais materiais para pesquisa, durante cerca de um mês. Mas também para ambientação histórica, enquanto experiência pessoal. Pudemos constatar com os próprios

olhos a disputa secular dos espaços do deserto do Atacama entre os indivíduos e as empresas multinacionais de exploração mineral, que se alastram por todo o norte do país, inclusive em muitos lugares onde não se encontram cidades nem a dezenas e até centenas de quilômetros. Na cidade de Antofagasta, maior capital do norte, a luta pelos recursos naturais, atualmente conduzida pelos protestos contra a privatização da água, se apresenta denunciada por murais que se alastram pela cidade. Choca, ao mesmo tempo que traz consciência sobre os desafios presentes na vida dos chilenos em busca de garantir o seu futuro.

No primeiro capítulo, trabalhamos a construção do processo social e histórico chileno rumo ao socialismo, lançando olhar sobre alguns marcos temporais estabelecidos desde a década de 1930 até os anos 1970. Também analisamos a produção cultural vinda das bases populares até o governo da UP, em um esforço de criação de uma cultura revolucionária. Este capítulo é basilar, visto que, apresentamos esforços de interpretação sobre a gênese formativa do socialismo e da sociedade chilena, tal qual, como se dá essa experiência de governo, tendo foco seja na área cultural, seja na área da mobilização social. Realizamos um balanço de interpretações da época, não apenas sobre o fenômeno chileno, mas sobre o contexto latino-americano, no qual nos utilizamos de um enfoque na teoria da dependência e, em especial, na teoria marxista da dependência (TMD), sobretudo na obra de Theotônio dos Santos, visto que, deste grupo é o autor que mais se utiliza da história como ferramenta de trabalho.

Explicitamos em maiores detalhes também a nossa ferramenta de trabalho teórico-metodológico para a nossa fonte de investigação. Introduzimos interpretações teóricas sobre as determinações fílmicas passíveis de utilização nos centrado na utilização de um *cinema político* ou de *intervenção política*. Trabalhamos aqui com o filme *Companheiro Presidente*, não apenas o utilizando para ilustrar o período tratado, mas ao contrário, para problematizar a história através dele, trazer interpretações para além do que a bibliografia tradicional nos possibilita, ao mesmo tempo em que confrontamos as fontes, de maneira dialética.

No segundo capítulo, em que trabalhamos Cuba, nos deparamos com um problema em função da historicidade. Como trabalhamos em uma perspectiva conectiva entre esses países e a evolução política e cultural na América Latina, nos encontramos na obrigação de não apenas comparar os países no mesmo período, mas também em sua evolução do processo histórico. Ou seja, nos foi evidente realizarmos uma investigação comparativa entre os processos revolucionários chileno dos anos 1960-1970 com o cubano de uma década atrás, pois aí encontraríamos certa equivalência. Porém, o trabalho em nossa dissertação de mestrado foi o de justamente investigar como o regime cubano se apresentava através das obras de Alea em sua primeira década. Para não resultar redundante em nossa trajetória e repetir características,

decidimos progredir em um aspecto positivo e enriquecer a trajetória nos utilizando dos resultados de nossa pesquisa anterior resumindo alguns aspectos e os reinterpretando, para que possamos nos utilizar de uma apreciação crítica validada para aferir em contraposição ao Chile. Portanto, trouxemos tópicos vindos de nossa dissertação. Um exemplo disso é o do filme *Histórias da Revolução*, de Alea em 1960, primeiro longa-metragem de Cuba revolucionária, realizado com grandes esforços dos principais diretores ligados ao ICAIC e que, de certa forma, enuncia as pretensões culturais para o campo de cinema. Caso similar ao de *Companheiro Presidente*, de Littín em 1971, também o primeiro longa-metragem da Chile Films na era UP.

A ideia de *transição* de regime é importante em nossas elaborações, até pelo fato de nos utilizarmos de fonte cultural/cinematográfica para analisar os conflitos sociais nessas transições, como a instalação de regimes socialistas em países de trajetória capitalista. Mesmo o autoproclamado “governo revolucionário de Cuba” passou por uma transição de modelo econômico e administrativo dos anos 1960 para os 1970, quando estreitou relações de parceria com a União Soviética, processo em que analisamos neste capítulo e que problematizamos a partir do filme *A Última Ceia*, de 1977, dirigido por Alea. Não obstante, é claro, a brusca mudança de regime do socialismo para a ditadura militar chilena nos anos 1980.

Em nosso terceiro capítulo trabalhamos o Chile do Golpe de Estado e a ditadura Pinochet. Aqui nos foram muito caros os conceitos de resistência, terrorismo de Estado (TDE) e ditadura de segurança nacional (DSN). Analisamos como os remanescentes da Unidade Popular se organizaram no exterior e como, nesse contexto, os cineastas continuaram a produzir seus filmes. Analisamos o filme *Atas do Chile*, realizado por Littín quando este entrou clandestinamente no país. Também discorremos sobre a produção dos cineastas chilenos sob ditadura, propondo bases interpretativas sobre a natureza dessa produção e sobre quais condições foram realizadas.

Por fim, no quarto capítulo trabalhamos Cuba em um contexto de declínio da parceria com a U. R. S. S. e a crise no mundo socialista. Defendemos que o filme *Os Sobreviventes*, de Alea em 1979, já apresenta os *sintomas* (Kracauer) do acirramento dessa crise. Fizemos um balanço do cinema político latino-americano dentro dessa trajetória histórica dentre os anos 1950 e 1980, mais uma vez situando nossa pesquisa dentro dessa conjuntura histórica latino-americana, agora realizando uma reavaliação. Oferecemos, deste modo, uma síntese para o que desenvolvemos em nossas conclusões.

2 Socialismo e democracia: A via chilena

O Chile é um país estreito localizado a Oeste do continente sul-americano, junto do oceano Pacífico. Sua tradição histórica faz com que seja um dos países com maior projeção na região. Num destes incursos, envolveu-se no grande conflito que foi a Guerra do Pacífico (1879-1883), enfrentando Peru e Bolívia, no qual, acabou por anexar territórios ricos em minérios da Bolívia, além de deixar este país sem saída para o mar, trazendo a exploração mineral para o centro econômico do país por data indeterminada (Sader, 1984, p. 12). O Peru também perdeu territórios, mas a gravidade do caso boliviano é tamanha que atualmente sua constituição prevê a busca por uma nova saída ao mar.

Na primeira metade do SEC. XX, o país vivenciou o fortalecimento das instituições liberais-democráticas, caso quase ímpar nos países latino-americanos. Essa própria estabilidade será alvo de disputa em meados do século. Também é um dos fatores basilares de todo o processo histórico ao qual estamos interpretando, como veremos posteriormente.

Para aplicarmos um esforço de compreensão do que, de fato, foi a experiência socialista no Chile, é necessário interpretarmos como se construiu historicamente o conjunto de forças sociais e políticas que culmina na Unidade Popular. Nossa compreensão é a de que existiram alguns movimentos históricos bastante definidos que foram se tornando decisivos para a organização das forças sociais através dos movimentos e partidos de esquerda, que constituíram a mola propulsora deste processo ao longo do tempo. A isso se depreendem diferentes tipos de interpretações.

Existem alguns períodos em específicos, aos quais, necessitamos lançar um olhar especial para interpretarmos essa construção histórica que vai resultar décadas depois na via chilena e a Unidade Popular (UP), à qual não podemos permanecer circunscritos, visto que, tivemos experiências regressas no país em pelo menos 30 anos antes. O primeiro período a lançarmos atenção é 1932 onde existiu a breve experiência da “República Socialista”, na qual, a partir de um golpe de Estado, um conjunto de políticos e militares do alto comando declaradamente socialistas, liderados por Marmaduke Grove Varela, comandante da Força Aérea, instituíram um governo de reivindicação socialista com apoio de diversas categorias profissionais de representação de classe. Grove passa a ser conhecido por muitos como o “Caudilho Socialista” (DRAKE in BETHEL, 2015, p. 814). Esse período durou cerca de oito meses e foi interrompido por outro golpe de Estado. Ao deixar o governo, esse grupo fundou o Partido Socialista (PS) para seguir a luta pela revolução social no país.

O PS passou a reunir diversas tendências da esquerda revolucionária, como anarquistas e trotskistas, além dos agrupamentos que se reuniram originalmente com a República Socialista, uma boa parte destes reunidos através da Confederação de Trabalhadores do Chile (CNT). Com o passar do tempo adotou um programa nacionalista e de integração latino-americanista (AGGIO, 1993 p. 82-90). Posteriormente, quando da eclosão da Revolução Cubana, o partido passou a defender a possibilidade de luta armada.

É fundamental compreendermos esse partido para tomarmos consciência dos caminhos, pelos quais, rumava a esquerda política no país. Também é necessário lermos a posição do Partido Comunista (PC), fundado dez anos antes do PS, que defendia uma posição pretensamente ortodoxa do marxismo, o que não seria possível dentro do PS devido a sua propulsão de diferentes tendências (AGGIO, 1993, p. 82-90). O PC era um ferrenho defensor do regime soviético⁸, já o PS fazia diversas críticas. Enquanto ao longo das décadas de 50 e 60 o PS defendeu a implementação de uma tática revolucionária mais direta, o PC apostava na aproximação tática com a classe trabalhadora e alianças com a burguesia nacional supostamente progressista, seguindo aos próprios ditames da orientação soviética. De fato, o PC detinha um número de sindicatos muito maior que o PS quando do início da década de 70. A gênese desses dois partidos, aliada aos períodos em questão é um ponto fundamental. Destacamos, com relação às diferenças de linhas programáticas destes partidos, que o PC mantinha uma estratégia melhor alinhada aos rumos do chamado “bloco socialista” ou “bloco soviético”, enquanto o PS fazia melhores aproximações com os grupos revolucionários latino-americanos, sobretudo aqueles que faziam uma linha mais heterodoxa e por vezes até ligados à insurreição direta.

O período da Frente Popular (1936 – 1941) é especialmente importante para compreendermos o fenômeno da participação popular e democrática no país. Essa se constitui em uma coligação de partidos de esquerda, de centro esquerda, de centro, até a centro direita, que governou o país por duas vezes. Através do processo de chegada e manutenção dessa coligação no poder, passa a compreensão do processo de politização da própria sociedade chilena.

Esta representou uma tentativa de conciliar diferentes interesses, entre diversos setores da sociedade, sob uma bandeira de interesse popular. Nos anos 30, tanto direita quanto esquerda disputavam intensamente a influência da classe média, que cada vez mais buscava

⁸ Quanto a esse ponto, a pesquisadora e comunicóloga Patrícia Verdugo descreveu em sua obra *Como os EUA derrubaram Allende* uma anedota sobre o PC de que “seu comitê central saía de guarda-chuvas se chovia em Moscou” (VERDUGO, 2003, p. 66).

espaço na organização socioeconômica da sociedade. O marxismo avançou bastante auxiliando-se na necessidade dos setores médios de buscarem emprego no setor público. Dentre os partidos marxistas, o PS, contando com a grande popularidade de Grove, se tornou o mais influente (DRAKE, 2015, p. 820).

O Partido Radical, que detinha um eleitorado predominantemente de centro-direita, mas continha no interior de sua base partidária uma parcela progressista, tendeu inicialmente entre a política à direita de Arturo Alessandri, principal político de direita, e a base social de esquerda. O cálculo político que se resultou foi de que unindo-se à coligação de esquerda, com sua ampla base partidária, poderia ser o principal ator da frente, ao contrário da direita, onde detinha menor capilaridade em comparação ao Partido Liberal, de Alessandri. Formou-se assim, uma frente multiclassista. Integravam a coligação o Partido Socialista, o Partido Comunista, o Partido Radical, o Partido Democrático, que também era mais próximo ao centro e mais tarde o Partido Radical Socialista, que surgiu de uma dissidência do Partido Radical, mas seguiu integrando a frente. Além de grupos civis organizados e entidades de classe, como a Confederação de Trabalhadores do Chile (CTCH), que também foi uma das apoiadoras da “República Socialista”, e o Movimento Pró Emancipação das Mulheres do Chile.

A estratégia dos radicais funcionou e contrariando o grande apelo popular e aparente favoritismo do socialista Grove, Pedro Aguirre Cerda consegue fazer valer da maioria de radicais na coligação e se consolidar como candidato a presidente. De qualquer sorte, a FP reuniu um grande potencial eleitoral, visto que, o Partido Radical disputava voto firmemente contra os partidos de direita pela fatia do eleitorado nas camadas médias urbanas. Os partidos marxistas, por sua vez, conquistavam o voto dos trabalhadores sindicalizados e no campo, além de contarem com substancial apoio dos intelectuais, como Pablo Neruda. Dentre as lojas maçônicas, encontravam-se também muitos afiliados dos radicais, dos socialistas e dos comunistas, mobilizando até mesmo esse grupo em torno de seu engajamento (DRAKE in BETHEL, 2015, p. 823).

Por outro lado, façamos também uma observação no espectro político da direita, para termos maior exatidão quanto as forças sociais e políticas antagônicas. Quando da eleição de 1938, em que a força da FP finalmente foi posta em prova, o presidente era o direitista Arturo Alessandri, um ator político de grande prestígio, a ponto de se apontar a existência de um “Alessandrismo” no país. Sua coligação, que tentaria a reeleição, continha seis partidos, sendo os principais o Partido Liberal (PL), de Alessandri, e o Partido Conservador (PCON). Seu candidato foi o liberal Gustavo Ross, um empresário muito rico que foi ministro de

Alessandri. Considerado fundamental para superar a crise de 1929 no país, era chamado de “mago das finanças” por seus apoiadores, mas em função da dureza de seu ajuste fiscal e choque de austeridade ficou conhecido como “ministro da fome” pelos partidários da esquerda política. Teve muita dificuldade e não conseguiu herdar a popularidade de Alessandri dentro de todo o seu espectro eleitoral.

Ainda estava na disputa o general Carlos Ibañez, predecessor presidencial de Alessandri, pela Aliança Popular Libertadora (APL), tido como um presidente duro, considerado por muitos autores como tendo sido um ditador, de fato, mostrando que a disputa era entre nomes que representavam amplos setores da sociedade⁹. Faz-se relevante verificarmos a gênese dessa candidatura, visto que, ela representa uma busca de militarização do Estado burguês, típica da extrema direita em tempos de crise do capital, resultando no fascismo e que na América Latina, em geral tem uma imbricação vinda das Forças Armadas, ou seja, na tradição do militarismo. Ibañez emergiu na política ainda nos anos 1930, na estrutura do Movimento Nacional Socialista, fundado em 1932, e que defendia uma sociedade centralizada e regida pelo Estado, tanto na economia como na arena de costumes, organizada a partir de uma articulação corporativista entre diferentes órgãos e entidades profissionais, coordenada de maneira militarizada, rechaçando, de tal maneira, a mediação institucional e legislativa parlamentar. Salientamos que a denominação “socialista” que levava em seu nome em nada tem de relação com o campo socialista da política, mas sim com um intento de aproximação direta e sem mediações com a classe trabalhadora, porém a partir de uma condução conservadora da política. Podemos observar que o nome do movimento é o mesmo do partido nazista de Hitler, por exemplo, pelo mesmo motivo e em período semelhante. Ibañez se retirou da disputa já em sua reta final, em função de um grupo de jovens nazistas que declaravam seu apoio a ele e enfrentaram a polícia em um protesto contra o presidente Alessandri. No confronto um policial morreu, trazendo uma imagem muito negativa para a candidatura Ibañez, que escolheu a renúncia.

Aguirre Cerda era um sujeito de centro-direita, no entanto, incorporou as bandeiras dos partidos de esquerda, até mesmo o slogan “pão, teto e abrigo”, usado por Marmaduke Grove durante a “República Socialista”. Mesmo que apresentando um plano de governo um tanto vago, resultado das discrepâncias ideológicas encontradas no seio da coligação, a FP defendeu um programa que previa o fortalecimento das liberdades democráticas, a nacionalização da economia, geração de bem-estar social e direitos civis, através da

⁹ Urzúa Valenzuela, Germán (1992). *Historia política de Chile y su evolución electoral desde 1810 a 1992*. Santiago: Editorial Jurídica de Chile. p. 501.

modernização do Estado. A pele escura de Aguirre gerou ataques da direita mais conservadora que o chamavam por “El Negro”, mas isso fez com que a esquerda fortalecesse seu apoio, lhe chamando de “Don Tinto”. Nas eleições parlamentares de 1937, a direita obteve maioria, mas os partidos de esquerda aumentaram sua participação. Porém nas eleições presidenciais de 38, Aguirre Cerda fez 50,45% dos votos contra 49,52% de Ross, uma vitória apertada que demonstrava claramente as divisões de interesse no país.

2.1 A esquerda frequenta o poder e o papel do socialismo

Como já referido no item anterior, Cerda era um homem de direita, muito embora, se atrelasse a bandeiras iluministas e humanitárias. Seu governo buscou conciliar interesses e justamente isso o levou a conflitos no interior de sua base.

No seio da coligação, estavam ambos os partidos de matriz socialista do país. Chegar ao poder através de uma parcela da direita, mesmo que não fosse aquela direita mais tradicional e institucionalizada que buscava instituir um economicismo mais acentuado, trouxe algumas situações incomuns para os partidos de esquerda. Não por motivos relacionais e sim em função da exequibilidade de seus programas. Evidente que o aparelho do Estado favoreceu que os socialistas pudessem elaborar e executar programas de auxílio social e pudessem entrar em contato com as mais variadas parcelas da população, mas também os colocou em uma inédita situação de ter de administrar também os interesses das corporações financeiras, visto que estavam em um governo que também se propôs a incorporar tais princípios.

Partidos socialistas têm por base, sobretudo no período que tratamos, a superação do modelo capitalista para chegada ao socialismo. Não há uma razão de ser mais apropriada para a instauração de um partido socialista para além desse ensejo. Não que a guerra revolucionária seja a única forma de disputa pelo centro do Estado, pois esta também pode se dar por outras vias, não existindo um só caminho, no entanto, esta fica dificultada quando se chega à situação de ter de administrar o capital. É importante que não entremos aqui em uma redução do ambiente histórico das ações desses grupos políticos e sociais, meramente buscando validar suas estratégias pelo olhar de hoje, de maneira anacrônica. A tática adotada pelos Partidos Comunistas ao redor do mundo nesse período era a de justamente buscar aliança com as burguesias nacionais progressistas, a partir da via eleitoral. O Movimento Comunista Internacional (MCI), organizado a partir da Internacional Comunista, ou III Internacional

Socialista, submetia essa orientação, vinda de Moscou (AGGIO, 1997). Esse fator se refletia no PC chileno, inclusive.

Fato é que se a disputa política impõe inevitáveis contradições que podem se agudizar sob a administração da máquina burocrática do Estado. Toda maneira de luta pelo Estado, seja por via partidária eleitoral, ou pela luta revolucionária insurrecional, é passível de incorporação socialista, desde que não se perca do horizonte o desígnio do socialismo e da luta de classes. Marx em *O Manifesto Comunista*, salienta que “toda luta de classes é uma luta política” (MARX, 1998). Portanto, a política enquanto instrumento tanto de enfrentamento, quanto de conciliação, será sempre utilizada enquanto houver classes sociais. Apenas a extinção das classes pode trazer a ausência da luta política. Assim sendo, a instrumentalização dos meios de disputa em suas mais variadas esferas, seja a eleitoral ou a da disputa direta, são possibilidades que estão no escopo de ação dos socialistas e comunistas. O desenvolvimento da luta de classes se dá dentro das condições nacionais, visto que é neste espaço, em primeira instância, que se apresenta a luta de classes. Em última instância esse embate se dá internacionalmente, mas sem perder esse intento, os socialistas devem criar as condições necessárias¹⁰.

Como consequência prática das contradições do pragmatismo político, o sufrágio feminino ao voto foi conquistado no Chile em 1934, tendo os socialistas protagonizado o processo de lutas por essa reivindicação. No entanto, quando foram às urnas em suas primeiras eleições, as mulheres votaram nos partidos de direita. Se as condições materiais de subsistência têm papel, em última medida, no processo decisório, o papel da ideologia também não pode ser subestimado, visto que, a ideologia dominante, é a ideologia da classe dominante. Se em 1934 os socialistas ainda longe do poder não tinham as ferramentas necessárias para o abastecimento de suas conquistas, depois de já instaurados na centralidade do Estado, mesmo que de maneira não hegemônica, essas contradições se agudizavam mais. Houve toda uma expansão de esforços de décadas a fio para o diálogo com as populações do campo, assim como os bairros populares, ou *poblaciones*, de modo que esta compreendesse a importância do papel a se desempenhar. No entanto, quando no governo, em função da disputa pelos votos da classe média, a FP governava majoritariamente para os centros urbanos, pois era onde havia maior poder de propagação de seu governo. Isso trouxe resultado

¹⁰ Alguns anos antes, em 1931 e, portanto, neste contexto, León Trotsky, revolucionário russo, escreveu um artigo na revista inglesa *The Militant* no qual defendia que a situação revolucionária, ou seja, aquela ideal para troca do sistema, se dá a partir do grau de decadência do desenvolvimento econômico, o que pode levar até séculos para acontecer, e que cabe ao partido dos proletários a organização para que os proletários busquem uma saída que não seja reformista, ou seja conservadora, a classe média possa aderir aos ideias do proletariado e a classe dominante perca a confiança em si mesma.

eleitoral, porém aprazou uma incômoda situação em que se negociava com o campo, mas se governava para a cidade.

O Partido Radical manteve a estabilidade política da república, visto que, mantinha sob seu governo as tendências de esquerda, ao mesmo tempo em que tinha facilidade em estabelecer acordos com liberais, conservadores e até com a Falange, grupo de extrema direita. O governo Aguirre Cerda elevou a capacidade do poder de compra dos cidadãos, ao mesmo tempo em que aumentou a empregabilidade do setor público, trazendo satisfação às camadas médias urbanas. No setor econômico, buscou desenvolver a indústria nacional, antiga reivindicação de socialistas e comunistas, no entanto ainda havia uma dependência muito elevada na demanda por exportações, em especial para os EUA. As exportações por cobre e nitrato correspondiam a cerca de 80% das exportações (DRAKE in BETHEL, 2015, p. 805). Os esforços da FP na tentativa de fortalecer o mercado interno se concentraram na Corporação de Fomento da Produção (CORFO), fundada pessoalmente por Cerda em 1939 e que passou a disponibilizar crédito para diversos setores, concentrando um quarto dos investimentos estatais. A CORFO tornou-se um instrumento tão magnânimo de indução da economia que gerou disputas entre os socialistas que viam nela a oportunidade de distribuição de renda, e os setores de centro-esquerda e centro-direita do governo que optaram pelo desenvolvimento nacional do capitalismo, ainda bastante dependente de moeda estrangeira, realidade esta que se tornou ainda mais severa.

Como resultado, a dependência estrangeira aumentou, fruto do aumento da necessidade de compra de produtos vindos do exterior. As camadas médias ganharam muitos dividendos, obtidos em função de cargos públicos, assim como a alta burguesia pôde lucrar grandes somas, em função de seus negócios com o estrangeiro. Os trabalhadores tiveram uma melhoria de condições de vida mais tímida, se comparados com as demais parcelas da população. Cerda não teve condições de concluir o seu mandato, vindo a falecer em 1941, um ano antes do fim. Já perto de seu fim derradeiro, vendo o resultado de seu governo, passou a demonstrar arrependimento em não ter apoiado em maior medida as proposições socialistas, pois gostaria de ter visto uma melhora ainda mais substancial nas condições de vida dos mais necessitados. Este presidente nunca chegou a se tornar um homem de esquerda, ainda assim foi o sujeito com maior sensibilidade social produzido pela coalização. A FP venceu as duas eleições seguintes e conduziu o país mais à direita e mais próximo aos investidores estadunidenses, ocasionando com uma inevitável ruptura com os partidos de esquerda. Nos 14 anos de governo da FP houve inegáveis avanços econômicos e uma melhoria modesta nas condições de subsistência da maior parte da população, ainda que importante. No entanto, a

direita saiu com o discurso fortalecido de que podia realizar a verdadeira condução do país, com o crescimento, inclusive, de setores de extrema direita que flertavam com o extremismo militarista.

Por outro lado, os socialistas acumularam estofo, puderam se aproximar mais do convívio diário da população e formar quadros técnicos capacitados. Conseguiram fortalecer uma unidade que se proporia como alternativa de Estado e de sociedade. Se socialistas e comunistas saíram em litígio com o governo, agora eram opções conhecidas e socialmente aceitas de possibilidade de poder. As pessoas conheciam e as viam como alternativas tão viáveis como quaisquer outras. Não houve um avanço da consciência crítica socialista no seio da classe trabalhadora, visto que essa não foi justamente mobilizada em detrimento da aceitação da FP como uma alternativa superior aos governos antes vividos. Mas a ampliação da base de apoio às suas proposições, de um nacionalismo popular à esquerda, no caso do PS, ou de um alinhamento ao Movimento Comunista Internacional, no caso do PC, foi o grande saldo positivo que a esquerda pôde tirar de sua participação no governo.

2.2 O socialismo da Unidade Popular

Por evidente, nosso intuito aqui não se faz o de resumir a trajetória eleitoral chilena. No entanto, consideramos a pertinência de nos instrumentalizarmos de aspectos fundamentais da história chilena e para tanto selecionamos fatos que julgamos imprescindíveis para a construção de nosso *corpus*. Salientado isto, avancemos para a compreensão dos precedentes da mais associada experiência socialista do país.

As eleições de 1951, que contaram pela primeira vez com o sufrágio universal feminino, consagraram a vitória de Carlos Ibañez del Campo. Era um final melancólico para a FP, que deixava o comando do país após um longo período. Além disso, seu candidato Pedro Henrique Alfonso Barrios amargou um inesperado terceiro lugar. Ibañez já tinha governado o país com braço de ferro e seu regresso significava um retorno do país ao autoritarismo de cunho militar. Entre seus apoiadores se incluíam até uma parcela de nazistas, como já tratado anteriormente. Como se não bastasse, o segundo lugar ficou a cargo de Arturo Matte Larraín do Partido Liberal, um candidato ainda mais radicalmente anti-esquerda do que Ibañez. Foi também a primeira eleição em que os partidos de esquerda lançaram candidatura própria, retirando assim, o caráter social e popular¹¹ do seio da FP. Assim sendo, 1951 representou o

¹¹ Popular aqui entendido como as defesas das maiorias e não no sentido de maioria simples.

esfacelamento total da coligação, que durante seu período de governo trouxe certa melhora de consumo para diversas camadas, em especial as mais abastadas, mas não representou qualquer transformação estrutural das forças produtivas ou da configuração de Estado.

Os partidos de esquerda se conglomeraram através da criação da Frente Nacional del Pueblo (FRENAP), uma coligação entre o PS e o PC. Este último recém vindo de uma experiência de ilegalidade, imposta pelo governo de direita, alinhado com a política estadunidense para a América Latina. Houve nessa eleição, portanto, a opção de embate político por parte dos grupos socialistas mesmo que conhecedores da correlação de forças desfavoráveis. Porém, se baseavam na capacidade de mobilização da sociedade civil. Deixamos claro aqui a utilização do conceito de “sociedade civil” feito pelo italiano Antônio Gramsci (GRAMSCI, 1987, p. 224), assim afirmando o caráter científico de nosso trabalho. Ancorado por vias da tradição marxista que lhe alicerçava, Gramsci compreende a sociedade capitalista a partir de uma série de contradições que perpassam desde as condições de produção até as interações sociais. O Estado, para Gramsci, é uma junta organizacional que provém os interesses da burguesia, mas não a isso se resume. O Estado não se concentra em um espaço, ou organização física tática. Tampouco se verifica a partir de mera abstração. Neste momento verificamos o conceito de Estado Ampliado, ou seja, este mesmo Estado, ente de incorporação burguesa, não se encontra na delimitação enclausurada de um palácio, mas perpassa por todo o tecido social. O caráter burguês da ordem social estabelecida, a partir da organização da lógica de produção, faz com que emergam duas classes sociais diretamente antagônicas. Apenas a burguesia domina essa organização, dentro do capitalismo, no entanto, é apenas o proletariado, com seu poder de consecução, é que pode extinguir as classes. Se o ambiente do ajustamento é restrito ao proletário, na sociedade civil é que se verificam as instituições privadas e os órgãos de classe.

Isso visto, escolhemos a utilização deste conceito de “sociedade civil” para o caráter de demarcação da luta política, em oposição ao uso de “povo”, expressão abstrata e imprecisa, que apenas raramente será utilizada se tratando em termos de totalidade nacional. Como já abordamos anteriormente, a esquerda frequentou o governo no período anterior, porém não deteve o poder decisório, é preciso, portanto, nos instrumentalizarmos de um diagnóstico científico e metodológico. Não obstante o fato da ordem social não se estabelecer tão somente a partir do palácio governamental, também há de se recordar que uma mudança socioeconômica se fez distante pela própria composição da aliança de governo, que não privilegiou os aspectos primordiais de interesse da classe trabalhadora.

O reagrupamento do conjunto de forças de caráter popular trouxe um duplo desafio pela ótica da disputa por hegemonia: de um lado o desafio de se enfrentar uma luta de correlação de forças inicialmente desigual, agora carregando a dialética da experiência de contradições da vivência governamental, e por outro lado a oportunidade de desenvolvimento e fortalecimento de um polo de caráter popular e classista, em alternativa a ordem institucional vigente. Esse polo tinha produzido os partidos, ao mesmo tempo em que constituído também por estes.

Designado para a tarefa da disputa presidencial, carregando consigo o encargo da disputa presidencial foi o senador Salvador Allende, do Partido Socialista. Médico comunitário sanitário, Allende era nome conhecido tendo participado de diversas agitações políticas nas *poblaciones*. No governo Aguirre Cerda ele já tivera cumprido um breve período como ministro da saúde, assim como o fato de ser maçom lhe garantia bom círculo entre as classes mais abastadas. Além de bom orador e fácil trato entre os populares, Allende era descendente de libertadores chilenos (VERDUGO, 2003). Esse fator conferia um grau ainda maior de capital simbólico à sua candidatura. Fatores dessa natureza são contumazes na formação de nossa América Latina, sobretudo pela organização social e política que se verifica a partir das independências no SEC XIX, donde Frank Lambert chegou a fazer relação com a iminência do fenômeno do Caudilho (LAMBERT, 1967, p. 153), líderes guerreiros que concentravam o discurso nacional em prol de uma garantia de ser provedor. De nossa parte, não se trata aqui de alocar a imagem de Allende próxima a de um caudilho, o que nos traria, inclusive, um tom de acusação. Apenas destacamos que faz parte da configuração de uma tradição política latino-americana a figura de líderes políticos de grande capacidade de mobilização junto às classes populares.

De qualquer modo, toda aura mitológica que se compunha ao entorno de Allende tornara-se favorável. Além do mais, ele tinha boa circularidade entre as casas maçônicas, pois era membro de destaque. Esse fator pode parecer de pouca relevância a um primeiro olhar, mas é uma situação que lhe trazia proximidade de sujeitos de classes altas, lhe diminuindo a rejeição que o rótulo de comunista trazia entre esses indivíduos. E mesmo o próprio Allende era um sujeito de certa posse, um homem de ascendência positivada. Tanto seus círculos mais altos, quanto a confiança dos trabalhadores, lhe traziam uma penetração privilegiada na sociedade civil chilena. Fator importante para a constituição do polo de esquerda com as características que se estava fortalecendo.

Na eleição de 1952, Allende era senador pelo PS e mesmo com a visibilidade que isso lhe conferia, aliada com a privilegiada posição social que ocupava, sua candidatura alcançou

cerca de meros 50 mil votos¹². Mesmo com a situação eleitoral aquém do que se desejava, era um passo importante e decisivo para o futuro da esquerda, que poderia retroceder em sua tática buscando alianças com setores mais moderados, ou seguir apostando na ampliação de sua base social. A estratégia selecionada foi a segunda e em 1958 lá estavam os mesmos partidos unidos, agora com sua coligação nomeada como Frente de Ação Popular (FRAP). Em 1964 a estratégia surtiu efeito com a conquista do segundo lugar, obtendo 28% dos votos. O vencedor foi Jorge Alessandri, filho do ex-presidente Arturo Alessandri, dando continuidade ao *Alissandrismo*, expressão eleitoral máxima do conservadorismo chileno. A polarização que aí se estabeleceu e se fortaleceu a partir de ações repressivas de Alessandri, fortaleceram a criação de um terceiro polo. Dentro da ebulição política do cenário de manifestações surgem grupos de dentro da igreja católica que se unem em parte das reivindicações populares. É um fenômeno particularmente latino chamado de esquerda católica, inclusive podemos destacar o MAPU grupo que saiu de dentro da Democracia Cristã (DC). Compartindo com muitas das reivindicações da esquerda tradicional, como equidade de condições materiais e garantias individuais e coletivas na assistência do Estado, mantinham-se distantes da luta contra o capital, a dominação de classe e a constituição de monopólios oligárquicos. A formação e ampliação de uma esquerda socialista programática, que conseguiu consolidar um forte eleitorado, pondo-se em aberta disputa com o liberal-conservadorismo, melhor representado por Alessandri, manteve a política católica, representada pela Democracia Cristã (DC), como o centro.

O partido DC detinha alguns quadros mais favoráveis à economia de mercado, outros mais alinhados à ideia da democracia social. No entanto, o fato de defender um programa que parecia aliar aspectos de seus ambos concorrentes, os democratas cristãos saíram-se bem na tarefa de se apresentarem como uma alternativa não radicalizada, racional. Constituindo, assim, um centro absoluto deste jogo político. O candidato cristão foi Eduardo Frei, um homem próximo à parte da esquerda, que fez com que sua campanha se baseasse no slogan “revolução em liberdade”, ou seja, a promessa de justiça social dentro do capitalismo, excluindo o socialismo da equação, visto aqui como “autoritário”. Galvanizando as ideias de igualdade do seio liberal e desfalcando parte do eleitorado socialista, em parte assustados com a propaganda comunista, que se elevou após o triunfo da Revolução Cubana, Frei alcançou expressivos 56% de votos, contra o segundo colocado, Allende, com 39%. A direita, colocada para o terceiro lugar se veria sem espaço considerável na preferência popular. O projeto da

¹² Esses dados se encontram em: AGGIO, Alberto, 1993, p. 16.

DC no governo se mostrou com muitas limitações, o que fez com que a eleição de 1970 fosse ainda mais pulverizada, com a vitória de Allende com um número de votos ainda menor do que tinha alcançado na eleição anterior: 36, 6%. Desta feita, estava formada a Unidade Popular (UP), uma coalizão de partidos reunidos em torno de PC e PS, muitos destes formados por dissidências da DC que buscavam uma alternativa mais radicalizada de concepção social. O socialismo chegava ao poder sem a via dar armas.

Peter Winn destaca a situação social de setores do país diante daquele quadro, aliado a um otimismo gerado pela experiência da DC, que poderia ser ampliado pela habilidade política da UP, retomando os avanços da era da FP, agora por um prisma à esquerda:

Os avanços da esquerda, a reconstrução da aliança da Frente Popular sob liderança da esquerda e uma corrida presidencial com três candidatos não foram as únicas razões por que Salvador Allende encarou com otimismo as eleições de 1970. O pano de fundo para o deslocamento para a esquerda do espectro político do Chile foram as dramáticas mudanças sociais e políticas, assim como fracasso das alternativas menos radicais para resolver os problemas econômicos e sociais crônicos da nação – a “estagflação” (estagnação econômica com inflação); a “dependência¹³” do capital estrangeiro, da tecnologia e dos empreendimentos; e a “marginalidade”, um problema que a maioria dos chilenos identificava com a onda de migrantes rurais que transformou os sem-teto suburbanos em *poblaciones* faveladas sem lares ou empregos descentes. (WINN, 2009, p. 51).

Márcia Cury em seu completo estudo sobre a construção do socialismo chileno destaca o papel de pauperização das *poblaciones* e o tema do déficit habitacional como temas primordiais para a construção das lutas populares.

Assim, o crescimento da população de Santiago durante a década de 1950 e a diminuição do emprego em relação ao aumento da força de trabalho ampliaram o volume da população com baixo nível de vida, que viviam em zonas com a mínima infraestrutura urbana. Esses setores protagonizaram as principais expressões dessas deficiências: a *callampa* e a ocupação organizada de terrenos [...] Desde então, o processo continuou se acentuando até se converter em um amplo movimento social, que chegou a reunir entre 10% e 15% da população da Grande Santiago. (CURY, 2017, p. 107).

Allende e a Unidade Popular formavam um programa que reivindicava o socialismo como prática social, no entanto, desvincularam o tema do socialismo da concepção *insurrecional* de revolução social. A promessa de constituir o que a partir de agora chamaremos de *via chilena* se determina no intento de buscar o estabelecimento do socialismo a partir das instituições democrático-liberais e não as subvertendo ou superando. Consiste no

¹³ O tema da *dependência* é caro para as nossas formulações e nós discorreremos posteriormente em nosso trabalho.

conceito mais basilar que fundamenta a elaboração da Unidade Popular. A crença que guiava Allende era voltada no fato de que as instituições chilenas eram muito mais sólidas e funcionais na longa duração do que as dos demais países latino-americanos. Além do que, a população do país convivia com partidos declaradamente de esquerda desde os anos de 1920 e estes partidos sempre, ou quase sempre, fizeram grandes votações e elegeram quadros importantes. Os chilenos estavam habituados a conviver com o socialismo e a propaganda anticomunista, financiada desde Washington, não tinha o mesmo efeito nas cidades do país.

A possibilidade da *via chilena ao socialismo* era a oportunidade de alcance do regime socialista, em seu caráter inicial, sem a necessidade da guerra revolucionária. Porém se colocava aí o desafio de como estabelecer um regime dessa natureza em meio a instituições de caráter liberal. A UP apostou em uma maioria legislativa, que teve de ser acordada com a DC e em um caráter de mobilização popular contínuo. Estatizações e nacionalização da economia, já previstas em campanha, seriam a maneira de conduzir o regime. No levante da economia, embora fizesse esforços para nacionalizar o controle financeiro estatizando empresas, a UP realizou esforços para que não se tocasse nos pequenos e médios comércios. A escolha dirigente dos modelos de produção era fundamental, visto que, ao se propor como um governo revolucionário, aquele estágio pelo qual estava passando se constituía em uma transição, se lograsse êxito. Tornou-se importante fortalecer os ciclos de base, tanto da atividade econômica, quanto da soberania e autonomia dos trabalhadores.

Tanto dentro da unidade, quanto entre seus apoiadores externos, sempre houve muitas críticas quanto ao projeto estabelecido e sobraram dúvidas como o governo UP poderia gerar a institucionalização de um poder popular estabelecido. O historiador Alberto Aggio aponta que no interior da unidade havia a cristalização de ênfases e lacunas, tais quais a conformação do pensamento marxista, passando pelos bolcheviques e a III Internacional, o projeto iugoslavo, a Revolução Cubana, o Maoísmo e certa influência da nova esquerda dos anos 1960, em especial em Sartre e Marcuse. Isso se contrapunha a um potente vazio com relação a autores como Gramsci (AGGIO, 1993, p. 155).

Por outro lado, outro historiador, Peter Winn, optou por centrar sua análise nas habilidades políticas do principal articulador da UP, ainda que destacando as singularidades do processo chileno com o da via revolucionária insurrecional:

Felizmente, foi uma estratégia que comprovou os pontos fortes de Allende: seu conhecimento profundo das instituições e dos políticos do Chile, e sua capacidade de manejá-los em prol de seus objetivos políticos. Até mesmo os líderes da oposição admitiam que 'Allende é o melhor negociador do Chile'. Ele tinha as habilidades de um reformador moldado nos corredores do poder, não as de um revolucionário que

buscava derrubar a antiga ordem; pareciam as qualidades certas para a Revolução Chilena que se descrevia como um ‘processo’ e à qual os maoístas se referiam ironicamente como a “longa marcha pelas instituições burguesas”. (WINN, p. 61, 2009).

Bem como o governo da DC com Eduardo Frei, que antecedeu Allende com o lema “revolução em liberdade”, agora a UP defendia “socialismo e liberdade”. Embora, a via chilena ficasse caracterizada como uma experiência inovadora e marcante, em especial em nosso continente, ela deve ser compreendida dentro dos desafios e limites de seu tempo histórico. Por mais que essa experiência não tenha trazido grande inovação teórica, trouxe marcas importantes na tradição política do país e da América Latina, em uma experiência que podemos considerar *sui generis*. Allende nunca chegou a produzir uma ampla formulação teórica socialista, mesmo tendo quadros dedicados a esse tema. Dentre esses quadros, se destaca a importância de Joan Garcés, um cientista político espanhol ainda jovem e entusiasta que resumiu boa parte do programa de governo. Garcés compreendeu a via chilena, mais do que como um projeto de Estado, mas como uma série de táticas que visavam o advento da transição. O seu conjunto de táticas deveriam funcionar em sucessão, sob risco de ficarem aprisionados pelo tempo, com vistas a tornar a via institucional em uma via de insurreição. Esse programa foi largamente avalizado como sendo conjuntural e pouco teórico. Muitos dos participantes do governo acusavam a tentativa de Allende de ser vazia em termos teóricos. Abordaremos isso posteriormente, com detalhes mais significativos.

A situação de assentar um recorte teórico para este debate é de suma importância, visto que a possibilidade de um novo tipo de projeto socialista concentrou os olhares da esquerda mundial e eclodiu até mesmo como uma nova esperança para a nova esquerda europeia, como destaca a historiadora Carolina Aguiar (AGUIAR, 2013, p. 6). Essa nova esquerda buscava se afastar do stalinismo, ao mesmo tempo que exprimia suas desilusões com o projeto cubano, antigo desejo francês, desde o final dos anos 1960. Dentro dessa perspectiva, é significativo o fato de justamente um espanhol ser um dos principais elaboradores da via chilena, mesmo que este não tenha participado de sua construção histórica inicial. Os debates sobre o socialismo na América Latina alimentaram a esquerda europeia (AGUIAR, 2013, p. 14).

2.3 O projeto cultural da via chilena e a Chile Films

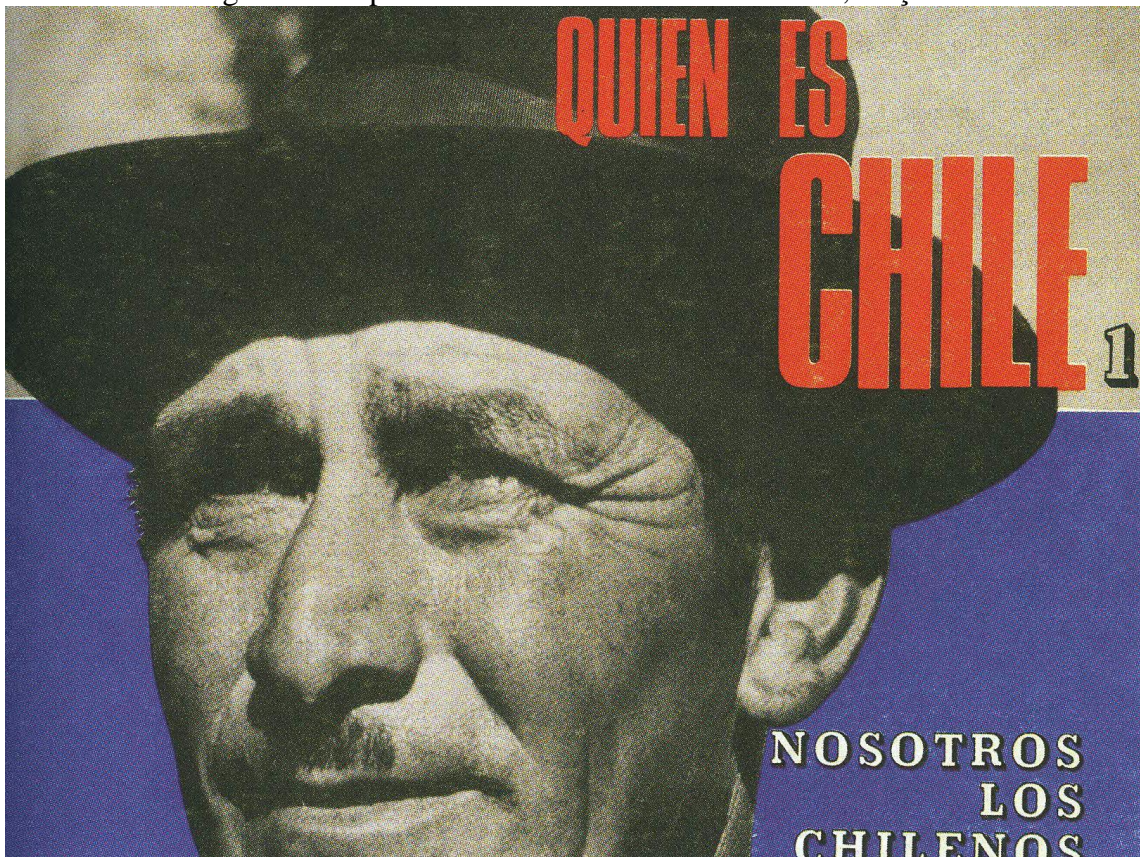
Mesmo com uma série de formulações teóricas divergentes, por vezes inconclusas, por vezes contraditórias, como destacado no item anterior, os socialistas da UP vislumbravam a substituição de uma classe por outra no poder dirigente, sem para isso se empenhar em uma guerra revolucionária. Para tanto, essas formulações buscavam a melhor assimilação e compreensão do tecido social, ideológico e cultural dentro de seu recorte nacional-temporal.

Desde sua pronta chegada ao Palácio La Moneda, a UP tratou de desenlaçar um amplo projeto que levasse em conta uma significativa mudança na educação, na cultura e na comunicação, com objetivo de alcançar uma mudança na relação da sociedade com sua realidade objetiva, lhes conectando com sua base real. A quase totalidade das instituições utilizadas para promoção do trabalho cultural foram herdadas do período anterior, porém reformuladas. Muito se debate atualmente sobre o caráter cultural da via chilena, pois embora se tenham declarado diversas vezes os intuítos culturais para criação de uma condição revolucionária, a condução política do governo parece nunca ter sido norteadada de maneira centralizada, conduzida em diferentes direções. Prova disso, é que a única instituição criada totalmente pelo governo da UP é a editorial *Quimantú*.

Os pesquisadores chilenos Luis Hernán Errázuriz e Gonzalo Leiva Quijada demonstram os esforços do governo em alterar toda a base de cultura visual e estética a qual a população se relacionava em *O Golpe Estético: Ditadura Militar no Chile* (2012)¹⁴. Um caso contumaz dessa lógica é a da *Editorial Quimantu*, antiga empresa Zig-Zag, uma editora que estava em iminência falimentar e sofreu intervenção estatal em 1971, sendo rebatizada como Quimantu. Nome Mapuche, no idioma mapudungun, que significa “o sol do saber”. Desta editora se produziu a revista *Nosotros los chilenos*, que reuniu boa parte das características que foram vinculadas à estética empregada ao período. Com um projeto gráfico que valorizava o uso criativo as cores em suas capas, aliado à muitas mensagens de conscientização, se promovia as demandas populares e o rosto dos trabalhadores na capa. Que os chilenos vejam a si mesmos como protagonistas. Vendida a preços populares, a revista chegou a ter uma das maiores tiragens da América Latina (ERRÁZURIZ e QUIJADA, 2012, p. 46), abaixo veremos o exemplar número um da revista, para podermos planificar em ponto de vista prático.

¹⁴ O título da pesquisa se refere não ao período da UP, mas ao que o governo militar que lhe derrubou com um golpe fez posteriormente, se utilizando de recursos estéticos para apagar o período socialista da história chilena.

Imagem 1 – Capa da Revista *Nosotros Los Chilenos*, edição 1.



Fonte: Errázuriz, Quijada, (2012, p.47).

Podemos notar, como já destacado, um uso criativo de cores, onde se utiliza as cores da bandeira nacional, no entanto, com uma saturação de cores diferente do habitual, acarretando, à vista disso, uma aplicação menos apostolada e mais orgânica no resultado da imagem. O título da edição oferta, de maneira eficiente, o conteúdo buscado: uma interpretação popular do Chile. De sobremaneira que o destaque central da imagem é do rosto visto, de um homem de tez desgastada, possivelmente um trabalhador. As marcas de expressão, o rosto ao sol destacado pela iluminação que produz sombra em seus olhos, o pingo sutil de suor que lhe complementa a ponta do nariz, produzem a sensação de estarmos vendo um trabalhador chileno. Além do mais, a composição da imagem se produz através de um *degrade*, no qual, o título se encontra mais à superfície e o rosto do homem dentre o título e o fundo, lhe conferindo centralidade absoluta. A cor vermelha, uma cor quente, mais vibrante, se põe na superfície, enquanto o azul, mais frio e harmonizante, se põe ao fundo. Uma escolha sutil que favorece para que o fundo construa um efeito de preenchimento da imagem. Se busca, portanto, a emergência de uma revolução cultural em detrimento da cultura de massas.

Outro caso, em particular, que se alia e se complementa a este, é o da Revista de Educação. Este veículo é existente desde 1929 até os dias atuais e tem como função projetar as políticas do ministério da educação. Tem grandes tiragens, sendo muito influente na comunidade escolar. Ela foi reformulada para também estabelecer os vínculos da UP com essa comunidade. Portanto, podemos observar uma estreita ligação entre a primeira publicação, mais relacionada à comunicação e esta última, com a educação. Ambas respondem a mesma demanda de projeto social. Além destes casos, também houveram modificações na produção de cédulas de dinheiro, que passaram a apresentar campanhas de conscientização nacional, como a da nacionalização do cobre, dentre outras. O mesmo ocorreu nos selos postais. Havia também o desejo de cunhar moedas com signos populares, mas como elas se renovam com muito maior morosidade em comparação às cédulas, só se teve a oportunidade de cunhar um único valor de moeda. Mesmo na área das histórias em quadrinhos (HQs), a Editorial Quimantú produziu através da revista *Cabrochico*, visando a educação do público infantil e juvenil¹⁵.

Ainda no campo cultural, a música teve grande evidência por sua articulação organizada e trajetória lúcida. A chamada *Nueva Canción Chilena*, movimento de artistas engajados intelectual e socialmente nas questões políticas do país, já vinha sendo construído antes do governo de Allende. Dispondo da ampla popularidade que este conjunto de músicos e folcloristas perante os mais distantes rincões do país, o governo Allende progrediu com diversas ações para promoção destes em sua política cultural. Existiam leis desde os anos 1940, período da Frente Popular, que garantiam nas rádios nacionais a participação de músicos chilenos, contudo Allende aumentou substancialmente essa cota de participação, afixando uma participação de 25% de música chilena, sendo que 15% deveria ser folclórica (SCHMIEDECKE, 2017, p. 48).

Também se destacam as iniciativas governamentais que buscavam o estabelecimento de uma relação direta do povo com a produção artística. A mais popular dessas iniciativas foram os *trens da cultura* (trenes de la cultura), ou *Trem popular de cultura*. Inaugurado pessoalmente por Salvador Allende, o trem saía de Santiago repleto de artistas e técnicos indo a lugares distantes do país que tinham um acesso restrito à arte. A iniciativa contava com o voluntarismo dos trabalhadores ferroviários e servia muito bem ao propósito cultural da UP, inclusive de propagação de uma arte popular e revolucionária.

¹⁵ Neste tema, em específico, indicamos a tese de doutorado em História: GOMES, Ivan Lima. *Os sentidos dos quadrinhos em contexto nacional-popular (Brasil e Chile 1960 e 1970)*. Tese de Doutorado em História. Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2015.

Além disso, foram levadas ao seio do projeto cultural as brigadas muralistas. Essas brigadas já mantinham uma tradição forte no país, são anteriores à chegada da UP ao governo. A mais conhecida é a Brigada Ramona Parra¹⁶ (BRP), mantida pelo Partido Comunista. Esse conjunto de ações constatam que no campo artístico-cultural a UP muito mais recorreu a estruturas pré-existentes, às trazendo ao seio do governo e institucionalizando, do que criando do zero, ao contrário do que foi feito pela Revolução Cubana.

No que se refere ao cinema, as ações culturais se realizaram em torno da empresa *Chile Films*, uma empresa público-privada criada em 1942, na qual o Estado Chileno detinha cerca de 45% das ações. Ela foi, então, reformulada com o governo comprando parte da empresa e se tornando sócio majoritário. Para a presidência, foi designado o jovem cineasta e dramaturgo Miguel Littín. Ao contrário das demais artes e comunicação, onde o culturalismo da UP ainda se fazia muito incipiente, no cinema se estava partindo de uma base um pouco mais experimentada, apesar desse setor ter tido menos envolvimento direto de altos escalões do governo, o que também pode se afirmar quanto ao campo musical.

Em função da importância desta empresa no contexto do nosso objeto de estudo, necessitamos realizar um exame em sua trajetória histórica. A criação da Chile Films remete a um dos períodos que priorizamos em nosso estudo, os anos da Frente Popular, onde se realizou a implementação da CORFO. María Paz Peirano destaca que o plano desenvolvimentista da CORFO se faz uma pauta necessária das camadas médias que se viam ameaçadas em função de um processo de esfacelamento da oligarquia decorrente da Crise de 1929 e posteriormente a crise do salitre (PEIRANO, 2014, p. 22). O Estado como indutor econômico era uma medida que buscava diminuir a dependência externa no país, que via uma grande expansão por demanda de consumo da classe média. Esses mesmos setores de classe média exerceram sua influência política através do Partido Radical durante os anos 1930 (PEIRANO, 2014, p. 17). Podemos afirmar que as alianças com os partidos de esquerda, nesse contexto, significaram um aumento na produção nacional, visando impor freios ao avanço dos estrangeirismos, mesmo que isso não significasse um avanço para mudança do regime político. Esse movimento político e social também se verifica no campo da cultura, como veremos. O ensejo de criação de uma indústria cinematográfica própria, além de responder a um plano de desenvolvimento nacional, expressado pela CORFO, também se dá em um momento de muita efervescência cultural, visto que, a capital Santiago recebeu intenso fluxo imigratório vindo da Europa, em função da grande guerra. Uma parte desses imigrantes

¹⁶ Ramona Parra foi uma comunista assassinada brutalmente por repressão policial em 1946. Ser uma *ramona* no Chile se tornou sinônimo de valentia e audácia feminina.

era composto por artistas, enquanto outros eram público consumidor das artes. As transformações das grandes cidades chilenas nos anos 1930 e 1940 foi grande, sendo um fator cultural importante, podemos assinalar que “durante a efervescente década de 30, se foi reconfigurando o tecido social e político nacional, consolidando o cenário que predominaria até o início dos anos 70” (PEIRANO, 2014, p. 22). Houve alguma reação nacionalista de setores do país, que questionavam estes novos hábitos. Como já tratamos antes, mesmo a esquerda chilena foi desenvolvendo forte traço nacionalista neste período, como rechaço ao imperialismo capitalista¹⁷. O debate público da época registra a preocupação dos intelectuais com os rumos da nação, o que contribuiu a fomentar o desenvolvimento de mais movimentos sociais e do debate em torno da nacionalidade, sobretudo do sentido de uma “chilenidade”, ou seja, a discussão sobre quais seriam as características típicas da população do país, de uma nacionalidade construída. Sobre esse tópico, Pablo Marín Castro afirma que o nacionalismo da esquerda se verifica desde, pelo menos, a campanha presidencial de Allende em 1964, na época da coligação “Frente de acción popular” (FRAP), antecessora da Unidade Popular, quando um dos lemas de campanha era “criar chilenidade” (CASTRO, 2007, p. 32), campanha vinda principalmente de dentro do Partido Comunista. Ponderamos que a disputa dentro dessa categoria de “nacional” se identifica entre esses pólos de representação política, dentre uma esquerda que busca desenvolver as massas populares como protagonistas históricos e a direita que preserva a consagração de símbolos nacionais destacados desde o século XIX enquanto representantes nacionais, como as próprias forças armadas. Novamente as formulações de Walter Benjamin são essenciais para compreensão do fenômeno de significação dos signos e símbolos materiais. Quando Benjamin afirma que “não há um monumento sequer que não seja ao mesmo tempo símbolo de progresso e barbárie” (BENJAMIN, 2012), ele define bem a trajetória da sociedade de mercado capitalista desde o século XIX, bem como, a expressão visual-cultural dessa materialização, que podemos considerar que se estende até o nosso período tratado.

Dentro deste debate nacional, o cinema se faz presente. A discussão sobre a necessidade de uma indústria cinematográfica local e potente se fez na esteira do debate sobre a indústria produtiva, de modo geral. A produção cinematográfica local não era regular, muito embora o país vivesse um momento de aumento das salas de exibição e de interesse do cinema enquanto meio de entretenimento. Nesse ponto, a situação era parecida com o que ocorria em Cuba, desde a chegada do cinema à ilha até a Revolução, com muita exibição e

¹⁷ Ainda no início do século XX Lênin define o imperialismo como sendo o “estágio superior do capitalismo”.

pouca produção local (GUILHÃO, 2019). Nos anos 1940 a expansão das salas de cinema chegou a consolidar o interessante número de 243 salas, com a maioria dos filmes vindo dos EUA e Europa, mas também com uma menor medida de filmes de Argentina e México (PEIRANO, 2014, p. 17), que nesse período eram os dois maiores exportadores de obras cinematográficas na América Latina e que tinham facilidade de entrada em função do idioma¹⁸. A fundação da Chile Films visava conquistar o mercado nacional, sobretudo a fatia de mercado dominada por mexicanos e argentinos, para em um segundo momento exportar filmes para outros países do continente. O mercado dominado pelos estadunidenses era visto como um pouco mais difícil de conquistar em função do acabamento deste produto, além da força publicitária e política dos estúdios deste país¹⁹. O modelo de produção da Chile Films deveria ser justamente o de Hollywood, com a criação de um complexo de estúdios, contratos fixos com os profissionais e publicização em massa dos artistas (Star System). Em função desse ensejo, o projeto ficou conhecido como *Hollywood Criollo*²⁰.

A exequibilidade desse projeto não teve grande êxito, muito embora tenha sido uma experiência importante para o cinema chilena, mas aquém das expectativas. Houve construções de estruturas físicas, armazéns, estúdios e compra de equipamentos. Seguindo os padrões da CORFO, o processo de estabelecimento desta indústria, assim como todas as demais do programa, se deu por meio de parceria público-privada e não através de estatizações. Boa parte das condições de produção, em especial a infraestrutura, era garantida pelo Estado, bem como, as condições de empreendimento com disposição de créditos para as empresas investirem capital privado, via condições de mercado.

Com um parque exibidor restringido em função da dominação estrangeira ficou bastante complicada qualquer tipo de concorrência nestes termos. Boa parte do debate que se fez *a posteriori* à fundação da Chile Films se deve a tentativas de interpretação de diferentes autores sobre os motivos do pouco êxito que teve este empreendimento quando de sua implementação inicial (visto que a empresa só foi lograr êxito, em termos de produção constante, no governo da UP e sob outro modelo produtivo). Entre muitos fatores que se

¹⁸ O Cinema Mexicano também tinha grande entrada no mercado cubano, principalmente antes da Revolução, a ponto de influenciar a produção local. Verificaremos maiores detalhes posteriormente.

¹⁹ Guy Hennabelle demonstra em seus estudos o quanto o cinema estadunidense, a partir da indústria de Hollywood, dominou e conquistou os mercados externos, após a sua consolidação interna, e o quanto essa expansão se deve, dentre outros fatores, à interferência política do governo dos EUA no exterior, principalmente em nações menos desenvolvidas economicamente, mas até mesmo na Europa. Esse domínio predatório desmantelou o cinema nacional de diversos países. Ver mais em: HENEBELLE, Guy. *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. São Paulo, Paz e Terra, 1978.

²⁰ Inclusive, a quase totalidade dos autores que tratam desse tema fazem questão de enfatizar essa expressão, fortalecendo exatamente a intenção que deu força motriz para a criação deste arrojado e ousado projeto.

destacam, alguns já expostos anteriormente, outro importante é o de que a empresa nunca conseguiu atingir o nível desejado em poder de investimento, pois dentro da operação CORFO o cinema e a indústria cultural, de modo geral, eram classificados como prioridade de segunda categoria. Como os investimentos se davam em ordem de prioridade, as indústrias de primeira prioridade recebiam os investimentos primeiros em diversas rodadas, dificultando as necessidades de uma empresa como a Chile Films. Diferente da maioria das artes, o cinema envolve e mobiliza uma grande indústria tecnológica, justamente pelo número de profissionais necessários envolvidos em uma produção e a grande tecnologia em equipamentos, sobretudo no período em que estamos tematizando. Precisamente em função deste dado é que Marc Ferro introduz a importância dos estudos cinematográficos na pesquisa histórica, pelo que julgou ser uma arte de massas por excelência, que carrega diversas camadas sociais (FERRO, 1992). No entanto, por essa mesma característica é que sem condições favoráveis a um alto investimento se torna inviável uma iniciativa deste porte. Quando surgem as grandes indústrias nacionais de cinema a participação do Estado é quase sempre uma constante.

Observando para além da academia, mas analisando o movimento histórico, constatamos que a geração dos anos 1960 e 1970, a mesma que conduziu a organização social e a luta política que culmina, em última instância, na formação da Unidade Popular foi aquela que buscou corrigir esse mesmo rumo, não como um processo de autocrítica, mas sim na prática material da história. A condução da Chile Films sob a bandeira da UP, neste aspecto, se torna um privilegiado laboratório de observação para compreendermos o significado político da *via chilena* na história. Para tanto, é necessário compreendermos a gênese do estilo fílmico²¹ fomentado pelos cineastas que conduzem a empresa após 1970. O esforço de emergência de um cinema próprio, que expresse as características da luta social chilena, responde a aspectos nacionais, mas também latino-americanos, visto que em outros países da região se observava fortes mobilizações sociais e estas influenciavam fortemente na situação chilena. Essas influências foram especialmente significativas no campo do cinema, como veremos mais adiante. Especialmente vindas de Cuba, Argentina e Brasil.

Estava já em curso na região um tipo fílmico específico, engajado politicamente com características próprias, no qual, os realizadores atuavam não apenas como diretores de cinema, mas também como militantes políticos e teóricos fílmicos. Teremos maior

²¹ Diferente do conceito de *estética* que pressupõe a justaposição entre o conteúdo e forma de um objeto artístico sob um ambiente histórico específico, quando nos referimos a *estilo* nos referimos tão somente a aspectos formais, visando podendo equiparar com outras obras.

aprofundamento desta produção posteriormente, mas por hora é necessário consultarmos parte da produção teórica dos argentinos Fernando Solanas e Octávio Gettino. O cinema latino-americano dos anos 1960 e 1970 foi marcado por uma série de “manifestos” que elucubraram bem as similaridades e diferenças entre os movimentos que encontramos em cada um desses países. Um dos mais citados é *Hacia um tercer cine*, dos supracitados autores argentinos. Nesse texto, os autores desenvolvem uma tipologia dos tipos de cadeia produtiva que se desenvolviam na América Latina, mesmo que o objeto específico de seu estudo seja o cinema argentino. Resumindo de modo breve, visto que vamos nos aprofundar posteriormente, eles definem o *Primeiro Cinema*, como o cinema industrial de Hollywood, tanto em seu modo de produção, estruturalmente capitalista, quanto em seu conteúdo, um reflexo da sociedade de classes. Também identificam as iniciativas de outros países que visam se basear nesse modelo, como extensões do dito primeiro cinema. Nisso podemos incluir os cinemas de estúdio do Brasil, como iniciativas de Atlântida e Vera Cruz, como os filmes argentinos dos anos 1940 chamados de *Era de Ouro*, assim como, a própria experiência de fundação da Chile Films. A essas iniciativas, os autores se referem como sendo “replicadores locais” (SOLANAS; GETTINO, 1969). O *Segundo Cinema* é aquele autoproclamado como “autoral”²², realizado por cineastas independentes que produzem obras por fora do circuito comercial, gerando um circuito exibidor alternativo, como cineclubes e salas de cinema alternativas. A esses, o documento expressa que “não podemos nos contentar em sermos a ala progressista do cinema burguês”, pois essas iniciativas são incapazes de chegar a maior parte da população, nem tem comprometimento político, na maioria das vezes. Finalmente, o *Terceiro Cinema* seria aquele que não se contenta com um circuito alternativo, pois reivindica a transformação social e a tomada do Estado, através de um projeto político revolucionário.

O relativo fracasso da Chile Films em construir uma indústria cinematográfica nos anos 1930 e 1940 dá o lastro histórico do pensamento dessa geração que se faria ouvir cerca de 30 anos depois, visto que, atuando a partir da lógica de mercado capitalista a empresa não logrou êxito em disputar o mesmo espaço que a potente indústria estadunidense com seu domínio predatório.

Podemos sintetizar, de modo relacional, esse caso com uma entrevista de Glauber Rocha onde afirma que “nós só conseguiríamos fazer cinema dentro de uma revolução”²³. Os cineastas chilenos da UP estavam em torno de um processo social refratário a toda estrutura

²² Existe muita discussão e diferentes definições sobre o que pode ser considerado um cinema “de autor” ou “autoral”, mas discutiremos esse tema em momento oportuno.

²³ Entrevista do diretor que pode ser encontrada nos extras do DVD de *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, da Versátil Home Vídeo.

social vigente, não estando dispostos a repetir o fracasso de seus colegas dos anos 1930, pois não pretendiam repetir a mesma fórmula.

Regredindo historicamente concluimos que o Chile não possuía uma larga tradição no cinema de ficção e, a bem da verdade, só foi consolidar uma larga produção de ficção entre o final da década de 1990 e começo dos anos 2000. A produção documental antes da UP era um pouco mais recorrente, principalmente ligada às universidades, porém sem se confirmar como um campo profissional autossustentável. Ocorreu que com todo o avanço de debate cultural sobre uma arte popular no Chile, avançou o projeto de intelectuais que vislumbravam o desenvolvimento cinematográfico no país. E para compor esse impulso, nós destacamos dois cenários, intrinsicamente ligados. O primeiro é o da conjuntura cinematográfica latino-americana do período. Desde os anos 1950, uma série de jovens realizadores já buscavam uma ruptura estética com o cinema hollywoodiano, ao qual academicamente chegou a ser chamado *Cinema Clássico*²⁴, em especial o produzido nos Estados Unidos e que era propagado por todo o mundo, dominando as salas de cinema na América Latina. O advento do *Neorrealismo Italiano*²⁵, ao final dos anos 1940, denunciando o impacto do capitalismo e da grande guerra, em especial quanto à população mais desfavorecida, promoveu uma grande alteração no panorama mundial do cinema. Era possível, a partir de então, elaborar um cinema engajado e que fosse direcionado às massas.

Césare Zavattini, roteirista e principal teórico forjado pelo movimento, traz uma importante definição “A verdadeira função social do cinema não é a de contar contos. Consiste na função verdadeira de todas as artes, que tem sido a de expressar as necessidades de seu tempo. E temos que o obrigar a cumprir essa função.” (ZAVATTINI IN CARO, 1955,

²⁴ O chamado *cinema clássico* possui duas vertentes de interpretação: uma se dá com relação à historiografia e periodização do cinema, sendo, portanto, associado com a chamada *Era de Ouro* do cinema estadunidense, ou *starsystem*, nos anos 1930 e 1940. A outra compreensão desse termo é o de estrutura narrativa do filme de ficção. O cinema clássico, enquanto narrativa, se estabelece após 1915, com o filme *O Nascimento de Uma Nação*, de D. W. Griffith, se consolidando em 1923 com *O Encouraçado Potemkin*, do russo Serguei Eisenstein. Esse cinema se caracteriza por uma estrutura narrativa em três atos – início, meio e fim – pela clara definição do protagonista, juntamente com seus desafios e antagonismos. É uma estrutura que se baseia em parte na literatura e em parte no teatro. Para ver maiores detalhes sobre essa estrutura clássica ver: (BORDWELL, 1996, p. 156). Essa estrutura é majoritária até hoje, sobretudo nos Estados Unidos. Porém não é mediúcnica e sofre um grande rompimento com o filme *Cidadão Kane*, de 1941, dirigido por Orson Welles, que dá as bases do chamado *Cinema Moderno*. Essa elaboração de Bordwell atualmente sofre muitas contestações, sobretudo por fortificar o imaginário do cinema estadunidense como motor de desenvolvimento do cinema global. A maior evidência disso se dá justamente na nomenclatura “cinema clássico” que se dá em contraposição ao “cinema soviético”, este enclausurado pelo autor já na sua definição como sendo “soviético” (nacional), enquanto o cinema dos E.U.A são o “clássico”, ou seja, cosmopolita e internacional. Autores italianos também contestam a definição de Wells como criador do chamado “cinema moderno”, reivindicando o italiano Alessandro Blasetti como primeiro cineasta “moderno”.

²⁵ Para ver maiores detalhes acerca do Neorrealismo Italiano ver: FABRIS, Mariarosaria. *O Neo-Realismo Cinematográfico Italiano*. São Paulo, EDUSP, 1996.

p. 7). Zavattini é uma figura central para a elaboração teórica deste tipo específico de cinema político. Suas formulações teóricas incluem o *pedimientto*, do português seria como “enclausamento”, que é a prática de perseguir o indivíduo com a câmera, além do *buco dei muro*, ou seja, o “buraco na parede”, que significa pensar o cinema como uma ferramenta de observação do outro, como um vizinho que espia o outro. Ademais, Zavattini logo depois do triunfo revolucionário foi convidado a estar em Cuba, onde auxiliou na formação dos novos cineastas e até mesmo na realização de filmes. Este teórico, que foi roteirista de muitos dos principais filmes do Neorealismo como *Ladrões de Bicicleta* e *Vítimas da Tormenta*, passou a se dedicar ao ofício do magistério como professor de cinema na *Escuela Experimentale di Cinematografia*, em Roma. Lá foi professor de muitos cineastas latino-americanos como Alea, García Espinosa e Paulo César Saraceni. Portanto sua importância se dá na criação, formação e execução deste tipo de cinema. Fundamental em sua propulsão.

Mas para além disso, o Neorealismo possibilitou uma ruptura estética e narrativa que subverteu a organização clássica do cinema praticado de maneira hegemônica em todo o ocidente. Os filmes desse movimento cinematográfico, além de possuir conteúdos de engajamento social e político, de autoria intelectualizada, também permitiam que o povo tivesse o seu rosto incluído. Eram utilizados atores não profissionais, selecionados entre os populares, filmavam em ambientes externos, utilizavam da recorrência do existencialismo. Em muitos filmes também há uma propagação de personagens na narrativa fílmica, compartilhando o protagonismo em tela, possibilitando, portanto, uma ampliação do horizonte de pluralidade representativa. O tema da guerra era recorrente. São exemplos de filmes Neorealistas: *A Terra Treme* (1948), de Luchino Visconti, *Ladrões de Bicicleta* (1948), de Vittorio de Sica e *Roma, Cidade Aberta* (1945), de Roberto Rossellini.

O fator mais relevante desse tipo de produção, que inauguraria o chamado *Cinema Moderno*, que se dá em oposição ao Cinema Clássico, é que se a narratividade clássica dependia de um tipo específico de espectador e que esse tipo fora moldado ao longo de duas décadas, ao mínimo, o Moderno também exigiria e buscaria produzir esse novo espectador. É sobre a proeminência deste marco fundante que ao final dos anos 1950, mas tendo como ápice a década de 1960, surge o advento dos *Cinemas Novos* ao redor do mundo. Filmografias nacionais que buscavam romper com um modelo pretensamente mundial promovido, sobretudo, pela indústria de Hollywood, criando para tanto novos modelos estéticos na esteira daquelas conturbadas e efervescentes décadas geradas sobre a agitação da Guerra Fria. Vemos esse mote de produção no leste da Europa, com maior êxito na Checoslováquia, na Ásia, em especial no Japão e na Coreia do sul e também na América Latina. No subcontinente latino, o

pioneirismo ficou identificado no movimento do *Cinema Novo*, no Brasil²⁶. Decididos a combater esteticamente e comercialmente as produções das ditas *Chanchadas*, comédias musicais românticas produzidas em larga escala por estúdios que detinham contratos fixos com técnicos e artistas alocados em SP, mas sobretudo no RJ. Muitos dos técnicos vinham do exterior, em função da ausência de formação em cinema no Brasil da época. Em contraposição, os cinemanovistas empenharam uma leitura política através de seus filmes, que buscavam uma interpretação crítica da realidade brasileira. Seus filmes deslocaram o olhar do público dos grandes centros urbanos para suas periferias e para o interior brasileiro, em especial o sertão nordestino. Como ápice do movimento destacamos os filmes *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha e *Os Fuzis* (1965), de Ruy Guerra, que compõem a famigerada *Trilogia do Sertão*.

A pedra fundamental do Cinema Novo foi construída em 1955, com Nelson Pereira dos Santos, um de seus criadores, com o filme *Rio, 40 Graus*. Essa foi não apenas a obra que fundou o cinema moderno no Brasil, mas em toda a América Latina. É um dos primeiros filmes do mundo dentro desta determinada expansão dos cinemas novos. Faz-se premente destacar que o contexto fílmico também perpassa pela elaboração da *Nouvelle Vague* francesa, outra força de interpretação teórica do Neorealismo Italiano e que foi força motriz para a difusão dos cinemas novos, tanto que muitos deles recebem também essa alcunha, como a *Nouvelle Vague Japonesa* ou a *Nouvelle Vague Tchecoslovaca*, mas salientamos uma cautela: não é possível equiparar a influência do Neorealismo com a da *Nouvelle Vague*, como reparamos acontecer de forma frequente em muitos trabalhos. Como já destacamos, O Neorealismo Italiano foi o movimento que trouxe uma instrumentalização cinematográfica para além do Cinema Clássico. É a partir dele que se desenvolvem os demais movimentos de ruptura cinematográfica, como a própria *Nouvelle Vague*, da qual, não apenas se inspirou, mas de onde seus diretores iniciaram suas formulações teóricas analisando seus filmes, visto que, quase todos eles trabalharam como críticos da revista *Cahiers du Cinéma*, maior publicação dedicada do mundo. O grande estímulo destes autores franceses, entre os quais apontamos Agnès Varda, Alain Resnais, François Truffaut e Jean-Luc Godard, foi o de realizar a propagação destes novos cinemas através da revista e de trazer a contribuição através da *Política dos Autores*, conceito desenvolvido por Godard e Truffaut, do qual, se entende o diretor como autor central de um filme, aproximando desejavelmente o conteúdo crítico de uma obra com as ideias do autor, como o de um escritor com o seu livro. Isso seria a

²⁶ Para maiores detalhes acerca deste movimento ver: VIANY, Alex. *O Processo do Cinema Novo*. Aeroplano, Rio de Janeiro, 1999.

justificação para que intelectuais fossem diretores e não funcionários técnicos a serviço de estúdios. Os cineastas engajados de países latinos levaram a cabo a política dos autores, mesmo aqueles que receberam formação técnica na Europa. Porém em termos de estética, temática, estrutura narrativa, apenas o Neorealismo Italiano se constitui como condição *sine qua non* para a ebulição dos cinemas novos. Ou como trazido pelas palavras de Glauber Rocha "A lição de produção do Neorealismo e da Nouvelle Vague foi coisa que nós absorvemos imediatamente como prática, porque o Cinema Novo, na verdade, é paralelo à Nouvelle Vague." (ROCHA, 1963, p.329). Desta forma, os cinemanovistas viam os franceses como outro movimento de ruptura, contemporâneo e paralelo a si e não como um alicerce fundamental anterior.

O segundo fator de impulso para o desenvolvimento de um cinema de caráter político e militante no Chile, mas que está intrinsecamente ligado ao primeiro, como já mencionamos, é o da efervescência cultural e política do Chile e da América Latina nos anos em que estamos investigando. Se os cinemas de ruptura surgem de um contexto social e político de imensa disputa no terreno social, fruto da polarização política da guerra fria, também fruto de todo um movimento de contracultura nos Estados Unidos, de movimentos de independência na África, de revoluções no leste da Europa e na América Central, golpes militares no CONESUL, expansão do socialismo pelo globo, esse terreno se estende ao Chile. Todo o caldo cultural e político chileno estava dentro desse contexto e, a partir dessa escala global, o país desenvolve sua relação com esse momento histórico. Isso se concentra de maneira especial no campo cinematográfico. O Brasil já realizava o seu cinema moderno, a partir disso a Argentina já elaborava o seu *Nuevo Cine Argentino*, Cuba, com a institucionalização de sua revolução e o desenvolvimento de uma política específica para o seu cinema, através de um instituto de produção que exercia formação e regulação, incluso com verbas próprias, produzia no seu *Nuevo Cine Cubano*, uma experiência ímpar, pois foi até aquele momento o único local onde os cineastas engajados socialmente tiveram o seu espaço institucional tendo a oportunidade de elaborar, administrar e realizar.

Toda conjuntura instigou para que os cineastas chilenos também iniciassem o seu movimento. No entanto, sem espaço institucional, sem condições materiais e partindo de um ponto um tanto quanto atrasado em comparação com as demais filmografias, a opção foi pela via da integração. A utilização de todo o *approach* de seus colegas vizinhos foi levada a cabo na V edição do Festival de Cinema de Vina del Mar, em 1967. Em parceria com cineastas de diversos países foi oficializado o movimento do *Nuevo Cine Latino* (NCL), uma iniciativa plurinacional que visava fomentar uma estética latina que visasse uma confrontação contra o

capitalismo e o imperialismo. Foram defendidas as iniciativas já em curso na região, assim como um cinema engajado e compromissado em interpretar a realidade social e munir com ferramentas intelectuais ao espectador. Defendeu-se uma *unidade estética*, entre elementos da ficção e do documentário, em uma mistura de dispositivos que visava aproximar representação de expressão. Uma proximidade com a base material. Mas certamente, a maior peça da noite, para o caráter desta pesquisa, foi o lançamento do *Manifiesto dos Cineastas da Unidade Popular*. O documento se inicia com um longo texto de caráter nacionalista e socialista, no qual promete não mais permitir que os conservadores utilizem os símbolos pátrios para entregar as riquezas do país ao estrangeiro. Seguindo-se, apresentam os 13 pontos de declaração do movimento, do qual destacamos o último: Que um povo que tem cultura é um povo que luta, resiste e se libera²⁷.

Esse documento é objeto de uma ampla gama de discussões. Desde o lugar, a data e até sobre quais são os autores do texto²⁸, até suas formulações teóricas. José Miguel Palacios, que na última década se tornou um destacado pesquisador sobre o cinema da Unidade Popular, em um importante artigo intitulado *Contradiciones del manifiesto de los cineastas chilenos da unidad popular* (2013) considera que o manifesto é repleto de ausências e incertezas (PALACIOS, 2013, p. 127). Aponta ainda que seu conteúdo estaria “longe da originalidade crítica de *hacia um tercer cine*, ou da lucidez teórica de *estética da fome*” (PALACIOS, 2013, p. 127). Por outro lado, Pablo Marín Castro pondera que as intenções lançadas no manifesto, bem como, a trajetória da Chile Films, constituem a materialidade de uma “cultura revolucionária” (CASTRO, 2007, p. 15). Castro, assim como Schmiedecke, são consonantes ao apontar a importância do fato de que no primeiro ano do governo Allende não foi publicado nenhum documento que indicasse os rumos do cinema no país, fazendo com que o manifesto permanecesse como sendo o único texto a indicar o tipo fílmico que pretendiam adotar os cineastas da Unidade Popular em seu processo basilar de institucionalização.

Esse manifesto deve ser compreendido em perspectiva, visto que, se constrói dentro de um contexto específico onde se haviam lançado diferentes manifestos por cineastas-autores: O manifesto de Santa Fé, do argentino Fernando Birri, em 1962, teoria e prática de um cinema

²⁷ O tema da “liberação” é um dos mais explorados pelos cineastas deste período, especialmente os de Argentina e Chile. Em função disso, o grupo no qual atuava Fernando Solanas se chama Grupo Cine Liberación. Esse tema se refere a libertação do sistema capitalista, do domínio imperialista e da situação de dependência externa. Por isso o tema do nacionalismo acaba ganhando uma leitura particular pela esquerda desses países.

²⁸ Sobre essa questão, há uma excelente discussão na dissertação de mestrado: CASTRO, Pablo Marín. Texto e contexto: El Manifiesto de los cineastas de la unidad popular y la construcción de una cultura revolucionaria. Dissertação de Mestrado em História. Universidad de Chile, Santiago, 2007. Especialmente no capítulo um, intitulado “la gestación del manifiesto”.

junto ao povo, do boliviano Jorge Sanjinés, fundador do grupo cinematográfico Ukamau, em 1962, *eztetyka da fome*, de Glauber Rocha, em 1965, por um cine imperfeito do cubano Julio Garcia Espinosa, em 1967, *Arte e compromisso*, do cubano Santiago Álvarez, em 1968, *hacia um tercer cine*, de Gettino e Solanas em 1969, *prioridade do documentário*, de Fernando Solanas, em 1971. Portanto o manifesto dos cineastas da unidade popular também deve ser compreendido como um grito de intenção de fundação de um *Nuevo Cine*, um chamado ao cinema moderno. Entre a maioria dos autores que pesquisa o tema é comumente apontado uma suposta influência de *Eztetyka da Fome* e de *Por um cine imperfeito*, bem como, a incerteza quanto a autoria exata do documento, muito embora se saiba que Littín seja um dos autores. Existe toda uma controvérsia em torno da autoria do texto. Marín Castro indica uma série de possibilidades quanto a possíveis autorias. José Palacios indica Littín e Sergio Castilla. Ignacio del Valle aponta a incerteza quanto a autoria, ainda que Littín seja um nome comumente mencionado. Na entrevista concedida a nós, Miguel Littín reivindica ser o autor único do texto e rechaça a influência direta destes outros manifestos do período.

Eu penso que todos os rios confluíam a um mesmo mar, é a estética de uma nova literatura, de uma nova música, de uma nova poesia. De uma América Latina que desperta e se reconhece em centenas de espelhos. Respeitando a todos. Eu não poderia dizer que tem uma influência de tal ou qual autor, ao estímulo do que são os estudos, as análises do cinema europeu. Não, não exatamente. Todos, de alguma maneira, tínhamos bebido as águas do Neorealismo Italiano. Todos, de alguma maneira, buscávamos o Cinema da verdade²⁹. Todos tínhamos, de alguma maneira, o improvisado do que tentava fazer Joris Ivens³⁰ nos documentários, essa livre busca de imagens e sons que confluíam em seus filmes. Todos tínhamos visto Eisenstein, é claro. Nós tínhamos visto tudo isso. Então, bom, o que aqui surgia era uma nova forma de fazer cinema. Não era o polonês, não era o russo, não era o francês. Nós éramos todos! Isso era o que buscávamos. (Informação verbal³¹)

Salientamos, mais uma vez, o rechaço de Miguel Littín em assumir qualquer influência direta dos manifestos lançados antes do manifesto dos chilenos, ainda que a indicação dessa influência seja algo recorrente na bibliografia. Outro debate, ainda sobre esse tema, que merece uma confrontação entre a bibliografia e o autor, é quando afirma que tal ou qual cineasta escreveu o Manifesto dos Cineastas da Unidade Popular, pois segundo Littín ele foi o único autor, muito embora existam diversos signatários no documento.

²⁹ Aqui o autor se refere ao movimento conhecido como *Cinéma Vérité*, da França, ao final dos anos 1950 e que perdurou por muitos anos, onde os cineastas faziam estudos antropológicos com seus filmes, tendo especial interesse nas margens sociais da sociedade europeia e na África, apontando assim, as contradições do sistema. O cineasta mais reconhecido deste movimento é Jean Rouch, sendo também muito famosa a participação do sociólogo Edgar Morin na elaboração teórica do movimento.

³⁰ Cineasta holandês socialista com formação em economia que realizou quase uma centena de documentários, todos de cunho político e experimental sob o ponto de vista do estilo fílmico.

³¹ Entrevista concedida a nós por Miguel Littín, em Rancagua, em agosto de 2022.

Tu sabes que fui eu que escrevi? Porque chegamos na assembleia e não havia acordo. Porque nessa assembleia participavam dirigentes e companheiros de diferentes partidos políticos que compunham a Unidade Popular. E muitos que eram independentes na esquerda, mas não militantes nem no Partido Socialista, nem no Partido Comunista, nem em outros partidos que formavam a Unidade Popular. Eu também era independente de esquerda, não tínhamos um partido. Então notamos que perigosamente essa assembleia poderia tomar somente os princípios de um partido ou um grupo e não haveria uma unidade. E isso era o que tínhamos como objetivo, formar uma unidade de cineastas. E, portanto, eu estava escutando a todos quando me retirei por um momento com outro companheiro e fui a um café e em uma mesa escrevi ali mesmo o manifesto. Voltei para a assembleia, li e propus. Foi aprovado por todos. (Informação verbal³²³³)

Dois filmes latino-americanos dos mais importantes da história do continente foram realizados, no ano seguinte, ainda dentro desse contexto propositivo. Foram eles *Memórias do Subdesenvolvimento* (1968), do cubano Tomás Gutiérrez Alea e *La Hora de Los Hornos* (1968), dos argentinos Fernando Solanas e Octavio Getino. Ainda sobre o festival de 1967, o grupo presente escolhe Che Guevara, morto naquele ano, como padrinho do movimento. Na esteira destes acontecimentos foram realizados filmes chilenos que buscavam a criação de um novo campo engajado para seus filmes dentro de seu país. São eles *Três Tristes Tigres* (1968), de Raoul Ruiz e *El Chacal de Nahueltoro* (1969), de Miguel Littín. Portanto, os cineastas estavam imbuídos do espírito de transformação do qual se verificava em parte da sociedade chilena. Lutavam por Allende e pela UP, como esforço de ação do anti-imperialismo e em prol de uma cultura popular. O próprio Littín viria a coordenar o Comitê de Campanha da Unidade Popular (CUP) para os cineastas. Isso já na campanha eleitoral de Allende (SILVA, 2015, p. 24).

O movimento do NCL não se desenvolveu em plena região, em parte pelo avanço dos regimes militares, em parte pelo fato de seus cineastas nacionais estarem mais atentos aos movimentos de seus países, especialmente. Porém, se esse movimento não obteve continuidade, ao menos deixou como legado a base constitutiva de um cine militante para o Chile, que não viria a consolidar seu *Nuevo Cine*, enquanto unidade estética, porém formaria a partir disso uma poderosa arma cinematográfica a serviço do nacionalismo revolucionário e anti-imperialista da unidade popular. Portanto, findamos essa perspectiva retomando que o movimento de criação de um cinema nacional e popular no Chile atende a esses dois movimentos, ou fatores, que acima destacamos: por um lado a conjuntura internacional e

³² Entrevista concedida a nós por Miguel Littín, em Rancagua, em agosto de 2022.

³³ Há um paralelismo inusitado neste acontecimento histórico, queira o autor, ou não, com o momento em que Glauber Rocha escreveu “A Eztétyka da Fome”, quatro anos antes, pois Glauber o fez a bordo de um avião quando viajava para mostrar seus filmes em Nova Iorque. Outro fato inusitado, é que Littín riu algumas vezes enquanto contava essa história, em particular. Talvez um tanto triunfante por sua estratégia ter prevalecido sobre a do grupo, segundo seu relato.

regional da luta de classes e por outro o desenvolvimento estético do cinema moderno na América Latina, abarcando as demandas teóricas dos cineastas engajados politicamente.

Por outro lado, consideramos que a experiência de busca pelo NCL abarca o auge de criação de um novo tipo de estética fílmica que agora já contava até com seus festivais próprios. Entre diversas características, que desenvolveremos ao longo do trabalho, não podemos deixar de destacar de pronto que o tema da política é uma das principais, se não a principal marca desta geração. Não que a política estivesse distante da história do cinema, muito pelo contrário. Seja os Lumière filmando os trabalhadores saindo de sua fábrica, ou D. W. Griffith realizando *O Nascimento de uma nação*, em 1915, realizando uma série de negacionismos históricos no filme, de maneira a militar de maneira preconceituosa em favor de uma sociedade segregacionista. Boa parte das primeiras filmagens na América Latina, inclusive no Brasil, tiveram como objeto figuras públicas, inclusive muitos políticos. Justamente por isso não é tarefa fácil definirmos o que é um cinema político, sobretudo pela característica de correlação que esta arte guarda com a tecnologia, o que lhe põe sempre em uma relação tênue, por vezes ambígua, com os governos. No entanto, existe uma categoria fílmica onde certamente a política não se expressa apenas em sua temática, mas também em uma estética, e um discurso narrativo de combate, que busca a intervenção na organização sócio-histórica, tematizando a política.

Seria bastante impreciso apontarmos uma origem desta categoria fílmica, mas certamente o primeiro momento em que surge um movimento coordenado de cineastas neste tipo de realização é na União Soviética. O Neorrealismo Italiano também é outro marco importante, como já abordamos. Portanto, estamos falando aqui de filmes, nos quais, não apenas se aborda o tema da política, mas se busca uma intervenção com esses filmes e, além do mais, estes filmes, ou conjuntos de filmes, estão ancorados em movimentos artístico-políticos que os antecedem, ao mesmo tempo que são fortalecidos por estes. Diante disso, designamos o termo *cinema de intervenção política*.

Vemos aqui um processo dialético onde a obra influencia o movimento, ao mesmo tempo em que é gerado por este, gerando uma espécie de situação atípica de relação Cinema-História. Gerando, deste modo, uma situação ímpar para a análise social e histórica. Estes movimentos, historicamente, se afirmam como expressões conflitivas entre as classes sociais, momentos de efervescência, onde a classe trabalhadora se vê representada e organizada. Sobre esse interesse dos movimentos populares na arte cinematográfico, gerando um tipo muito específico de filme político, Walter Benjamim pondera que:

A indústria cinematográfica possui todo o interesse em estimular a participação das massas por meio de representações ilusórias e especulações ambíguas. Com esse objetivo, mobilizou um poderoso aparelho publicitário: colocou a seu serviço a carreira e a vida amorosa dos astros, organizou plebiscitos, convocou concursos de beleza. Tudo isso para falsificar, por um caminho corrupto, o interesse originário e justificado das massas pelo cinema – um interesse de autoconhecimento e, com isso, de conhecimento de classe. Vale, portanto, em particular para o capital cinematográfico, o que, no geral, vale para o fascismo: que uma necessidade inegável por novas condições sociais é explorada secretamente no interesse de uma minoria de proprietários. A desapropriação do capital cinematográfico, assim, é uma exigência urgente do proletariado. (BENJAMIN, 2012)

O cinema de intervenção política latino-americana nasce não apenas como um reflexo do movimento social e histórico, mas também de uma reação de cineastas engajados politicamente aos moldes de padronização de Hollywood, que em última instância, representa os próprios desígnios da sociedade de consumo, que o movimento social e político visa combater. Portanto é uma reação dialética que se fomenta e retroalimenta. Esse processo delineou a estética fílmica deste conjunto de movimentos cinematográficos na região em que uma das características que podemos apontar como linear é o não enquadramento de seus filmes nos chamados “gêneros cinematográficos”. Como exemplifica Sidney Ferreira Leite, os gêneros, todos criados pelos estúdios de Hollywood, visam oferecer ao público opções variadas de produto fílmico, ao mesmo tempo que dá ao consumidor uma previsibilidade do que ele vai encontrar, e isso funcionou muito bem no Rio de Janeiro, no começo do século, por exemplo (LEITE, 2005). Essa nova categoria de filme rechaça essa estética, justamente porque combate seu modelo de produção, uma expressão do modo de produção capitalista, desde a produção até a expansão imperialista. Mesmo com as contradições que porventura existiram entre os movimentos.

No caso chileno, a presidência da Chile Films ficou a cargo de Miguel Littín. Além de cineasta, Littín também é dramaturgo, formado em teatro na Universidade do Chile, e sua trajetória é bastante sintomática quanto à articulação do cinema político no Chile com o movimento político. A começar do fato de ser nascido na área rural da província de Colchagua, uma área de extenso latifúndio, mas que segundo relato de Littín, se formou toda uma geração de pequenos agricultores que se declaravam socialistas em função da “comoção gerada pela República Socialista, em 1932” (LITTÍN apud CASTRO, 2007, p. 22). Este dado reforça a importância que damos para aquele momento histórico como um dos mais decisivos na formação da futura geração que levou a cabo o projeto da Unidade Popular. Suas primeiras experiências fílmicas se deram ainda em âmbito universitário, mas seu primeiro curta-metragem lançado é *Terra Alheia*, de 1965, onde trata da situação das crianças de rua. Esse tema, aliás, é recorrente entre os filmes do período. Aldo Francia, um dos organizadores do Festival de Viña del Mar, quando se lança como diretor, seguindo o embalo dos cineastas da

via chilena, faz sua estreia com o longa metragem *Valparaíso, meu amor*, em 1969, tendo como tema principal os meninos de rua de Valparaíso, cidade natal do diretor. Partindo para uma abordagem regional podemos notar que a temática da infância também é tema de *Tiré Dié*, de Fernando Birri, que inaugura o cinema moderno na Argentina em 1960, e também utilizada por Nelson Pereira dos Santos, inaugurador do cinema moderno no Brasil e na América Latina, em *Rio, 40 graus*, de 1955 e *Rio, Zona norte*, de 1957.

No entanto, a carreira profissional de Littín teve impulso definitivo com o lançamento de *O Chacal de Nahueltoro*, no Festival de Cinema de Viña del Mar em 1969. Esse é um dos momentos definitivos da construção do que se convencionou chamar de *Nuevo Cine Chileno*, assim como o lançamento do antes mencionado *Valparaíso, meu amor*, durante o mesmo festival.

Baseado em acontecimentos reais, essa ficção estrelada pelo ator Nelson Villagra retrata um crime que chocou o país, através da mídia, de um camponês que em um momento de embriaguez assassinou uma família inteira. A partir desse caso, Littín constrói um enredo que busca recriar um ambiente que emule as condições sociais que produzem aquele indivíduo. A falta de escolaridade, ausência de acesso a saúde ou seguridade social, etc. Como base, o diretor realizou entrevistas com camponeses encarcerados e buscou encontrar pontos em comum. Além disso, empenhou-se em imprimir uma estética que desse conta de expressar a “chilenidade” presente, além de representada, por esses indivíduos do universo rural chileno. O filme teve boa bilheteria, apesar de ter tido repercussão negativa na estreia em Viña del Mar, justamente por não ser um filme que defenda um horizonte de mudança revolucionária, como são os casos de *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, de Glauber Rocha, *Memórias do Subdesenvolvimento*, de Gutiérrez Alea e *La Hora de Los Hornos*, de Solanas, todos presentes no festival e alvos de grande comoção.

Entretanto, a participação de Littín na vida pública é anterior a sua estreia na tela do cinema. Desde 1964 ele participou das campanhas presidenciais de Allende, inclusive filmando pequenas peças para utilização eleitoral. Na decisiva campanha de 1969, ano de lançamento de seu primeiro longa, Littín ocupava o posto de assessor de imagem de Allende, justamente para trabalhar a imagem do candidato em frente das câmeras de TV e cinema. É importante salientar que mesmo que muito próximo a Allende, Littín não tinha qualquer filiação partidária. Essa relação reforça a configuração da própria UP e da esquerda chilena em geral, no período, onde diferentes categorias profissionais e grupos políticos não institucionalizados atuavam, de maneira independente, em conjunto com os partidos. Durante essa campanha, tanto os partidos, quanto os militantes de esquerda de modo geral, foram

convocados pelas direções da UP a estabelecerem comitês de apoio para fortalecer a base de apoio junto a cada categoria profissional (CASTRO, 2007, p.13). Littín, junto com outros companheiros, funda o Comitê de cineastas pela Unidade Popular. Esse é o mesmo contexto de criação e elaboração do Manifesto dos cineastas da unidade popular. Portanto, é a mesma conjuntura definitiva de estabelecimento deste *nuevo cine chileno*, ao qual referimos como um *cine da via chilena*, que terá seu assentamento definitivo na produção de *Companheiro Presidente*, em 1971, como abordaremos posteriormente.

2.4 O cinema da via chilena

A nossa escolha pela fonte fílmica responde a uma série de critérios técnicos e teóricos dantes abordados. Porém nosso ensejo vai para além desta película e pretendemos reconstruir o ambiente histórico da filmografia, para além de seus dados de história política. É necessário fazermos um esforço de compreensão do que significou a produção fílmica da *via chilena*. Consideramos que essa produção fílmica responde a três momentos distintos: o momento da busca de um *Nuevo Cine Chileno*, o que corresponde à construção da própria *via chilena ao socialismo* e da UP, tendo seu ponto de demarcação o Festival de Cine Latino de Vina del Mar em 1967 e 1969. O momento da experiência de governo da UP, que é onde se encontra a maior parte desta produção, e a produção da UP no exílio, que também é bastante numerosa e tem lá os seus diferentes tipos de narrativas, mas a esse tema só entraremos no capítulo três desta pesquisa.

O primeiro momento, que nasce no festival de 1967, provém de uma série de insatisfações não apenas com a sociedade de modo geral, mas também com o cinema chileno em específico, que apresentava pouca produção (NÚÑEZ, 2010) dentro de uma tradição onde já se impunham os documentários – algo que será reforçado depois pela Unidade Popular. Nesse contexto são apresentados os filmes *El Chacal de Nahueltoro*, de Miguel Littín, e *Três Tristes Tigres*, de Raul Ruiz, que venceu o Leopardo de Ouro no Festival de Cinema de Locarno, na Suíça. O primeiro filme, é a reconstituição ficcional de um crime real, envolvendo um camponês que assassinou a própria família, em um caso que chocou o país. Embora ficcional, a linguagem fílmica se dá como se fosse uma espécie de reportagem, que ao mesmo tempo que dramatiza o acontecimento, também emula o ambiente sociológico que formou aquele indivíduo. Quanto ao segundo, se trata de uma comédia dramática, onde três jovens perambulam por bares em busca de aventuras, porém por serem pobres nunca atingem seus objetivos da maneira desejada. Este tem uma montagem ficcional mais tradicional,

inclusive com três atores protagonistas bastante conhecidos: Delfina Guzmán, Luis Alarcón e Jaime Videll, além de Nelson Villagra, protagonista em *El Chacal...*. Ambos os filmes retratam as condições da sociedade chilena, mesmo que de forma muito indireta, o de Littín ainda que uma ficção, dialoga com a tradição documental no campo estético, já Ruiz por via ficcional um tanto mais tradicional. Cabe destacar que o Festival de Viña del Mar foi fundado pelo médico Aldo Francia, que alguns anos mais tarde se tornou professor de cinema e diretor de alguns filmes. Ainda contamos com *Érase un niño, un guerrillero, un caballo...*, de Helvio Soto, uma reunião de três curtas metragens, nos quais tematiza as questões da violência política, da pobreza e do imperialismo. Helvio Soto, inclusive, que teve uma trajetória bem diversa de seus companheiros. Acumulou polêmicas com os demais cineastas chilenos em função de ter objeções à via chilena, defendendo, inclusive, a via das armas como chegada ao socialismo. Polemizou com seus companheiros, inclusive em função da posição nacionalista destes. Essa oposição foi feita por ele com relação ao Cinema Latino do período, de modo geral. Afirmava que o cinema latino, tivera adquirido capacidade crítica e de denúncia das agruras sociais, porém tinha muita dificuldade para conclamar às massas para a ação (CORNEJO, 2013). Posteriormente, ele fez críticas, inclusive, à condução de Miguel Littín na presidência da Chile Films, por considerar que o caráter pedagógico fomentado por ele nos filmes se distancia de uma popularização da produção e da chamada do povo à ação. Essa rota de coalizão que Soto cria para si com seus companheiros só vai ser atenuada no exílio, após o golpe de 1973.

Aldo Francia estreou como cineasta no festival de 1969 com *Valparaíso, mi amor*, filme com uma influência neorrealista muito forte, filmado nas periferias da cidade. Valparaíso nesta época apresentava um forte contraste em função da mineração, que fez com que haja um centro muito desenvolvido, com periferias muito empobrecidas. Esse contraste é acentuado em 1985 no filme *Ata Geral do Chile*, de Littín. O filme de Francia, no entanto, é uma ficção que mescla um certo tom dramático com crítica social e uma estética que dá vazão a uma abordagem documental, ao melhor estilo do Neorrealismo Italiano.

Neste mesmo momento histórico, ainda que com menor projeção, inclusive fora dos Festivais de Cine Latino, também emerge a figura singular de Patricio Guzmán. Se as quatro figuras seminais do que ficou conhecido como *Nuevo Cine Chileno* são Littín, Soto, Francia e Raul Ruiz, Guzmán talvez tenha sido a figura que ganhou maior repercussão no exterior, em especial nos grandes centros urbanos da Europa e América do Norte. Apesar de também demonstrar apoio ao processo da UP, nesse período estudava cinema na Espanha, na Escuela oficial de Cinematografía, para onde foi após estudar na Universidad Católica de Chile. Em

1968 ele filmou no Chile um curta metragem que não teve muita repercussão, mas que tem um grande valor quando analisado. Se chama *Apuntes sobre la Tortura y Otras Formas de Diálogo*, financiado pela escola onde estudou na Espanha e pela Universidad Católica de Chile. A trama se passa em um lugar indefinido da América Latina, onde o exército é influenciado por comercias de TV de uma empresa de publicidade estadunidense a comprar um equipamento de tortura que pode ser “ajustado” para qualquer “espécie” de guerrilheiro: nacionalista, socialista, asiático ou africano. A partir disso, um militante revolucionário é capturado e torturado pela equipe de um general latino-americano, que parece fazer perguntas ao acaso quase que como se mal entendesse o porquê estar executando àquelas ações. Paralelamente, é formada uma assembleia de intelectuais de esquerda para discutir a situação, mas a própria assembleia é alvo de protestos por militantes que acusam sua falta de ação prática. Este filme, apesar de ser muito restrito em termos de circulação, reúne uma série de questões chave para o debate da esquerda chilena e latino-americana. O imperialismo estadunidense e sua influência nos Estados nacionais latinos, em especial nas forças armadas. A contradição entre teorização e prática, que é um dos debates marcantes na composição da própria *via chilena ao socialismo*, expresso, inclusive, no próprio filme *Compañero Presidente*.

Esse documento fílmico riquíssimo é de difícil acesso ainda hoje, aparentemente só se encontra no repositório da cinemateca española, que realizou seu restauro. Este ponto nos traz um outro tema impactante que é o apagamento que a ditadura de Pinochet fez do período da UP no poder desde a primeira hora. As tropas militares invadiram a sede da Chile filmes logo no início do golpe para destruir os filmes produzidos. Algumas obras foram perdidas para sempre, outras restaram justamente em função das cópias que circulavam em festivais internacionais.

Este fator vem em conformidade com o que vemos defendendo ao longo de nosso trabalho. De que o processo histórico que gerou a *via chilena* e em consequência a Unidade Popular, é bastante amplo e se verifica ao longo de muitas décadas na história chilena. É o apogeu de um processo que vem desde os anos 1920, com as primeiras lutas que se organizaram no país. Favorecidos por uma tradição ímpar de democracia liberal, estas lutas populares foram se ampliando, fortalecendo na sociedade chilena, até se agudizar em termos decisivos dos anos 1960 para os 1970. Um dos grandes sintomas desse processo é o surgimento de uma ampla gama de produção artística engajada que se verifica na chamada *Nueva Canción Chilena*, de artistas como Angel e Isabel Parra, filhos da também reconhecida Violeta Parra (falecida um pouco antes deste período), Victor Jara (filiado ao PC e autor de

um dos hinos da UP), Patricio Mans (também cineasta e propagandista da luta insurrecional armada), Rolando Alarcón e os grupos Quilapayún e Inti Illimani, esses associados à cultura Mapuche. Entre os literatos, temos a poesia de Pablo Neruda e Nicanor Parra, que iniciam suas carreiras antes da ascensão da *via chilena*, mas são dela apoiadores. Nas artes visuais, temos os artistas muralistas, os postalistas e os cartazistas, que de certo modo, produzem um tipo de arte que tem grande alcance, por estarem trabalhando em meios públicos. Além, claro, do *Nuevo Cine Chileno*. Esse processo lembra, em certa medida, ao que se viveu no Brasil em período semelhante, embora um tanto anterior, também no auge da organização *trabalhista*, sendo o auge na primeira metade da década de 1960, gerando uma efervescência de movimentos culturais como a MPB e a segunda geração da Bossa Nova, na música, nas artes plásticas toda a rebeldia do Neoconcretismo, o teatro do oprimido, a partir de Augusto Boal, muito inspirado na pedagogia do oprimido, de Paulo Freire, o Teatro Arena, o teatro popular, além do próprio Cinema Novo. Muitas dessas expressividades artísticas se mesclaram, em especial através do cinema.

Em ambos os países, Brasil e Chile, esse ápice foi seguido dos mais duros golpes de Estado realizados em suas respectivas histórias. Dissemelhante a isso, o caso cubano, que abordaremos mais para frente em nosso trabalho, é marcado por uma série de rupturas e revoltas armadas, que foram forjando uma esquerda militarizada. Nestes casos, o grau de organização e penetração das esquerdas aumentam ainda mais a força devastadora e o grau de violência dos golpes. No Chile, a preocupação do exército em destruir os filmes revela, justamente, o potencial revolucionário desta arte. Os cineastas também exerceram liderança no exílio, a tal ponto que os chefes da DINA, polícia política do regime, passa a organizar assassinatos fora do país “iremos até a Austrália, se necessário, para pegar os nossos inimigos” (DINGES, 2005). Nessa operação internacional até mesmo um ex-ministro da defesa de Allende foi assassinado. Mas o tópico do terrorismo internacional nós abordaremos no capítulo dedicado ao exílio.

De qualquer forma, esse primeiro momento do cinema engajado chileno é demarcado justamente por uma abordagem ampla de temas críticos socialmente, mesmo que não haja uma centralidade de temas que os conecte. Ainda muito baseados nas proposições de cada diretor. Observamos o princípio de uma articulação política entre eles, mesmo que inicial e que foi decisiva a partir de dois fatores: os festivais de cinema e a articulação em torno da Unidade Popular. A defesa da *via chilena* varia muito entre eles, sendo bastante efusiva através de Miguel Littín, que organiza o comitê dos cineastas da Unidade Popular, e mais criticada por Helvio Soto. Ainda assim vemos, tal qual o próprio processo chileno, uma

articulação mesmo que sem centralidade, avançar e formar o que alguns autores chamam de *Nuevo Cine Chileno*.

O segundo momento dessa produção fílmica é o da UP no poder, já tendo a Chile Films como companhia produtora que fomenta a produção e distribuição. Neste momento encontramos a maior parte desta produção fílmica, o que é natural tendo em conta que é quando dispõem de recursos e uma estrutura própria. Verificamos neste período uma grande diversidade de temas, mesmo não havendo uma centralidade da produção, com cada diretor tendo seu tipo específico de abordagem. Ainda assim o tema da UP e de construção de uma nova nação dão um aspecto geral a essas produções. Vemos um grande ascenso da produção de Guzmán, além da afirmação dos cineastas do momento inaugural do *Nuevo Cine Chileno*, assim como o surgimento de outros. Dentre os filmes deste período, além de *Compañero Presidente*, temos *El Diálogo de América*, de Alvaro Covacevich, que acompanha Fidel Castro em sua longa passagem por Santiago, dando enfoque para as conversas dele com Allende, *El Primer Año*, de Guzmán, que aborda o primeiro ano do governo Allende, tratando principalmente dos conflitos que este tem com a burguesia e até mesmo com parte da esquerda que pedia a radicalização do processo chileno para se enfrentar a burguesia, notadamente setores Mapuche, setores do PS e o Movimiento de la izquierda Revolucionaria (MIR). Podemos afirmar que o tema da Unidade Popular, assim como o presidente Salvador Allende e os desafios da via chilena no poder são os mais latentes nessa produção.

Um terceiro momento é do exílio, quando boa parte dos cineastas sofre as consequências do Golpe de Estado de 1973 e deixa o país. De diferentes lugares do mundo eles produzem ampla filmografia, superando, inclusive, os números de produção realizados dentro do país no mesmo período. Mas sobre esses filmes trataremos mais para adiante em nosso trabalho, no capítulo sobre terrorismo de Estado. O que adiantamos é que muitos abordam o tema da derrota, os novos desafios, e denunciam a ditadura vigente no país.

Resulta de suma importância, portanto, examinarmos as raízes teóricas do cinema chileno interiormente ao recorte temporal de nossa pesquisa. A primeira denominação, que inclusive foi a mais utilizada na época de realização destes filmes, é de *Nuevo Cine Chileno*. Este termo faz uma referência direta tanto ao *Nuevo Cine Cubano (Cine Revolucionário)*, quanto ao Cinema Novo do Brasil, apontados por Fabián Núñez como as duas maiores influências dos chilenos (NÚÑEZ, 2010). Atualmente, dificilmente encontramos autores que utilizem essa expressão, a não ser para mencionar que foi um termo empregado à época. Referente a outros autores que abordaram este tema, também de incontestado respeito e reconhecimento, tanto Ignacio Dávila (2014), quanto Cornejo rechaçam o uso deste termo na

atualidade, tendo em vista que a formação e organização deste grupo foi pouco orgânica e esteve mais circunscrita ao momento histórico e político a que viveram, tendo entre si limitada aproximação. No entanto, rechaçam também a utilização da expressão *Cinema da Unidade Popular*, outro termo utilizado por alguns autores. A linha de argumentação defende que, justamente, por eles não terem uma característica que os unifique enquanto grupo, diferente de Cuba, ou do Terceiro Cinema Argentino, mas sim um agrupamento de cineastas que defende cada um, basicamente, sua associação de linha teórica ou estética, também não seria possível circundar sua experiência em torno da Unidade Popular. Contestamos essa linha por entendermos que, justamente pelo fato deste pretoso movimento não ter uma linha estética única, nem mesmo um programa claro, é o processo da Unidade Popular que os aproxima e os conduz, de modo que é sim possível os apontar como o *Cine de la Unidad Popular*. Inclusive a própria figura de Salvador Allende poderia ser usada como fator relacional, se levarmos ao limite dessa hipótese. Cabe salientar que o próprio processo histórico, social e político que leva à eleição de Allende se inicia anteriormente à formação da própria UP, assim como o processo cultural e artístico que o acompanha, como vemos trazendo neste trabalho. Este processo histórico se estende após o trágico fim do governo Allende e seguem fazendo resistência no exílio e na clandestinidade e assim o fazem também no cinema. Os cineastas chilenos associados a essa experiência exercem papel decisivo na oposição ao regime Pinochet, na mesma medida em que estiveram associados a experiência da *via chilena*. Sendo essa via, portanto, um processo de maior duração do que a própria UP. Optamos, portanto, por empregar o termo *Cine da via chilena* a este conjunto de realizadores.

Para Jacqueline Mouesca, o diferencial dessa geração de realizadores chilenos para as anteriores, nem está tanto na linguagem fílmica, mas no fato deles serem sujeitos mais cultos e estudiosos de cinema, além de terem uma grande disposição de alterar a realidade ao seu redor, ao mesmo tempo que fortalecer a identidade nacional (MOUESCA in CORNEJO, 2013). O ponto sobre identidade nacional trazido por Mouesca é de suma importância, pois como já tratamos anteriormente o próprio processo de desenvolvimento da via chilena guarda relação com a busca por uma interpretação popular da categoria de *chilenidade*. Toda essa trajetória que estamos estabelecendo de movimentos cinematográficos, sejam os latino-americanos, ou os seus predecessores europeus, também se configura como uma luta por afirmação de identidade. Sejam os proletários na origem do cinema soviético, ou os marginalizados do Neorealismo Italiano – não por coincidência eram interpretados por atores não profissionais – essa busca por uma identidade popular pode ser encontrada.

No caso latino-americano a situação é similar. Na entrevista concedida a nós, Littín desenvolve como enxerga essa situação. Ele acrescentou isso justamente quando falávamos de uma teoria do cinema político latino-americano nos anos 1960 e a emergência dos *nuevos cines*.

[...] frente aos nossos rostos, muito assombrados, aparecia um continente nas telas. Então aparecem os mineiros da Bolívia. Outros rostos, outra forma de ser. Os cangaceiros do Brasil, os gaúchos da Argentina, os estudantes do Uruguai³⁴. Então se foi moldando um grande afresco coletivo, no qual, aparece a América Latina que luta, que combate nas ruas, que combate por sua identidade no sertão, ou combate no pampa, ou nos diversos lugares de onde se estão produzindo produções sociais com traços de uma identidade que o latino-americano até esse momento não possuía na tela. (informação verbal³⁵).

Não consideramos, como alguns atores o fazem, que os filmes produzidos por esses diretores chilenos tenham uma importância específica porquanto a duração da UP apenas. Inácio Del Valle Dávila em seu ótimo estudo sobre essa produção fílmica destaca que seria “arriscado” falar em um “Cinema da Unidade Popular”, visto que, não havia uma centralidade estatal nas definições da organização e que o fator de convergência destes diretores é a empresa Chile Filmes (DÁVILA, 2013, p. 1). No entanto, consideramos que não basta analisarmos sua produção apenas durante o governo de Salvador Allende, pois é necessário analisarmos sua atuação no decorrer do tempo histórico. Como já demonstramos neste trabalho, a atuação da Unidade Popular, tanto em seu processo eleitoral, como na sua construção histórica, é anterior a 1970 e os filmes destes realizadores também já se verificavam antes. Os filmes de estreia dos diretores chilenos que compunham o *Nuevo Cine Latinoamericano* são *Três tigres tristes*, em 1967 de Raul Ruiz e *El Chacal de Nahueltoro*, de Miguel Littín em 1969. Além disso, Patricio Guzmán recém chegava da Espanha, onde estudou cinema na *Escuela Oficial de Cinematografía*, em Madri. Essa escola financiou o primeiro curta de Guzmán no Chile em 1969, *La Tortura y Otras Formas de Dialogo*. O filme se passa no governo de Eduardo Frei, da Democracia Cristã, e denuncia a existência de tortura contra militantes revolucionários, ao mesmo tempo que denuncia a atuação dos EUA nas forças de repressão do país. Essa obra, assim como as outras duas citadas, compõe a formação cultural da UP.

³⁴ Cabe destacar que nesse trecho da entrevista Littín destaca justamente as características de identidade que estão presentes nos filmes dos festivais latino-americanos, como os filmes de cangaço de Glauber Rocha, ou *La Hora de Los Hornos*, de Solanas que traz traços da identidade no pampa. Ou então, *Me Gustan los Estudiantes*, do uruguaio Mário Handler, filme realizado durante os protestos estudantis contra a visita do presidente estadunidense Lyndon Johnson a Montevideú. Esse filme, inclusive, é mencionado diretamente no texto *Hacia um Tercer Cine*, como exemplo de filme que alia a luta popular com a capacidade de chamada para a ação ao público.

³⁵ Entrevista concedida a nós por Miguel Littín, em Rancágua, em agosto de 2022.

Também não consideramos que a administração da Chile Films seja o fator mais determinante para identificação dessa produção fílmica. Muito embora a empresa tenha sido fundamental para a organização dos cineastas e financiamento das obras, temos casos de filmes feitos fora da produtora, como por exemplo *El Primer Año*, de Guzmán, em 1972 que buscou financiamento da Universidade Católica do Chile, onde ele tinha estudado antes de ir para a Espanha. O filme retrata o primeiro ano de governo de Allende e demonstra as primeiras insatisfações da pequena burguesia chilena. Outro fator importante a observar se refere a ausência de uma centralidade estatal nas políticas para o cinema. Ressalvamos que o governo da UP teve como marca justamente esse fator. Tanto nos cordões industriais, quanto nas diversas tentativas de Allende de criar empresas auto-gestionadas, rechaçadas pelo congresso. Ao contrário, é justamente o engajamento dos cineastas nesse processo histórico, que resulta na própria UP, a força motriz do processo. Por isso consideramos possível a afirmativa da existência de um cinema da Unidade Popular, visto que, suas origens se dão conjuntamente com a militância de Allende e seus companheiros, tendo seu auge no governo da UP, mas que seguem realizando esse trabalho após o assassinato do presidente. Mais do que isso, apontamos para a busca de um socialismo da via chilena como processo histórico que o antecede, inclusive anterior à própria Unidade Popular e que segue sendo o fator mais decisivo de disputa após o fim da experiência de governo. A *via chilena* é o método buscado para essa tentativa original de formulação do socialismo, a Unidade Popular é a união de forças que buscava aplicar e aprimorar esse método. Justamente por isso, definimos esse movimento cinematográfico como o *Cine da via Chilena*.

Entendemos que o fator fundamental desta produção cinematográfica, assim como os demais movimentos da região, se dá em função de um tipo específico de produção, de exibição e de olhar do público. Além da forma fílmica, que resulta deste conjunto de fatores. Esse tipo específico de produção segue no exílio. Como vemos defendendo, por vezes em contraposição com a bibliografia disponível, a diferença do cinema da UP, ou Nuevo Cine Chileno e do Cine Revolucionário Cubano para os demais movimentos engajados da região não é, de maneira nenhuma, a defesa do socialismo (ponto o qual divergimos de alguns autores), pois essa defesa se encontra em filmes do Cinema Novo no Brasil, do Tercer Cine Argentino, ou do Grupo Ukamau da Bolívia. A grande distinção dos chilenos e cubanos é justamente o fato de terem se aliado a movimentos políticos que alcançam o Estado e isso se traduzir em seus filmes. Esses cineastas não apenas registraram esses processos históricos, mas registraram também sua presença no percurso, não deixando dúvidas quanto as suas marcas. O caso chileno é até mais evidente, no que tange a esse fenômeno, haja vista, o

governo cubano por vezes ter interferido mais na produção, gerando conflitos com os diretores. Portanto, defendemos que é justamente o engajamento social e político dos cineastas engajados chilenos que define o seu modo de produção. Mas o seu período de realização é superior ao do governo na prática, pois quando no exílio seguem fazendo o mesmo tipo fílmico. A UP quando do governo gera um tipo de produção fílmica em seus produtos culturais, quando do exílio seus cineastas seguem armando a resistência por via dos equipamentos cinematográficos³⁶.

Portanto, entendemos que o real fato é o de que este grupo tanto foi gerido quanto cultivou o processo da *via chilena ao socialismo*, desde sua concepção, até sua construção, o que se desenvolveu em três momentos: A construção da via chilena ao socialismo, que se dá desde o rompimento do PC e o PS com a Frente Popular nos anos 1930, partindo para quatro campanhas presidenciais de Salvador Allende. O *nuevo cine chileno* surge ao final da derradeira campanha final. O segundo momento é o do governo da UP. E o Terceiro é o cinema de exílio, seu último e mais doloroso *ato*, durante os dezoito anos de ditadura Pinochet, que quando alcança seu derradeiro fim, entrega uma nova sociedade, muito mais desigual e hierarquizada, donde os antigos atores sociais nem mais são protagonistas, nem mesmo a principal oposição, levando ao final da identidade desse conjunto. Esse tipo de produção fílmica produz um tipo específico de estética, que acompanha todo esse período e que, apesar de deixar o seu legado no cinema chileno, pode ser melhor encontrada justamente durante esse período, do final dos anos 1960, até o fim da ditadura de Pinochet. O mesmo fator pode ser encontrado em alguns outros casos latino-americanos, em especial o do Cinema Novo no Brasil que marcou fortemente a estética do cinema brasileiro até o fim da ditadura brasileira.

2.5 Companheiro Presidente (1971), Miguel Littín

Adentramos na análise pormenorizada do objeto de pesquisa fílmico *Companheiro Presidente*, de 1971, primeira produção da Chile Films após sua reformulação pela UP, dirigido por Miguel Littín, também presidente da instituição. Trata-se de um documentário de uma hora e cinco minutos de duração, que se constrói a partir de uma série de diálogos entre

³⁶ O mesmo pode ser apontado quanto ao movimento da *Nueva Canción Chilena*, também presente e atuante no exílio, em especial através do Quilapaiún, que era ligado ao PC chileno. Inclusive houve um grupo formado e financiado no exílio, especificamente em Paris, por militantes do MIR, chamado de *Karaxu*. Esse grupo gravou dois discos denunciando a situação do país e chamando para o retorno da luta revolucionária. A formação do grupo era irregular do ponto de vista dos integrantes, mas tiveram participação nas gravações de nomes conhecidos como Patricio Mans e o uruguaio Daniel Viglietti.

Régis Debray e Salvador Allende. Debray foi um propagador da guerra revolucionária como meio necessário para a chegada ao socialismo. Foi detido junto com Che Guevara, na campanha da Bolívia, quando Che foi assassinado. Depois de preso por algum tempo, foi libertado e chegou ao Chile por convite pessoal de Allende.

Cabe ressaltar que a figura de Debray é bastante controversa, associada sempre a um tom de irreverência e uma série de polêmicas. Aguiar destaca uma passagem da chegada de Debray em Cuba:

De acordo com Leenhardt e Kalfon (1992), ele se ofereceu frente à embaixada de Cuba em Paris para lutar nas forças internacionalistas durante a invasão norte-americana à Baía dos Porcos (junto com seu amigo Bernard Kouchner, que se tornaria posteriormente um dos fundadores do programa humanitário Médicos sem fronteira). Os autores afirmam (com bastante ironia), que mesmo sem conhecer uma palavra em espanhol, Debray alfabetizou camponeses da Sierra Maestra. Anos depois, em 1965, voltou à ilha a convite do próprio governo Castro, transformando sua experiência em *Révolution dans la révolution?* publicado em 1967. Defensora da estratégia foquista e dos métodos empregados na Revolução Cubana, a obra tornou-se uma “coqueluche” na esquerda francesa, sendo um dos principais veículos de defesa do caminho armado ao socialismo. (AGUIAR, 2015, p. 28)

A manutenção de um diálogo exaltado com Allende no filme, resulta de suma importância junto ao debate que estabelecemos, visto que, o processo da via chilena se dá também em alternativa ao da guerra revolucionária, empregada em Cuba³⁷. Além disso, não nos cabe a credulidade de imaginarmos estar diante de mero registro cinematográfico. Littín, enquanto autor cinemático, inserido dentro de todo complexo contexto já dantes trabalhado, também realiza a sua escrita com a câmera e dá a sua narrativa através da montagem. Portanto, para além do conteúdo encontrado nos personagens do filme, também analisamos como a linguagem fílmica expressa a sua dialética, a partir do processo estético e de montagem. Como se dá essa relação entre o conteúdo que encontramos, de defesa do popular, do nacionalismo e do socialismo da via chilena, ante o mote guerrilheiro. Mas como isso se passa através da narrativa fílmica, dentro de seu tempo-espço, antes já delimitado metodologicamente.

Destacamos a importância de analisarmos a primeira cena de qualquer filme, pois segundo o teórico e analista fílmico Raymond Bellour (1979), herdeiro direto da tradição da filmologia francesa, a primeira cena de um filme é o cartão de visita de qualquer narrativa, e contém a ideologia máxima de um filme.

A câmera de Littín adentra o ambiente, que é o escritório particular de Allende, em sua casa. Uma legenda nos informa data e local, como visto na imagem 2. Esse informe nos situa e também reforça a noção de historicidade. A câmera entra no local, pela janela, como um

³⁷ Mais por uma questão de trajetória histórica do que por convicção teórica, como veremos posteriormente.

intruso que se infiltra nos bastidores do poder. A câmera não passa despercebida por Debray que a encara.

Imagem 2 – Cena do filme *Companheiro Presidente*. Produção: Chile Films.



Fonte: Captura do autor (2023).

Na cena seguinte observamos uma montagem com jornal. Agora torna-se premente termos em conta toda a relação exterior que se estabelece entre tempo e espaço. Essa técnica, que se fará recorrente ao longo do filme, mais do que se afirmar enquanto técnica do diretor, guarda relação com a tentativa de estabelecimento do NCL e de um *Nuevo Cine Chileno*, pois se defendia a utilização dos mais diversos suportes imagéticos e sonoros, como jornais, fotografias, enxertos de rádio e tv, etc. A imagem 3 mais do que apresentar manchetes, faz uma ligação direta entre Debray e Fidel, ao mencionar que este o saúda. É uma apresentação do personagem, tendo em vista que o filme não apresenta uma cartela explicativa em seu início, como é comum nos filmes de Hollywood.

Imagem 3 – Cena de *Companheiro Presidente*. Produção: Chile Films.



Fonte: Captura do autor (2023).

Ainda sobre a sequência inicial do filme, pois consideramos de vital importância ao debate que instigamos, surgem pequenas montagens de Debray caminhando e falando ao telefone, de maneira sempre muito enfática, realizando uma espécie de apresentação de suas características, não apenas como um personagem político, mas também porquanto personagem fílmico, tendo em vista não apenas a *práxis* política, mas uma *práxis* artística. O vemos esbanjando energia, de maneira bastante inquieta e, posteriormente, vamos descobrir que ele mantém essa mesma postura durante os diálogos com Allende. Isso é estratégico da montagem fílmica e portanto da inscrição da sua narrativa.

As imagens 4 e 5, que se passam com ambos os personagens dentro de um carro, demonstram essa abordagem estética e de produção da linguagem fílmica aplicada. Lemos o aviso: Um filme realizado pelos trabalhadores da Chile Films. Ou seja, para além da iniciativa do cinema de autor, a narrativa se expressa de forma a circundar uma representação artística coletiva. No entanto, isso se afirma como uma escolha estética da equipe, pois como afirmam Dávila e Aguiar, em seu artigo sobre esse filme.

Apesar disso, o filme não foi uma iniciativa da *Chile Films*, mas concebido por Allende e Debray, inserindo-se em um projeto de promoção da Unidade Popular³⁸. Vale recordar que, na América Latina e em países como França e Itália, a via eleitoral seguida por essa aliança chilena começava a consolidar-se como uma referência a ser seguida. (DÁVILA; AGUIAR, 2013, p. 156)

³⁸ Salientamos que em nossa perspectiva, a Unidade Popular é *meio* e não *fim*. Assim sendo, a tentativa de promoção que esse filme busca é sobre a *via chilena ao socialismo*.

Vemos mais uma vez o uso do jornal, porém dessa vez nas mãos do Debray, o que desloca o olhar do espectador ao mesmo tempo que lhe amplia o repertório de amplitude visual, já que o jornal agora não aparece mais isolado na tela, mas no próprio contexto dos personagens. Na manchete, a nacionalização de uma mina, o conteúdo explícito aqui faz parte da narrativa, do roteiro e da montagem. É matéria de nossa análise.

Imagem 4 – Cena de *Compañero Presidente*. Produção: Chile Films.



Fonte: Captura do autor (2023).

Imagem 5 – Cena de *Compañero Presidente*. Produção: Chile Films.



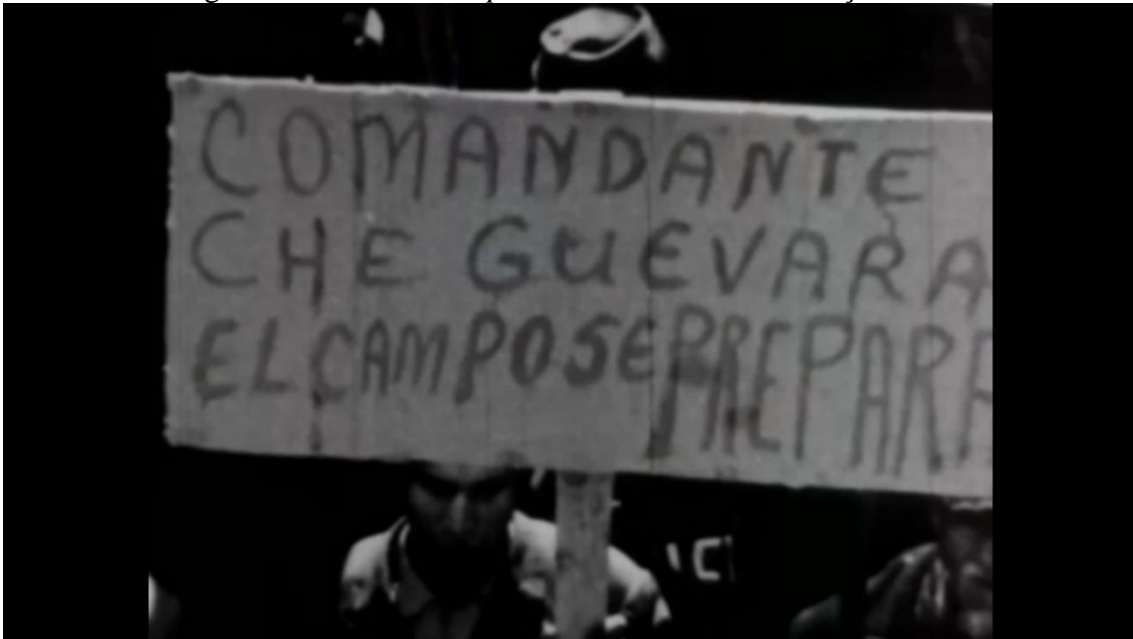
Fonte: Captura do autor (2023).

A utilização dos mais diversos suportes de imagem e com diferentes funções narrativas são encontradas no filme. Encontramos imagens de cobertura, ou seja, que surgem

como ilustração para o assunto tratado, como por exemplo, quando Allende fala sobre a experiência da Frente Popular, nos anos 1940, e vemos imagens da época, ou quando eles conversam sobre a DC e vemos imagens de repressão de uma manifestação. Temos o uso de imagem em seu local de cena, como a do jornal no carro, como já destacamos acima e em outro momento, em cerca de metade do filme, em que vemos uma estante com uma foto de Allende conversando com Fidel. De fundo ouvimos Allende falando sobre esse encontro. Não temos como saber se Allende estava falando sobre isso exatamente naquele momento, visto que isso pode facilmente ser uma técnica de manipulação cinematográfica, mas isso não importa tanto, pois o que nos interessa aqui é a expressividade fílmica e o conteúdo tratado.

Há também um terceiro tipo de uso, que é o de deslocamento temporal da imagem e aqui explicamos: Em alguns momentos se utiliza uma imagem que não pertence àquele contexto, especificamente, mas que ali posta ganha um novo sentido narrativo. Vejamos, portanto, as imagens 6 e 7, relativas à participação de Che no filme:

Imagem 6 – Cena de *Compañero Presidente*. Produção: Chile Films.



Fonte: Captura do autor (2023).

Imagem 7 – Cena de *Companheiro Presidente*. Produção: Chile Films.



Fonte: Captura do autor (2023).

Vemos os campesinos ligados à UP, que levantam um cartaz reivindicando o legado de Che. Na sequência, a montagem fílmica inclui uma imagem do revolucionário argentino em um local, de onde ela não pertence originalmente, criando um vínculo de proximidade. Esse efeito é produzido em certos momentos do filme para aproximação, e em outros momentos para oposição. Naquilo que Sergei Eisenstein determinou como *montagem de atrações*, tendo como principal característica a dialética de confrontação de diferentes imagens, gerando novos sentidos.³⁹

Imagens de Che perpassam o filme. Torna-se, de modo bastante direto, um personagem da trama, adentrando em diversos momentos. Também é motivo de disputa, portanto, mais uma dialética. Debray diz não compreender como Allende pode reivindicar o legado de Che, pois não acredita na mesma forma de luta que o guerrilheiro. No caso a defesa da teoria foquista. Ao que Allende lhe mostra um livro com uma dedicatória do próprio Che onde diz que eles lutam pelo mesmo objetivo, mas de formas diferentes⁴⁰.

Essa disputa é o âmago central da relação entre os personagens. Sempre existe algo não dito, para além das palavras. Debray se mostra muitas vezes insatisfeito com o governo da UP. Analisamos agora as cenas que melhor concentram esses elementos.

³⁹ Essa teoria de Eisenstein é amplamente conhecida como *montagem dialética* e por vezes, inclusive, encontramos na bibliografia referência a Eisenstein ter criado essa expressão, o que não é real. O autor define a dialética como principal característica da *montagem de atrações*, mas nunca se refere a essa como *montagem dialética*.

⁴⁰ Importante destacar que ambos se conheceram antes da eleição de Allende.

Em cerca de 12 minutos Allende e Debray debatem enquanto vemos, ao fundo, a estante do presidente com itens que remetem a uma cultura de *longa duração* chilena. É importante destacar que a câmera de Littín se posiciona levemente de modo a tomar o ângulo de visão de Allende, ao nível de direcionamento e em enquadramento de cerca de $\frac{3}{4}$ à esquerda. Assim, assumimos a visão do presidente, ainda que indiretamente. E no enquadramento, vemos o francês rodeado por símbolos nativos dos Andes, como se Allende estivesse vendo muito além de seu interlocutor, para além de sua simbologia política, mas também para uma cultura milenar que lhe dá suporte, como podemos observar:

Imagem 8 – Cena de *Companheiro Presidente* (1971). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura do autor (2023).

Em cerca de 20 minutos de filme, ambos debatem fortemente sobre a aplicabilidade prática da *via chilena*, instalados em uma varanda na casa de Allende. Extraímos aqui algumas breves falas, com adaptações para fins de análise, mas que não comprometem o seu conteúdo. Debray inicialmente diz que: “Revolução é a destruição do aparato burguês e a sua substituição por outro no poder. Aqui nada disso acontece!”. Nesse momento, ele altera o tom de voz algumas vezes e gesticula muito, todo o seu gestual indica visualmente e sonoramente sua indignação, como vemos na imagem 8. Esse é o estabelecimento de nosso *espaço fílmico*.

Imagem 9 – Cena de *Companheiro Presidente*. Produção: Chile Films.

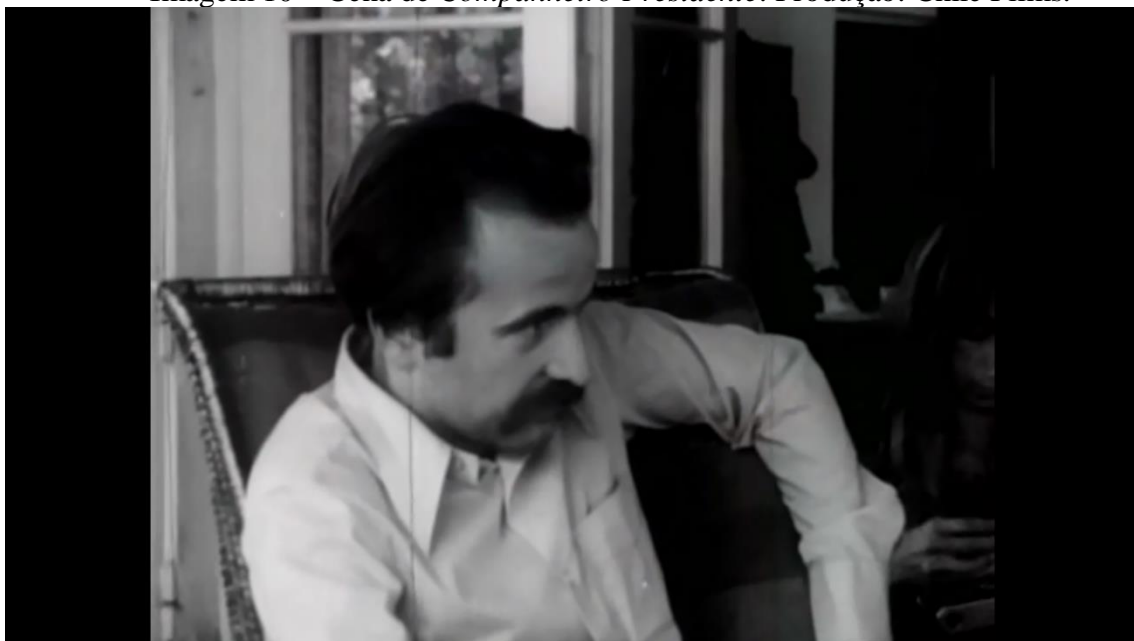


Fonte: Captura do autor (2023).

Allende retruca de maneira firme, porém mais amigável: “O povo decidiu pela Revolução, isso é indiscutível. Anunciamos isso em campanha e o povo nos escolheu”. Essa resposta de Allende remete diretamente ao caráter institucional da *via chilena*.

Debray demonstra ceticismo e assume até certo tom de sarcasmo, indicado novamente pelo seu gestual, como vemos na imagem 10.

Imagem 10 – Cena de *Companheiro Presidente*. Produção: Chile Films.



Fonte: Captura do autor (2023).

A fala de Debray se torna ainda mais incisiva: “Mas você segue a democracia burguesa, você tem um poder indiscutível, judiciário, repressivo e segue uma constituição que foi feita pela burguesia”.

Esse conjunto de falas remetem diretamente ao âmago da questão de implementação ou não do socialismo. O ceticismo de Debray explicita o fator teórico do marxismo durante aqueles anos de UP.

Allende aqui toma uma postura mais dura diante das provocações do francês, mas sem reproduzir o mesmo tom de ironia de seu interlocutor: “Não fizemos nada nesses poucos meses de governo sobre a dependência econômica e cultural? Em que país tu está? O povo chegou ao poder e representado por quem? Os trabalhadores têm sua central sindical única, tem sua representação, estão em todos os escalões do governo. Tenho quatro operários como ministros.”

A cena que se segue a essa também nos é particularmente interessante, agora nos jardins de sua casa. Alcançando o ápice metodológico da disputa entre transformar as instituições ou destruí-las, temos esse debate que se dá no campo das ideias, onde novamente existe uma sutileza gestual, que não se verifica nas palavras, aqui reforçamos novamente a importância de realizarmos essa análise imagética e sonoramente, não apenas pelo seu aspecto formal, mas sim na amplitude do *espaço fílmico*.

Debray gesticula e sobe o tom quando diz: O poder judiciário que ontem favoreceu os latifundiários, hoje vai favorecer os desfavorecidos? O exército que ontem cumpriu ordens de despejo, hoje vai lutar pelos trabalhadores?”.

Imagem 11 – Cena de *Companheiro Presidente*. Produção: Chile Films.



Fonte: Captura do autor (2023).

Reparemos que quando Allende se põe a responder, ele inicialmente faz uma pausa, se aproxima do francês e lhe toma num gesto amistososo, como podemos ver na imagem 12.

Imagem 12 – Cena de *Companheiro Presidente*. Produção: Chile Films.



Fonte: Captura do autor (2023).

A resposta do presidente deve ser compreendida apenas em seu espaço temporal e não com o olhar deslocado do presente, para não incorrerem em anacronismo: “Hoje essas forças aplicam e executam ordens amparadas pela legislação vigente, mas teremos uma nova. E as

forças armadas chilenas não podem ser comparadas com as dos demais países latino-americanos. Elas nunca interviram politicamente numa atitude repressiva, se não muito ocasionalmente e convocadas pelo governo.”

Allende utiliza como resposta às possíveis dificuldades impostas no futuro pela burguesia e por uma possível minoria na câmara, uma fé na continuidade do caráter de mobilização permanente da UP, utilizando-se desse espírito para a convocação de referendos populares.

A preocupação de Debray com o tema do socialismo aparece muito evidente em seus questionamentos a Allende, cita isso em muitos momentos ao longo das conversas, algumas vezes entra no tema o nacionalismo, em sua abordagem popular, já a América Latina é assunto pouco abordado pelo francês. Incluso na disputa pelo legado de Che, tido como um herói latino para o chileno. Já Debray se esforça para relacioná-lo de maneira inequívoca à Revolução Cubana.

Porém essa confrontação sempre obedece a uma dialética estabelecida. Em certo momento, respondendo à acidez com que Debray se mostra cético com a importância de que se acumule forças de maneira tática, antes de se pensar no confronto, Allende dispara: “Se o confronto deve ser sempre imediato, então por que Fidel não invade Guantánamo?”. No mesmo diálogo Debray tenta utilizar a questão do déficit habitacional, tema de alta complexidade em Santiago, como vimos anteriormente, como um indicativo de que o socialismo da via chilena ainda não tinha se mostrado capaz de superar suas contradições. Allende aponta que esse tema é fruto de uma história mais longa no Chile e que Fidel, mesmo que tenha tido melhor destino nesse campo, ainda não tinha conseguido também resolver essa questão em definitivo. De certo modo, nos deparamos com um embate entre as “armas” da teoria *versus* as “armas” da política.

A imagem 13 enfoca como mesmo a montagem fílmica aposta no clima de mobilização permanente, resgatando a própria campanha presidencial da UP.

Imagem 13 – Cena de *Companheiro Presidente*. Produção: Chile Films.



Fonte: Captura do autor (2023).

A própria abordagem fílmica, ao se aproximar de seu fim, nos traz diversas imagens de Allende com autoridades e fazendo discursos ao povo, em diversos planos, hora gerais para demonstrar a imensidão de seu público, hora fechados para focar a característica humilde de seus seguidores. Em certo momento, Debray aparece perto dele lhe aplaudindo, o que não chamaria a atenção, visto ser uma atitude educada, de um hóspede. Mas a montagem imbrica diretamente a reação do povo, com o aplauso de Debray, em unísono, enquanto ouvimos ao fundo a música *venceremos*, que se tornou um dos hinos de campanha da UP.

Desta feita, há um esforço criativo para que o clima termine com uma espécie de conciliação dentre os personagens, da maneira como se apresentam narrativamente. Ainda que isso não corresponda totalmente aos fatos históricos.

A cena final concentra esses esforços, quando ambos concordam com a importância da luta empregada no Chile, desde que o caráter revolucionário de troca de uma classe por outra no poder dirigente não se perca de vista. A última imagem que vemos deles é amistosamente contemplando o mar, na casa de férias da presidência, em Viña del Mar. Após isso, entram imagens em cartelas, com montagens fotográficas de manchetes que demonstram ações do governo como o reestabelecimento das relações com Cuba, a nacionalização de empresas, a criação dos conselhos camponeses, dentre outros, enquanto novamente ouvimos a marcha de *venceremos*. Abaixo fizemos um mosaico com esses planos em sequência, para que, deste modo possamos averiguar o efeito da sequência de imagens na narrativa fílmica.

Imagem 14 – Mosaico de cenas de *Compañero Presidente* (1971). Produção: Chile Films.



Fonte: Captura do autor (2023).

Essas cartelas que inserimos neste mosaico não são as únicas que aparecem nesta parte do filme. Tem algumas outras, mas optamos por não exibir todas. Essas que selecionamos já nos dão a dimensão necessário para fins de análise.

Comprendemos, a partir de tudo aqui exposto, que a contenda sutil envolvendo a Allende e Debray nos coloca no âmago da disputa entre concepções de América Latina e o socialismo. A UP foi conduzida ao governo como etapa permanente de um amplo processo de mobilização e lá chegando se depara com o enfrentamento de seus próprios impasses e contradições. A própria linguagem fílmica expressa esses impasses entre teoria social, nacionalismo popular e anti-imperialismo. Sua montagem expõe e contradita os processos vividos no Chile e em Cuba, hora propondo um pacto, hora estabelecendo um confronto. Esse confronto não se põe no filme por decisão estética, mas está no filme, pois compõe o conteúdo crítico abordado. Esse é o cerno da teoria de análise em Cinema-História, ao qual estamos aplicando ao nosso trabalho. A postura desses dois atores históricos oferece elementos de interpretação que expõe contradições históricas.

De certo modo, portanto, as características fílmicas dessa obra são as mesmas características da própria *via chilena ao socialismo*, concentrando uma preocupação em se afirmar como alternativa ao modelo cubano, focando no anti-imperialismo e nas características históricas da massa trabalhadora chilena. Assim como a sua linguagem expressa uma experimentação que resulta de uma busca a um modelo ainda em curso.

3 Revolução Cubana: impasses, avanços e retrocessos de um processo revolucionário

Onze anos antes da chegada de Allende ao poder, triunfava a Revolução Cubana, momento histórico crucial que influenciou as esquerdas do continente e se conecta com o esforço da UP. A construção social e histórica que levou os cubanos a triunfarem sua revolução e a posterior construção de seu regime socialista, até o presente momento único nas Américas, resulta de suma importância para os desígnios de toda a região. Para aplicação de nossa interpretação sobre o processo revolucionário e, não obstante, ao que se refere à historicidade do país, optamos por questões de eficiência da pesquisa, em resgatar parte de nossa produção científica anterior. Nos dedicamos à produção científica sobre a Revolução Cubana desde 2013, contudo nosso enfoque será a produção onde tivemos a oportunidade de oferecer maior fôlego e dedicação, nossa dissertação de Mestrado em História⁴¹. Utilizaremos parte desta produção para o desenvolvimento do item a seguir.

Devemos observância às discrepâncias e dissimetrias em comparação com o processo histórico que levou à experiência chilena. Temos nesses dois casos, processos de natureza absolutamente distintas. Não apenas em sua origem, mas também no impacto que tiveram nas esquerdas latino-americana e mundial. José Aricó aponta o efeito de radicalismo político que surgiu como efeito da guerrilha cubana, sobretudo entre os jovens:

O triunfo da revolução Castrista em Cuba inaugura uma nova era do marxismo latino-americano, caracterizado por uma extrema variedade de posições e de perspectivas alheias em sua maioria às clássicas delimitações e tendências estabelecidas pelas experiências da II e da III Internacional⁴². Sua extraordinária capacidade expansiva na jovem *intelligentsia* radicalizada – proveniente de setores que como os católicos ou os partidos políticos tradicionais não haviam mostrado antes muita adesão ao discurso marxista – abre um imenso campo de ação para as ideias de Marx. (ARICÓ, p. 614, 2018).

Nos empenhamos, portanto, a reflexionar sobre a origem e a natureza desse processo que marcou uma nova tendência insurrecional.

⁴¹ Ver: GUILHÃO. Alexandre Moroso. *Conflito em tela grande: os conflitos sociais e políticos em Cuba na década de 1960 através do cinema de Tomás Gutiérrez Alea*. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2019.

⁴² Via de regra, as recomendações eram para que os movimentos comunistas e a esquerda, em geral, na América Latina fizessem alianças táticas com setores da burguesia que tivessem interesses comuns pela produção nacional e algum conteúdo progressista. A Revolução Cubana quebrou essa perspectiva eclodindo uma guerra de guerrilha frente a toda burguesia cubana.

3.1 Da violência política emerge um novo processo de ruptura

No decurso de nossa pesquisa prévia, apoiamo-nos no postulado, ao qual, a ruptura institucional que levou à luta revolucionária teve dentro de uma conjuntura específica de fatores históricos e sociais, o prosseguimento de uma longa tradição de violência política, decisiva aos rumos do país durante todo um século (GUILHÃO, 2019). Esta é a diferença mais marcante em comparação com a via chilena.

Ao contrário do Chile, que alcançou sua independência ainda no começo do século XIX, através da luta de nacionalistas como Manuel Rodríguez e o general Bernardo O' Higgins, sendo um dos primeiros países do continente a se libertar da Coroa Espanhola, Cuba o fez quando a maioria dos países americanos já tinha alcançado esse êxito, ao final do mesmo século.

No entanto, de maneira alguma isso se deu por ausência de reivindicações por soberania. Muito pelo contrário, houve conflitos prolongados entre independentistas e os aliados da Coroa ao longo do tempo, aumentando cada vez mais o grau de violência ao qual esteve sujeita a sociedade cubana. Abdicando de pormenores quanto a conflitos locais entre as forças e camadas sociais, marca típica das sociedades latino-americanas registrada durante todo o período colonial, destacamos aqui a “Guerra dos dez anos”, entre 1868 e 1878, a “Guerra Pequena, ou *Guerra Chiquita*, de 1879 a 1880, mas especialmente a “Guerra de Independência Cubana”, entre 1895 e 1898. A este ponto, destacamos outra distinção fundamental quanto ao processo histórico chileno. Enquanto no país andino a independência foi um fenômeno fundamentalmente militar, não em exclusividade, mas contando basicamente com militares em postos decisórios de comando, em Cuba a situação foi um tanto distinta. No país caribenho, houve grande agitação civil nos processos de enfrentamento com a Coroa.

Não é possível rememorar o processo de independência sem destacar a luta dos negros, tanto na reivindicação por liberdade, quanto na assimilação desta na luta de independência. Como resultado, a Guerra dos Dez Anos, apesar de não lograr o triunfo independentista, alcançou a abolição da escravatura, ainda que sob a manutenção do regime colonial. Seguiram participando ativamente das transformações da sociedade cubana, a tal ponto que na guerra de independência formaram-se pelotões exclusivamente compostos por combatentes negros, os

chamados *cimarrones*⁴³. Uma das principais lideranças militares do exército de independência era Antonio Maceo, um homem negro⁴⁴.

No campo político, o principal articulador das conspirações para a formação de forças para derrubada espanhola foi José Martí, um civil. Martí era um intelectual, escritor e jornalista que ainda muito jovem se envolveu com as consequências da guerra dos dez anos. Em função de sua militância e sua produção intelectual refratária à dominação espanhola, acabou sendo exilado nos EUA. Cabe destacar que desde aquele período os Estados Unidos já abrigavam exilados de Cuba e da América Central, com vistas a manutenção de seus interesses no caribe, especialmente por sua rivalidade com a Espanha no controle da região. Neste caso, em específico, tratava-se do enfraquecimento da Coroa Espanhola na América Central. Portanto, é bastante longa a tradição de exilados cubanos nos EUA, perdurando até os dias atuais, agora configurando uma nova conjuntura, passados mais de cem anos.

Em Nova Iorque, além de trabalhar como jornalista, Martí fundou o Partido Revolucionário Cubano junto com outros cubanos exilados e também com porto-riquenhos que se comprometeram a lutar por Cuba, em troca de apoio para a criação de um movimento de independência ao seu país. Assim se retomou a luta na ilha, com trocas de correspondências entre o partido e lideranças civis e militares em Cuba.

Apesar do papel destacado de Martí, presidente do partido e elo entre os demais grupos que encabeçavam a mesma luta, ele acabou morto ainda nos meses iniciais de guerra, em campo de batalha. Mas é tido como o herói da luta tanto pelos combatentes do conflito, como pela historiografia cubana *a posteriori*.

A compreensão sobre sua figura é essencial para a interpretação sobre a historiografia cubana, mas vai muito mais além disso. O desenvolvimento teórico do que se convencionou chamar de “pensamento martiniano” é chave explicativa importante para parte da assimilação do que foram os processos de independência do caribe, sob um ponto de vista de conquista de identidade. Além de ter sido decisivo para o ensejo de criação de uma tradição no que se chama *Pensamento crítico latino-americano*, isto é, a busca por um pensamento independente e “autóctone”. Essa tradição de pensamento se refere a todas as teorias que levaram em conta as idiosincrasias da região em busca de um desenvolvimento crítico para a história própria da

⁴³ Nome utilizado no mundo hispano-americano para designar os negros rebelados, como, inclusive, aqueles que formaram quilombos.

⁴⁴ A luta dos negros nos processos de independência do país foi bem assimilada pela cultura artística da Revolução Cubana. O filme *Lucía*, lançado pelo cineasta e historiador Humberto Solás em 1968, uma das obras fílmicas de maior repercussão do cinema cubano nos anos 1960, traz no segundo segmento da narrativa – pois é um filme de episódios – a luta dos negros pela independência, através de pelotões de cimarrones. Outros filmes do final da década até os anos 1970 fazem referência, e exaltação, a figura de Antonio Maceo, a começar por *La Odissea del General José*, de Jorge Fraga, em 1968.

região. Segundo o autor, apenas uma análise crítica da região faria com que emergisse uma teoria autóctone. Para tal, seria necessário cessar de adaptar teorias europeias para tentar explicar os fenômenos sociais latino-americanos. Seu texto mais famoso, titulado *Nuestra América*⁴⁵ traz duas passagens elucidativas a respeito. Quando rechaça as tentativas de adaptação da ciência social europeia, o autor menciona que “o livro europeu não serve para explicar os problemas latino-americanos” (MARTÍ, 2005). Avançando nessa concepção, quando acusa os intelectuais do continente de realizar essa prática de adaptação, ele diz que são intelectuais “com casacos de Paris, mas com os pés descalços”⁴⁶.

A concepção e devida compreensão de uma tradição de pensamento crítico latino-americano é muito importante para a nossa interpretação teórica. Dessa tradição, surgem diversas escolas teóricas que desempenham papel fundamental na interpretação de nossos fenômenos sociais e históricos, justamente na relação de alteridade com outras regiões e historicidades, em especial a europeia e estadunidense, que inevitavelmente são o contraste recorrente. Algumas escolas a destacar são a Teoria da Dependência, a CEPAL, a Teoria Marxista da dependência, a Tese da Marginalidade, a Teoria Decolonial⁴⁷, o marxismo crítico⁴⁸, o feminismo classista, a Teologia da Libertação, que guarda relação com a Filosofia da Libertação, dentre outros.

Esse campo de estudos se inicia a partir de Martí, que se reivindicava como um “continuador” do legado de Simon Bolívar pela autonomia da América Latina. Tanto Bolívar, quanto Simon Rodriguez, que foi seu professor, foram defensores de uma ciência social própria, no entanto, não desenvolveram textos teóricos. Os escritos de Bolívar se realizaram em um contexto bélico de guerras de independência e buscaram conscientização e defesa da soberania. Simon Rodriguez era um educador e deixou seu legado nessa área. Martí deixou textos teóricos e dissertativos nas áreas das artes, das ciências sociais, na História e na literatura. Ele chegou a visitar o túmulo de Simon Bolívar, falecido cerca de vinte anos antes de seu nascimento. Desde a independência até a Revolução Cubana, os revolucionários da ilha apregoavam uma direção de progresso para os povos desfavorecidos da América Latina.

⁴⁵ O nome faz uma oposição a América *de ellos*, no caso a América Anglo-saxã.

⁴⁶ Essa afirmação se dá em um contexto em que a maioria dos intelectuais do continente fizeram formação acadêmica na Europa.

⁴⁷ Apesar de ter um histórico de desenvolvimento e divulgação internacional dessa teoria através de autores indianos, a Teoria Decolonial surge na América Latina nos anos 1960 a partir de autores como Aníbal Quijano, Frantz Fanon e Aimere Césaire.

⁴⁸ Essa corrente de interpretação do marxismo é seguramente uma das mais originais do mundo, tendo na principal figura o peruano José Carlos Mariátegui, fundador do hindo-socialismo, uma reinterpretação da obra de marx a partir das experiências indígenas dos Andes.

No entanto, salientamos a importância de destacar o papel dos EUA no processo de independência cubana. No derradeiro ano final de guerra, 1898, tropas estadunidenses realizaram uma intervenção no conflito, se unindo aos ataques contra os espanhóis, contra os quais disputavam o controle caribenho. Em função disso, a historiografia estadunidense demarca o episódio como sendo a “Guerra Cubano-hispano-americana”, um dos episódios da “guerra hispano-americana”, disputa pelo controle da América central. Findado o conflito, do qual os cubanos lutaram por três anos – sem contar os conflitos anteriores, já aqui mencionados – e os estadunidenses participaram por oito meses, o Tratado de Paris concedeu aos EUA o controle de Cuba, desde que o reconhecesse como país livre. Participaram do acordo os EUA e a Espanha. Cuba não esteve presente.

Como consequência, o primeiro presidente de Cuba foi um general interventor estadunidense. Como afirma Richard Gott “Os Estados unidos governaram Cuba por quatro anos sob um regime que era, de fato, uma ditadura militar. O capitão-geral espanhol foi substituído por um general americano” (GOTT, 2004, p. 125).

Passado o período de ocupação estadunidense, o país do norte deixa a ilha, porém sob duas condições que afetariam de maneira decisiva a soberania dos cubanos: a cedência perpétua da Baía de Guantánamo, de posse do governo estadunidense até os dias atuais, onde inclusive instalaram uma prisão para presos políticos⁴⁹ e a promulgação da Emenda Platt. Essa emenda era composta por um conjunto de sete exigências, com caráter de lei constitucional, das quais exigiam, dentre outras coisas, o arrendamento de terras em favor de companhias estadunidenses, instalação de bases navais e o item mais controverso: a permissão para que os EUA intervissem militarmente na ilha, de modo unilateral. Este dispositivo foi utilizado em 1909 quando o país foi ocupado novamente até 1912.

Como se não bastasse essa situação conflituosa com o imperialismo estadunidense⁵⁰, após a independência do país, na guerra contra a Coroa Espanhola, os grupos que fizeram o

⁴⁹ O governo Fidel Castro tentou, sem sucesso, retomar o controle de Guantánamo por diversas ocasiões, visto que, a posse por parte dos EUA não é reconhecida por nenhum tratado internacional. Pela cessão da Baía, o governo estadunidense deposita anualmente quatro mil e oitenta e cinco dólares em uma conta internacional, mas desde a instauração do governo da Revolução Cubana o valor nunca foi sacado, pois não reconhecem a legitimação da dominação estadunidense sobre Guantánamo. Ao redor da Baía se encontra o único campo minado ativo no ocidente, para impedir uma possível invasão militar cubana. Desde os anos 2000 a prisão de Guantánamo, também conhecida como Campo Delta, tem recebido presos acusados de terrorismo no oriente médio e são muitas as acusações de violações aos direitos humanos, pois não existe qualquer tipo de inspeção no local.

⁵⁰ O tema do imperialismo é bastante amplo e reside em diferentes interpretações. A mais corrente entre as esquerdas latino-americanas durante o século XX se origina em Lênin, que denomina o imperialismo como “fase superior do capitalismo, quando estruturalmente há formação de monopólios que promovem a exportação de capital para o exterior, com íntima relação entre burguesia e Estado (LÊNIN, 2005). Theotônio do Santos, em seu texto *Imperialismo e Dependência*, valida parcialmente essa teoria, no que tange à América Latina.

enfrentamento bélico contra os espanhóis mantiveram-se bastante divididos, inclusive com o Partido Revolucionário Cubano tendo sido dissolvido. Salvo as administrações vindas de Washington, Cuba foi administrada diretamente por generais oriundos da Guerra de Independência Cubana, que sempre fizeram governos autoritários. O último deles foi Gerardo Machado, do Partido Liberal, que governou de 1925 até 1933. Machado se declarava como sucessor direto de Martí, mas realizou um governo autoritário.

Não obstante a uma condução autoritária da política, onde ele inclusive alterou a constituição em seu favor, permitindo a reeleição, o governo Machado encontrou relativa prosperidade econômica, uma situação até então inédita no país, o que lhe deu respaldo. No entanto os efeitos da crise de 1929 também se abateram sobre Cuba. Segundo o historiador Hugh Thomas, houve um importante decréscimo no valor do açúcar a nível mundial nos anos subsequentes a 1929 e o açúcar significava cerca de 85% da economia cubana (THOMAS, 1975). Os efeitos da crise foram desastrosos para Machado, pois a inconformidade com as condições materiais do país levou as oposições a se unirem na luta contra seu governo. Mais uma vez forças civis e militares se aliaram naquilo que se convencionou chamar de “Revolta dos Sargentos”, em 1933. Ao contrário do que o nome pode sugerir, não havia apenas sargentos no interior do movimento, muito embora ali tivesse sido sua origem. Havia também militares de diversas patentes e diversas camadas da sociedade civil, inclusive do movimento estudantil.

Além de uma série de protestos e boicotes, uma greve geral pôs em derrocada o governo Machado, que acabou renunciando. Em seu lugar acaba emergindo o governo provisório do Dr. Grau San Martín, que ainda seria presidente do país em outra ocasião futura, mas que aqui acaba sendo deposto pelo sargento Fulgêncio Batista, uma das lideranças do movimento, que declara a si mesmo como marechal e chefe das forças armadas. Tornou-se, assim, o primeiro indivíduo a presidir o país sem ter como origem a guerra de independência.

Não vamos aqui nos ater em pormenores da administração Batista. No entanto, ressaltamos que a Revolta dos Sargentos deixou um lastro de violência, inclusive com mortos.

Santos destaca que a categoria “imperialismo” vinha sendo estudada como um fator externo, mas que isso não explica o fenômeno da dependência, por exemplo, que é fundamentalmente interno. O conceito de imperialismo não é suficiente, segundo Santos, para a compreensão do funcionamento do capitalismo na periferia do sistema, visto que, entendido como fator externo não explicaria a formação dos monopólios locais e o movimento que fazem de país mais industrializados para outros menos industrializados, preterindo os mercados periféricos de seus países, vide as grandes empresas de Brasil e Argentina que se movimentam mais fortemente para Bolívia e Paraguai do que em direção dos mercados internos de menor poder aquisitivo. A dependência, portanto, não é uma categoria residual, mas parte substancial do capitalismo, visto pela periferia (SANTOS; MARINI, 1994, p. 97).

Na Cuba pré-revolucionária, a tradição de greves gerais envolvia sempre muita violência e, inclusive, tiroteios.

Diferente do Chile, onde as instituições democrático-liberais tiveram longa vida, dando estabilidade a um sistema que se consolidou enquanto república desde o século XIX, em Cuba a tradição consolidada foi a de ruptura com violência. No Chile, a vida política se organizou através de partidos, que concorriam em eleições de modo regular, disputando o eleitorado desde proposições socialistas, até conservadoras ou liberais, em partidos com ampla base social, como vimos no capítulo anterior. Em Cuba, antes da revolução os dois maiores partidos foram o Partido Autêntico, que foi criado durante a revolta de 1933 e o Ortodoxo, que se originou de uma dissidência do próprio Partido Autêntico. Naquele período, todos os partidos se declaravam “revolucionários”, fazendo alusão à independência, e “martinianos”. O nome “autênticos” tem relação com uma alegada “autenticidade” junto aos ideais da independência e de José Martí, da mesma forma que os “ortodoxos”, em resposta, alegavam serem irredutíveis junto a esses ideais, um suposto resgate desse espírito original.

Outro ponto fundamental é o de que a sociedade cubana era altamente armada antes da revolução. Dirigentes partidários frequentemente andavam armados e até mesmo disputas políticas de menor impacto social, como as do movimento estudantil nas universidades, por vezes acabavam registrando ocorrências a bala. Essa é a sociedade que produziu uma revolução.

Fulgêncio Batista, que comandou a política cubana por 20 anos a fio, quando foi derrotado na eleição por Carlos Prío Socarrás, em 1948, passou a liderar uma série de boicotes contra seu governo que culminaram em um golpe de Estado com Batista à frente das forças armadas em 1952, iniciando um período de ditadura. Dentro dessa conjuntura é que surge a figura de Fidel Castro. Advogado oriundo de uma família de boas posses, se insurge contra o governo autoritário de Fulgêncio Batista e organiza um grupo de sabotagem para tentar iniciar um movimento de insurgência. Este grupo é derrotado no episódio que ficou conhecido como “Assalto ao quartel Moncada”, uma tentativa de assaltar e conseguir armas no segundo maior quartel do país, para assim iniciar um movimento de luta armada, convocando setores da população a se unir à luta. Apesar da derrota do grupo, composto por algumas dezenas de homens, a repressão que se seguiu aos sobreviventes do ataque, com torturas e mortes, fez com que a opinião pública se tornasse favorável aos rebeldes.

Após os julgamentos eles se exilaram no México, de onde organizaram o movimento revolucionário de maneira mais ampla. Fidel, Raúl Castro, Camilo Cienfuegos e Che Guevara planejaram a guerra de guerrilha. Contavam também com o apoio de Frank País, que

organizou a luta na cidade, influenciando o movimento estudantil, visto que os trabalhadores sindicalizados em parte estavam ligados ao PSP, maior partido de esquerda em Cuba à época e contrário à luta armada. Frank também colaborou com a escolha do lugar de estabelecimento da guerrilha, por seu conhecimento da região da Serra Maestra.

Em função da data que marcava o episódio em Moncada, o grupo se nomeou como Movimento Revolucionário 26 de Julho⁵¹. A guerra revolucionária durou de 1955 até 1959, com vitória dos revolucionários, pondo fim à tirania de Batista e inaugurando um dos governos mais comentados no mundo.

Sobre a natureza desta revolução, a academia brasileira demorou a assimilar interpretações. Talvez pelas dificuldades de informações mais precisas, escasseando as fontes, mas também pela ditadura que o nosso país viveu de 1964 a 1985. As duas primeiras interpretações mais reconhecidas no Brasil vieram mais de 25 anos após a chegada dos revolucionários ao poder e, portanto, em um contexto já diverso daquele de 1959. Mas tanto Emir Sader em *A Revolução Cubana*, de 1985, quanto Florestan Fernandes no seu *Da Guerrilha ao Socialismo*, de 1979, corroboram com a visão “heroica” propagada pelos próprios revolucionários, no qual, alegam ter feito a guerra de guerrilha contra tudo e contra todos, solidificado uma vanguarda através do exemplo da luta guerrilheira, arrastando multidões a uma luta que se inicia isolada. Segundo essa visão, os guerrilheiros seguiam uma espécie de “curso da história”, iniciado pela Guerra de Independência, ao final do século anterior, portanto, assim cumprindo os desígnios de José Martí. Conforme Cláudia Waserman destaca

[...]tiveram uma preocupação descritiva e evolutiva; descreveram os acontecimentos numa linha unívoca, desde a independência até o final dos anos 60, sempre com o objetivo de ligar os fatos uns aos outros (José Martí, Júlio Antônio Mella, guerrilha, socialismo), como se os caminhos percorridos pelos guerrilheiros fossem praticamente inevitáveis. (WASERMAN, 2007, p. 68).

Um historiador que segue essa linha de interpretação é o professor Waldir Rampinelli, que em suas tão brilhantes conferências sobre as revoluções latino-americanas⁵² afirma que Fidel Castro apenas estava no momento certo e na hora certa, mas que se não fosse ele, a revolução teria seguido seu curso com outro líder. Essas interpretações divergem da nossa, pois apesar de realizarmos uma leitura com base na materialidade das fontes, sempre levando em consideração a historicidade que gera diferentes tipos de tradições, e por isso buscamos

⁵¹ Em função de sigla existem 2 usos comuns consagrados pela historiografia para o seu uso: M-26-7, que é o mais habitual e M-26, que será a sigla por nós utilizada neste trabalho, para fins didáticos.

⁵² Como exemplo, podemos destacar um conjunto de aulas que ele deu ao vivo no canal “Resistentes”, no Youtube.

estabelecer uma história um pouco mais longa e profunda do que a que se inaugura imediatamente aos fatos da revolução, nós reconhecemos e observamos as ações de homens e mulheres no curso da história. Inclusive nos papéis decisivos de condução e liderança. Nos parece impensável afirmar que tenha havido algum tipo de “inevitabilidade” na história que permita concluir - e desse modo simplificar - que o papel de uma figura como Fidel Castro possa ser colocada em um plano secundário de causalidade.

Essa produção de uma memória histórica afetiva em alusão aos rebeldes se iniciou ainda durante o percurso da própria guerra revolucionária, impulsionada pelos próprios atores envolvidos. O próprio discurso de defesa de Fidel Castro no julgamento pelo ataque ao quartel de Moncada, terminado pela célebre frase “a história me absolverá”, em 1952, já iniciou uma longa relação entre os brilhantes discursos do principal líder cubano com a produção de memória sobre os feitos do movimento liderado por ele. É necessário considerar que Cuba e sua revolução despertaram o interesse internacional. Jornalistas de outros países foram deslocados para cobrir os fatos. Fidel, utilizando esses amplos espaços desenvolvia seu discurso sobre a história, ao qual nos referimos. Em 1958, após resultados favoráveis no campo militar, declarou a jornalistas que: “Cada uma das entradas para Sierra Maestra é como o desfiladeiro das Termópilas” (CASTRO apud GOTT, 2006). Essa relação que faz do seu movimento com os famigerados “300 de Esparta”, que enfrentaram o gigantesco exército persa na antiguidade clássica, reforça seu discurso, sobretudo, alicerçado pelas vitórias que vinham obtendo contra o exército oficial de Cuba.

Uma produção que diverge desta, é o livro de Vânia Bambirra: *A Revolução Cubana, uma reinterpretação*. Bambirra, que é uma das autoras originais da TMD, credita parte importante dos anos iniciais da guerra revolucionária à ação nas grandes cidades, em especial Havana e Santiago. Neste caso, a organização universitária foi decisiva. No entanto, a autora parece considerar de maneira despropositada a participação do Partido Socialista Popular no bojo da tomada de poder, algo que, como indica toda a bibliografia conhecida, foi ocorrer apenas nos meses finais da revolução e sob coordenação do M-26. A própria participação do Movimento 26 de Julho surge de maneira controversa na obra da autora, visto que, seguindo a tradição leninista, ela considera que o grupo era um partido, de fato. O mais salutar é que Bambirra desvenda que o regime de Batista teve de enfrentar simultaneamente diversos adversários armados, o que dissipou, de certo modo, o protagonismo solitário e indubitável do M-26. No entanto, seu livro não foi publicado no Brasil, ainda que lançado no exterior em 1975, visto que a autora estava exilada, ficando desconhecido no país por décadas.

Existe uma bibliografia mais recente que traz novas interpretações. Richard Gott em *Cuba: uma nova história*, de 2004, buscando aplacar diferentes vertentes acerca da interpretação historiográfica, destaca a ação de outros grupos armados que atuavam em Havana. Salienta, no entanto, que entre 1957 e 1958 esses grupos já tinham sido ou extremamente enfraquecidos ou dilacerados pelas ações das forças de segurança do Estado (GOTT, 2004, p. 185). A ação desses grupos, no entanto, auxiliou, voluntariamente, ou não, as forças guerrilheiras na Serra Maestra. Além do mais, depois do M-26 se tornar a única alternativa armada com chances de vitória, passou a receber a adesão de militantes de outros grupos recém derrotados, sendo nominado como o “Exército Rebelde”. Gott, inclusive, faz sua interpretação através das diferentes “fases” da revolução, classificando entre: os antecedentes históricos, a luta de guerrilha, a revolução no poder, a revolução na fase soviética e a fase após o colapso do bloco socialista. Isto não é uma novidade, pois muitos analistas o classificam do mesmo modo, porém ele faz uma distinção entre o M-26 durante a luta de guerrilha e o M-26 no poder, ou seja, classifica como sendo um governo do M-26. Para fazer essa distinção, inclusive, ele separa as ações que partiam de membros do movimento, com aqueles que vinham de outros grupos como, por exemplo, os partidários do PSP.

Apoiando-se em similar interpretação, Mariana Villaça aponta, como parte central de sua tese, as fortes divergências entre os partidários oriundos do PSP, com os do M-26 na formação da política cultural do governo revolucionário (VILLAÇA, 2010, p. 143). Estes últimos evocavam a si mesmos a alcunha de “revolucionários” relegando a seus debatedores o estigma de “comunistas dogmáticos”.

Essa bibliografia mais atual nos parece melhor ponderada, mesmo porque os fatores que levam a eclosão de uma revolução capaz de formar o único governo socialista das Américas só se tornou possível através de uma grande conjuntura de fatores. Ainda assim, não devemos cometer a falha de deixar de considerar o M-26 como a vanguarda da revolução, pois foi o grupo que ao fim derradeiro expurgou Batista e marchou triunfante sobre Havana rumo ao palácio do governo. Seu líder, Fidel Castro, passou a ser a principal autoridade cubana desde os primeiros dias de 1959. Seus discursos e a maneira como conduziu a resistência armada tiveram o merecido destaque pela historiografia. Inclusive, através da análise de suas ações é possível verificar descompassos entre a serra e a cidade. O caso mais flagrante é o da greve geral de 9 de abril de 1958, que aconteceu mesmo contra a vontade de Fidel. As atenções estavam voltadas para a corrida de Fórmula 1 que aconteceria em Havana e os rebeldes escolheram a data para dar um golpe final em Batista. O movimento já contava

com a adesão dos líderes comunistas, que possuíam grande influência sobre os sindicatos, possibilitando uma grande adesão ao movimento de massas. Chegado o dia, foram registrados grandes manifestações e conflitos, inclusive com o movimento explodindo bombas na capital. Apesar da grande agitação, as forças de segurança conseguiram conter o ímpeto dos rebeldes com muita violência, prisões e mortos. Em represália, o movimento sequestrou o piloto argentino Juan Manuel Fangio, campeão mundial da categoria, que foi liberado menos de 24 horas depois ⁵³.

A reação de Fidel frente ao malogro da operação, realizada contra seus votos, ficou evidente em carta que enviou a Célia Sanchez, importante líder revolucionária:

Eu sou o suposto líder desse movimento e aos olhos da história tenho de assumir a responsabilidade pela estupidez de outros, mas sou um merda que não pode decidir coisa nenhuma. (CASTRO apud GOTT, 2006).

Além da frustração pelo fracasso, podemos notar sua preocupação por um “papel histórico” na memória cubana. Fidel buscou utilizar de seu “discurso sobre a história” para fazer da própria revolução a construtora de uma nova nacionalidade cubana.

Um dos equívocos que parte da bibliografia cometeu nas vezes em que só considerou o papel da guerrilha durante o processo revolucionário foi o de desconsiderar a importância de Frank País⁵⁴. Maior organizador do movimento em sua atuação urbana, País teve uma liderança capaz até de se equiparar a Fidel, justamente por seu grande papel de articulação e seu renome nos centros urbanos. Sua família perdeu muito com o golpe, então ele e seus irmãos se puseram na luta armada. Suas atividades na clandestinidade foram cruciais para manter as atividades guerrilheiras na Serra Maestra. Segundo Gott “Em 1957, com Castro isolado nas montanhas, os esforços de País para garantir suprimentos de armas e munições, bem como alimentos e remédios, foram essenciais para a sobrevivência dos guerrilheiros. País também era encarregado de encaminhar jornalistas a Serra, para divulgar a guerra.” (GOTT, 2004, p. 182). Frank fez boa parte do trabalho político junto a partidos, embaixadas, movimentos populares e etc. Gott o definiu como “negociador político inspirado” (GOTT, 2004, p. 182). Seu assassinato, em 30 de julho de 1957, foi seguramente o maior revés que os revolucionários tiveram.

⁵³ Esse caso traz o fator interessante de que Fangio após o breve convívio com os rebeldes passou a defender a causa. Inclusive esteve em Cuba após o triunfo da revolução a convite de Fidel Castro.

⁵⁴ Curiosamente, o filme *Che*, lançado por Steven Soderbergh em 2008, leva em consideração a relevância deste líder. Em uma cena em que um recrutador leva guerrilheiros para a Serra Maestra sendo interceptado por Che Guevara para seguirem outro curso, o recrutador responde: Não posso lhe entregar esses guerrilheiros, estou seguindo ordens de Frank País. Em outra cena, vemos a comoção guerrilheira pela morte do irmão de Frank.

Na impossibilidade de terem a grande articulação política de País em seu favor, os guerrilheiros forçaram-se a aumentar os ataques nas grandes cidades. O velório do militante em Santiago de Cuba, sua cidade natal e segunda maior de Cuba, onde o movimento tinha iniciado em 26 de julho de 1952 (formação do M-26), foi um grande ato político que reuniu milhares de pessoas e discursos acalorados de líderes importantes. Por acaso encontra-se aqui certo paralelismo com a trajetória de Salvador Allende. Desde a habilidade de articulação política até a comoção por sua morte. Inclusive o fato de serem ambos de origem social de boas condições e notoriedade pública. A esse fato, incluímos as considerações de Rafael Saadi Teixeira de que “Os rebeldes que compuseram a geração revolucionária vinham de diferentes segmentos sociais” (TEIXEIRA, 2009, p. 99).

Justamente pela maior ocorrência de confronto nas cidades após a morte de País, alguns autores consideram essa data como o início da guerra. Mas a maior parte da bibliografia, da qual nos incluímos, considera desde o desembarque da embarcação Gramma em 1955 até a tomada do palácio em janeiro de 1959. No entanto, a maior parte da guerra se fez nos subterrâneos da clandestinidade e nas ações da Serra. As maiores batalhas ocorreram entre meados de 1957 até o fim de 1958.

Também é possível verificar como foram feitas as diferentes interpretações do processo revolucionário através do cinema, como veremos no item a seguir.

3.2 A produção cultural da revolução.

Como temos defendido em nossa produção bibliográfica e em nossas falas públicas, os revolucionários cubanos nunca visaram tão somente uma tomada de governo, mas sim vislumbravam a elaboração de uma transformação social e cultural. Se bem é verdade que a revolução não teve inicialmente um caráter socialista, o que ocorreu apenas em 1961, ainda assim os revolucionários imbuídos de um caráter popular-nacionalista visavam transformar as bases socioeconômicas do país. Desde seus primórdios a revolução considerou a cultura como prioritária em seu projeto de país. O cinema ocupou a centralidade dessa concepção, como veremos posteriormente. Em 1958, portanto fase final da guerra revolucionária, foi criada uma divisão nacional de cultura do exército rebelde, que produziu o filme *Essa Terra é nossa*, que defende a necessidade de aliança entre camponeses e guerrilheiros para tomada do poder.⁵⁵

⁵⁵ Nós produzimos um trabalho sobre este filme: GUILHÃO, Alexandre Moroso. *Esta Tierra Nuestra: o cinema encontra a guerrilha em Cuba*. História, Cultura e Religiosidades Afro-Brasileiras. 1ed.Canoas: Universidade

Justamente nessa circunstância é que emergiu a importância do jovem Tomás Gutiérrez Alea, diretor do filme. Recém-formado em direito – assim como Fidel Castro – ele postulou a carreira de cineasta desde os tempos universitários, quando realizou dois curtas metragens. Fez parte do clube de cinema da Sociedade Cultural Nosso Tempo, uma instituição mantida pelo Partido Socialista Popular (PSP), maior partido de esquerda do país à época, com representação eleita nas casas legislativas. Foi um dos realizadores do filme “Él Mégano”, em 1955, que foi proibido pelo governo Batista. Sua aproximação com essa instituição resultou oportuna, visto que, não existiam escolas de formação cinematográfica em Cuba, tampouco na América Latina⁵⁶, além de sua orientação política ser marxista, tal qual, a do PSP. No entanto, o PSP se opunha à insurreição armada, ao contrário de Alea. Após ter estudado cinema na Itália, no Centro Experimental de Cinematografia, fundada em Roma por alguns dos artífices do Neorrealismo Italiano, em seu regresso à Cuba ele se torna militante do M-26. Culminando, portanto, na fundação da Divisão Cultural do Exército rebelde, por parte dele. Posteriormente convocou alguns companheiros da área cultural para se tornarem colaboradores, como Julio García Espinosa, diretor de *Él Megano*.

Logo após o triunfo revolucionário de 3 de janeiro de 1959, uma das primeiras instituições a serem criadas pelo governo revolucionário foi o Instituto Cubano de Artes e Indústria Cinematográfica (ICAIC)⁵⁷. Como já indicado pelo nome, o cinema ocupou um espaço central na política cultural revolucionária:

Secundando Lênin, Fidel Castro desde a primeira hora no poder tratou o cinema como "a mais importante das artes". Três meses depois de vitorioso, fundava a base institucional de desenvolvimento de sua agressiva política para o setor, o Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica (ICAIC). (LABAKI, 1994, p. 7).

Como aponta Mariana Villaça, o ICAIC obteve durante mais de uma década um tratamento diferenciado por parte do governo, sendo uma instituição privilegiada (VILLAÇA, 2010, p. 25). Esse fator resulta em uma maior autonomia do instituto se comparado com as demais instituições culturais, podendo assim administrar de maneira relativamente independente seu orçamento e o lançamento de suas obras. Em suma, o governo Castro interferiu menos na produção cinematográfica do que nas demais artes. Ao mesmo tempo, o

La Salle Editora, 2020, v. 3, p. 17-20. Este texto pode ser encontrado em: <https://revistas.unilasalle.edu.br/index.php/books/issue/download/289/15>

⁵⁶ O surgimento das escolas de cinema é fato historicamente recente em nossa região. A primeira é o Instituto de Cinema de Santé Fé na Argentina em 1956. No entanto, demoram alguns anos até essa prática se alargar a outros países. Alguns países, como o Paraguai, foi constituir sua primeira escola em nível universitário já nos anos 2000. Em outros países ainda não existem escolas atualmente. Mesmo em países com um número razoável de escolas como Brasil e Argentina, elas só foram se multiplicar a partir dos anos 1990 e 2000 e não estão presentes em todas as capitais.

⁵⁷ Indicamos aqui a tese de doutorado de Mariana Martins Villaça, justamente sobre a fundação desta instituição.

cinema acabou sendo um fator importante de difusão revolucionária e de reconhecimento do processo no exterior. Uma geração de novos realizadores tomou o controle da produção fílmica na ilha. Antes do advento da revolução a produção local estava dominada pelo capital estrangeiro e a maioria destes realizadores não encontrava espaço comercial.

Essa nova geração de cineastas cubanos que realiza o movimento conhecido como Novo Cinema Cubano (NCC) ou Cine Revolucionário Cubano, teve Gutiérrez Alea à frente como diretor de maior renome. Falamos aqui do final da década de 1950, portanto, dentro do período de formação dos novos cinemas na América Latina. Porém, em Cuba destacamos uma singularidade. Os cineastas engajados, entre progressistas e revolucionários, alcançaram a centralidade e se tornaram responsáveis pelos próprios projetos em função do ICAIC, situação ímpar no continente. Essa situação impulsionou o cinema engajado na América Latina, ocasionando às últimas circunstâncias, na criação do movimento do Nuevo Cine Latino em 1967, do qual nos ocuparemos posteriormente. Toda essa efervescência dos Nuevos Cines tiveram uma certa vanguarda em Cuba, pela questão do Estado e, no cinema brasileiro, em função do pioneirismo do Cinema Novo, que influenciou toda uma geração de cineastas latino-americanos (NÚÑEZ, 2010).

Gutiérrez Alea produziu alguns dos principais filmes da Revolução Cubana, tendo em conta os debates internos e externos que ocasionaram. Sua filmografia nunca foi meramente oficialista e, inclusive, exerceu muita crítica ao Estado, porém evitando a condição tida como “contrarrevolucionária”, ou seja, suas críticas ainda sim compuseram o espectro da revolução. O que Alea propunha era uma ação dialética com seus filmes. Seu longa de estreia *Histórias da Revolução*, de 1960, retrata as diferentes fases do processo revolucionário, mas mais do que isso, prepara o ambiente social do porvir. Suas críticas sobem de tom do meio para o final da década tendo em *A Morte de um Burocrata*, de 1966, sua maior afronta ao governo e em *Memórias do Subdesenvolvimento*, de 1968, o auge de sua estética dialética.

Precisamente em função da importância destes três filmes no que tange aos debates sobre o cinema e a revolução em Cuba, através de seus conflitos, é que foram os filmes que analisamos esmiuçadamente em nossa dissertação de mestrado. Não cabe aqui nos determos mais uma vez a analisar pormenorizadamente essas obras, tampouco de mover para cá a íntegra de seus resultados. Entretanto, parte destes resultados são essenciais, visto que, é inevitável buscarmos conexões, ou até comparações, do primeiro longa-metragem da Revolução Cubana, que faz uma defesa do processo revolucionário, com o caso do primeiro longa chileno, trabalhado em nosso primeiro capítulo, que busca justamente uma afirmação da

via chilena, também frente ao regime cubano, já estabelecido como grande “bússola” da esquerda revolucionária latino-americana.

Da mesma maneira que no caso de *Companheiro Presidente*, primeiro longa da Chile Films, o primeiro longa ficcional da Revolução Cubana também mobilizou toda a estrutura do ICAIC e a atenção do novo governo. Mesmo os cineastas que não estavam na produção do filme, estiveram envolvidos no projeto de alguma forma. Ainda que não houvesse um aviso como “esse é um filme realizado pelos trabalhadores da Chile Films”, como no caso de *Companheiro Presidente*⁵⁸, foi um filme que teve um certo grau de realização coletiva na função de direção.

O modo de produção do ICAIC e a maneira como se articulava junto ao Estado demarca sua diferença de concepção na comparação com a Chile Films, a começar por essas produções. Para a realização de *Histórias da Revolução*, foram contratados técnicos italianos que vieram sob a coordenação de Cesare Zavattini, o principal teórico do Neorealismo Italiano e ex-professor de Alea. Ainda que os membros do ICAIC tivessem autonomia com relação a uma série de questões no que diz respeito a temas, administração, verbas e etc. o Estado entrou forte para suprir uma série de demandas, como nesse caso, quando investiu pesado para resolver temporariamente o problema de pouca mão de obra especializada para um projeto de tal magnitude. Se por um lado, os profissionais do Neorealismo Italiano eram uma referência para essa geração de cineastas cubanos, por outro, o novo governo garantiu os esforços necessários para contratá-los. Reside neste fato a diferença mais substancial, que não se limita apenas em questões orçamentárias. A Chile Films é uma empresa que já existia antes do advento da UP no poder, tendo a partir de sua chegada mudado de arranjo institucional e de administração. No entanto, seus desígnios refletiam uma síntese entre aquilo que o movimento de cineastas chilenos engajados – representados naquilo que se convencionou chamar *Nuevo Cine Chileno* – e os interesses do governo, garantidos através de representantes dos partidos. O grau de ingerência do governo em geral se manteve muito baixo, por vezes até inexistente, principalmente com relação a temas dos filmes, ainda que alguns temas tivessem sido estimulados, como no caso do primeiro filme. Os esforços para garantir a formação de cineastas que carregassem algum tipo de “traço original”, ou “típico” do instituto também não são verificados. Caso bem diferente do cubano, onde uma geração de cineastas formava a seguinte.

⁵⁸ Lembrando que nos créditos finais o nome de Miguel Littín aparece creditado como diretor do filme.

Essa organização expressava a conformação geral do próprio governo da UP. Os sujeitos envolvidos em cada área estavam imbuídos na construção popular do governo, mas sua ingerência era relativamente baixa, como no caso da cultura, em geral, ou na organização dos cordões industriais e assim por diante.

Em Cuba, não apenas o ICAIC, mas toda a organização que se seguiu à revolução tinha uma centralidade muito maior do governo no processo decisório do que no Chile. Os próprios cineastas organizavam suas demandas, mas era o Estado que realizava o último estágio, por meio das fontes de financiamento, inclusive porque detinha controle sobre o setor de exibição.

No caso específico de *Histórias da Revolução*, a trama se desenvolve em três diferentes episódios que refletem os períodos da luta revolucionária: *El Herido*, que se passa em 1957, quando houve uma tentativa de invasão do palácio do governo, *Rebeldes*, que retrata a guerrilha na Serra Maestra e *Santa Clara*, sobre a última grande batalha entre os guerrilheiros e o exército.

Contrariando a maior parte da bibliografia consultada, à época, nós consideramos, e voltamos a reafirmar, que esse filme não tem como objetivo central retratar os eventos da Revolução Cubana, ou exacerbar algum tipo de triunfalismo. A realização desta obra se passou em um contexto de preocupação com a manutenção da institucionalização da revolução. Toda sua linguagem visual, seu *discurso fílmico*, se volta para a afirmação da construção de futuro *a partir* da própria revolução. Claro que há também algum grau de manutenção da memória histórica dos eventos históricos, o que aliás é uma das marcas da filmografia do diretor, mas isso se dá a partir da busca de um porvir revolucionário. Analisando algumas cenas é possível verificarmos essas conclusões.

Na primeira cena do filme, Alea inicia uma série de planos de ambientação onde vai cortando, em ordem, do ambiente maior para o menor, algo já feito em *Él Mégano*, de Julio García Espinosa, em 1955, no qual Alea colaborou na direção. No caso do filme de Espinosa, inicia por uma grande plano do pântano que corta para o vilarejo, depois para uma fornalha que está no vilarejo. No caso do filme de Alea, temos um primeiro grande plano geral da cidade de Havana, um corte para o palácio de governo em meio à cidade e um novo corte apenas para o palácio. Sempre há um corte, um aprofundamento na imagem, que vai se aproximando de um objeto, como se fosse um zoom, porém sem movimentação ótica da lente. Boa parte das limitações técnicas, bem como das teorias fílmicas dessa geração, se resolviam na mesa de montagem. Nessas sequências de planos, que vão do maior para o menor, o plano sempre corta para algo que já estava no próprio plano, porém despercebido, por estar em uma proporção menor de tamanho. Em *Histórias...* recebemos uma primeira informação, em um

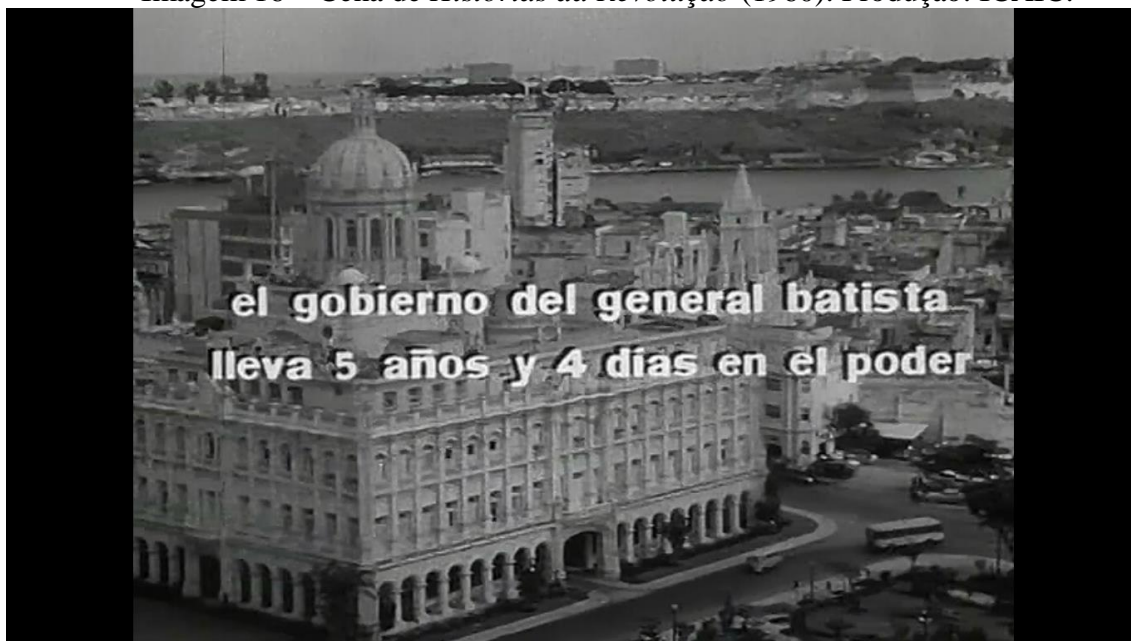
leiteiro, com o nome do episódio *el herido* – o ferido – e a data, para contextualização histórica, visto o filme ter sido lançado em 1960. O segundo plano traz uma informação que não é meramente figurativa: “o governo do general Batista levou 5 anos e 4 dias no poder”. O tempo verbal utilizado “levou” põe aquela estrutura narrativa no passado. É um filme sobre a história de Cuba, que não pretende tornar aqueles acontecimentos como parte do presente. A etapa da insurreição armada já faz parte do passado, ainda que tendo acontecido um ano antes. A cena termina com um plano só do palácio, evidenciando a disputa pelo poder. Justamente essa disputa que segue em curso quando do lançamento do filme.

Imagem 15- Cena de *Histórias da Revolução* (1960). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura do autor (2023).

Imagem 16 – Cena de *Histórias da Revolução* (1960). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura do autor (2023).

Imagem 17 – Cena de *Histórias da Revolução* (1960). Produção: ICAIC



Fonte: Captura do autor (2023).

No plano da técnica e da estética, cabe ainda destacar que Alea utiliza a combinação de imagens de ficção com outras documentais. No entanto, o faz de maneira a complementarem-se, como se compusessem o mesmo *corpus* documental. Ele filma cenas ficcionais de modo complementar, como se fizessem parte das imagens documentais, como podemos averiguar nas imagens logo abaixo, da perseguição aos atacantes do palácio. Essa cena acontece logo após a invasão do palácio do governo e ainda é composta por notícias de

rádio em que ouvimos, enquanto escutamos os sons da perseguição, de carros e de tiros. Esses sons de tiros têm forte impacto pois são muito graves e geram estrondo. Todo esse universo criado tem como objetivo emular o cenário histórico, em termos de sensações a que se refere. Podemos notar uma diferença de qualidade entre as duas imagens abaixo, seja de nitidez, seja pelos diferença de grãos gerados em ambas as imagens. A primeira, é uma imagem documental, a segunda é uma emulação ficcional filmada com uma câmera mais sofisticada, do ICAIC.

Imagem 18 – Cena de *Histórias da Revolução* (1960). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura do autor (2023).

Imagem 19 - Cena de *Histórias da Revolução* (1960). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura do autor (2023).

Sobre esse aspecto, podemos inferir que essa combinação entre os dispositivos narrativo e documental, aumenta o nível de busca por uma interferência sobre a história. Tanto que, posteriormente, a busca por essa combinação acabou por se tornar uma das marcas do pretense movimento do Nuevo Cine Latino-americano. No entanto, no caso de *Histórias...* foi uma decisão de direção muito mais relacionada às condições materiais de produção, segundo o diretor:

Por um lado, reconstruir o assalto ao Palácio e as batidas policiais posteriores não teria sido impossível, mas muito caro. Havia ainda o problema de Martelli, que só queria usar uma câmera Mitchel BNC, como as que Hollywood utilizava nos anos cinquenta. Havia uma Arriflex, mas ele se negava a usá-la porque, segundo dizia, não fixava o quadro. Uma reconstrução daquelas cenas de ação teria sido muito complicada porque a câmera era muito pesada. Fico muitíssimo alegre de não tê-la feito. (ALEA in OROZ, 1985)

Martelli, o qual se refere o diretor, é Otelo Martelli, um dos principais diretores de fotografia do Neorrealismo Italiano. A fotografia do filme é bastante influenciada por *Roma, Cidade Aberta*, dirigido por Roberto Rossellini em 1945, e que teve fotografia de Martelli. Ambos os filmes retratam cenas de batalha com planos de câmera na mão e tomadas de longa duração, contrapondo-se à tradição de filmes de guerra dos EUA, marcados pelos close-up nos personagens em batalha.

Ainda que a decisão de incorporação das imagens documentais tenha obedecido as condições de produção da obra, não podemos excluir a hipótese de que a utilização tenha intenções de aumento de relação com o *realismo* tenha se dado *a posteriori* da constatação de possibilidades de produção. Inclusive pelo fato desse recurso surgir outras vezes no filme e em outros do diretor. Como já tratamos anteriormente, essa geração de diretores engajados elaborou muitas teorias enquanto realizavam suas produções. Muitas dessas questões nós podemos verificar nas estratégias de montagem, principalmente.

José Carlos Avellar em seus estudos sobre o cinema da região considera que “A descontinuidade é talvez a marca principal de toda atividade cinematográfica na América Latina” (AVELLAR, 1995, p. 8). Essa descontinuidade a que se refere o autor significa exatamente a ausência de condições das mais adequadas de produção, que permitam aos realizadores executar o projeto da exata maneira como o concebem na elaboração de sua imaginação.

No segmento final do terceiro episódio, *Santa Clara*, que é onde mais se utilizaram atores e figurantes em função da grande cena de batalha, além dos esforços para recriação do momento em que os rebeldes descarrilham um trem que transportava efetivos militares que

vinham dar reforço às tropas do exército⁵⁹, é no segmento final onde verificamos mais fortemente esse discurso fílmico de construção de um futuro.

Na história factual, essa batalha foi comandada por Che Guevara, por parte dos rebeldes. No entanto, na narrativa fílmica o comandante é Julio (uma referência ao Movimento 26 de julho, pois em espanhol é a mesma palavra Julio, tanto para o nome pessoal, quanto para o mês de julho), um personagem que incorpora as características pessoais de Fidel Castro. O desfile triunfante de Julio pelas ruas de Santa Clara faz clara referência à chegada de Fidel em Havana. A construção visual deste plano se alicerça, deste modo, na própria tradição visual cubana, que através dos anos da luta tiveram sua expressão especialmente nos fotógrafos Raul Corrales⁶⁰ e Alberto Korda⁶¹, como podemos verificar.

Imagem 20 - Cena de *Histórias da Revolução* (1960). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura do autor (2023).

⁵⁹ Esse episódio marcou essa batalha, como sendo uma espécie de grande final da guerra. O trem ainda se mantém no mesmo lugar, nos dias de hoje, descarrilhado e abriga um museu em homenagem à batalha. O filme *Che*, dirigido por Steven Soderberg em 2008, investiu uma grande quantia de recursos humanos e financeiros para recriar esse mesmo episódio.

⁶⁰ Os registros fotográficos de Corrales junto à campanha rebelde na Serra Mestra é objeto da dissertação de Edinaldo Lima: LIMA, Edinaldo Aparecidos dos santos de. *Preparar, apontar, foto! A construção da imagem dos camponeses cubanos nos periódicos Revolución e Campo de Revolución*. Dissertação de Mestrado em História. Assis, UNESP, 2018.

⁶¹ A trajetória profissional de Korda, desde seu início, quando era um fotógrafo de moda, até quando se tornou fotógrafo oficial de Fidel Castro pode ser conferido no foto-livro de Christophe Loviny e Alessandra Silvestri-Levy: LOVINY, Christophe; SILVESTRE-LEVY, Alessandra. *Cuba by Korda*. Melbourne, Ocean Press, 2006.

Com a batalha já vencida e os rebeldes comemorando junto aos populares, surge um franco atirador do alto de um prédio que, de surpresa, dispara contra os guerrilheiros. Se inicia uma perseguição, onde Julio é baleado e morto.

A advertência que extraímos desta forma narrativa é a dos perigos constantes a que os revolucionários devem sempre estarem alertas. De onde menos se espera, pode surgir um novo ataque. A revolução deve saber defender-se. Além disso, ninguém está completamente seguro, nem mesmo o comandante-em-chefe.

Outro ponto a se analisar é o do *martírio* revolucionário. No primeiro episódio, os guerrilheiros entregam sua vida combatendo com as forças de segurança. No segundo, o protagonista, comandante Rubem, um médico que se faz à semelhança física de Che Guevara, ordena que os guerrilheiros fiquem acampados em um local de risco, em função de um companheiro que está gravemente ferido, enquanto avançam as forças armadas no seu encalço. Os guerrilheiros debatem e o homem ferido chega a tentar suicidar-se para que os companheiros sigam em segurança, mas é impedido por Rubem, que decreta que o destino do homem será o mesmo do grupo. Ernesto Che Guevara prestou consultoria para este episódio, além de ter visitado as filmagens, que foram na própria Serra Mestra. No episódio *Santa Clara*, comandante Julio esperava o fim da batalha para reencontrar Teresa, sua namorada, pois estavam afastados por meses, em função da guerra. Teresa estava na cidade, auxiliando nos preparativos e só consegue vê-lo quando os guerrilheiros estão conduzindo seu corpo, já falecido, em um jipe. Se inicia um cotejo fúnebre improvisado. Guerrilheiros e populares caminham atrás do jipe, em um silêncio respeitoso. Teresa chora de maneira comedida, não se desespera. No último plano, que verificamos abaixo, ela termina olhando para o horizonte, como sinal de resiliência e perseverança, enquanto podemos ver que é acudida por uma mão companheira. A revolução deve continuar, custe o custar, sempre em frente.

Imagem 21 - Cena de *Histórias da Revolução* (1960). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura do autor (2023).

Esse enquadramento de câmera e essa expressão da personagem, se assemelham ao plano final de *Esta Tierra Nuestra*.

O casal que se separa em função de suas tarefas revolucionárias, os jovens que invadem o palácio do governo, o comandante guerrilheiro que se arrisca por um companheiro combatido. Todas essas características visam muito mais a construção de uma *luz, guia* para o futuro, do que uma saudação ao passado “heroico”. É a exemplificação do comportamento *ideal* de um revolucionário e os perigos que deve enfrentar. O martírio de um revolucionário faz parte da luta, ao mesmo tempo que lhe eterniza, e a noção de eterno é uma sinalização que aponta para um futuro infundável. Não é possível ser eterno com relação ao passado de um sujeito, visto que só se eterniza algo de certo ponto em diante, para frente. Por isso defendemos essa iniciativa como uma busca pelo horizonte.

Em ambas as obras, no entanto, existe um esforço de autoafirmação, uma busca por consolidação. São expressões fílmicas que buscam se consolidar frente ao cinema industrial, ao mesmo tempo que manifestam sociedades que lutam para triunfar sobre os escombros da “antiga” sociedade. Cuba venceu com uma revolução armada num período em que já se acreditavam não haver mais possibilidade para isso. Inclusive pelas alianças das esquerdas com as burguesias nacionais. Cuba passou a ser referência na esquerda mundial e o principal exemplo para as esquerdas da América Latina. Seu impacto continental foi tamanho que Wasserman afirma que o impacto da Revolução Cubana na América Latina foi muito maior do que o da Revolução Russa na Europa, na época dos acontecimentos, em função de condições

sociais mais homogêneas, se comparadas (WASERMAN, 2007, p.64). É essa relativa homogeneidade que nos permite aqui tratar a questão do cinema como uma questão regional e continental. Esse referido impacto da revolução cubana conquistou corações e mentes nos movimentos políticos e também entre aqueles que faziam movimentos cinematográficos, em especial de cunho político. Em uma correspondência, de 1961, que Glauber Rocha enviou para Paulo César Saraceni, também cineasta do Cinema Novo e que estudou no Centro Experimental de Cinematografia, de Roma, Glauber afirmou:

Acho que devemos fazer a revolução. Cuba é um acontecimento que me levou às ruas, me deixou sem dormir. Precisamos fazer a nossa aqui. Cuba é o máximo, eles estão construindo uma civilização nova no coração do capitalismo. São machos, raçudos, jovens e geniais. (ROCHA apud VEIGA, 2018, p. 30)

Ademais do campo cinematográfico, o campo musical também apresenta muitas diferenças para o caso chileno. Enquanto no país andino o movimento da *Nueva Canción Chilena* é anterior à UP e até influenciou o cinema, no caso cubano foi diferente. Não que houvesse ausência de músicos engajados e comprometidos com a luta popular durante a eclosão da formação da guerrilha, mas os principais movimentos e expressões musicais surgem a partir da institucionalização da revolução. O principal caso é o da *Nueva Trova Cubana*, de onde surgem nomes consagrados como Carlos Puebla, Pablo Milanés e Silvio Rodríguez, que eclodem já na segunda metade dos anos 1960. Portanto, são as instituições culturais da revolução que fomentam um novo ambiente cultural. Provavelmente o melhor exemplo disso é o Grupo de Experimentação Sonora do ICAIC⁶², criado pelo presidente do instituto, Alfredo Guevara, para elaborar trilhas sonoras nos filmes, mas que também compôs concertos, alguns deles bem conhecidos como *Granma* e *Cuba-Brasil*. Compuseram a orquestra nomes famoso como Silvio Rodríguez, Pablo Milanés e Noel Nicola, que compunham a *Nueva Trova Cubana*. Também fez parte o maestro Leo Browner, que compôs trilhas de muitos filmes famosos no ICAIC, incluindo os de Gutiérrez Alea. Além disso, fizeram parceria com outros músicos do subcontinente. Um grande exemplo é o disco *Daniel Viglietti y Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC*, gravado em Havana com o cantor uruguaio.

Esses casos salientam bem as discrepâncias entre o modelo cubano e o chileno. Enquanto no caso cubano os revolucionários fundam um novo governo e com ele novas instituições de Estado, as quais, em maior ou menor medida refletem os desígnios do governo

⁶² Um trabalho muito completo sobre esse tema é a dissertação de mestrado de Mariana Villaça: VILLAÇA, Mariana Martins. *Tropicalismo (1967-1969) e Grupo de Experimentación Sonora (1969-1972): engajamento e experimentalismo na canção popular, no Brasil e em Cuba*. 2000. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

da revolução já institucionalizada. O socialismo, no caso cubano se constrói através de uma relação dialética entre a organização popular e o governo que fez essa escolha tática e teórica, tendo na própria revolução a mola propulsora desse processo. No Chile, a organização popular e a incidência dos partidos foram construindo o socialismo por décadas. Chegado no Estado, já com a opção pelo socialismo, o governo atua pulverizando um conjunto de ações nas instituições já existentes, muitas delas remodeladas. No entanto, o governo reflete o movimento da via chilena, também pré-existente.

Na literatura, os cubanos fundaram ainda no início dos anos 1960, a Casa de las Américas, instituição com a missão de organizar o setor, caso similar ao ICAIC. Foi fomentado forte intercâmbio com autores latino-americanos, outra pauta de interesse do Estado revolucionário. Um dos presidentes do instituto foi o colombiano Gabriel Garcia Márquez, que manteve amizade pessoal com Fidel. Mesmo no ICAIC houve muitos intercâmbios. Ainda no campo do cinema, o brasileiro Orlando Senna foi presidente da Escola Internacional de Cinema e TV (EICTV) em Santo Antônio de los Baños, nos anos 1980.

3.3 A economia quinquenal e o sufocamento cultural.

A produção fílmica cubana durante a década de 1960 se manteve em boa medida realizada de maneira independente, apesar do financiamento estatal, o que gerou uma grande diversidade de temas e abordagens estéticas. A dialética revolucionária do cine cubano proporcionou grande originalidade e a criação de uma escola fílmica diferenciada e singular. Filmes como *As Aventuras de Juan Quin Quin* (1967), de Julio García Espinosa, *Lucia* (1967), de Humberto Solás, além dos documentários de Santiago Alvarez e os filmes de Alea, circularam e tiveram boa receptividade em diversas salas de todo o mundo, além de terem dominado as salas nacionais, feito inédito na filmografia latino-americana, algo incentivado pelo Estado. Esses filmes reuniram diversos tipos de influência cinematográfica, como do Neorrealismo Italiano, do Realismo Socialista, do Cinema Novo Brasileiro, da Nouvelle Vague Francesa, da Nouvelle Vague Checoslovaca etc. Tratando a Revolução e a sociedade cubana a partir de diversos prismas e diferentes escolhas que resultam do olhar específico de cada diretor.

Esse cenário conheceu uma alteração a partir do início da década de 1970. Desde a metade da década de 1960 a economia foi progressivamente se tornando dependente da União Soviética. Os setores que defendiam uma diversificação econômica, e conseqüentemente maior autonomia externa, entre os quais destacava-se a figura de Che Guevara, viram-se suplantados pela possibilidade de acumulação de grandes volumes financeiros através do

estreitamento dessas relações. O arrefecimento dessa parceria estratégica propiciou, pelas necessidades de Moscou, que o favorecimento de algumas cadeias produtivas muito específicas norteasse a economia cubana. O açúcar como principal insumo de produção, mas também o café e o tabaco, já constituíam a base da economia cubana, entretanto com a nova orientação essa situação se estabeleceria de maneira praticamente definitiva.

Richard Gott aponta que é emblemático o fato de Che Guevara ter morrido justamente nesse momento de transição, no início de uma nova etapa de Cuba (GOTT, 2004, p. 266). É como se a revolução com o espírito “original”, guerrilheiro e “guevarista” estivesse perecendo, para o surgimento de algo novo.

Essa conjuntura se acentua de maneira dramática com os acordos de produção feitos em torno do açúcar. A União Soviética decide deixar de comprar de outros produtores para fazer de Cuba o seu principal fornecedor, no entanto, a produção açucareira cubana deveria crescer exponencialmente, chegando a dez milhões de toneladas, algo muito além de sua capacidade produtiva (VILLAÇA, 2010). Como resultado, além de um esforço descomunal por parte dos trabalhadores da área, foram feitas diversas campanhas para aumento da força de trabalho. No cinema, foram fomentadas a realização de obras que incentivassem o patriotismo. Muitos filmes sobre a história do país foram feitos nesse período. A crítica negativa ao regime se tornou muito menos aceita.

A necessidade pelo alcance dos números de produção fez com que Fidel Castro permitisse a ingerência soviética na organização administrativa da produção. Cuba, inclusive, passou a integrar o Conselho de Assistência Econômica Mútua (COMECON), comandado pelos soviéticos (GOTT, 2004, p. 274). De modo que foram elaborados planos quinquenais de produção, algo comum nas economias dos países do chamado bloco socialista. Destes, o quinquênio que corresponde de 1971 a 1975 é aquele envolto em maior controvérsia. O regime aumentou o controle sobre a área cultural, impondo maior correspondência entre arte e governo. A liberdade de criação artística, característica da produção constitutiva do ICAIC, ficou na década anterior. Alguns autores denominam este como o *quinquênio cinza* (VILLAÇA, 2010, p. 267). Este sufocamento da liberdade artística foi acompanhado de extrema oposição por parte dos cineastas, o que acaba culminando com a criação do ministério da cultura em 1971, que passa a ser o órgão de mediação entre as partes. Mas os cineastas ainda alcançam importante vitória ao emplacar Julio García Espinosa como subministro da cultura especialmente para o cinema.

3.4 A produção cinematográfica dos 70 e a trajetória dos cineastas da Revolução Cubana.

Também é necessário lançarmos olhar para o conjunto das produções do ICAIC no período, a fim de construirmos o ambiente histórico e cultural de nosso objeto. A começar pelo filme anterior de Gutiérrez Alea, *Una Pelea Cubana Contra Los Demonios*, de 1971, que reúne a mesma intencionalidade de retratar o passado cubano com uma lente da atualidade. A narrativa se passa no século XVII, onde um padre usa o pretexto do ataque de piratas para fazer com que a cidade se estabeleça para dentro de suas terras. O filme se desenrola entre as motivações pessoais do padre e uma espécie de “possessão demoníaca” não muito clara. Alea se aventurava, assim, pela primeira vez no estilo de filme, ao qual, comumente chamamos de *filme histórico*. Do ponto de vista da execução, o próprio diretor considera que este não é um trabalho satisfatório para aquilo que tentou. Aliás, este é o único filme seu em que verificamos algum tipo de queixa desta natureza. No conjunto de entrevistas que concedeu à Silvia Oroz durante 30 dias, que resultou no livro *Os Filmes que não filmei: Gutiérrez Alea*, afirma que “Não ficou como eu esperava, porque tem sérios problemas narrativos e de comunicação: é confuso” (ALEA in OROZ, 1985, p. 122). O diretor crê que não conseguiu deixar claro o quanto a parte espiritual da narrativa expressa os interesses do padre, ou seja, as questões materiais de ordem prática. De qualquer forma, tanto esta experiência, quanto a influência de *O Outro Francisco*, de Sergio Giral, fazem parte do acúmulo histórico que resultam em *A Última Ceia*. Portanto, fazer o estudo do objeto histórico dentro de seu percurso histórico também nos traz uma série de outras possibilidades de olhar, para a visão do ambiente cultural de maneira mais ampla.

Sergio Giral, além de ter sido o único diretor negro a fazer longas metragens no ICAIC, no período pesquisado, também era considerado um revolucionário de primeira ordem. Sua trilogia principal acrescenta enorme riqueza ao incluir a questão racial no tópico da revolução, bem como, na própria representação histórica cubana. São filmes que retratam a história de Cuba, no justo momento em que o governo pedia isso. Eventuais críticas que possam ser encontradas em seus filmes são bastante residuais, de menor impacto. Além de oferecer a questão racial, seus filmes são marcados por um didatismo crítico muito bem-vindo para os desígnios do governo. Nos anos 1990, no entanto, ele emigrou para Miami, trazendo problemas para a imagem do regime no exterior e recebendo muito suporte na comunidade exilada. Foi dirigido por ele um dos mais famosos filmes da comunidade de Miami contra o governo Castro: *Cuba: The Broken Image*, de 1995.

No ICAIC, os cineastas eram formados conforme sua “geração”. Houve a primeira geração, que foram os cineastas responsáveis pela própria criação do instituto e coordenaram a formação da segunda geração, onde se encontra Sergio Giral, e assim por diante. Nessa geração original, além de Gutiérrez Alea, temos outros nomes importantes.

Santiago Álvarez foi um dos mais influentes documentaristas do continente. Desenvolveu um estilo próprio que geralmente envolvia ritmo narrativo da música justaposta com muitas imagens em movimento e entrecortadas. Seus filmes não costumam ter narração, ou entrevistas, pelo menos a maioria deles. O seu experimentalismo estético, aliado com o conteúdo que privilegiava acontecimentos urgentes, em uma espécie de cine-jornal experimental, fez com que seu estilo fosse denominado como *Cine-Urgente*. Ele era um pouco mais velho que os demais cineastas de sua geração e antes da revolução viveu um período nos E.U.A. Muito abalado com os casos de racismo que lá presenciou, ainda que não endereçados a ele, que era um sujeito notoriamente branco, sobretudo para os padrões latino-americanos, passou a retratar o racismo em suas obras. Seu filme mais renomado é *Now*, de 1965, onde retrata a violência policial contra os negros estadunidenses. Em um contexto de contracultura na parte norte da América, esse filme teve boa circulação. Muito amigo do mandatário cubano, era comumente chamado de “cineasta de Fidel Castro”, inclusive acompanhando a delegação oficial em diversos momentos, para fazer registros. Sua obra tem um tom oficial e se confunde com os interesses do governo.

Júlio García Espinosa também tem uma importância para além de sua obra fílmica. Foi o diretor de *Él Mégano*, em 1955, onde trabalharam boa parte dos cineastas que posteriormente formaram o ICAIC, tendo sido ele preso por esse filme. Colaborou com Gutiérrez Alea na divisão cultural do Exército rebelde – seção de cinema - e no documentário *Esta Tierra Nuestra*. Também dirigiu o único roteiro ficcional escrito por Césaire Zavattini em Cuba, *El Joven Rebelde*, de 1961. Mas sua obra mais famosa foi *As Aventuras de Juan Quin Quin*, uma comédia de 1967. Nos anos 1970 ele atuou forte na crise envolvendo o ICAIC e o recém criado Ministério da Cultura, que diminuiu a autonomia do instituto. Acabou sendo nomeado ministro especial para o cinema no ministério.

Reconhecido tanto quanto estes nomes, é o de Humberto Solás. Formado em História, ele começou trabalhando com TV e depois se tornou cineasta nos anos iniciais do governo revolucionário. Na época recebeu a alcunha de “cineasta das mulheres” em função de seus filmes terem protagonistas femininas. O Primeiro filme cubano a ter repercussão internacional relevante foi dele, *Lucía*, de 1968. O reconhecimento deste filme foi importante para posteriormente, no mesmo ano, abrir caminho para o grande estrondo que foi *Memórias do*

Subdesenvolvimento, de Alea, filme mais premiado do mundo no emblemático ano de 1968. Além de *Lucía*, que é um dos filmes que retrata o processo revolucionário cubano, também dirigiu *Manuela*, em 1966 e *Cecília* de 1982, um dos filmes mais caros já produzidos pelo ICAIC, um épico de quatro horas de duração. Nos anos 1990 ele dirigiu *O Século das Luzes*, uma coprodução com Espanha e França e um dos filmes mais importantes do chamado *período especial*, quando Cuba se viu sem o auxílio do extinto bloco socialista.

Na segunda geração também se destaca o nome de Sara Gómez, única mulher negra e homossexual que integrou o ICAIC no período que estudamos. Popularmente conhecida como “Sarita”, teve atuação intensa nos anos 1960 produzindo especialmente documentários em curta metragem. Tratava muito das questões raciais e de gênero, muito embora, suas maiores inspirações declaradas fossem dois homens: Frantz Fanon e Glauber Rocha, com quem manteve amizade. Considerada uma cineasta “rebelde” dentro do instituto por ter uma postura refratária com relação à supervisão de seu trabalho, ela manteve uma obra bastante independente, dentro do possível. Teve uma morte prematura, aos 32 anos, justamente quando dirigia seu primeiro longa-metragem, *De Cierta Manera*, que abordava a difícil relação de machismo na ilha, mesmo sob a revolução, no contexto da construção de novos bairros operários, planejados pelas próprias comunidades. A comoção pela morte da diretora fez com que Gutiérrez Alea e García Espinosa se dedicassem à conclusão da obra, lançada três anos depois, em 1977. Sara Gómez foi assistente de direção de Alea em *Cumbite*, de 1964, e teve com ele parte de sua formação.

Mais um diretor que trabalhou diretamente com Alea antes de dirigir seus próprios filmes foi Juan Carlos Tabío, que se tornou provavelmente o diretor mais crítico dentro da ilha após a morte de Alea. Tabío dirigiu comédias com tom político, como foi o caso de *Se Permuta*, de 1984, que satiriza as dificuldades para se mudar de casa em Havana. Co-dirigiu, junto com Alea, os dois filmes mais críticos deste cineasta, justamente no momento de maior desilusão com o regime, que foi o período especial. Foram eles, *Morango e Chocolate*, primeiro filme cubano a disputar Oscar, em 1994, e *Guantanamo*, de 1995, ao qual Alea não conseguiu chegar ao final das filmagens, tendo morrido de câncer de garganta.

3.5 Os filmes de representação histórica.

Como mencionado anteriormente, a década de 1970 foi solo fértil para a elaboração de filmes de cunho histórico. Isso se deu, justamente, por uma conjuntura específica e complexa que envolvia o imbricamento econômico entre Cuba e a União Soviética. Já em 1969, Manuel

Octávio Gomes, que se tornou famoso por filmes de temáticas históricas, lançou *La Primera Carga de Machete*, filme de abordagem fílmica bastante original onde realiza um falso documentário que se passa na Guerra de Independência, no século XIX. Esta temática era bastante favorável, visto que, o governo estava convencido de que o alcance da meta de produção de açúcar geraria condições para o início de uma nova era no país.

A maioria dos cineastas do país se lançaram nas temáticas históricas. Consideramos importante destacar a obra *El Otro Francisco*, dirigido por Sergio Giral. Este diretor merece especial atenção por ser o único homem negro a dirigir filmes dentro do nosso recorte temporal de pesquisa e por ter fundado uma categoria muito específica de filmes: Os *negrometrajés*. Essas obras buscaram interpretar a relação do negro (muito em especial o homem) com a sociedade cubana. Em 1974 ele lança a obra que acima enunciamos e que julgamos ter uma singular importância estética naquele momento histórico.

Em *O Outro Francisco*, vemos elementos da ficção histórica em conjunção com uma abordagem que tende à narrativa documental. Somos inicialmente apresentados à novela escrita por Anselmo Suárez-Romero, primeiro romance anti-escravista de Cuba, em 1838. Anselmo é apresentado como um homem negro dono de terras e fortemente influenciado pelo burguês intelectual e reformista Domingo Del monte. Em sua novela, o personagem Francisco, um escravo de um engenho de açúcar, onde trabalha diretamente no corte de cana, vive um amor proibido com uma escrava que trabalha no interior da residência, junto dos seus patrões. Na impossibilidade de viverem juntos, Francisco não tolera mais viver dessa forma e em uma trama influenciada por Shakespeare, termina com sua própria vida.

Este filme apresenta uma abordagem fílmica bastante direta, com uma forma estética que mescla da ficção ao documental, caracterizado, em especial na voz da narração em off, que traz números e complementa o que vemos em tela. Toda a violência colonial e a organização do engenho, não apenas internamente, mas no sistema colonial de produção, são trazidos ao debate. Diversos tipos de violência do corpo branco sobre o corpo preto são tematizados e abordados no filme. O negro assume um papel radical de resistência, mesmo com todas as limitações de seu espaço de atuação. Seja cantando, confabulando, armando, debatendo. As poucas reuniões festivas e religiosas a que conseguem participar constituem esse espaço específico de sociabilidade. A religião é trazida como um elemento de resistência, não apenas sob ponto de vista cultural, mas também de articulação e conspiração. Perante esse aspecto, Villaça pondera sobre os filmes de Giral neste período que “O viés ideológico nesses filmes [...] era o da valorização da bravura dos escravos rebeldes, os *cimarrones*, como ingrediente constitutivo do espírito revolucionário nacional.” (VILLAÇA in CAPELATO, 2011, p. 203)

Este filme foi alvo de bastante desconfiança por parte do regime, assim como *A Última Ceia*, de Alea, filmado dois anos depois, pois a utilização dos aspectos religiosos típicos da afro-cubanidade poderia significar uma afronta ao partido, que questionava esses signos na época de realização destes filmes. Verificamos também uma provável influência fílmica deste filme no de Alea, visto que, além da temática de ressignificação do passado colonial, agora visto sob um ponto de vista revolucionário, uma parte considerável do elenco de *A Última Ceia* tinha trabalhado em *O Outro Francisco*.

3.6 A Última Ceia (1977)

Vamos agora nos ater a essa obra de Gutiérrez Alea utilizada enquanto fonte primária em nossa investigação histórica. O enredo se passa no século XVIII, quando um latifundiário de hábitos aristocráticos realiza uma ceia na quinta-feira santa com 12 dos seus escravos, emulando a santa ceia bíblica. O problema se dá quando ao não terem recebido promessas feitas na ceia, os escravos iniciam uma rebelião.

A fotografia do plano da ceia do “amo” com seus escravos utiliza enquadramentos e cores inspiradas no quadro *A Última Ceia*, pintada por Leonardo da Vinci em 1498, em Milão, na Itália.

Imagem 22 – Cena de *A Última Ceia* (1976). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura do autor (2023).

Se compararmos com o quadro do pintor italiano, abaixo, podemos notar semelhança no posicionamento dos personagens, nos elementos enquadrados, na composição espacial,

sobretudo as janelas, e a profundidade, que embora seja maior no quadro de Leonardo, é destacada na cena de Alea pelo homem que vem do fundo para destacar a profundidade de espaço. Os figurinos também têm certa semelhança por serem vestimentas largas.

Imagem 23 – Pintura *A Última Ceia*. Autor: Leonardo da Vinci.



Fonte: Site *Halta Definizi*. Disponível em: <https://www.haltadefinizione.com/en/image-bank/leonardo-da-vinci-last-supper/>

Esse artifício de simulação de uma “sacralização” aparece desde as primeiras imagens do filme, onde vemos quadros sacros. Essas imagens são abruptamente interrompidas por imagens de sons e violência de um capataz contra homens escravizados. De certo modo, esse recurso aponta o custo real que permite a existência dessa sociedade sacralizada. Abaixo vemos um mosaico com as imagens sacras que trazem a estética inicial do filme.

Imagem 24 – Mosaico de cenas de *A Última Ceia* (1976). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura do autor (2023).

Esse recurso tem uma função ambígua, pois pode levar à interpretação de uma “sacralização” de modo satírico dos dirigentes do país. Em função das mensagens de interpretação dúbia esse filme foi alvo de diversos questionamentos. O mesmo recurso foi utilizado pelo diretor exatos dez anos antes quando da realização do filme *A Morte de um Burocrata*, quando se iniciava seu trajeto de críticas à estrutura do Estado cubano, sob comando do governo revolucionário. Na ocasião, a segunda cena do filme inicia com um dirigente partidário proferindo um discurso em um enterro e ouvimos a parte inicial do seu discurso enquanto vemos esculturas sacras. Naquela ocasião tratava-se de um filme que faz da comédia um de seus principais recursos, inclusive nesta cena, onde vemos as esculturas de anjos “reagindo” ao discurso do filme através de sons e de movimentos de câmera, de modo como se elas estivessem proferindo o discurso.

Imagem 25 – Mosaico de cenas de *A Morte de um Burocrata* (1966). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura do autor (2023).

No caso do filme de 1966, podemos observar como até a posição do dirigente partidário é colocada acima dos demais. O sujeito se utilizou do enterro como palanque político pessoal.

No caso do filme de 1977, a trama também se utiliza do artifício da comédia para satirizar tanto o sistema colonial quanto o do racismo em suas origens. Porém de maneira mais sutil que o filme de 1966, que se utiliza de um arcabouço que chega a parodiar as figuras da comédia estadunidense. Em *A Última Ceia*, o recurso cômico é sempre contraposto às fortes imagens de violência escravagista, da qual a narrativa não se exime. Também é utilizado o recurso da metalinguagem, com um personagem falando com outro, enquanto olha para a câmera, em uma estratégia *brechtiana* de quebra da narrativa e da chamada *quarta parede*. Esse recurso é utilizado em cerca de oito minutos do filme, enquanto o “senhor” está fazendo seus rituais religiosos, e dando ordens para o capataz com relação aos escravos. O latifundiário finge que não sabe como o capataz vai tratar o assunto, subjugando os escravizados e, inclusive, tenta não ouvir o que ele vai dizer. Ao fazer o discurso de “bondade cristã” olhando diretamente para a lente da câmera ele diz que a situação de violência “não é problema dele”. Dieteticamente⁶³ ele transfere a responsabilidade para o seu capataz, mas como está olhando para o espectador, é como se esse fosse chamado ao problema. Podemos ver, na cena abaixo, inclusive, como o escravo doméstico expressa uma tristeza contida. De

⁶³ Essa expressão se refere ao universo da diegese da trama, ou seja, seu espaço ficcional.

certo modo, ele não possui recursos para a ação, da mesma forma como os escravizados que frequentarão a ceia possuirão mais tarde.

Imagem 26 – Cena de *A Última Ceia* (1976). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura do autor.

A cena da ceia é a mais longa do filme, ocupando cerca de um terço de sua duração, é onde temos uma maior singularidade na abordagem fílmica a partir da temática da escravidão. Pois temos um diálogo direto entre escravagista e escravizados. Os escravos fazem piada e satirizam o seu amo, até mentem que um dos presentes à mesa é de uma tribo africana que pratica o canibalismo. Nesse momento assumimos a visão do amo que olha para o sujeito que está com um pedaço grande de carne olhando com olhar atrevido para o seu senhor, que por sua vez demonstra susto, sob risos dos demais.

O tema mais debatido entre os presentes é o da liberdade. Os homens tentam entender o que é liberdade na visão de seu senhor, que a concebe como uma espécie de ordem natural onde todos ocupam um lugar pré-determinado em uma hierarquia dada ancestralmente com a benção religiosa. Em sua concepção de liberdade, a liberdade para si é manter-se no lugar espacial onde se encontra e para os seus escravos seria a de aceitar essa “triste”, porém “inevitável realidade”. Argumentação essa de difícil aceitação por parte dos escravos presentes à mesa.

Esse filme, sob o ponto de vista da narrativa, é delimitado em três atos bem demarcados. Além da ceia, que é o segundo, temos o terceiro, onde está a revolta dos escravos e o primeiro, onde somos apresentados para os personagens e conseqüentemente para a

estrutura colonial, um plano, em especial, demarca bem essa situação, logo nos minutos iniciais do filme:

Imagem 27 – Cena de A Última Ceia (1976). Produção: ICAIC.



Fonte – Captura de tela do autor.

Observamos nesse plano as funções laborais do colonialismo, bem demarcadas pelas posições e figurinos dos personagens. O senhor latifundiário se coloca isolado de um lado, do outro está o sacerdote à frente com os trabalhadores especializados um pouco atrás. Os negros e negras que estão relacionados ao trabalho doméstico se vestem de maneira bem apresentável e estão em volta dos brancos. Já o indivíduo que lida com o trabalho pesado passa por fora do encontro, como se dele não fizesse parte, e tem uma veste maltrapilha.

Uma das características narrativas da trama que a torna rica para a análise é o fato de os personagens terem características bem singulares entre si. Muitos são os personagens que entoam falas, demonstram sua personalidade e tem uma construção narrativa complexa. Mesmo entre os doze escravos vemos que cada um tem uma personalidade bastante demarcada e se expressam de maneira sempre original. Inclusive o conde, como já mencionamos, se expressa de maneira bastante aristocrática, buscando um refinamento no vocabulário sempre acompanhado pelo movimento de suas mãos. Como vamos descobrindo ao longo da trama, por debaixo desse verniz civilizatório se encontra um carrasco sanguinário, algo bastante alusivo tanto ao sistema colonial, quanto ao modo de produção capitalista. Não teremos condições de trabalhar cada uma das personagens, inclusive porque isso nem atende aos nossos interesses investigativos. Vamos trabalhar essa relação dialética a partir de tópicos específicos.

3.6.1 *O intelectual militante e a estrutura de poder.*

A narrativa fílmica de *A Última Ceia* justapõe uma série de conflitos que se apresentam em diferentes níveis dramáticos. O primeiro e mais evidente é o conflito entre o sistema colonial e os sujeitos escravizados. Este se dá primeiramente pela relação de produção que se apresenta em detalhes com a feitura do açúcar na estrutura do engenho. No entanto, essa confrontação se desenvolve de diferentes maneiras ao longo das relações sociais entre os indivíduos. Muitas vezes está implícito e transcorre por toda uma cadeia de símbolos, por outras emerge de modo emergencial com o emprego da força e da violência. Nesse ponto, a lógica racial se faz predominante. A figura do conde, mas também a do padre, são fundamentais para a manutenção desse conjunto simbólico que dá coesão e simula uma lógica para a situação de dominação.

A cena abaixo, que ocorre em cerca de cinco minutos e trinta segundos de filme, oferece um conjunto seguro para análise. Vemos uma confissão, na qual, as ferramentas eclesásticas são levadas até o conde, que apesar de ser um cristão e, portanto, hipoteticamente um servo do padre, é ainda assim, o dono dos meios de produção do engenho, em última circunstância. Portanto, esse sistema de privilégios gerado pelo sistema colonial e, conseqüentemente, pelo modo de produção capitalista, se apresenta de maneira icônica em cena. Além disso, há o escravo que além de uma indumentária que lhe faz distinto daqueles que compõem a ceia, indicando sua produção no espaço social daquela unidade, está trabalhando no confessionário improvisado, como se não tivesse direito a um espírito e, portanto, a uma individualidade. É a única cena em que o conde aparece sem a peruca, como se desnudado. O contraste entre luz e sombra que faz com que o padre fique na parte escura também pode indicar um potencial simbólico, visto que, atua à espreita do conde, que é quem verdadeiramente toma as ações de força. A luz que entra pela janela atinge especialmente o conde fazendo com que tanto ele, quanto o padre fiquem em evidência, porém este se destaca pelo contraste entre claro e escuro.

Figura 28 – Cena de *A Última Ceia* (1977). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura do autor (2023).

Dentro desse emaranhado de níveis relacionais, também merece evidência uma certa contraposição do padre para com Don Gaspar, o técnico açucareiro. Explanando aqui uma divisão espacial e laboral do engenho, existe a lavoura, onde os escravos são submetidos a uma maior carga de força de trabalho, bem como a maus tratos mais constantes. Esta é de responsabilidade de Don Manuel, feitor do engenho, um sujeito mestiço, bruto e completamente hostil com os escravizados, demonstrando um traço não apenas de autoridade, mas de desprezo para com esses⁶⁴.

Dentro da residência principal, onde habita o conde, além dos trabalhadores escravizados usarem vestimentas nobres e se portarem de maneira similar aos moradores brancos, é o único lugar onde vemos muitas mulheres e temos um clima harmonioso. O próprio padre tem bastante trânsito ali. A fábrica açucareira é comandada por Dom Gaspar, e os homens aparecem trabalhando sem parar, além do próprio Gaspar, que apesar de notoriamente ser o chefe, trabalha muito ao lado deles, com firmeza, mas sem demonstrar violência, ao contrário do que acontecia na colheita com Dom Manuel. Gaspar é haitiano, notoriamente intelectualizado, e pouco afeito às tradições eclesiásticas do engenho. Muito embora, não ofereça qualquer oposição a esses costumes, também não parece integrado. Inclusive faz algumas provocações indiretas ao padre, nunca ultrapassando uma linha tênue entre a compostura e a chacota. O padre faz o mesmo com ele. Existe um notório jogo de cena entre ambos, no qual o próprio conde faz parte, sempre mais inclinado ao padre, mas mantendo

⁶⁴ Justamente essas características físicas e comportamentais que caracterizaram os feitores, capatazes e capitães do mato no período colonial americano.

uma aparência de amabilidade com Gaspar, inclusive tentando falar francês com ele, buscando emular uma aura agradável e intelectual. A personalidade de Gaspar foi algumas vezes acusada na crítica cubana de ser uma extensão da personalidade do próprio Alea. Se essa interpretação for levada a cabo, ela carrega consigo o risco de inculcar no personagem do açucareiro uma *aura* de espírito original da revolução. E a gravidade disso é, justamente, o de relegar ao padre um espírito “estático” proveniente dos graus de burocracia, como por exemplo as instâncias partidárias. Esse fenômeno remete aos debates que Alea participou na década anterior sobre o “papel” do intelectual na revolução, onde alguns membros do governo vindos de partidos como o PSP (estamos falando em um período anterior à criação do Partido Comunista Cubano) eram chamados de “comunistas dogmáticos”, o que resultou, em última instância na produção do filme *Memórias do Subdesenvolvimento*.

O debate acerca do campo intelectual, uma das marcas do cinema de Alea, sempre trouxe contestações ao diretor. Segundo Villaça, no caso desse filme, em especial, ainda trouxeram a adicional crítica de que o elemento constitutivo da formação de uma noção de *cubania* deveria ter como foco exclusivo os escravizados (VILLAÇA in CAPELATTO, 2011, p. 198). Inclusive a escolha de Alea em se basear na obra historiográfica, e na consultoria profissional, do historiador Manuel Fraguinals também aumentou a desconfiança por ser um pesquisador que debate a função da elite *criolla* na formação de independência e da formação de uma noção de cubanidade, ou *cubanía*⁶⁵

Os personagens de Gaspar e do padre se desafiam de maneira implícita, inclusive em sua corporalidade, que demonstra sempre algo de satírico.

⁶⁵ O debate acerca da noção de *cubanía* é similar ao que ocorre no Chile com a questão da *chilenidade*, que tratamos no capítulo inicial.

Imagem 29 – Cena de *A Última Ceia* (1976). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura do autor (2023).

De certo modo, esse embate sutil que se expressa através da corporalidade, nos remete ao embate entre Allende e Debray em *Companheiro Presidente*.

Entre Gaspar e o capataz Manuel, por outro lado, parece haver uma aura genuinamente cordial, por mais que eles demonstrem comportamentos e opiniões bastante opostas. No entanto, há um reconhecimento mútuo entre ambos de suas funções dentro do engenho, visto que, ambos são trabalhadores pagos a soldo que não gozam dos mesmos benefícios do padre. Algo similar a um sentimento de classe. Em uma cena que precede a ceia, ambos bebem na habitação de Gaspar, que está preocupado por ver que a situação social que ali se forma é favorável a uma rebelião. Já Manoel está indignado pelo fato de o conde tratar os escravizados com a honraria de um jantar, coisa que não faz nem pelos trabalhadores graduados, como eles dois. A única cena que se passa na fábrica de produção açucareira, em cerca de oito minutos de película, resulta bastante proveitosa sob ponto de vista analítico. Vemos na linha de produção Gaspar, ao mesmo tempo em que atua como anfitrião dos indivíduos brancos, também se mantém tendo que acumular a função de supervisor dos trabalhadores escravizados, de maneira a não conseguir se manter em posição de relaxamento, ao contrário dos demais brancos, tendo de estar em posição de sentido permanente.

O conde é o único que se permite manter sentado, pelo menos em parte da visita, bem como, mantém-se guardado por um escravo de tarefas domésticas, evidenciando tratar-se de uma visita da casa grande ao local de produção. Os escravos se mantêm trabalhando

normalmente, sob as ordens de Gaspar, sem proferir nenhuma palavra, como se não fossem indivíduos, não recebem sequer olhares da comitiva. Ouvem alguns gritos de Gaspar, mas sem evidências de mau tratamento físico. O único escravo que encara o Conde e demonstra indiferença é o personagem Bagoche, mas nos disporemos a discorrer sobre ele mais tarde. De qualquer modo, há um descolamento entre as condições de produção e o cotidiano habitual para a maioria dos personagens.

Imagem 30: Cena de *A Última Ceia* (1977). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura do autor.

É importante destacar que segundo Villaça (2010), há uma simbologia de transgressão e subversão ao regime e ao momento de sufocamento da cultura popular na relação entre os personagens, donde o padre representaria o comunismo dogmático, em alta devido ao estreitamento de relação com a União Soviética, o conde seria a classe dirigente, agora adquirindo hábitos de sua velha classe social, e Gaspar seria o pensamento rebelde, tecnicamente qualificado, necessário ao regime, mas suprimido e tratado com desconfiança. Em função disso, o filme teria sido mal-recebido pelos dirigentes políticos e tido sua distribuição limitada.

Em nível diegético, de fato, Gaspar é tratado com desconfiança. Isso ocorre especialmente em dois momentos: Na ceia, quando o Conde pergunta a Bagoche se Gaspar conversa com os escravos. Possivelmente ele o faz com receio de que Gaspar os dê orientações contrárias aos interesses coloniais e escravagistas. E quando há a rebelião de escravos e posterior fuga, um dos primeiros lugares onde os capitães do mato procuram Sebastien, um dos líderes da rebelião, é justamente na habitação de Gaspar. Nessa cena, inclusive há um diálogo onde o

Capitão lhe trata com bastante ferocidade, desnudando o véu civilizatório com o qual se dão as relações sociais no engenho. De certo modo, podemos até crer que as desconfianças não eram infundadas, visto que, de fato ele tinha dado esconderijo ao escravo em fuga. Nesse ponto podemos aferir que Gaspar é um personagem que se contrapõe à lógica hegemônica, da maneira como esta é retratada no filme.

Alguns dos escravos da ceia merecem explicações. Dois deles já iniciamos a desenvolver. Bagochê que é um antigo rei na África e que não vê a si mesmo como um escravo, mas sim um homem derrotado em uma guerra. É o único dos escravos que fala com o conde de maneira altiva e por vezes indiferente, como na cena da fábrica açucareira. Na ceia, quando o conde se dirige a ele, com bastante pompa, indagando “e tu, lhe agrada sentar à direita do seu senhor?” ele responde de maneira desdenhosa e sardônica “não, é que era o único lugar vazio”. Bagochê é o único que usa esse tom para se dirigir ao conde. Inclusive há uma contraposição direta de continuidade na cena (tanto em temática, quanto por ser um plano de longa duração) quando essa conversa é precedida pelo diálogo do conde com Antônio, um escravo com hábitos requintados, nome cristão, e que faz trabalho doméstico. Antônio não se vê como um escravo, mas ao contrário de Bangochê, que não se vê abaixo da família proprietária, Antônio se vê servil, porém como uma espécie de indivíduo de segunda classe na família. Demonstra até mesmo certo desprezo pelos demais escravos durante a ceia. Ele não se senta do lado esquerdo do Conde porque “era um lugar vazio”, mas sim para relatar o seu drama. Conta ao seu amo que por engano está tendo que trabalhar na colheita, pois Manuel não gosta dele e o desviou para trabalhar lá, onde é submetido a castigos físicos. Inclusive, cai em prantos ao terminar o relato, no que é interrompido com a promessa de que voltará para a casa. Em sua reação de felicidade ele beija a mão do conde, que sente asco e a limpa.

Essa contraposição entre Bangochê e Antônio e o fato de terem sido colocados em sequência evidencia um tipo de confrontação indireta entre indivíduos que vivenciam de maneiras diferentes a experiência de exploração, a partir de diferentes vivências. Não obstante, quando o conde descumpra a promessa de folga no dia seguinte e se inicia uma rebelião, Bangochê desponta como principal liderança.

Outro fator constitutivo da rebelião é o espírito rebelde de Sebastien. Assim como Gaspar, Sebastien também é haitiano, por isso seu nome em francês. Talvez por tanto tenha buscado abrigo na casa de seu compatriota quando sua rebelião fracassa e se inicia a perseguição (reação). A essência deste personagem pela abordagem fílmica desde sua primeira aparição é de obstinação e resistência. Surge nos minutos iniciais da trama recebendo bárbaras torturas e temos logo a informação de que se trata de um escravo que se põe em fuga de maneira

recorrente, inclusive quando gravemente ferido. Seus algozes demonstram um misto de ódio e perplexidade por esta condição. Manuel na cena em que bebe com Gaspar diz que não consegue entender o que se passa com Sebastian e diz acreditar que o escravo tem poderes mágicos. Este fator é incutido na fábula narrativa, pois, o haitiano utiliza propositadamente de uma lenda que fala de um homem que vira pássaro. O faz tanto para impressionar seus companheiros, quanto para amedrontar a autoridade. Esse mito tem origem religiosa, outro fator de importância do enredo. Tomamos aqui esta lenda utilizada por Sebastian do homem que vira pássaro, o qual ele dá a entender ter as mesmas propriedades mágicas deste, embora nunca diga diretamente, como a produção de um imaginário de resistência e liberdade.

Sua escolha para ser um dos presentes no jantar foi a única feita pelo próprio conde, em função de sua condição física após os castigos por sua última fuga, impondo-se, portanto, uma suposta imagem misericordiosa de si. Os demais foram escolhidos aleatoriamente pelo capitão Dom Manuel. Muito ferido durante a ceia, Sebastien se recusa a dirigir a palavra ao conde. Quando este tenta que ele lhe fale, recebe uma cusparada. Mas como o conde armou uma imagem cordial sobre a semana santa, resolveu não o punir. Esse é mais um fator de controvérsia, pois a misericórdia cristã pode ser interpretada como uma suposta superioridade moral do Partido Comunista Cubano, que já é atacada desde o filme *A Morte de um Burocrata*, em 1966.

Sebastien apenas toma a palavra quando o conde, alcoolizado, pega no sono. Passa então a conclamar os demais a se voltarem contra as condições do engenho. Se utiliza de muita metáfora religiosa. A religião aqui entra como uma expressão da cultura, tanto que, outro personagem também se utiliza da religião de matriz africana para questionar o pensamento hierarquizado e fatalista do conde, para o qual, os negros são naturalmente fortes e conseguem proteger os brancos que são fisicamente frágeis. Esse personagem conta anedotas, canta e dança, ao mesmo tempo que faz ironias com algumas falas ouvidas à mesa. Faz com que o conde, recue em seu discurso e tenha de apelar para a moral católica. Assim como, também canta músicas espanholas ao final da cantoria do escravo. É a supressão de uma cultura sobre a outra. Nesse aspecto, podemos claramente identificar uma crítica fílmica à perseguição que ocorriam às religiões de matriz africana, sobretudo a Santería, justamente nesse período de produção. Mais um ponto onde residem divergências entre Gutiérrez Alea e o governo cubano.

Há uma sequência de fatores que se conjugam nesse segmento da cena, meticulosamente imbuídos no roteiro fílmico, pois durante a confrontação religiosa, une-se ao diálogo Ambrósio, que percebe o fatalismo ao qual está submetido e indaga em tom indignado: “então

quer dizer que estamos nessa situação por que Deus quis?”. Curiosamente, o conde ao falar de Cristo faz uma analogia onde Cristo é um senhor de escravos e os seus 12 apóstolos eram como seus escravos. Em seguida, ele é abordado por Paschoal, o mais velho de todos sentados à mesa. Paschoal trabalha para comprar sua liberdade e pede ao seu amo que a conceda, visto que, só faltam dois anos para que isso aconteça. Fingindo generosidade, o conde realiza essa cedência, prática comum do mundo colonial americano, onde os senhores davam liberdade a escravos já no final de suas vidas para despertar a suposta benevolência dívida, reivindicando benefícios *post mortem*. A cedência do benefício não faz com quem Paschoal fique feliz, pois não tem para onde ir. Isso gera sarcasmo por parte do conde.

Toda essa dualidade e contradição do debate em torno do tema da liberdade é significado e ressignificado por todos os participantes. Em torno das condições materiais, dos meios de produção, das condições espirituais da produção, onde se insere o debate da religião e da cultura e a questão da nacionalidade, tendo nisso uma tríade entre Cuba, Espanha e o Haiti. É bom ressaltar que no filme o Haiti tinha acabado de triunfar em sua guerra de independência, sendo o primeiro país americano a superar o jugo espanhol e se tornado a primeira república de negros livres do mundo. Justamente em função disso os personagens Gaspar e Sebastian ganham contornos de rebeldia.

Quando eclode a rebelião dos escravizados, em função das promessas descumpridas pelo seu patrão em última instância, mas também por um acúmulo que diz respeito a sua própria condição histórica, eles são confrontados por toda uma violência sem limites que toma os ares de contrarrevolução. Aqueles escravizados que se colocavam como possíveis negociadores e favoráveis ao conde, Antônio e Paschoal, tentam uma solução mediada e terminam impiedosamente mortos. Só assim se compreende a situação de classe em que estão submetidos.

Concomitante a isso, outros indivíduos seguem a tomar posições no engenho. Tornando-se sujeitos da própria história. Na cena abaixo podemos analisar como os líderes do movimento, Sebastien e Bagoche, da esquerda para a direita, confabulam sobre as consequências de seus atos, como dois homens livres, que decidem sobre seu destino. Enquanto, paradoxalmente, Don Manuel, o capataz, está na posição fragilizada de captura. Essa metamorfose de posições só é possível através de uma tomada de posição revolucionária.

Imagem 31 – Cena de *A Última Ceia* (1977). Produção: ICAIC.

Fonte: Captura do autor (2023).

Da mesma maneira como essa rebelião tem um comando, ela também tem muita energia popular e adesão. Quando os homens começam a queimar as instalações torna-se essa uma rebelião contra as condições de produção. A cena, filmada em planos abertos, lembra muito à revolta de *O Outro Francisco*, com exceção de lá a cena ser noturna. Mas os planos e a montagem são muito similares. Incluindo o som, onde ouvimos um som de tambores que remete aos escravizados de origem africana.

Imagem 32 - Cena de *A Última Ceia* (1977). Produção: ICAIC.

Fonte: Captura do autor (2023).

Imagem 33 – Cena de *O Outro Francisco* (1975). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura do autor (2023).

Nessas duas cenas, de ambos os filmes, os escravizados se revoltam contra as condições de produções e queimam plantações de açúcar. Cabe salientar que ambos os filmes foram produzidos em um contexto em que a exigência por altos graus de produção de açúcar causou muitos problemas na sociedade, com muitos traumas para a relação com o governo. Precisamente nessas interfaces entre temporalidades é que devemos atuar para conferir sentido de historicidade. O filme quando retrata uma época histórica – temporalidade passada – aborda muito também do seu tempo presente. Por outro lado, nós que estamos em uma temporalidade diferente de ambas, devemos apontar as conexões devidas.

Com a extensão da repressão e controle da situação pelas forças militares do engenho, começa-se o expurgo, do qual, todos os remanescentes do jantar são assassinados, com exceção de Sebastien que consegue fugir, cumprindo, de maneira metafórica pela montagem, a lenda do homem pássaro.

Esse conjunto temático é abordado com uma série de ambivalências, como vimos. Mariana Villaça considera que vemos nas relações fílmicas do diretor uma instância de negociação com o poder instituído:

O filme *A Última Ceia*, finalmente, ilustra a maestria que Alea demonstrou durante toda sua trajetória em encampar – pessoal e institucionalmente – a negociação com o poder, encontrando formas e brechas para proferir suas opiniões, criticar e reafirmar seus princípios. (VILLAÇA, 2011, p. 220).

O enredo desenvolve uma grande teia de temas que se entrelaçam dialeticamente, suturados pela montagem fílmica. Nele somos apresentados a um imaginário de luta popular

onde os marginalizados se fazem ouvir pela resistência de seu cotidiano e pela força de sua radicalidade. Toda essa cadeia de elementos está disposta num emaranhado de símbolos e ritos que envolve espiritualmente o modo de produção capitalista trazendo novos significados e modificando os homens através do imaginário. Cultura, nação, religião constroem um caldo de cultura por onde conflitos de ideias ganham novos contornos e se expressam em ações materiais no tecido social.

Angústias coletivas dentro de um processo culturalmente extenuante no contexto histórico de produção podem ser identificados na narrativa fílmica, como já abordado. Ainda assim, o processo fílmico desenvolve uma sublevação no tema da revolução e elabora um novo acúmulo dialético, onde modo de produção pede uma revisão, tendo por base a história. Se a crítica ao governo se faz presente em muitos momentos, o anticapitalismo e o anti-imperialismo igualmente marcam presença. A obra de Alea responde aos seus próprios anseios políticos e se identifica na sua própria tradição, de uma estética dialética de transformação. Que ainda ganharia outros contornos históricos e políticos dentre em pouco.

4 O cinema chileno do socialismo ao Terrorismo de Estado.

Os elementos de resistência encontrados pelo cinema cubano, também são verificados no cinema chileno do mesmo período. Como já abordamos no capítulo inicial desse trabalho, o Chile atravessou um amplo processo social e político desde meados da década de 1960, tendo raízes históricas mais profundas nas décadas anteriores, e que conheceu seu ápice no início da década seguinte, culminando com a eleição de Salvador Allende e a Unidade Popular no poder. Através dessa nova configuração de governo e concepção de Estado, se fez por vias institucionais a luta pelo socialismo e pela democracia, a chamada *via chilena*.

Através da Chile Films, empresa de capital mista que foi estatizada por Allende, se iniciou um processo de política cultural para o cinema nacional, a tentativa de se impulsionar uma indústria cinematográfica, inexistente no país, mesmo com tentativas anteriores, como visto. Essa iniciativa teve inspiração no modelo adotado pelo ICAIC, em Cuba, e contou com a presidência do cineasta engajado Miguel Littín, um dos elaboradores do texto “Manifesto dos cineastas da Unidade Popular”. Realizando uma apreciação sobre aquele momento, o diretor depreende que “Um novo cinema surge alimentado por tempos de mudanças, tempos de revolução social, tempos de sonhos forjados escrupulosamente na lucidez do combate” (LITTÍN apud LIMA, 2017).

No entanto, esse projeto de sociedade acaba sendo assassinado, deposto por um golpe de Estado vil e sanguinolento, como veremos a seguir. As condições se alteraram drasticamente após o ocorrido.

4.1 Terrorismo de Estado, Doutrina de Segurança Nacional e o Cinema sob a ditadura.

O Golpe de Estado a que foi submetido o Chile, vitimando o governo e a vida de Salvador Allende, atendeu a interesses internacionais e de classe, que agiram de modo internacional, tendo suas particularidades a cada parte. A América Latina, outrora no cerne de uma disputa que dividia o mundo em duas partes entre Portugal e Espanha, agora se viu em uma nova divisão bipolar global entre Estados Unidos e União Soviética. A ditadura imposta pela junta militar sob comando de Augusto Pinochet foi a experiência de governo mais sanguinária da história do continente americano. Segundo Alberto Aggio:

A experiência chilena resultou, ao contrário do que imaginavam e desejavam seus partidários – e malgrado todos os seus esforços, muitas vezes desconhecidos – num banho de sangue desencadeado pelo golpe militar de 11 de

setembro de 1973. A queda do governo da UP representou para o Chile também o final de um longo percurso de vida política democrática, emergindo, a partir daí, uma configuração profundamente distinta entre Estado e sociedade. (AGGIO, 1993, p. 27).

O historiador faz um balanço do que foram as interpretações sobre o golpe a partir da esquerda, da direita e do centro⁶⁶. A partir do campo da esquerda, o autor faz uma distinção inicial entre a visão dos envolvidos diretamente na política da Unidade Popular e o da produção acadêmica (mesmo que parte dela tenha origem na UP). Por parte da literatura vinculada à experiência chilena o tema central é o da revolução. Essa leitura tende a ser mais global e definitiva. O signo da revolução encerrada por um golpe ganha maior destaque. Nesses estudos a fala dos partícipes costuma ter maior consideração em suas fontes (AGGIO, 1993, p. 28). Existem também os atores sociais da Democracia Cristã que, em geral, fazem uma autocrítica do período. Pelo campo acadêmico o autor identifica algumas diferenças interpretativas:

A vertente interpretativa situada à esquerda pode ser dividida em duas tendências. De um lado estão os trabalhos que, considerando o Chile de Allende um caminho de originalidade e criatividade política, procuraram valorizar positivamente e legitimar o projeto da via chilena ao socialismo e, de outro, os trabalhos que, ao contrário, vendo na via chilena uma incompreensão teórica e política dos processos revolucionários, buscaram demonstrar as ilusões e os equívocos presentes naquele projeto. O tema central dessas interpretações consiste na relação entre o projeto da via chilena ao socialismo e a problemática da reforma e da revolução, reproduzindo a oposição reformismo *versus* revolução, que demarcara as opções e as ações políticas da esquerda nos anos 60 e 70, tanto no contexto latino-americano como no mundial. (AGGIO, 1993, p. 36).

Essas linhas interpretativas pelo campo da esquerda também podem ser identificadas na produção fílmica dos seus cineastas, ou como afirma Sigmund Kracauer “O cinema é sintoma da realidade” (KRACAUER, 1960). Enquanto podemos verificar nos filmes de Miguel Littín um forte voluntarismo em prol de Allende e da UP, inclusive em seus filmes do exílio e nos filmes de memória, onde vemos sempre uma afirmação da temática da construção popular e a ênfase na interrupção através do golpe. Por outro lado, os filmes de Helvio Soto, seguindo a tradição *mirista*, apontam os limites da coligação e quando no exílio se focam na temática do reformismo versus revolução, firmando posição em favor do segundo.

Ainda sobre esse aspecto, afirmamos em nosso capítulo inicial que o Cine da via chilena se constituía em três momentos: a fase de conformação, que se constitui conjuntamente à construção da Unidade Popular, a etapa do governo, onde se figura como Cine da UP, e a fase do exílio. No entanto, adicionamos ainda uma categoria *associada*, que é

⁶⁶ Lembrando que, como trabalhamos em nosso capítulo inicial, o Chile deste período se tornou um laboratório privilegiado de análise em história política justamente por posições bem demarcadas desses três campos políticos.

o *cinema de memória da via chilena*. Que se traduz nos filmes que rememoram o período, a partir da reinstituição da democracia institucional. Além dos cineastas que viveram o processo de maneira direta, como Littín e Guzman, também temos aqueles que viveram a ditadura em parte de sua juventude e compartilham dessas memórias, como Andrés Wood e Pablo Larraín. Temos ainda os que nasceram depois desse processo, mas que associam sua memória individual a essas memórias de vivência coletiva, sob uma perspectiva da resistência da via chilena. É importante destacar que a temática da ditadura não necessariamente se associa com a da via chilena, portanto, apenas incluímos nessa categoria os diretores que, de uma forma ou outra, tematizaram a questão da via chilena ou da UP. Essa questão temática é fundamental, pois como já mencionamos anteriormente, a estética de um cinema marcadamente vinculado à experiência da via chilena se finda ao fim da ditadura, visto que temos o final de seu protagonismo político, ainda que na oposição. No entanto, as marcas dessa estética foram herdadas, em maior ou menor medida, por parte dos cineastas da era democrática, em especial àqueles que se vinculam às memórias da via chilena. Essa situação é similar a outros países da região, como o próprio Brasil.

No campo da direita, prevaleceu a recusa em aceitar qualquer idiosincrasia no que tange à via chilena ao socialismo, ou qualquer possibilidade de assimilação entre democracia e socialismo. A predominância é de um discurso relativamente aplanado, ainda que disperso em diferentes agrupamentos, onde estariam sob alvo de um grande plano do movimento comunista internacional para instauração de uma ditadura do proletariado (AGGIO, 1993, p. 29), mesmo que faltassem definições do que se trataria esse fenômeno. É latente a proximidade de discurso tanto dos atores da direita sob ventos dos eventos históricos e os seus analistas posteriores. A bibliografia deste segmento buscou legitimar o discurso das forças armadas como oficial. A ideia de uma suposta “unidade nacional” que havia sido quebrada antes de Allende e que permitiu a esse o acesso à presidência, deveria ser restaurada mesmo que a um alto custo. Ainda sobre essa leitura:

O discurso do vencedor confunde-se, como é de sua natureza, com a leitura oficial dos fatos. Reproduzindo os argumentos da junta militar que assumiu o poder após o golpe, Gonzalo Santa Maria, professor de filosofia do direito da Universidade Católica do Chile, justificou, num discurso que seria comum nessa América Latina assolada por golpes militares, que as forças armadas e os carabineiros decidiram “tomar o governo para restabelecer a ordem, a justiça e a paz entre os chilenos”. O mais impressionante, entretanto, é sua espantosa frieza – ou até hipocrisia – ao dar a sua versão sobre o fecho da experiência chilena: “No 11 de setembro (...) Allende cai e se suicida sem pena nem glória, acompanhado por um número reduzidíssimo de fiéis que não o havia abandonado. O resto do país permanece em calma absoluta. Em Santiago, após alguns dias de limpeza de franco atiradores, a vida retoma seu curso normal. É o epílogo pacífico de um tormentoso período da história chilena.” (AGGIO, 1993, p. 31)

Desde o primeiro momento do golpe foi aplicada a lógica do Terrorismo de Estado, ou seja, a utilização das forças oficiais de repressão para ações públicas de intimidação, com intentos de coerção da sociedade civil⁶⁷. Existem diferentes definições e conceitos acerca do Terrorismo de Estado (TDE), assim como de Doutrina de Segurança Nacional (DSN) e nos centraremos aqui nos conceitos desde Enrique Serra Padrós, para o qual:

[...] rejeição da ideia da divisão da sociedade em classes, pois as tensões entre elas entram em conflito com a noção de unidade política, elemento basilar daquela. Segundo os princípios da DSN, o cidadão não se realiza enquanto indivíduo ou em função de uma identidade de classe. É a consciência de pertencimento a uma comunidade nacional coesa que potencializa o ser humano e viabiliza a satisfação das suas demandas. Nesse sentido, qualquer entendimento que aponte a existência de antagonismos sociais ou questionamentos que explicitem a dissimulação de interesses de classe por detrás dos setores políticos dirigentes é identificado como nocivo aos interesses da “nação” e, portanto, deve ser combatido como tal. Mais do que isso, tal coesão política pressupõe o fim do pluralismo político, condição essencial para a resolução dos conflitos e de seus elementos centrífugos. (PADRÓS, 2005, p. 144).

Portanto, o TDE significa a negação da sociedade de classes e incorporação autoritária da unidade nacional através de certas insígnias determinadas. A partir disso, surge a Doutrina de Segurança Nacional (DSN), onde todo direito individual é relativizado em prol de uma suposta segurança nacional, que tem seus parâmetros definidos pelas forças da ordem. Neste intento, toda unidade familiar é corresponsável pela segurança, ficando implicitamente obrigada a denunciar atividades suspeitas, sejam de um vizinho, um conhecido ou um parente. Caso contrário, se tornaria ele próprio um suspeito. A partir dessa doutrina, milhares de cidadãos foram perseguidos. O órgão responsável por esse insólito trabalho foi a Dirección de Inteligência Nacional (DINA), unidade de força que respondia apenas a Pinochet, sendo sua força especial. A DINA atuou também internacionalmente, monitorando e atuando contra os exilados.

Uma declaração que exemplifica bem esse terror desde a primeira hora é a do ex-ministro da defesa dos militares, que após 12 anos do golpe afirmou: “Foi um golpe tão forte, tão fulminante, tão dramático, que convenceu o resto do povo, que podia fazer alguma coisa, que isto iria ser muito sério. Assim, creio que esse golpe espetacular teve um efeito muito positivo: Salvar muitas vidas” (CARVAJAL in AGGIO, 1993, p. 31). As palavras do ministro são duras, ao mesmo tempo que reveladoras do caráter deste governo militar, assim como também tem o potencial de desempossar quaisquer ilusões sobre a natureza autoritária desta experiência.

⁶⁷ Ver o conceito de *sociedade civil* em Antonio Gramsci.

Este inequívoco fascínio pela destruição demonstrado por Carvajal advém da mesma natureza do que Walter Benjamin aponta quando analisa a estética da arte fascista. Quando examina o *Manifesto Futurista*, de Filippo Tommaso Marinetti, Benjamin expõe um desejo pela destruição que marcou o movimento futurista (BENJAMIN, 2012). Inclusive, os poemas de seus artistas referenciavam a suposta beleza da guerra, elucidando uma estética própria. O desenrolar dos fatos históricos nos demonstra que os artistas desse movimento apoiaram abertamente o fascismo na Europa.

Outros dois acontecimentos que demarcam bem esse terror de Estado, desde a primeira hora na área cultural, são o assassinato de Victor Jara e o incêndio da Chile Films. Jara é, ao lado de Violeta Parra, os dois nomes mais prestigiados da música folclórica e popular chilena. Violeta é, de certo modo, precursora da *nueva canción chilena*, por ser sua antecessora mais direta. Entretanto, Jara é o artista mais diretamente associado ao movimento, até porque Violeta faleceu um pouco antes da constituição deste. O cantor, filiado ao Partido Comunista, utilizou seu imenso prestígio em prol da campanha vitoriosa de Salvador Allende, além de ter trabalhado pela articulação no campo artístico e criado diversas músicas célebres daquele momento histórico. Também ocupou cargos no governo, na secretaria de juventude, além de ser professor na Universidade Técnica do Estado, criada pela Unidade Popular. Logo após o golpe, se iniciou uma greve na universidade, onde alunos e alguns professores, incluindo Jara, ocuparam os prédios. A repressão que se seguiu levou centenas de presos ao Estádio de Chile⁶⁸. Após intensas torturas, Jara acabou assassinado, tendo tido suas mãos inutilizadas antes da morte, justamente para que sentisse o terror de saber que nunca mais tocaria violão⁶⁹. Após a brutal execução de Jara, com 44 tiros, seu corpo foi jogado em uma *población* próxima a Santiago, justamente para que o povo soubesse que não deveria se rebelar.

Essa imagem elucida perfeitamente o funcionamento do Terrorismo de Estado e seu embate contra os atores sociais e culturais de engajamento popular, bem como, a maneira como isso é utilizado para fins de aviso político à sociedade civil. Victor antes de ser morto ainda escreveu um último poema: “Somos cinco mil en esta pequeña parte de la ciudad. Somos cinco mil ¿Cuántos seremos en total en las ciudades y en todo el país? Solo aquí diez mil manos siembran y hacen andar las fábricas.¡ Cuánta humanidad con hambre, frío, pánico, dolor, presión moral, terror y locura!”.

⁶⁸ Atualmente batizado Estádio Victor Jara. Não confundir com o Estádio Nacional, para onde foram levados os sobreviventes do Estádio de Chile, onde conviveram com um contingente ainda maior de presos políticos.

⁶⁹ Em 2018 nove militares foram condenados pelo assassinato de Victor Jara. Ver notícia em: <https://iela.ufsc.br/condenados-assassinos-de-victor-jara/>

A estética deste poema ecoa de forma potente o sentimento de desespero, fruto do TDE, e o ensejo de resistência. Nessa mesma linha operou o atentado contra a Chile Films, onde atearam fogo no acervo, para fazer sumir a memória fílmica da via Chilena (QUIJADA, 2008). Os filmes que temos acesso atualmente, que representam uma boa parte do acervo, se devem às cópias que naquele momento circulavam por festivais nacionais e internacionais. Muitos foram posteriormente restaurados. Porém, uma parte deste acervo se perdeu definitivamente no doloso incêndio. Esses dois episódios desvendam precisamente o embate, ainda que desigual, entre terror e resistência, e qual seu funcionamento estendido à área cultural.

Cabe a ressalva de que tanto no campo da esquerda, quanto no da direita, vivíamos uma concepção agressiva de tomada do Estado e que isso se reflete no campo cultural, como vimos em alguns filmes e músicas, inclusive com exaltação ao fuzil. No entanto, de maneira nenhuma podemos realizar algum tipo de equiparação, conforme se desenhava o processo histórico, visto que, o governo de Salvador Allende manteve a forma democrática, ainda que buscando alterar seus marcos, e não utilizou em nenhum momento de violência política contra seus opositores.

A interferência da maior potência mundial também foi um fator decisivo. A política externa dos Estados Unidos trabalhou forte para não ver repetida a experiência de um triunfo revolucionário, como o que aconteceu em Cuba⁷⁰, sobretudo pela possibilidade de aproximação de um regime revolucionário com a União Soviética. No Chile, despejaram grandes quantias em dinheiro para evitar a eleição dos socialistas da UP. A campanha de Eduardo Frei em 1964 recebeu montantes consideráveis que contribuíram com sua vitória (VERDUGO, 2001). O democrata cristão Frei defendia um programa de reformas que era visto pelo serviço de inteligência estadunidense como uma possibilidade de amainar a popularidade crescente dos socialistas, porém sem tocar diretamente nos meios privados de produção. A própria insígnia da campanha de Frei “revolução em liberdade” indicava essa contraposta.

Com o fracasso do governo Frei, sob o ponto de vista da desaprovação popular, e a posterior eleição de Allende, trabalharam diretamente pelo boicote, inclusive a nível

⁷⁰ Mesmo adentrando na luta com as forças de segurança nacionais de cada país para enfrentar movimentos revolucionários, como em Granada e na Guatemala, onde através de muito custo conseguiram fazer valer a força da ordem, ainda tiveram o mais sangrento dos episódios, que foi o da Revolução Nicaraguense, único no qual saíram derrotados, porém tiveram a felicidade de ver os rumos deste governo não optando pelo caminho socialista.

internacional, de seu governo. Mesma tática adotada contra outros países com o qual divergiam, como Cuba e Vietnã.

A Operação Condor, maior operação de TDE no continente americano, resulta justamente da coordenação técnica dos EUA. Essa aliança entre os países do cone-sul para troca de informações e perseguição conjunta de adversários políticos teve seu início no Chile de Pinochet, onde se afirmava que “aonde nossos inimigos forem, nós iremos atrás” (DINGES, 2012). No entanto, além do aspecto regional, é necessário considerar a política externa estadunidense, haja vista, o fato do secretário de defesa Harry Kissinger, justamente o homem que coordenou a política de guerra contra o Vietnã, vir até a América do Sul para encontrar os generais da região e fazer a articulação da operação. Kissinger era chamado por Pinochet de “chefe”.

Essa articulação de potências estrangeiras é essencial, visto que, nas origens do TDE e da DSN, está a guerra de contra-insurgência ou guerra contra-revolucionária, desenvolvida pelos franceses, também conhecida como *doutrina francesa*, nas guerras da Indochina e da Argélia, ambas guerras onde saíram derrotados exatamente contra a tática da guerra de guerrilha, o maior medo das ditaduras latino-americanas. A doutrina francesa, elaborada pelo general Roger Trinquier, com o auxílio do general Paul Aussureses, conhecidos como, respectivamente, o cérebro e as pernas da doutrina (Duarte-Plon, 2016). A DSN fora utilizada largamente para perseguir os opositores chilenos até no exterior, tendo seu ápice no atentado a bomba que tirou a vida do ex-chanceler de Allende, e um dos principais teóricos da via chilena, Orlando Latalier em Nova Iorque, a poucas quadras da sede da ONU. A maior demonstração de força que uma ditadura latino-americana já demonstrou no exterior. A operação Condor atuava de maneira conjunta nos países latino-americano, precisamente para combater o auge da luta armada no continente que já havia iniciado pontos de ligação entre diferentes grupos, em especial a Junta Coordenadora Revolucionária (JCR), que surgiu na Argentina tendo algumas vitórias importantes na Argentina contra o exército e que contava com colaboração do MIR, no Chile, e do Movimento de Libertação Nacional – TUPAMAROS (MLN-T) no Uruguai.

4.2 Resistência, os cineastas exilados da UP e a “câmera-arma”.

A produção cinematográfica chilena, que durante o governo Allende produziu números consideráveis a partir da *Chile Films*, a partir da experiência autóctone de

realizadores engajados social e politicamente na prática da *via chilena*, donde colocavam-se como protagonistas da história chilena e, mais do que isso, faziam a defesa do projeto de governo e da luta socialista por um país autônomo e livre da dependência externa. Após o golpe a situação do cinema se altera drasticamente. A arte cinematográfica, dantes diversa esteticamente e experimental do ponto de vista técnico, agora sofreu um grande baque. Em 1975, o governo militar publicou o decreto *Política cultural do Gobierno de Chile*, que define suas pretensões para esta área. No documento, está explícito que a arte não deve ser “ideológica” e que deve criar anticorpos contra o marxismo (LIMA, 2015, p. 85). A bem da verdade, é que a atividade cinematográfica se manteve bastante reduzida, com poucos longas metragens de ficção sendo lançados durante toda a ditadura.

Cabem ressaltar alguns pontos de interpretação. Como trabalhamos em nosso primeiro capítulo, o socialismo como modelo político permitiu à organização da classe trabalhadora seus momentos de ápice na América Latina. O Chile, nesse sentido, acabou por se tornar um laboratório potente de análise, pois dentre uma trajetória singular não apenas no continente, mas em todo o mundo, a democracia liberal representativa alcançou longa vida, constituindo uma tradição histórica. Isso possibilitou a disputa de diversos projetos políticos que se antagonizaram na disputa pela hegemonia. O país passou a ser uma referência continental em termos políticos. Como trouxemos em nosso capítulo inicial, o nacionalismo⁷¹ foi uma ferramenta amplamente utilizada pelos socialistas e, especialmente por Allende, tanto em sua derradeira campanha eleitoral, quanto em suas ações de governo. Esse nacionalismo se expressa em sua política econômica, onde tratou de aumentar a importância da máquina pública como indutora, buscando a diminuição da dependência externa como fator de sustentação. Também fez uso do discurso anti-imperialista em seu recurso discursivo como fator de mobilização das classes populares. Promoveu uma nacionalização no campo da cultura, como vimos no caso da estatização da Chile Films e na editora Quimantú.

Justamente essa propulsão de uma efervescência política ampla e diversa fez com que a população chilena compreendesse a opção socialista, não com o mesmo grau de “ameaça” que acontecia na maioria dos países vizinhos, ainda que houvesse em alguns setores, mas em geral o socialismo foi visto como uma das opções possíveis, entre outras tantas existentes na democracia chilena. Portanto, a comunhão entre o socialismo e o nacionalismo, como visto

⁷¹ Mais uma vez salientamos que essa aproximação do nacionalismo não se refere àquele, ao qual, apelam os militares e que tem suas raízes no século XIX, período da independência, e que justamente por isso se reflete na ode aos símbolos pátrios, que carregam os símbolos fundantes da república. Mas sim, uma interpretação à esquerda que privilegia o elemento popular como aspecto fundamental da nação e que se utiliza do discurso nacional como contraponto a estrangeirização da economia e da cultura. Uma relação indissociável com o anti-imperialismo.

anteriormente, obteve como resultado primeiramente a potencialização de um discurso de enfrentamento, a tal passo que possibilitou a elaboração, e posterior execução, de um programa econômico de nacionalização da economia e por consequência de variados setores da vida social. Esse fator é determinante para a nossa compreensão, pois somente a partir disso seria possível uma luta socialista a partir da absorção do Estado.

Deste modo, inserimos acerca disso as elaborações da Teoria Marxista da dependência (TMD), como parte fundamental da compreensão desta realidade histórica. Visto que, em nosso entendimento, a realidade está dada nas condições materiais da história e que analisamos parte desta materialidade quando nos dedicamos a análise fílmica, julgamos fundamental essa interação de fundamentação social. A TMD, desmembramento da teoria da dependência, é ao lado da pedagogia do oprimido, as únicas teorias sociais latino-americanas vastamente analisadas nas universidades estadunidenses e europeias, justamente pela originalidade de buscar teorizar sobre a realidade social do subcontinente visto a partir de uma abordagem teórica que busca um olhar autóctone, ou seja, com elaborações próprias vistas sob o ponto de vista da periferia do capitalismo, a partir dos avanços deste sobre a região. Boa parte das teorias sobre o desenvolvimento da América latina derivam de adaptações de autores vindos de outras partes do mundo, é nisto que consiste a força da teoria da dependência, mas sobretudo da TMD.

Ruy Mauro Marini, um de seus artífices, considera que a CEPAL – Comitê econômico para a América Latina – e sua publicação mais fundamental o *Informe econômico para América Latina*, de Raul Prebisch e Celso Furtado, constituem “a primeira teoria tipicamente latino-americana” (MARINI, 1994). No entanto, toda fundamentação cepalina – como se convencionou chamar as elaborações da CEPAL – se constituem de possibilidades para o desenvolvimento da região. O surgimento da Teoria da dependência se distingue como um antagonismo a esta busca, mesmo que assimilando boa parte da parte técnica e descritiva do desenvolvimentismo cepalino, compreendendo ser indissociável a condição de dependência dos países centrais do capitalismo. Em sua fase inicial, a teoria da dependência, também antagonizada por uma leitura marxista de André Gunder Frank e o desenvolvimentismo de Fernando Henrique Cardoso e Enzo Faletto, buscaram maneiras de melhor situar os países latino-americanos na situação de deterioração dos termos de troca já apontada por Prebisch, onde os países latinos forneciam mão de obra e matéria bruta em troca de produtos já industrializados. No entanto essa troca econômica era extremamente desvantajosa para o lado de cá. A solução apontada pelos cepalinos apontava para a industrialização, algo que os dependentistas argumentavam que não bastaria para equiparar a situação.

No entanto, a vertente marxista dessa teoria vai ainda mais longe, chegando ao ápice de constituir um corpo teórico próprio. Ao contrário da CEPAL, que buscava maneiras de desenvolvimento que pudessem emular a prosperidade econômica vista em outros centros, e até mesmo nos primeiros autores da dependência, que rejeitavam a primeira hipótese, mas buscavam avançar no comércio mundial, sem chegar ao fim da situação de dependência, sendo o caso mais evidente o de Fernando Henrique Cardoso, que chega ao extremo de criar uma classificação entre países “dependentes autônomos” e “dependentes sem autonomia”, defendendo a hipótese de que seja possível alcançar uma situação confortável mesmo dentro da dependência, a depender do que chama de “situação de dependência (CARDOSO; FALETTO in MARINI, 1994, p. 47)). Ao fim e ao cabo, dentro da hipótese de Cardoso, o problema da América Latina é que não fomos suficientemente capitalistas. Nesse ponto, o autor é ainda mais conservador que os respeitáveis teóricos da CEPAL. Deixamos claro aqui a nossa divergência teórica com a tipologia de dependência proposta por Faletto e, sobretudo, Cardoso que ainda reforça e sofisticada a defesa de uma possibilidade de conforto na “situação de dependência” em seu livro *As ideias e seu lugar*, de 1980. Ao contrário, nos baseamos para nossa interpretação nos postulados de Gunder Frank, Marini e, sobretudo, Theotônio dos Santos, pois é quem se utiliza mais do arcabouço da área de história e das ciências sociais.

A teoria marxista da dependência busca raízes históricas profundas para elucidar o desenvolvimento econômico e social da situação de dependência. Justamente por isso, melhor nos oferece meios de utilização. Segundo Theotônio dos Santos, o primeiro teórico da TMD, rechaçando, tanto a escola liberal clássica, quanto os desenvolvimentistas, nós estivemos substancialmente integrados ao desenvolvimento capitalista, porém pelo espectro da periferia⁷². Os centros coloniais não analisaram a situação desde o ponto de vista das contradições do processo de desenvolvimento, para tanto, seria necessária a vista desde a periferia do sistema. Foram de Perú e Bolívia que saíram as riquezas que possibilitaram boa parte do desenvolvimento industrial inglês durante o século XVI, para ficar apenas neste exemplo. Ainda sob esse aspecto, Ruy Marini fundamenta o conceito de *sub-imperialismo*, para o qual a posição no mercado global pode fazer que uma potência controle uma região através de uma potência que esteja em condições desfavoráveis. Voltando ao mesmo exemplo, o enriquecimento inglês no século XVI, ao que toque na América Latina, se deve ao

⁷² Essa observação foi feita pelo autor em palestra proferida na Universidade Federal de Santa Catarina, em um evento chamado “Jornadas Bolivarianas: A América Latina e os 40 anos da Teoria Marxista da dependência”, promovido pelo Instituto de Estudos Latino-Americanos (IELA) em 2014. A íntegra da palestra de Theotônio pode ser conferida em: <https://www.youtube.com/watch?v=DjIEYXRxWBS&t=1s>

endividamento que a Espanha acumulou com a Inglaterra, fazendo com que as riquezas de Perú e Bolívia (para ficar nestes exemplos), sejam transferidos de maneira indireta.

Santos ainda considera que toda ciência social (incluindo a economia) que ignore a história se constitui em mera ideologia, nenhuma elaboração que seja *a-histórica*, pode alcançar o *status* de ciência. Uma tentativa de adaptação de planos teóricos externos em territórios sob historicidade desconhecida, sob a qual não pode prosperar.

Levando em consideração as hipóteses da TMD, portanto, uma economia altamente internacionalizada e dependente como a chilena, não poderia chegar a uma situação autônoma sem uma forte nacionalização de seus vetores econômicos. Trabalho esse que foi foco dos esforços de Allende. Dentro dessa lógica, houve forte influência nos autores da TMD do conceito de imperialismo desde Lênin. Entretanto, Santos não admite a totalidade desse conceito, tomando, tão somente, ao que se refere das consequências e das estratégias de entrada de transferência de recursos da periferia ao centro do capitalismo. Porém Santos rechaça a mecânica do imperialismo enquanto mera fórmula de transferência da periferia para o centro, tendo como objeto de análise a realidade latino-americana, visto que, fosse assim bastaria fechar o comércio a fluxo internacional. Isso não explicaria, segundo Santos, o porquê das empresas em países de economias mais desenvolvidas da região, como Brasil e Argentina, depois de conquistarem os consumidores de renda média em seus países, avançarem para outros países menos fortes comercialmente, como os do exemplo anterior, Perú e Bolívia, em detrimento de buscar uma diversificação em seu público de consumo com os indivíduos de menor renda em seus próprios países.

Esse fator é importante para que nós possamos compreender o jogo de interesses internacionais e como se dá, especificamente, a relação externa dos Estados Unidos com o Chile através de uma economia extremamente dependente, ainda que detentora de uma razoável quantidade de recursos em seu PIB. É necessária uma interpretação do fator estadunidense na queda da Unidade Popular, tanto para compreensão de motivações, quanto para identificar sua forma de atuação, através de grupos nativos do próprio Chile que agiram para si, mas também em colaboração internacional.

O campo da cultura é um solo perfeito para nossa análise, sob esse prisma. Como já vínhamos elucubrando anteriormente, após o golpe no governo socialista de Allende, o governo militar de Pinochet desabasteceu o fomento ao cinema, anteriormente uma atividade em expansão sob realizadores nacionais que se lançavam em integração continental. Isto posto, o circuito de exibição comercial, uma atividade forte em qualquer centro urbano

moderno, está fadado à circulação de produções internacionais, em especial dos E.U.A, líderes neste campo.

Muitos cineastas foram exilados e aqui entra uma realidade dura e peculiar. Mesmo do exílio, segue-se um embate entre os remanescentes da Unidade Popular, contra as forças de segurança nacional que comandavam o Chile. A seguir trataremos do papel central que a produção cinematográfica ocupou nessa disputa. Segundo Alexandro Silva, o próprio Miguel Littín considera que o cinema foi uma importante frente de resistência contra a ditadura chilena (SILVA, 2015, p. 254).

Carolina Aguiar ao realizar um balanço do cinema produzido no exterior classifica por: cinema da UP no exílio, realizado por chilenos, e o cinema de solidariedade ao Chile, este realizado por estrangeiros. Um caso destacado, nesta última categoria, é do francês Chris Marker. Uma parte desse tipo de produção, em especial a dos cineastas cubanos, realizou um balanço crítico da experiência da UP, expondo os limites da *via chilena* ao não adentrar à guerra revolucionária. Uma parte dos próprios cineastas da UP no exílio fizeram essa mesma autocrítica, como foi o caso de Raul Ruiz, mas em especial Helvio Soto, que comungava com as ideias do MIR. Em 1975, Patricio Castilla, que tinha sido fotógrafo e assistentes e filmes da UP dirige *Nombre de Guerra: Miguel Enriquez* documentário sobre o secretário-geral do MIR, assassinado pela repressão pinochetista naquele mesmo ano. O filme tem uma estrutura que privilegia os elementos informativos, seguindo uma narrativa similar ao do cinejornal, até pelo tipo de narração, ainda que aliada a algumas músicas. Existe um empenho fílmico de destacar Enriquez como um mártir, ao mesmo tempo que enaltece o MIR como organização capaz de fazer a revolução, necessitando de apoio popular. Esses movimentos são um sintoma eloquente de que ainda no exílio os cineastas chilenos seguiram realizando um acúmulo daquilo que Pablo Marín Castro denominou como sendo o cinema a serviço da construção de uma *cultura revolucionária* (CASTRO, 2007). Jacqueline Mouesca elucida que o fenômeno do exílio no cinema, é um fator longo na história do cinema, e que até mesmo o cinema de Hollywood se beneficiou de ondas migratórias vindas da Europa, sobretudo durante os regimes de exceção que lá se instalaram. Porém, em termos gerais os cineastas costumam se encaixar aos moldes da tradição fílmica local em que se instalam e que o caso dos cineastas chilenos é o único em que os cineastas seguiram fazendo o mesmo tipo de filme que realizavam em seu país de origem⁷³.

⁷³ O texto em que a autora discorre sobre esse tema está disponível em: <https://cinechile.cl/el-cine-chileno-del-exilio/>

Cabe notar que parte da intelectualidade chilena, que esteve ao lado de Allende, agora se encontrava exilada em meio a mais de uma centena de milhares de chilenos longe de seu país. Como se tivesse sido formada uma nova nação chilena no exílio. Por outro lado, dentro dessa produção de solidariedade ao Chile destacamos um exemplo. O filme *El tigre saltó y mato...pero morirá, morirá*, lançado ainda em 1973 sob direção do cubano Santiago Álvarez. O documentário carrega as características estéticas de Álvarez: o ecletismo da mescla entre diferentes dispositivos, tais como, fotografia, filmagem de arquivo, jornais, etc. A narratividade se dá através de músicas. Os filmes deste diretor constituíam basicamente em um cinema forjado na mesa de montagem. Neste, em específico, utiliza músicas de Victor Jara e Violeta Parra, deste modo, realizando uma espécie de seleção e interpretação sua do fenômeno da *chilenidade*, inclusive porque as imagens são montadas no mesmo ritmo das músicas, sendo elas o elemento condutor da narrativa. Vemos cartelas que culpabilizam a CIA e os E.U.A pelo golpe. Santiago Álvarez era um cineasta totalmente alinhado ao governo cubano e pessoalmente a Fidel, deste modo, o filme expõe a disposição do governo cubano frente a este evento histórico: o combate contra o imperialismo estadunidense, o mesmo que isolou politicamente a ilha do resto do continente.

Muito foi utilizada em filmes o exemplo da experiência dos cordões industriais, onde muitos dos trabalhadores exigiam um enfrentamento mais direto contra a burguesia e o imperialismo. Do estrangeiro, os exilados da UP produziram muitos mais filmes do que foram realizados dentro do país. Essa produção foi muito importante para gerar um movimento internacional de solidariedade. Dentro dessa perspectiva, também se destacam obras como as de Miguel Littín e Patricio Gúzman, em função da grande repercussão internacional e o caráter elucidante de denúncia. A experiência chilena, no período de 1970 a 1973, reuniu atenção da comunidade internacional, justamente pela originalidade da via chilena. Logo após o golpe, houve grande comoção, não só em função da tragédia que envolveu o fim da experiência chilena, mas pelo laboratório extremo de terrorismo de Estado ao qual o país foi acometido. Muitos foram os lugares comuns de exílio de cineastas chilenos, sendo o principal deles Cuba, onde a maioria esteve em algum momento, e produzindo muitos filmes em especial Raul Ruiz e Pedro Chaskel, muitos também estiveram no México, como foi o caso de Littín, onde filmou *Atas de Marusia* (1976), uma metáfora sobre a situação latino-americana, sob perspectiva histórica. Muitos também estiveram em países europeus, especialmente a França e Espanha. Inclusive, foi lá que Littín, e outros simpáticos à causa chilena, como Luís Buñuel, fundaram o festival Ibero-americano de Huelva.

Dentro desse embate, onde os exilados e seus aliados agiam denunciando internacionalmente a situação do país, tendo nisso o cinema um papel destacado, e as forças de segurança que faziam uma perseguição aos quatro cantos, teria alguma chance de atuação direta no país o âmbito da cultura? Entra então, uma das táticas utilizadas pelos resistentes da via chilena dentro e fora do país: a clandestinidade.

Temos de levar em consideração, portanto, que a fonte fílmica que iremos trabalhar a seguir foi produzida num contexto de dispersão da UP pelo exterior e de reorganização de alguns de seus membros. Não consideramos, como alguns autores o fazem, que os filmes produzidos por esses diretores chilenos tenham uma importância específica porquanto a duração da UP apenas.

Rememorando o espírito daqueles anos 1970, Patricio Guzman afirma que “eu via a câmera como um fuzil, uma arma de batalha” (LIMA, 2017, p. 82). Essa relação da arte aliada a um fuzil é uma marca importante e simbólica daquele período. O cartaz da segunda edição do Festival de Viña del Mar, em 1969, foi justamente uma arte que mescla uma câmera a um fuzil, indicando o caráter de reivindicação revolucionária da organização. Como visto abaixo.

Imagem 34 – Cartaz do Festival de Cine de Viña del Mar (1969)



Fonte: Memória chilena: biblioteca nacional. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-92043.html>

O filme mais reconhecido de Helvio Soto nesse período foi *Voto+Fuzil* em 1971. As músicas militantes do período também fazem essa mesma relação de afirmação com o fuzil, como exemplo de *Plegaria a un labrador*, de Victor Jara, em uma disposição ora metafórica, ora literal. Apontamos, assim, o desenvolvimento de uma *estética do fuzil*, em parte da arte engajada chilena no período.

Esse fuzil, que muitas vezes foi a câmera, ou o violão, foi utilizada como instrumento de batalha por toda essa geração de militantes de esquerda. Isso nós definimos como a *câmera-arma*, que tem suas raízes em movimentos historicamente precedentes, e que definimos como a convergência entre movimento político e movimento cinematográfico⁷⁴ com fins revolucionários. Nessa situação, análoga a uma *situação revolucionária*, como definida por Lênin, a câmera não corresponde mais tão somente a aspirações artística de seus realizadores, mas assume uma estética de engajamento social e militância política, buscando uma comunicação direta, transformadora e dialética com o espectador, agora chamado à ação militante.

4.3 Trajetória dos cineastas engajados chilenos.

Parece premente termos um olhar sobre o da trajetória dos cineastas que compuseram o cine da via chilena, ou da unidade popular, desde a coalizão de governo até o exílio. Salientamos que ao fim do período da ditadura, esse movimento se desintegra, e essa estética fílmica é em parte assimilada pelos novos cineastas da democracia.

Obedecendo certa ordem cronológica, por lançamento de filmes em longa-metragem, iniciamos por Raul Ruiz. Foi dele o primeiro filme do Nuevo Cine Chileno, *Três Tristes Tigres*, uma comédia dramática com tom social, em 1968. Ruiz é o diretor que mais realizou filmes dentre a sua geração, inclusive com uma série de obras não finalizadas. Contando todos os suportes fílmicos, metragens e formatos, dentre as obras concluídas e não concluídas, se estima que tenha trabalhado em mais de 200 filmes. Aldo Francia afirmava que Ruiz era um gênio, o que acabava sendo uma maldição, pois sua criatividade fazia com que iniciasse muitos projetos e não concluísse (CORNEJO, 2013). Ruiz sempre demonstrou certo ceticismo com a via chilena e isso se reflete em parte de seus filmes, muito embora tenha mantido sua obra, enquanto viveu no Chile, em uma linha de forte denúncia social, geralmente experimental e subjetiva. Dirigiu *Militarismo e Tortura*, em 1969 e *Colônia Penal*, em 1970, baseado em obra de Franz Kafka. Após o golpe de 1973 ele se exilou na França, onde viveu

⁷⁴ Do mesmo modo que no capítulo inicial afirmamos um cinema intrinsecamente político aquele que está disposto a participar ou filmar projetos revolucionários. Portanto, esses dois conceitos guardam relação.

todo o restante de sua vida, inclusive obtendo nacionalidade francesa. Na Europa dirigiu um número de filmes ainda maior do que no Chile, muitos não concluídos.

Miguel Littín, que apresentou *O Chacal de Nahueltoro*, no segundo Festival de Viña de Mar junto com *Três Tristes Tigres*, de Raul Ruiz – sendo que para o filme de Ruiz não era uma estreia – tem a sua obra fílmica muito ligada a história do Chile e em especial à experiência da via chilena. Littín é o cineasta dessa geração de cineasta engajados chilenos que melhor se enquadra no que definimos como *cineasta-historiador*, ou seja, aquele que com sua obra fílmica retrata a história, porém com intenções de alterar o mundo em que vive. Uma luta através da história, tendo a câmera como instrumento de escrita. De certo modo, podemos indicar que todos, ou quase todos, os cineastas dessa geração latino-americana têm essa característica em maior ou menor medida. Uma das marcas autorais do cinema político latino-americano é justamente a interpretação crítica da história. Porém, há uma diferença de abordagem na escolha estética de cada diretor. Litín e Patricio Guzman, com certeza foram os cineastas chilenos que mais se dedicaram a reinterpretar a história chilena. Mas Littín o fez um número maior de vezes e sempre carregando consigo uma linha de interpretação similar aos programas culturais da Unidade Popular, a quem sempre se manteve fiel. Após dirigir *Companheiro Presidente*, em 1971, seu filme seguinte foi *A Terra Prometida*, em 1973. No entanto, há divergências sobre a data de lançamento. A maior parte da bibliografia consultada indica que o filme foi lançado já no exílio, em 1974. Quando entrevistamos o diretor, este afirmou que o filme foi lançado no Chile, um pouco antes do golpe de 1973. Inclusive se mostrou incomodado por essa informação ser divulgada de maneira errônea em diversos estudos. Outra informação corrente é de que o filme não estreou na época, tendo sido lançado apenas nos anos 1990, mas essa informação é imprecisa. O enredo do filme, que se passa entre os anos 1920 e 1930, traz camponeses que vagam pelo país após a crise do salitre. O filme aborda várias questões marcantes da história chilena, como o governo autoritário de Carlos Ibañez, a organização política dos camponeses na luta por terra e moradia e até mesmo a participação de militares na luta popular e política a partir dos anos 1930⁷⁵. Inclusive, participa como ator no filme o general Carlos Prats, vice-presidente de Salvador Allende e que foi voz ativa na resistência ao golpe de Pinochet, tendo sido assassinado no exílio, em Buenos Aires. Littín considera que esse filme é a maior expressão fílmica gerada pelo manifesto dos cineastas da UP (MARIN, 2007, p. 84). Em exílio no México e depois Espanha, a maioria dos filmes que dirigiu têm temática histórica, como *Atas de Marusia*, de

⁷⁵ O auge desse processo, como vimos, foi a República Socialista de Grove, mas a participação de militares entre setores esquerda foi uma realidade até mesmo na Unidade Popular.

1975, que se passa em uma mina de cobre chilena do século XIX, apesar de filmado no México. Em 1982 disputou o Oscar de filme estrangeiro com *Alsina e o Condor*, que se passa em 1942 quando revolucionários sandinistas tomam uma embarcação holandesa. Em 1985 dirigiu dois documentários decisivos para sua trajetória: *Allende: O tempo e a história* e *Ata Geral do Chile*, o qual trabalharemos detalhadamente mais adiante. Em 2014 ele ainda dirigiu um filme de ficção sobre Allende.

Uma trajetória bastante particular é a de Aldo Francia. Médico pediatra, foi um dos fundadores do Festival de Cine de Viña del Mar, tendo sido muito importante na organização do Nuevo Cine Latino-americano. Sua obra fílmica é bastante reduzida, tendo dirigido apenas dois filmes. Ambos os filmes carregam fortíssima influência e estrutura neorrealista. Em *Valparaíso, meu amor* que teve sua estreia no festival de 1969, e narra a história de quatro irmãos, ainda crianças, que se encontram em situação de desamparo. A temática da infância era recorrente nos filmes do neorealismo, inclusive com protagonismo infantil, como no caso de *Vítimas da Tormenta* de Vittorio de Sica, em 1946. Guarda ainda relação temática e até estilística com *Rio, 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos, primeiro filme moderno da América Latina, justamente por narrar separadamente as histórias dos garotos. Em 1972 dirigiu *Ya no basta com rezar*, onde um padre decide se unir a uma guerrilha socialista que se organiza em Valparaíso. Essa temática se tornou célebre em *Roma, Cidade Aberta*, de Roberto Rossellini em 1946, onde uma união guerrilheira entre socialistas e católicos enfrenta militarmente os nazistas que estão ocupando Roma. O protagonista do filme de Rossellini é o Padre Farbizio, inspirado em um personagem real. Também nos remete à figura de Camilo Torres, um padre colombiano, importante na propagação da Teologia da Libertação e professor de sociologia na Universidade Nacional da Colômbia, onde acabou proibido pela igreja de seguir lecionando em função de sua orientação marxista. Torres acabou se tornando guerrilheiro no Exército de Libertação Nacional (ELN) da Colômbia. Foi morto pouco depois, em 1966

Também tinha outra formação, que não o cinema, ou o teatro como no caso de Littín, o diretor Álvaro J. Covacevich. Formado em agronomia e já um profissional renomado em sua área de atuação, Covacevich dirigiu seu primeiro longa em 1968, *La Revolución de las Flores*, sobre a temática hippie. Durante o governo da UP ficou responsável pelo documentário *Diálogo de América*, em 1972, que trata dos registros pela passagem de Fidel Castro pelo Chile e seus diálogos com Allende⁷⁶. Também foram importantes seus

⁷⁶ Encontra-se um bom debate sobre esse filme na comparação com o filme *Companheiro Presidente* em: DÁVILA, Ignacio Del Valle; AGUIAR, Carolina Amaral de. *A via chilena em debate: análise de Compañero*

documentários *Chile, O Grande Desafio*, de 1973 e *La Odissea de Los Andes*, em 1976, já tratando sobre a temática do exílio. Posteriormente o diretor se exilou no Canadá, onde vive atualmente.

O cineasta mais refratário ao próprio processo da Unidade Popular (dentre os cineastas de esquerda) foi Hélvio Soto, refletindo sua posição política próxima ao Movimento da Esquerda Revolucionária (MIR). Ainda assim, Soto esteve ao lado de Littín e os demais cineastas que lutaram pela eleição de Allende. No entanto, ainda durante esse processo Soto já produzia filmes que pediam uma política mais agressiva e revolucionária. Em 1967 dirigiu *Érase un niño, un guerrillero, un caballo*, em 1969 fez o seu mais reconhecido filme *Voto+Fuzil*. Quando no exílio, em Cuba, seus filmes realizaram fortes críticas sobre a maneira como a UP não se preparou para um golpe iminente e como deixou esvaziar a radicalidade de experiências como a dos cordões industriais. Nesse período, seu filme mais significativo foi *llueve por Santiago*, de 1975.

Internacionalmente, o mais renomado diretor dessa geração, é Patricio Guzman. Foi o único que teve formação universitária em cinema, adquirida na Espanha. Ao contrário dos demais, não esteve presente na campanha presidencial de Allende, pois vivia na Europa. Quando regressou ao país trouxe financiamento para dirigir seu primeiro curta, o já mencionado *Apuntes sobre la tortura e otras formas de diálogo*. Seu primeiro longa, financiado pela Universidade do Chile, foi *El Primer Año*, de 1971, em que faz um balanço crítico do primeiro ano do governo de Allende. Desde as exigências de maior radicalidade por parte do movimento Araucano, organizado pelos povos Mapuche, até o início dos protestos contra o governo por parte das camadas mais abastadas da população. No início do filme vemos uma cartela onde se lê: “este é o primeiro ano do nosso processo revolucionário”. Após viver exilado em Cuba e na Espanha, Guzman foi para a França, de onde não mais voltou. Da Europa, passou a fazer filmes que rememoram os anos da ditadura, desde uma perspectiva da geografia e da natureza do país. A trilogia de filmes “Nostalgia da Luz”, de 2010, “O botão de pérola”, de 2015 e “A Cordilheira dos Sonhos”, de 2019, conduzem a perspectiva de memória de diversos ângulos e com uma abordagem diversa. Os três filmes são bastante premiados, em especial o primeiro.

No entanto, uma outra trilogia sua é ainda mais impactante sobre os anos da ditadura. A trilogia “A Batalha do Chile” filmada sob uma abordagem jornalística começou a ser filmado no Chile mas finalizou em Cuba e Espanha. Originalmente seria apenas uma

continuação de *El Primer Año*, pois esse filme termina com as manifestações da direita pedindo o fim do governo da UP. Guzman inicia as filmagens do filme que se chamaria *A Insurreição da Burguesia*. Durante esse processo ocorreu o golpe de Estado. Eis que, no exílio com o material filmado inicia a montagem do projeto em três partes. Passam a se chamar *A Batalha do Chile: A Insurreição da Burguesia*, *A Batalha do Chile: O Golpe de Estado*, *A Batalha do Chile: O Poder Popular*. Essa trilogia compõe o arcabouço do que é mais reconhecido sobre o cinema de exílio da UP e também sobre representações fílmicas da ditadura chilena, sendo alvo de diversos estudos acadêmicos. Este filme guarda uma relação direta com *Ata Geral do Chile*, filmado por Littín quase dez anos depois.

O filme que trabalharemos, *Ata Geral...*, está inserido em um contexto maior onde os cineastas, que antes estavam engajados no processo da UP no poder, agora se fazem valer de sua produção fílmica para firmar seu ponto de resistência. Se estabelecer na trincheira da luta política, que seguia tão viva como sempre esteve.

4.4 *Actas de Chile* (1985), Miguel Littín.

No início de 1985 Littín, ex-presidente da Chile Films e um dos mais renomados cineastas exilados da UP, entra no país clandestinamente, utilizando disfarce e documentos falsos, tendo cobertura de uma rede clandestina de apoio, para fazer um documentário sobre a situação do país. Sua entrada rendeu três produtos culturais: A série televisiva *Acta general de Chile*, dividida em quatro episódios de uma hora cada e exibida em televisões europeias, o filme *Actas de Chile*, de duas horas, exibido nas salas de cinema, menos no Chile, evidentemente, e que será a nossa fonte de investigação, justamente pelo fato do nosso trabalho ser baseado na fonte cinematográfica como principal. Diferente dos demais três filmes analisados como fonte primária em nossa pesquisa, este é o único que não foi financiado por nenhum governo. A realização teve aporte da TVE espanhola, além de auxílios vindos de redes de solidariedade. Também há o livro *A aventura de Miguel Littín, clandestino no Chile*, escrito por Gabriel García Márquez, após entrevistas com Littín e escrito em primeira pessoa, como se o autor fosse o próprio Littín. Com relação a escrita deste livro, o autor deixa clara na apresentação ter o seu estilo literário, ainda que faça a narração em primeira pessoa para reproduzir da mesma maneira como ouviu os relatos do cineasta. Não

pretendemos realizar uma comparação entre livro e filme, pois não é o objetivo do nosso trabalho, além do eventual risco de uma narrativa que mescla relato documental com escrita ficcional, o que necessitaria de uma pesquisa específica. No entanto, alguns pontos merecem destaque, em especial, quando ele nos oferece a visão de que Littín encarava aquela missão como sendo uma *ação revolucionária*. Em certo momento do relato literário ele revela o primeiro momento que foi ao encontro de um militante clandestino: “O homem que eu precisava tinha um alto cargo na resistência interna do Chile, e seu projeto só se diferenciava do meu em alguns detalhes formais” (MÁRQUEZ, p. 8, 1986). Notemos que ele fez questão de equiparar sua ação com a do eventual líder guerrilheiro, o qual não conhecemos. Fazemos esse apontamento porque quando o entrevistamos em agosto de 2022, ele confirmou que sua ação era equivalente a uma ação de guerrilha (informação verbal⁷⁷).

Para analisar esta fonte fílmica, em específico, teremos de despender algo de descrição dela. Em especial, de seu começo.

A cena inicial é na cordilheira dos andes, como vemos abaixo, com muito movimento de câmera, já inserindo a escrita da narrativa fílmica.

Imagem 35 – Cena de *Actas de Chile* (1985). Direção: Miguel Littín.



Fonte: Captura do autor.

Existe um intento de ambientação histórica, expresso pelo fato de a cidade Santiago ser inserida logo após. Littín delimita o enredo se pondo também como narrador da trama. Trata-se de um filme sobre o país, mas também sobre sua visão. Sob esse aspecto, mais

⁷⁷ Entrevista concedida a nós por Miguel Littín, em Rancagua, em agosto de 2022.

adiante ele evoca o significado original da palavra “Chile”, que é: quando acaba a terra. Ou seja, neste caso, um país que está colocado entre as montanhas e o deserto, geografia essa importantíssima para os rumos do país e que é trazida ao filme. Mas também alude ao embate em que vive o país sob ditadura pinochetista.

Como recurso de um recorte geográfico, temporal e histórico, somos levados a Santiago, como vemos abaixo, onde somos apresentados às principais ruas. Ouvimos uma música composta com sons de flauta e violão composta por Angel Parra. Na música popular chilena há uma tradição de composições de sons de cordas com ritmos de origem indígena com instrumentos de sopro. Além dos membros da família Parra, existem e existiram músicos como Victor Jara, Rolando Alarcon, dentre outros que foram elaborando essa tradição a partir do folclorismo.

Imagem 36 – Cena de *Actas de Chile* (1985). Direção: Miguel Littín.



Fonte: Captura do autor (2023).

A narratividade é conduzida pelo pela própria voz em off de Littín, como já dito anteriormente. Suas falas buscam produzir efeito material, com dados históricos e explicações político-sociais, porém em uma forma um tanto poética e, por vezes, subjetiva.

Sua narração anuncia “Santiago me é estranha, descolorida e ausente na manhã de maio de 1985. Depois de 12 anos de ausência, senti ao meu redor a sensação extraviada do incerto. Parecia que a história havia deslizado por suas ruas sem deixar rastros”. Em seguida continua “País do sorriso ausente. Da Guerra subterrânea”. São justamente esses elementos, da ausência e do subterrâneo, a partir de dialética que constroem a sutura do filme através de sua montagem. Toda a busca histórica que resulta nestes aspectos, na sequência dos

depoimentos intercalados, reforça essa relação. São pontos distintos sobre a situação do país. Pela ordem da montagem há uma dialética de antagonismos entre os quais, Fanny Pollarolo da Comissão Nacional contra a tortura fala sobre “As misérias do povo após os anos de repressão, os abismos sociais, a mendicância e a prostituição”. Em seguida entra Federico Willoughby ex-secretário de Estado, em tom que mescla entre a convicção e o arrependimento vem a dizer que: “não apoiei o governo Pinochet, mas sim a retirada de Allende pelas forças armadas, pois se encaminhava ao comunismo, sistema ao qual não escolhi”. A fala de Willoughby denota certa perplexidade quando exposta pela legenda que ele foi ex-secretário de imprensa da junta militar. Existe um descompasso entre a afirmação de nunca ter apoiado Pinochet, com a informação dada de maneira material.

Imagem 37 – Cena de *Actas de Chile* (1985). Direção: Miguel Littín.



Fonte: Captura do autor (2023).

Imagem 38 – Cena de *Actas de Chile* (1985). Direção: Miguel Littín.



Fonte: Captura de tela do autor.

Políticos de esquerda também são trazidos como Ricardo Lagos⁷⁸, economista do Partido Socialista que faz uma análise, ao qual conclui: “A divisão entre as classes se tornou maior do que nunca, mas mesmo com o rompimento do tecido social, creio ser possível uma recuperação do trauma”.

Representando a democracia cristã, Radomiro Tomic, em tom bastante conservador, apesar das discordância com a ditadura, defende que é necessário romper com o regime mas sem olhar ao passado. Essa é uma visão bastante conservadora da história e da política. Ele fala, inclusive, repetidas vezes em um suposto “dever patriótico”. Sua fala é rebatida pelo entrevistado seguinte, na ordem da montagem, que é quem cria essa dialética. Patricio Hales, do Movimento Democrático popular, afirma se tratar de uma “ditadura que matou e perseguiu desde o primeiro minuto”.

Esse segmento de abertura do filme possui cerca de 7 minutos e contém todos estes elementos de apresentação. Nesse início, Littín estabelece o país e os atores políticos envolvidos. Cabe notar que a partir dessas entrevistas nós podemos identificar de maneira fidedigna as diferentes interpretações do golpe que trouxemos anteriormente. Dos representantes da esquerda que mantém um forte tom de denúncia e uma leitura a partir das classes sociais, da direita que relativiza a questão do golpe e da Democracia cristã, que critica a ditadura mas assume parte de seu ideário contra a esquerda.

⁷⁸ Lagos foi eleito presidente em 2000.

O filme se desloca de Santiago a Valparaíso, onde a narração de Littín, sempre mantendo uma dualidade entre tom objetivo e subjetivo na narrativa, anuncia que “Quanto mais se sobe, mais se vê miséria”. A enunciação filmica realiza a contraposição entre cidade e pobreza, como vemos a seguir.

Imagem 39 – Cena de *Actas de Chile* (1985). Direção: Miguel Littín.



Fonte: Captura do autor (2023).

Imagem 40 – Cena de *Actas de Chile* (1985). Direção: Miguel Littín.



Fonte: Capturado autor (2023).

Podemos perceber que há uma relação discursiva entre a clandestinidade da produção e das oposições com a invisibilidade dos mais vulneráveis. Sua narração que dá o tom de interpretação, mas também faz a *sutura* da montagem narrativa, com uma interpretação

histórica. Ouvimos que “Antes do canal do Panamá, o mais importante porto do pacífico sul. Hoje, como na maior parte do país, invadido pela pobreza.”

As consequências são apontadas quando vemos um trabalhador, de expressão e voz bastante exautas que diz “Estou golpeado permanentemente, desejo um governo mais democrático e popular, a serviço dos trabalhadores, e não essa ditadura.” Essa aproximação da câmara com o indivíduo é parte intrínseca da forma fílmica. O enquadramento do plano e a expressão do sujeito lembram muito a imagem 1 do nosso trabalho, a capa da revista *Nosotros, los chilenos*. Isso reforça a interpretação do *popular* realizada pelas lentas oriundas da via chilena.

Imagem 41 – Cena de *Actas de Chile* (1985). Direção: Miguel Littín.



Fonte: Captura do autor (2023).

Ouvimos dados: De cada dez trabalhadores, oito não tem emprego. Essa situação de precariedade expõe as mazelas sociais aprofundadas pela ditadura, ao mesmo tempo em que traz um diferente nível narrativo, em comparação com as entrevistas em gabinetes.

4.4.1 *O clandestino nas telas.*

O tema da clandestinidade é o tema central da abordagem e da expressão estética. Está demarcada por uma série de presenças e ausências. Vemos um grupo de mulheres que luta para reencontrar seus entes queridos desaparecidos.

Em um dos depoimentos uma das mulheres diz “Meu pai desapareceu. O que ele fez? Seu único delito foi lutar por melhores condições para a classe trabalhadora.” Esse fato é

importante, pois, coloca a ditadura pinochetista justamente como um instrumento de opressão de uma classe sobre outra e não apenas como aparato de enfrentamento a opositores políticos.

Imagem 42 – Cena de *Actas de Chile* (1985). Direção: Miguel Littín.



Fonte: Captura do autor (2023).

É marcante narrativamente, quando surge a figura de um torturador confesso. A escolha estética de direção de Littín aqui se faz bastante evidente e arrojada. Nós primeiro vemos o sujeito de costas, sentado em uma cadeira em um corredor comprido, e ouvimos sua voz, como se estivesse indicando uma tortura. Para que só depois disso surja seu rosto, em um plano frontal. Efeito que vemos a seguir:

Imagem 43 – Cena de *Actas de Chile* (1985). Direção: Miguel Littín.



Fonte: Captura do autor (2023).

Imagem 44 – Cena de *Actas de Chile* (1985). Direção: Miguel Littín.



Fonte: Captura do autor (2023).

Suas palavras, sempre firmes, afirmam que “Meu trabalho dentro das forças de segurança é o de silenciar por quaisquer meios, toda a oposição.” Consideramos que essa é uma das cenas chave de interpretação do filme, que reúne muitas das suas características de conteúdo: repressão, clandestinidade, incerteza, medo. De maneira bastante singular sintetiza as características que abordamos com relação ao Terrorismo de Estado e a Doutrina de Segurança Nacional. Sobre esse tópico, nós questionamos o diretor em nossa entrevista, que para o nosso espanto revelou que esse agente da repressão aceitou dar a entrevista sem grandes problemas, desde que fosse em um lugar seguro e que ele ainda trabalhava em órgãos de inteligência durante a filmagem (informação verbal⁷⁹).

Essa centralidade estética da clandestinidade se mantém quando somos apresentados a reunião de mulheres e mães de desaparecidos políticos, que também se encontram em condição clandestina.

⁷⁹ Entrevista concedida a nós por Miguel Littín, em Rancagua, em agosto de 2022.

Imagem 45 – Cena de *Actas de Chile* (1985). Direção: Miguel Littín.

Fonte: Captura do autor (2023).

Outra cena fundamental ocorre quando Littín entrevista revolucionários que fazem a luta armada. Esses dão entrevistas encapuzados e sob luz baixa. Trata-se da Frente Patriótica Manuel Rodriguez (FPMR), uma dissidência do Partido Comunista. Manuel Rodriguez foi um dos heróis da independência chilena. Esses militantes fazem questão de rebater o status de “terroristas” acusado pelo governo Pinochet, “O único terrorista é Pinochet. Para os rodriguistas só interessa derrubar a ditadura e o povo decidirá o que virá depois”. Curiosamente, nessa fala o grupo não expressa uma visão revolucionária de sociedade e de regime político, indicando a possibilidade de um futuro retorno à democracia liberal. O PC apresentou sempre uma postura conciliatória durante a experiência da UP (diferente do PS), mesmo com a derrocada das forças progressistas e a ascensão da ditadura pinochetista. A tal ponto que sob a recusa de Allende em fazer um enfrentamento mais duro com o golpismo de direita, o PS, próprio partido do presidente, acaba rompendo com o governo em seus momentos finais. Mas com o avanço das práticas terroristas de Estado, o PC declarou em 1980 que “todas as formas de luta eram válidas contra a ditadura de Pinochet” (VALLEJOS, 2019, p. 4). Dois anos mais tarde, em 1982, surgia a Frente Patriótica Manuel Rodriguez, através de um rompimento com o PC. Pelo teor das falas podemos notar, como já destacado, a ausência de uma retórica socialista, ou sequer revolucionária, priorizando a afirmação da resistência enquanto prática. É necessário destacar que a FPMR foi a grande opositora do regime Pinochet em seus últimos anos, realizando diversas ações de grande repercussão, entre as quais uma tentativa de *justiçamento* do próprio ditador, em 1986.

O enquadramento fílmico da FPMR se dá em uma contraposição fundamental à figura do torturador, em ambos os casos com estratégia de abordagem específica, determinados usos da luz e do som.

Imagem 46 – Cena de *Actas de Chile* (1985). Direção: Miguel Littín.



Fonte: Captura do autor (2023).

A escolha de montagem de Littín faz com que na sequência vejamos confrontos na rua entre civis e militares. Aqui mais do que uma ilustração da situação social, temos uma criação de um discurso de esperança, visto que, a montagem realiza uma aproximação da guerrilha com a insatisfação popular e os protestos de rua, o que não necessariamente corresponde aos acontecimentos. Estratégia similar já havia sido utilizada por Littín em *Companheiro Presidente*, quando constrói uma comunhão entre Regis Debray e Allende. O otimismo é uma marca da montagem dos filmes de Littín aqui analisados, por vezes, beirando o triunfalismo, sobretudo nas obras realizadas no período da UP. A cena abaixo, recorre a uma imagética bastante agressiva, similar à violência política, recurso rechaçado pela *via chilena* na década anterior.

Imagem 47 – Cena de *Actas de Chile* (1985). Direção: Miguel Littín.



Fonte: Captura do autor (2023).

Essa oposição entre uma *via chilena*, pacífica e propositiva nos anos 1960 e 1970, para a organização de uma situação de violência urbana deve ser assimilada com muito cuidado. No Chile, assim como Brasil e, em menor medida na Argentina, a esquerda passa de uma situação de euforia e otimismo, de proposição de uma nova configuração social, de intervenção na realidade material, para uma situação defensiva após os golpes militares. Essa contraposição pode ser verificada nas obras fílmicas dos determinados períodos. Enquanto a esquerda esteve no poder, produziu filmes propositivos e por vezes até mesmo buscando uma radicalidade. Quando na oposição, ou clandestinidade, desenvolveu um discurso e, conseqüentemente uma estética, de resistência.

Raquel Schefer pondera que em um primeiro momento, se tratava de conquistar o espaço, com o baque da nova realidade passou a se tratar de conquistar espaços dentro do regime (SCHEFER, 2016). A autora considera que os filmes da geração seguinte diminuem sua abordagem militante e passam a adotar um tom auto-referencial, no que ela chama de viragem referencial, influenciada pelo recuo da obra de Godard. É proeminente também o fato de que a autora se utiliza de uma distinção entre “cinema militante” e “cinema engajado”, onde o primeiro esteja ligado a um quadro institucional. Sob esse aspecto, nossa consideração vai por um caminho divergente. Fazemos uma leitura imbricada, vislumbrando os aspectos políticos, de militância e engajamento. Por isso relacionamos engajamento aos indivíduos, no caso os cineastas engajados, os indivíduos engajados, podendo aplicar essa categoria também ao objeto fílmico. Militante nos referimos a um quadro político que advém de uma ordem

coletiva, porém não necessariamente institucional, como podemos ver no caso dos filmes do grupo Cine Liberación, que reivindicavam um Cine Militante, mesmo que este nunca tivesse ligação em um quadro institucional, muito pelo contrário, seja deste um ferrenho opositor. O caráter institucional, portanto, nós deslocamos para uma categoria de cinema de propaganda, muito embora ambos estejam abarcados pela categoria de filme político.

Em *Actas...aos 58 minutos*, na praça das armas, centro de Santiago, temos a oportunidade de visualizar o próprio Littín sendo questionado por um policial, mas ele pede informações, como se fosse turista. Na narração fílmica faz questão de informar, que nesse momento tocava em caixas de som na praça notas de *gracias a la vida*, de Violeta Parra. Aqui reside uma característica dos cineastas da UP que é o de fazer questão de se colocar como participantes da história chilena. Reivindicam um protagonismo político.

Imagem 48 – Cena de *Actas de Chile* (1985). Direção: Miguel Littín.



Fonte: Captura do autor (2023).

4.4.2 *A sociedade sob o fascismo pinochetista.*

Esse subtítulo nasce em função de uma frase de Littín quando de análise da parte da sociedade que apoiou a ditadura. Segundo ele, esse processo pode ser explicado historicamente visto que, “A história do subdesenvolvimento, repete o círculo da dependência”.

Somos apresentados a um desfile cívico, onde se encontram civis e militares. Todos os discursos que organizam essa festividade são de unidade, como se não havendo contradições. Porém é inusitado que as imagens demonstram uma clara divisão entre civis e militares.

Embora o conteúdo de seus discursos seja alinhado e ordenado, buscando a formação de um bloco unitário, sem distinções de classe. Lembramos, como trabalhado anteriormente, que a não aceitação das classes sociais é, justamente, uma das características do Terrorismo de Estado.

Imagem 49 – Cena de *Actas de Chile* (1985). Direção: Miguel Littín.



Fonte: Captura do autor (2023).

Sua narração conclui que “Esses homens isolados são reflexo da industrialização dependente. A riqueza da terra, traz consigo a pobreza do homem.” Ainda sob um viés histórico diz que Balmaceda⁸⁰ e Allende morreram por terem nacionalizado o cobre. Suas repetidas afirmações com relação ao caráter histórico da categoria de *dependência* como fator essencial da situação chilena, vai de encontro às interpretações da ciência social do período, as quais, demos especial tratamento em nossas elaborações. Tanto da categoria geral da Teoria da dependência quanto em seu enfoque marxista (TMD).

Sua interpretação dos fatos também traz que do norte do Chile começaram todos os movimentos que abalaram o mundo. Os anarco-sindicalistas que deram origem ao socialismo, a imprensa operária. Também do norte veio o último exército prussiano do mundo. Existe uma direta relação com o neoliberalismo. Como sinal da expressividade histórica, vemos um trem nas cordilheiras. Uma apresentação geral do que entende ser o Chile.

⁸⁰ Presidente de 1886 a 1891.

Imagem 50 – Cena de *Actas de Chile* (1985). Direção: Miguel Littín.



Fonte: Captura do autor (2023).

A parte final do filme é sobre Allende, com depoimentos de figuras históricas como Gabriel Garcia Márquez, Fidel castro, entre outros. Garcia diz que ele era tenaz como um leão. Nesse momento da narrativa, o filme tem um tom de maior militância política, defendendo o legado de construção social e acúmulo político produzidos pela UP, da qual, Littín sempre seguiu sendo um ferrenho defensor. A imagem de seu funeral é apresentada como um signo de batalha⁸¹. A figura de Salvador Allende é personagem recorrente nos filmes do diretor, uma marca estética que o põe em situação ímpar como “representante” do cinema da via chilena e da Unidade Popular.

⁸¹ Mais uma vez nos recorre um paralelo entre as esquerdas chilena e brasileira, onde o funeral de João Goulart também se caracterizou por um grande ato político. Chamou a nossa atenção que em nossa entrevista com Littín, o diretor se referiu ao período do *janguismo* como a *experiência brasileira* (informação verbal) fazendo relação direta com a *experiência chilena*. Profundo conhecedor da história latino-americana, e também do Brasil, Littín usou essa expressão de modo a identificar conexões com ambos os processos. Outra conexão com o trabalhismo brasileiro é a inserção do próprio João Goulart em uma cena de *O Chakal de Nahueltoro*..

Imagem 51 – Cena de *Actas de Chile* (1985). Direção: Miguel Littín.

Fonte: Captura do autor (2023).

Em suma, se produz uma relação direta entre história e presente, sobre um passado colonial e um presente no capitalismo dependente, onde a estrutura social que se opõe ao espólio da riqueza nacional é posta em clandestinidade. Lembramos que o Chile é o país das Américas que possui os números mais extravagantes de executados e exilados pelo terrorismo de Estado.

Em 1988 houve o plebiscito nacional no Chile, em que 56% dos chilenos optaram pelo “NO”, ou seja, que a ditadura não seguiria em vigência. Em 1990 sobe ao poder, eleito, Patricio Aylwin pelos partidos por la *consertación* e no mesmo ano teve a instauração da Comissão Nacional da Verdade e Reconciliação. Como o próprio nome já indica, essa comissão teve um caráter conciliatório e marcada pela influência das forças militares que mantiveram sob seu controle o processo de transição. Inclusive outorgaram a si próprios imunidade contra os crimes de terror (TAL, 2012). Os governos da *Consertación* mantiveram as políticas neoliberais implementadas, reforçando, de certo modo, a própria narrativa da ditadura de que apenas fizeram o país regressar à normalidade e depois entregaram pacificamente aos civis. Nesse contexto, a comissão da verdade, em 1990, apontou a ocorrência de 2.130 casos de violações de direitos humanos⁸². Em 2003, se iniciaram os trabalhos da Comissão Nacional sobre Prisão Política e Tortura, sob comando do arcebispo Sergio Valech, que apresentou os primeiros resultados preliminares no ano seguinte e após

⁸² Os dados podem ser acessados no site oficial da comissão:
<https://bibliotecadigital.indh.cl/handle/123456789/170>

isso um novo relatório completo em 2011. O número de assassinados ultrapassou 40 mil, dentre os quais, quase 30 mil torturados. Além 1248 desaparecidos e mais de 200 mil exilados. Os números em todos os casos impressionam. No caso dos exilados, é como se fosse formada uma nova nação chilena fora das fronteiras do país, um dado macabro. Essa nova comissão se inicia sob o governo de Ricardo Lagos, ex-exilado e integrante do Partido Socialista. O debate foi ainda mais fomentado quando a presidente Michelle Bachelet proibiu que o corpo de Pinochet, morto em 2006, recebesse as honras de estadista. O próprio debate sobre as políticas de memória teve um novo peso a partir da prisão do ex-ditador em Londres em 1998 (TAL, 2012). Esses fatos são importantes para reforçar o quanto o clima político influencia tanto nas instituições de Estado, quanto a própria produção historiográfica.

5 As mudanças do Regime Cubano, a crise do socialismo e o cinema da insurgência revolucionária latino-americana.

Enquanto os chilenos estavam em uma posição histórica que aprofundou a situação de capitalismo-dependência, os cubanos avançavam para uma situação de desgaste que corroeu uma plataforma que durou cerca de dez anos. A ingerência soviética na ilha produziu uma circunstância similar à dependência, tendo o auge com entrada dos cubanos no Conselho Econômico de Assistência Mútua (COMECON). O modelo adotado pelos países socialistas que conseguiram atingir maior grau de desenvolvimento envolveu, segundo Theotônio dos Santos, a partir do socialismo em um mesmo bloco, a acumulação primitiva socialista, em detrimento do setor agrícola-camponês, apostando na indústria pesada, porém se ausentando do comércio externo. Essa é a definição, segundo o autor, de “cortina de ferro” (SANTOS; MARINI, 1994). Nesta perspectiva, podemos compreender que havia na relação entre Cuba e esses países, uma disparidade no campo de forças.

É necessária uma tematização da transição dos anos 1970 para 1980 em Cuba, onde vimos o esgotamento de um modelo social e econômico que fora inaugurado no final da década anterior, demarcado pelos planejamentos quinquenais. Esse momento histórico trouxe seus efeitos no campo cultural, como já observado, tendo no filme *A Última Ceia*, uma série de características, nas quais, podemos fazer uma leitura sobre uma transição que se tornaria ainda mais evidente dali por diante.

É importante fazermos uma leitura das dificuldades do regime político, bem como da área cultural naquele momento. Carolina Aguiar chega a apontar como uma “derrota” o resultado do período de maior afinamento dos cubanos com os soviéticos, que levou cerca de dez anos de duração (AGUIAR, 2013, p. 23). Esse fator é importante para nossas considerações, visto que, não deixa de ser uma transição, a qual, chega próxima de uma troca de regime político, ou uma nova reconfiguração deste.

Assim como a experiência dos quinquênios ia para o seu fim, os filmes sobre história e com um teor maior de propaganda do regime foram dando espaço para o retorno de uma diversidade maior de temas. Esse retorno também advém de uma forte pressão dos cineastas para que se voltasse à política dos anos 1960, uma espécie de “época de ouro”, onde além de maior participação dos cineastas nos desígnios da política cultural, desfrutavam de autonomia com relação aos temas e maiores orçamentos⁸³. Sob esse aspecto, também cabe destacar que

⁸³ Retomo aqui o fato de que, além de produzir uma quantidade significativa de filmes, desde o começo do novo governo, se investiu boas somas em dinheiro, financiando inclusive uma megaprodução em parceria com a União Soviética, *Soy Cuba* (1965). Também os filmes mais autocríticos que se tem conhecimento nos

esses embates entre o conjunto de cineastas do ICAIC, com o governo se dão, em certa medida, pelo fato do campo de cinema exercer certa liderança no meio cultural, processo semelhante aos demais países latino-americanos que temos aqui destacado. Esse fenômeno ocorreu em função da ligação mais direta que este tem com o Estado e suas políticas. O número de profissionais envolvidos, de acesso ao público, fomentando, inclusive, um maior processo de articulação entre os profissionais⁸⁴.

5.1 A Transição do regime socialista e a nova projeção de Cuba.

O processo de “sovietização⁸⁵” de Cuba, que se iniciou ao fim dos anos 1960 e levou cerca de dez anos, alcançou as mais diversas áreas sociais. Trouxe uma notável contradição. Enquanto o regime ganhou contornos autoritários, passando por um processo de depuração de figuras públicas⁸⁶, também se reposicionou no campo socialista, ampliando sua participação no exterior e lutando por liberdade nos mais diversos lugares do mundo. Alcançou o inimaginável ponto de disputar terreno com a União Soviética por influência na Ásia e principalmente na África⁸⁷.

primeiros vinte anos do governo revolucionário estão justamente nesse período, *A Morte de um Burocrata* (1966) e *Memórias do Subdesenvolvimento* (1968). Ambos foram objeto de análise em nossa dissertação de mestrado.

⁸⁴ Também retomamos a teoria do ICAIC como instituição “privilegiada” no meio cultural, defendida por Mariana Villaça e que demonstramos concordância. Esses “privilégios” vinham de maiores orçamentos e autonomia de elaboração de políticas específicas e temáticas para criação. Mesmo quando foi criado o ministério da cultura, aumentando o grau de conflituosidade com os artistas, o cinema conseguiu ter uma secretaria específica para si, nomeando como ministro para sua área o cineasta Julio García Espinosa, uma de suas maiores figuras, colaborador de Gutierrez Alea na guerrilha e autor do manifesto *Por um cine Imperfecto*.

⁸⁵ Sobre esse tema, Joana Salém que tem diversas contribuições em pesquisas econômicas sobre a América Latina, em especial Cuba, proferiu uma palestra no salão do livro político de 2021, onde defendeu a categoria de *socialismo dependência* para definir este período em específico. Tal afirmação tem por base os próprios estudos da *teoria da dependência*, neste caso de maneira adaptada. Podemos identificar aqui, inclusive, algo de residual na própria contribuição de Theotônio dos Santos quando trabalha a categoria de *cortina de ferro*, pois define como característica uma *acumulação primitiva socialista* (SANTOS; MARINI, 1994). A nós causa certa dissimetria a utilização deste último conceito, pois a acumulação em si é uma característica capitalista, ainda que seja realizada por um governo declarado como socialista. Ainda assim, esse debate é de extrema importância para a percepção da natureza do regime nesta fração específica, até pelo modo como isso determina os objetos que estamos trabalhando. A fala completa de Joana Salém sobre as transições do regime socialista cubano pode ser encontrada em:

https://www.youtube.com/watch?v=g56lLUrrsJM&list=PL_Q9S5SSNNLiItZ42b-gOvadB72zdBcN-&index=8&t=3027s

⁸⁶ O caso mais acentuado foi o de Herbert Padilla, um poeta que viveu muito tempo no exterior e quando retornou passou a ser crítico do modelo revolucionário próximo da U.R.S.S. Fez escritos ferozes, sendo acusado de contra-revolucionário. Padilla teve de se retratar publicamente, o que causou a ira de diversos intelectuais, antes apoiadores do regime. Esse acontecimento é muito estudado internacionalmente, sendo conhecido como “caso Padilla”.

⁸⁷ Na América Latina não é necessário mencionar, pois disputou influencia com os soviéticos desde o primeiro dia da revolução.

Na Ásia, a maior afinidade era com o Vietnã, com quem dividiam um duplo feito: terem constituído um socialismo por fora da órbita soviética e terem derrotado os E.U.A no campo militar. Os países mantiveram relações, ainda que sobretudo diplomáticas, inclusive com Fidel Castro tendo visitado o país asiático em 1973, onde produziram intenso material de propaganda. Castro se permitiu ser fotografado com armas de guerra ao lado de Ho Chi Minh, o grande líder revolucionário do Vietnã. Em 1969, Santiago Álvarez dirigiu *79 Primaveras*, documentário em homenagem ao aniversário de Ho⁸⁸.

Porém, foi na África que os cubanos consolidaram sua epopeia internacionalista⁸⁹. À época, poucos eram os países independentes da região. A maioria era objeto da sanha exploratória tardia dos europeus. Se vivia um contexto de lutas de libertação nacional na África, fortemente influenciado pelo marxismo, do qual o regime cubano buscou fazer parte. O primeiro país a receber ajuda foi o Congo, que recebeu guerrilheiros treinados por Che Guevara. Posteriormente foi Guiné-Bissau, onde se encontrava um grupo liderado por Amílcar Cabral, um dos mais proeminentes teóricos marxistas da África. Os cubanos também foram decisivos na independência de Angola, onde Agostinho Neto, líder do Movimento Pela Libertação de Angola (MPLA) era amigo pessoal de Fidel Castro. No caso dos países que lutavam contra Portugal, a luta dos cubanos e dos africanos foi tão eficiente no campo ideológico, além do militar, que muitos soldados portugueses se tornaram comunistas. A Revolução dos Cravos, que derrubou o salazarismo em Portugal, guarda relação direta com a participação das forças armadas portuguesas na guerra de contra insurgência na África. A tal ponto que um dos slogans defendidos pelos soldados que aderiram ao movimento era o de “cubanizar Portugal”. Mesmo na Espanha se ouviram ecos dessa luta⁹⁰. A extensão da epopeia cubana foi tanta que soldados cubanos lutaram até mesmo com tropas sul-africanas contra o regime do *Apartheid*.

O campo cinematográfico cubano teve papel fundamental nessa conjuntura, pois nos países libertados foram fundados institutos de cinema, algo inexistente, por cineastas cubanos. Caso mais emblemático foi o de Moçambique, em que o diretor Ruy Guerra, um moçambicano radicado no Brasil, que estudou cinema na França e foi um dos fundadores do

⁸⁸ No mesmo ano, a revista *Tricontinental* publicou uma capa que estampava os rostos de Ho Chi Minh e Che Guevara.

⁸⁹ Sobre o tema da incursão cubana na África, assim como a importância do cinema nesse contexto, há a Tese de Doutorado: SILVA, Alexandro de Souza e. **A câmera e o canhão: a circulação das imagens cinematográficas entre Cuba e países africanos (1960-1991)**. 2020. Tese (Doutorado em História)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2020.

⁹⁰ No campo cultural, onde Cuba já buscava um protagonismo internacional nas esquerdas, o cantor marxista espanhol Chico Sánchez Ferlósio compôs em 1963 a música *Flamenco Revolucionário*, onde se ouve um trecho que diz: “aqui faz falta um Fidel, para fazer a Revolução!”.

Cinema Novo, regressou ao país para trabalhar na construção do Instituto Moçambicano de Cinema e para dirigir seu primeiro filme. Trata-se de *Mueda – Memória e massacre*, de 1979, que denuncia um massacre promovido por portugueses. É bastante significativo o primeiro filme de Moçambique independente e socialista ser lançado por um diretor do Cinema Novo com uma equipe de cubanos, formados a partir do Cine Revolucionário Cubano, ou seja, o modo de produção e de estética do Cine de intervenção política latino-americana alcançou um novo status, atravessando o oceano. É como se fosse cumprido o desejo do manifesto *Hacia um Tercer Cine*, onde Solanas e Gettino defendem um cinema com pontos em comum ao redor do terceiro mundo.

No Congo, para comemorar os dez anos da independência, Glauber Rocha é convidado para dirigir *O Leão de Sete Cabeças*, para o qual leva uma equipe de brasileiros. Na América Latina, Cuba já cumpria um papel de liderança pelo menos em parte das esquerdas, aquelas que se declaravam revolucionárias e buscavam subverter a ordem capitalista através da luta armada. Foram milhares os militantes treinados clandestinamente em Cuba de diversos países do continente nos anos 1960, 1970 e 1980. Cabe salientar que nem todos os grupos que se candidatavam ao treinamento guerrilheiro em Cuba de fato o receberam, como foi o caso da JCR⁹¹. Mas muitas das principais organizações de luta armada lá estiveram como, por exemplo, o Movimento Revolucionário 8 de Outubro e a Aliança Nacional Libertadora, do Brasil, o Exército Revolucionário dos Montoneros, da Argentina e a Frente Patriótica Manoel Rodriguez, do Chile, apenas para ficar em alguns dos casos mais conhecidos.

No entanto, foi na América Central que o movimento guerrilheiro obteve maior êxito. Na Nicarágua, país que também vinha de uma tradição de luta armada desde os anos 1930, quando Augusto C. Sandino mobilizou um movimento armado contra o governo, a Frente Sandinista de Libertação Nacional clandestinamente enviou militantes para o treino em Cuba. Foi um dos únicos países do continente a conseguir triunfar uma revolução, em 1979, e depois a manter no poder. Guatemala e El Salvador, países que também tinham longa tradição de

⁹¹ Justamente um dos maiores grupos de luta armada do continente, o único que conseguiu desenvolver um comando compartilhado em três países, Argentina, Chile e Uruguai e que declarava que faria cumprir a “previsão” de Che Guevara, de libertar a América Latina num prazo de 10 anos, causando reação das ditaduras militares e causando a criação do Plano Condor. A Junta Coordenadora Revolucionária (JCR) esteve presente em Cuba, mas não obteve treinamento de guerrilha. Uma das hipóteses lançadas é a de ser considerado um grupo que passou a chamar muita atenção no continente, dificultando o trabalho clandestino. Mas certamente uma das principais causas é a de que o peronismo era um dos inimigos da JCR e o governo cubano tinha uma fecunda relação com os peronistas, visto que, Perón ignorou as recomendações vindas dos E.U.A. e não apenas se recusou a romper relações com Havana, como manteve comércio com o governo Castro e seu momento de isolamento político e comercial.

insurreições armadas e tiveram novamente suas tentativas, porém sem êxito. Cuba tinha um setor específico de seu serviço de inteligência que era voltado justamente para apoio tático a movimentos guerrilheiros, coordenado por Manuel Piñero (GOTT, 2004, p. 303).

No mesmo 1979, em Granada, uma revolução também triunfou e seu líder máximo, Maurice Bishop, se tornou muito amigo de Fidel. Com a reação organizada desde os E.U.A, no entanto, o novo governo foi suprimido e o carismático Bishop foi morto.

Se por um lado, os esforços internacionais de Cuba não resultaram em todos os frutos possíveis, também não foram em vão. O governo Castro conseguiu gerar uma rede de apoios e solidariedade internacional em torno de si, justamente em um momento, no qual, tinha sido abandonado por parte da intelectualidade mundial em função das denúncias de violação dos direitos humanos e perseguição contra dissidentes. Esse fator foi fundamental, especialmente após o distanciamento com a União Soviética que se iniciou durante administração Brejnev e se tornou definitiva com Gorbachev, quando os cubanos perderam muito dinheiro. O papel internacional desempenhado pelo governo Castro, o único fora das grandes potências a conseguir feitos em três continentes, lhe rendeu uma posição de liderança junto à organização dos países não-alinhados, aqueles que não se colocavam junto ao bloco liderado por Moscou, nem àquele desempenhado por Washington, muito embora esse movimento tenha se caracterizado por uma maior associação de países com governos à esquerda.

Nascida após a Guerra da Coréia e liderado pelo Marechal Tito, da Iugoslávia, Gamal Nasser do Egito e Kwame Nkrumah, de Gana, a Organização chegou a ter mais de 100 países-membros desde sua fundação, em 1961. Rumo ao rompimento com os soviéticos, Cuba foi atraída ao movimento com uma possibilidade de papel de liderança, além da ampliação de movimentos simpáticos para si. Como resultado, a conferência dos não-alinhados de 1979 foi em Havana, selando Cuba como uma das principais lideranças políticas do então chamado “terceiro mundo”. Ainda assim, as relações entre cubanos e soviéticos prejudicaram a liderança de Castro nesse movimento (GOTT, 2004, p. 300).

A importância do deslocamento internacional do regime Castro teve caráter de sobrevivência, em um Estado que dava sinais fortes de desgaste e que viria apenas a crescer sua crise por algum tempo. O governo da revolução dava sinais mórbidos e seria necessária uma nova transição, bem como, de um novo papel na comunidade internacional. Todo esse movimento dá seus sinais na obra que analisaremos a seguir.

Em 1979 já se iniciava a segunda grande crise migratória do país, que explodiu em 1980 com cerca de 130 mil cubanos emigrando para a Flórida (GOTT, 2004, p. 300). Essa foi a segunda grande crise de emigração, a primeira foi ainda no início da década de 1960.

5.2 Os Sobreviventes, 1979.

Em 1979 Gutiérrez Alea lança o filme *Os Sobreviventes*. Na trama, uma família abastada financeiramente decide permanecer isolada na sua propriedade em função da vitória da revolução. Decidem permanecer ali, certos de que a revolução não durará muito. Criando um universo singular para si próprios.

Com isso, Alea produz mais um filme que se passa em uma temporalidade diferente do tempo de produção. De certo modo, isso permanece sendo uma marca estética do conjunto de sua obra fílmica, visto que, todos os seus filmes os quais trabalhamos em nossa trajetória acadêmica, tem essa estratégia de abordagem no que tange à temporalidade narrativa. Fazendo uma breve vista em perspectiva, os três filmes que trabalhamos em nossa dissertação de mestrado tem essa característica, *Histórias da Revolução*, filmado em 1960 e a narrativa se passa entre 1955 e 1959. Em *A Morte de um Burocrata*, lançado em 1966, a trama se passa em uma temporalidade indefinida, reunindo aspectos da revolução recém triunfada, outros da temporalidade da produção e até mesmos elementos distópicos futuristas. Já em *Memórias do Subdesenvolvimento*, de 1968, a narrativa se passa entre 1961 e 1963. O filme que trabalhamos no capítulo 2 do atual trabalho, *A Última Ceia*, se passa no século XIX.

Portanto, constatamos que o conjunto da obra de Alea visa a dialética de uma interpretação permanente da história cubana. O tempo é um elemento crucial. Essa característica indica uma busca pela participação histórica, uma das características de um tipo de filme político característico da América Latina. Uma marca autoral de sua obra, importante destacarmos algumas características gerais para que possamos em nossa análise saber o que é específico de cada obra fílmica e o que definem suas características como autor, perpassando, portanto, sua trajetória fílmica.

Outra característica que destacamos é a utilização de estratégias cômicas. Exceptuando o filme *Histórias da Revolução*, suas demais produções se utilizam do humor, em maior ou menor medida, como recurso narrativo. Em *Os Sobreviventes*, essa abordagem é bastante presente, inclusive se utilizando do pitoresco como recurso cômico. As duas primeiras cenas, além de introduzirem uma apresentação ao universo da diegese fílmica, também introduzem um certo conflito sutil entre as classes, que se dá de maneira sutil pelo tom de comédia.

Na primeira, onde conde Orozco, patriarca da família, anuncia suas intenções, é confrontado apenas por sua empregada doméstica. No entanto, a cena discorre em tom bastante cômico, pelo tipo de encenação exagerada dos atores e o uso da música e efeitos

sonoros. Na cena seguinte, como vemos, o cenário se impõe, de modo colonial. Isto é de suma importância para analisarmos essa narrativa fílmica.

Imagem 52 – Cena de *Los Sobrevientes* (1979). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura de tela do autor.

Imagem 53 – Cena de *Los Sobrevientes* (1979). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura do autor (2023).

Ainda sob essa perspectiva, em dez minutos de filme, um dos integrantes da família Orozco ironiza essa mesma empregada doméstica, dizendo que tem muito dinheiro. Pois ela o confronta: “dinheiro, dinheiro! Eu fui *ama* de leite para o seu filho!”. É relevante, pois, aqui temos desenvolvida de maneira simples um fator complexo, que é o desenvolvimento do

capital sobre as vidas e a organização individual do espaço. Em suma, o trabalho que a doméstica fez como ama de leite, não tem preço. Ainda assim, foi precificado e comercializado sob os termos e o valor, que o contratante considerou, de maneira arbitrária, que deveria. Não obedecendo, inclusive, qualquer incursão de mercado, pois quem decidiu o valor investido foi o indivíduo na posição de procura. Mais uma vez o diretor tematiza sobre o controle do corpo de pessoas negras, ainda que agora não se tratem de escravizados, como em seu filme anterior.

Imagem 54 – Cena de *Los Sobrevientes* (1979). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura do autor (2023).

Sob esse aspecto, há uma similaridade entre esta obra e a que analisamos no primeiro capítulo desse trabalho, *Compañero Presidente*, de Miguel Littín, onde vemos uma confrontação sutil entre Allende e Debray, sempre evidenciada no gestual dos personagens, ainda que obedecendo as discrepâncias entre ficção e documentário, atores sociais e atores ficcionais.

Essa questão de uma tensão crescente entre os trabalhadores e os detentores do capital, a partir de uma atmosfera subjetiva e indireta se apresenta de diversas formas. Quando o Sr. Orozco encomenda clandestinamente caminhões cheios de mantimentos, para que possibilitem seu plano, o trabalhador que faz o contrabando e os leva até lá é tratado com muito desprezo. Fica limitado a tratar com o administrador dos negócios da família, José Cuervo. Até para o trabalho de gestão é necessária a contratação de mão obra. Essa contradição entre trabalho manual e detenção de capital não é evidente o tempo todo, de modo que a condição de trabalhador não necessariamente constitui uma identidade própria. O

contrabandista, que é um trabalhador comum, se mostra encantado por conhecer a propriedade dos Orozco e parece não perceber, ou não se importar, por estar sendo tratado com irrelevância. Sua entrada na trama, em cerca de 14 minutos de filme, traz com ele quase uma inocência. Diz a Cuervo que não se importa com capitalismo ou socialismo. Quando vai cumprimentar o Sr. Orozco e se refere a ele como “senador”, é prontamente corrigido se tratar não de um senador, mas de um conde⁹². Ao que responde atendendo a expectativa da pompa de tratamento. No entanto é ele, sob os contatos de Cuervo, que permite o abastecimento da casa. A partir dele também que temos a informação de que os comitês de defesa da revolução - referidos por ele como “insuportáveis” - estão fazendo inspeções e dificultando operações como a da família Orozco.

A contradição crescente entre funcionários e patrões vai escalando, em termos de tensão, até ter algumas demonstrações às vias de fato. Conforme as condições de subsistência na propriedade vão se deteriorando, e a reposição se torna quase impossível, a disputa entre as classes opostas se torna evidente. O “regime”, se assim podemos chamar, se torna mais violento e autoritário. Existe uma relação temática e estética deste filme com *A Última Ceia*, que trabalhamos no capítulo 2, como demonstraremos a seguir. A começar pelo estabelecimento do espaço de sociabilidade em um espaço análogo à sociedade colonial, já trabalhada em seu filme anterior. Um grande exemplo disso se dá quando uma parte dos empregados que trabalham na lavoura tentam fugir e são capturados por outros homens que trabalham na segurança. Ou seja, existe uma força paramilitar no local. A repressão com a fuga se faz de modo a tratá-los como propriedades, ou sujeitos escravizados. A cena abaixo, inclusive, mostra um homem sendo castigado com um chicote, em um tronco de árvore, fazendo referência ao tronco dos escravos na era colonial, e podemos ver a organização do castigo sendo executada, com José Cuervo dando ordens para os capatazes. Até o figurino indica as diferenças de função laboral. Existem muitas diferenças entre os tipos de empregados. Isso acontece em cerca de 01: 10 de filme.

⁹² Lembrando que em *A Última Ceia*, o latifundiário também se chama “conde”. Alea estabelece, portanto, uma continuidade de estrutura.

Imagem 55 – Cena de *Los Sobrevientes* (1979). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura do autor (2023).

A montagem fílmica também estabelece uma dialética que fortalece essa relação. Vemos na sequência, os homens presos como gado, sendo confrontados pelo Sr. Orozco, que está com seus familiares e alguns empregados domésticos, em um nível mais alto, como podemos verificar.

Imagem 56 – Cena de *Los Sobrevientes* (1979). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura do autor (2023).

Imagem 57 – Cena de *Los Sobrevientes* (1979). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura do autor (2023).

O discurso que ele faz também é bastante sintomático. Afirma que aqueles que tem a vocação de realizar o trabalho manual se deixaram levar pelo discurso fácil da revolução e se tornaram ingratos. Ou seja, através do moral, definido pela classe que detém os meios de força, ele busca reverter a lógica da situação material que está evidente.

Como é esperado em um filme de Alea, há uma reação por parte dos trabalhadores. Não na forma de uma revolta sangrenta, como em *A Última Ceia*, pois a narrativa fílmica aqui se dá em uma forma mais gradual. No entanto, eles também desenvolvem diferentes maneiras de expressar sua inconformidade, mesmo que essa seja mais pela escassez do que por sua condição de classe, ainda que se expressem neste âmbito. O auge deste processo se dá quando eles tomam a mesa do jantar, mas desenvolveremos este tópico posteriormente. Na preparação desta tomada, eles são incentivados por Salvador, um dos sobrinhos de Orozco, que expressa certa contradição com os demais membros da família. Não se trata de um revolucionário, nem sequer um simpatizante, mas ele não reproduz o mesmo ódio para com a revolução que seus familiares. Inclusive, quando seu tio declara, na mesa de jantar onde se reúnem pela primeira vez, que viverão uma grande época naquela propriedade e que nada os faltará, Salvador ironiza e diz que devem agradecer à revolução, afinal, é o motivo de terem se isolado socialmente.

Antes dos empregados tomarem o local de jantar, já próximo ao fim do filme, eles confraternizam e abdicam de seus papéis sociais, brincando, correndo e cantando. Inclusive, se colocam a correr de maneira circular em torno de um busto, lembrando muito uma cena de

A morte de um burocrata, de 1966, onde o protagonista é perseguido correndo e dando voltas em um busto, lá em referência direta à dialética, como concluímos em nossa dissertação de mestrado. Vejamos as duas cenas em sequência:

Imagem 58 – Cena de *Los Sobrevientes* (1979). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura do autor (2023).

Imagem 59 – Cena de *A Morte de um Burocrata* (1966). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura do autor (2023).

Podemos observar que além da composição do enquadramento, até mesmo a direção do movimento dos indivíduos é a mesma nas duas cenas. Alea exerce uma continuidade autoral em sua obra e na forma como tematiza a história cubana, a partir da elaboração de

uma *estética da dialética*, como vemos defendendo. Uma tentativa de ir para além do que criou Eisenstein nos anos 1920.

Importante mais uma vez ressaltar que o conjunto da obra fílmica de Alea não apresenta características oficialistas para com o regime que chegou ao poder em 1959, muito embora estivesse a ele relacionado intrinsecamente. Os filmes de Alea reagem criticamente à burocracia do aparelho estatal cubano e recorrentemente utilizam de sátira para com os indivíduos que fazem defesa oficialista do projeto de governo. Com isto não dizemos que se trate de um indivíduo contrário ao estabelecimento da revolução cubana, muito pelo contrário, não conhecemos nenhum indício que afirme ter ele se arrependido de ter participado do processo revolucionário e ter integrado a construção de seu projeto cinematográfico. No entanto, sua relação com o regime revolucionário foi bastante heterodoxa, onde sempre fez críticas ao novo Estado, porém buscando melhorias e não sua destituição. Nesse ponto, podemos afirmar que o próprio Miguel Littín tem um caráter um pouco mais oficial em sua obra do que Alea, sendo que o diretor cubano viveu em um regime hipoteticamente mais duro.

Essa relação dialética se expressa fortemente na forma estética de sua obra. Deste modo, essa relação emerge tanto na construção das cenas, como esta tomada de consciência dos trabalhadores ao redor do busto, quanto no próprio conteúdo, como o das relações entre o trabalhador e o trabalho. Não há, nem nunca houve entre os teóricos mais rigorosos, uma separação entre conteúdo e forma fílmica.

5.2.1 *A hierarquia em torno da mesa.*

Toda a narrativa fílmica de *Os Sobreviventes* se passa em um mesmo lugar, que é a grande propriedade da família Orozco, possuindo uma área externa para cultivo de gêneros alimentícios e um local específico para produção de bebida alcoólica, que era comercializada antes da revolução. Dentro da casa principal há uma sala de jantar onde se passam muitas das cenas do filme. Boa parte das decisões centrais são tomadas à mesa de jantar. A primeira vez que essa composição de jantar aparece é em cerca de 17min de filme. O Sr. Orozco anuncia que alcançou uma grande vitória e que não os faltará nada. É nesse contexto que Salvador diz, de forma sarcástica, que devem, portanto, agradecer à revolução. A expressão formal de composição da cena lembra bastante a estética de *A Última Ceia*, a organização dos elementos da mesa, as velas em candelabros, os tons de cor pastel com elementos vermelhos, o que a nós parece bastante sintomático, não apenas pelo discurso fílmico mas pelo discurso sobre a história cubana. Da mesma forma, no outro filme o proprietário das terras é conhecido apenas

como “conde”, título que também possui o Sr. Orozco, ainda que aqui ele tenha um nome pessoal.

Imagem 60 – Cena de *Los Sobrevientes* (1979). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura do autor (2023).

O hábito da confraternização segue para além da mesa, muito embora se reúna em torno desta. Em cerca de 18 min vemos uma festa noturna nos jardins. Portanto, todo esse conjunto de hábitos visa manter os costumes burgueses. Afinal, essa retirada dos Orozco da sociedade, rumo ao isolamento, visa exatamente a resistência de uma classe que se recusa a ser compelida por outra.

Como vemos defendendo, o conjunto da obra de Alea, mas também este filme, representa um discurso sobre a história, marca mais característica de um *filme histórico*. Neste intento, analisaremos duas sequências. Em cerca de 37 minutos, quando nasce uma criança na residência, a data do parto é em 26 de julho, no entanto, os Orozco decidem registrá-la com o dia 25. Afinal, 26 de julho é o nome do movimento revolucionário que triunfa a guerra de guerrilha (M-26). Apesar desta cena ter uma abordagem cômica, nos demonstra que a burguesia produz a história de acordo com seus interesses. Do mesmo modo, a Revolução, embora proletária, nasce das entranhas da classe burguesa. Essa cena se passa em um plano aberto que reúne no mesmo enquadramento os principais nomes da família Orozco, bem como José Cuervo, trazendo essa noção decisória sobre os rumos da classe.

Imagem 61 – Cena de *Los Sobrevientes* (1979). Produção: ICAIC.

Fonte: Captura do autor (2023).

A segunda sequência que trazemos, sob esse prisma, se passa em 32 minutos. E trata da Invasão baía dos porcos. Quando ficam sabendo do evento pelo rádio, os Orozco se põem em comemoração. O sr. Orozco propõe um brinde ao “princípio do fim”. O elemento do rádio tem importância, pois ouvem-se muitas notícias por ele ao longo do filme, por vezes tomando a função de narração. Ainda com relação a esta cena, o enquadramento é bastante similar à anterior, reforçando este caráter discursivo sobre a história, bem como também é filmada com os personagens em conjunto, pretendendo uma abordagem não sobre os indivíduos, mas sobre aquele grupo, que em última instância representa a sua classe.

Imagem 62 – Cena de *Los Sobrevientes* (1979). Produção: ICAIC.

Fonte: Captura do autor (2023).

Logo na sequência vemos cenas documentais sobre este acontecimento histórico⁹³, com os invasores tendo já se rendido às forças revolucionárias. Uma parte dessas cenas já tinha sido utilizada por Alea nos filmes *Morte ao invasor*, de 1961, e *Memórias do subdesenvolvimento*. Também vemos pronunciamentos reais, utilizando de material de arquivo, feitos na televisão e no rádio. Quando destes anúncios vemos o clima virando totalmente contra a família Orozco, que se abate nitidamente. Aqui, portanto, identificamos também um claro discurso sobre a história, porém desta vez realizado pela própria linguagem do filme.

⁹³ Estas cenas foram realmente captadas pelas câmeras do ICAIC e amplamente divulgadas à época tanto para a população, quanto para o exterior. O documentário *Morte ao invasor*, de 1961, dirigido por Santiago Alvarez e Gutiérrez Alea, foi realizado quase exclusivamente com cenas deste conflito militar, muito embora, não tenha utilizado todo material captado pelo ICAIC.

Imagem 63 – Cena de *Los Sobrevientes* (1979). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura do autor (2023).

No item anterior, terminamos concluindo quando nos referíamos aos preparativos para a tomada da mesa pelos trabalhadores. Quando de fato eles entram na mesa, já após a decadência dos Orozco ser definitiva, vemos a filmagem mais próxima dos personagens, para contrapor os hábitos à mesa. Eles também são filmados em planos de conjunto, como podemos ver a seguir, porém em um ângulo mais fechado.

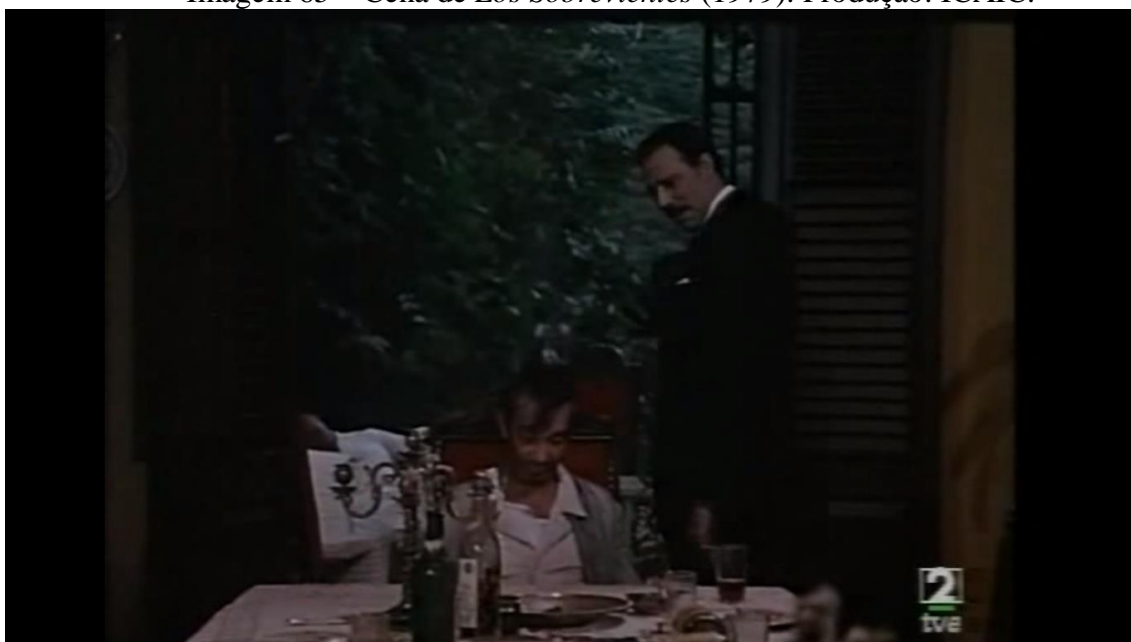
Imagem 64 – Cena de *Los Sobrevientes* (1979). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura do autor (2023).

Salvador, que em parte simpatiza com as necessidades dos trabalhadores e por isso não nutre o mesmo ódio pela revolução, muito embora também tenha comemorado a invasão da baía dos porcos, integra a invasão da mesa, muito embora não precisasse disso para sentar-se nela. Depois dos trabalhadores já terem comido o que eram as últimas reservas dos Orozco, eles pegam no sono na mesa mesmo, outra similaridade com *A última ceia*, e Salvador tem um diálogo importante com Cuervo onde diz sobre aqueles trabalhadores que “a necessidade de prazer está acumulada a anos e anos. Cada um dos dez mandamentos é algo imposto ao homem, uma cadeia. Você é um animal domesticado”. Novamente temos um discurso sobre a história, o que atribuímos à autoria fílmica. A estética da mesa, bem como a expressividade de ambos os personagens, já prelude o final da família Orozco.

Imagem 65 – Cena de *Los Sobrevientes* (1979). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura do autor (2023).

Na minutagem 1:33:00 vemos pela última vez os Orozco reunidos na mesa. A estética utilizada se torna gradualmente mais sombria. O patriarca da família não se encontra, pois faleceu de ataque cardíaco quando recebe a notícia de que os revolucionários trocaram a moeda nacional, fazendo com que eles não consigam mais comprar contrabando. Em função disso, se inicia um processo de canibalização no lugar, primeiro com animais domésticos, e ao final do filme com dois integrantes da família que faleceram. O clima da cena abaixo é bastante fúnebre, contrapondo ao início do filme, quando se reúnem à mesa pela primeira vez.

Imagem 66 – Cena de *Los Sobrevientes* (1979). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura do autor (2023).

As duas últimas cenas merecem atenção, pois este clima soturno segue aumentando gradualmente. Primeiro com a vista dos últimos remanescentes da casa, na mesa encenando comerem algo, mas não há nada no prato, iluminados por uma luz baixíssima, enquanto há uma tempestade lá fora. Já a última é uma externa da casa à noite, com muitos raios, sons estridentes, o portão batendo. Uma cena que remete muito aos filmes de terror, algo similar a um casarão amaldiçoado.

Imagem 67 – Cena de *Los Sobrevientes* (1979). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura do autor (2023).

Imagem 68 – Cena de *Los Sobrevientes* (1979). Produção: ICAIC.

Fonte: Captura do autor (2023).

Cabem considerações sobre esta narrativa fílmica. O tema central do discurso fílmico, além da oposição das classes sociais, é a maneira que elas se movimentam após a eclosão da revolução. Mas há também uma clara alusão ao embargo econômico sofrido por Cuba desde 1959, tendo sido oficializado pelos Estados Unidos em 1962, justamente após sua derrota para os cubanos na baía dos porcos. Não obstante, além de denunciar o caráter perverso e invasivo do embargo, também há uma leitura ambígua. Ambiguidade, aliás, que é uma das marcas da trajetória fílmica do autor. Sempre prestando apoio a revolução, mas também criticando os rumos do governo Castro, algumas vezes diretamente, outras de maneira indireta e subjetiva.

Ao passo que o embargo configura uma prática iminentemente imperialista, também há uma denúncia sobre a ausência de estratégias que atenuem os seus efeitos. Vemos através do filme, um regime social que definha perante nossos olhares, o que traz uma ambiguidade entre a burguesia e o próprio Estado cubano pós Castro. É importante lembrar que aqui estrávamos na década de 1980 e o regime cubano, no modelo até então vigente, já dava claros sinais de declínio, inclusive em crise com os soviéticos. De modo geral, o mundo socialista, em sua experiência *real*, sofreu grandes abalos nesta década e até o início da próxima já tinha desmoronado, mantendo-se Cuba como um dos seus últimos representantes. Fica clara na narrativa fílmica, o sofrimento e o abalo causados pela escassez, e conseqüentemente o medo de uma situação similar se aproximar da nação. Ao mesmo tempo que os trabalhadores partem, de certa forma vitoriosos, sua vitória analiticamente moral não lhes resultou em

melhores condições de subsistência e este é um ponto a ser problematizado sob prisma histórico.

5.3 A retificação de erros e a revolução que só avança “até certo ponto”.

A parceria cubana-soviética já caminhava para o seu derradeiro desfecho, na virada para os anos 1980. Os sintomas mórbidos já se tornavam cada vez mais evidentes. A obra de 1979 que analisamos expõe os medos e incertezas que parte da sociedade cubana.

Algo similar ocorreu na Alemanha cerca de 50 anos antes. Sigmund Kracauer em seus estudos sobre o *Expressionismo Alemão*, movimento cinematográfico dos anos 1920, precursor do que viria a ser o gênero do terror, concluiu que as características formais daquelas obras, que consistiam em cores frias, zonas escuras nas imagens, personagens e cenários desfigurados, a tematização do sobrenatural e da “loucura”, expressavam as angústias, os sofrimentos e o medo dos alemães naquele período. Funcionando, assim, como um “prelúdio”, uma antecipação do surgimento do nazismo. Inclusive, o autor aponta como um reflexo desse fator causal, as críticas recebidas por profissionais da França, Inglaterra e Estados Unidos que classificavam os filmes como “macabros”, “sinistros” e “mórbidos”, chegando a ponto de um crítico ter afirmado que sentiu cheiro de carne podre (KRACAUER, 1995, p. 11). Esse conjunto de “percepções” descritas fazem parte da tradição de busca pelo *realismo* nas características fílmicas da obra.

Ainda que estejamos falando de sistemas sociais e políticos diametralmente opostos e, inclusive, que já se enfrentaram militarmente, na comparação com o sistema político vigente em Cuba, proveniente do socialismo, mas que em ambos os casos se identificam medos e incertezas que afloravam nessas sociedades e se manifestam em suas obras. No caso de *Os Sobreviventes* identificamos este fator em tom soturno através de seus aspectos formais, como a iluminação e as cores, evidenciando a incerteza dos próprios personagens, tanto os da família de proprietários, quanto de seus trabalhadores que irrompem para uma situação de insurgência. Justamente nesse rompimento é que reside a dialética de suas relações.

Este não é o primeiro caso em que uma obra de Gutiérrez Alea “antecipa” as direções do sistema político. Em 1966 quando foi lançado *A Morte de um Burocrata*, um dos filmes que analisamos em nossa dissertação de mestrado, a narratividade da obra expressa uma inconformidade com o aumento da burocracia no país. Para tanto, se utiliza do recurso da comédia, especificamente da sátira política e de uma ambientação futurista-distópica. Como levantamos à época de nossa pesquisa de mestrado, o argumento para esse filme surgiu de

uma série de insatisfações compartilhada pelo diretor e outros companheiros seus (GUILHÃO, 2019). Uma obra tão ampla e complexa não se realiza pela vontade exclusiva de um autor, por isso mesmo o cinema carrega consigo uma série de marcas de sua época. Três dias depois do lançamento do filme, Fidel Castro fez um discurso reconhecendo os problemas na burocracia e anunciando que haveria resoluções (GUILHÃO, 2019, p. 108). Nesse sentido, o conjunto da obra deste diretor representou uma importante força na relação dialética entre o governo, o meio artístico, e sua interpretação do popular, que consistia exatamente em trazer o indivíduo coletivo ao cerne do processo decisório.

Mas também não foi essa oportunidade a última onde um filme seu prenunciou os rumos da revolução. Em 1983, em um cenário, no qual, já havia um acirramento com os soviéticos e a crítica interna ao regime se via crescer, foi lançado *Hasta Cierta Punto*, um filme que trata de alguns temas sensíveis. Na trama, um cineasta faz um documentário sobre machismo na ilha. Durante a produção, se apaixona por uma trabalhadora das docas, mas suas diferenças de classe são determinantes para impedir uma efetiva relação. Conforme o próprio personagem vai sendo confrontado com essa situação, mais somos apresentados às contradições que persistem no país. Inclusive, com relação as interações entre classes sociais. Esse filme é produzido em um contexto em que o tema do machismo estava em alta na sociedade cubana. Mariana Villaça aponta que “Essa temática do machismo foi tão reiterada, saturando o público e a crítica, que esta rotulou jocosamente o conjunto desses filmes, que configura uma ‘onda’ na história do cinema cubano, de febre do *machismo-leninismo*” (VILLAÇA, 2010, p. 309). Ressalta ainda que Pastor Vega dirigiu dois filmes importantes nesse contexto que foram *Retrato de Teresa*, em 1979 e *Habanera*, de 1984. Ambos os filmes foram protagonizados por Dayse Granada⁹⁴, conhecida por sua militância feminista.

Na cena abaixo, podemos averiguar a maneira como o filme expõe essa distinção social e de classe. Enquanto a trabalhadora está imersa em seu próprio trabalho, olhando para o relógio, vemos seu ambiente laboral, com um trator ao fundo, referenciando o sufocamento do próprio trabalho. Existe uma distância entre ela e o personagem do cineasta, que inclusive se destaca espacialmente em cena.

⁹⁴ A atriz é uma das protagonistas de *Memórias do Subdesenvolvimento* de Tomás Gutierrez Alea, em 1968.

Imagem 69 – Cena de *Até Certo Ponto* (1983). Produção: ICAIC.



Fonte: Captura do autor (2023).

A partir de 1985, Fidel Castro iniciou pessoalmente o período que ficou conhecido como *Retificação de erros e tendências negativas*, onde o governo reconhecia muitos dos erros cometidos desde o início da institucionalização, em especial os anos de mais afinamento com a U.R.S.S. O plano consistia em reestruturar a economia do país, em longo prazo, para que reduzisse a dependência de importações. Mas o principal era, segundo afirma Gott “a necessidade mais controvertida e política de retificar a estratégia anterior, substituindo os incentivos materiais pelos incentivos morais outrora defendidos por Che Guevara” (GOTT, 2004, p. 308). Guevara foi o grande teórico da Revolução Cubana e também um crítico do alinhamento automático ao bloco socialista. Suas decisões foram fundamentais para a decisão de Cuba em participar de uma tentativa de revolução internacional, partindo da América Latina. Seus escritos econômicos apontavam para o desenvolvimento de uma indústria nacional, o que não se concretizou em função dos rumos que tomou o governo. A busca por um retorno para aquilo que apregoava Guevara foi, de certa forma, uma busca pelo espírito “original” da Revolução⁹⁵.

Além do novo desenvolvimento econômico, a preocupação passou a ser também com a defesa. A soberania nacional, tão defendida pelos revolucionários no poder, ficava à mercê

⁹⁵ Para ilustrar como isso se comunicou através do cinema de “memórias” do período, no documentário *Hércules 56*, dirigido por Silvio Da-Rin em 2007, que trata sobre o rapto do embaixador Charles Elbrick por grupos de luta armada no Brasil em 1969, Flávio Tavares, autor de dois livros sobre Che Guevara, separa em seu depoimento sobre a vivência na ilha, a revolução em dois momentos: a Revolução Guevarista, até 1967/1968 e a Revolução burocratizada e soviética.

de uma investida vinda do norte, agora sem o apoio militar soviético. Raúl Castro, responsável pelo setor de defesa passou a preparar tropas para uma guerra popular prolongada, em caso de invasão. Para isso era preciso renovar as conexões sociais de base com o tecido social cubano, ou seja, “Ao restabelecer a visão guevarista de uma sociedade moral, o governo esperava que os cidadãos assumissem mais responsabilidades por suas ações” (GOTT, 2004, p. 309).

Esse processo de uma intensa dialética que é exercida entre as demandas populares e os rumos do governo volta a ser grande trunfo de manutenção do regime. Provavelmente o principal aspecto de sua permanência para além do fim de todo um bloco que ruiu mundialmente. O feito dos cubanos em ter mantido sua forma de governo estando em frente à maior potência capitalista do mundo, mesmo para depois do fim dos seus principais aliados internacionais, é no mínimo um fato notável. Dentro desta trajetória histórica, o cinema e a obra de Gutiérrez Alea, tiveram papel fundamental no estabelecimento de uma crítica dialética que manteu aquecida a atividade revolucionária, o voluntarismo e a correção de rumos. Inclusive antecipando alguns de seus rumos, permitindo assim, que as adequações não tardassem por tempo demasiado.

5.4 Um balanço crítico entre as conexões e rupturas do cinema político latino-americano nos anos 60, 70 e 80.

Trabalhamos na perspectiva teórica de que na América Latina dos anos 1950 e 1960 emergiu uma categoria fílmica, que não constituiu um gênero cinematográfico, até porque gêneros são consolidados pelo mercado do cinema, fator que passava longe dos cineastas latinos de esquerda, mas fundou um tipo específico de realização fílmica, que pode ser analisado enquanto categoria. Oriundos do Cinema Novo do Brasil e do Nuevo Cine Cubano, essa categoria fílmica recebeu influências comuns, em especial do Neorealismo Italiano e da Escola Soviética e se conflou em um momento histórico de grande ebulição em parte dos países latino-americanos, momento ápice da organização da luta de classes, bem como das teorias de libertação nacional, em especial com Frantz Fanon. Essa conjuntura histórica produziu movimentos cinematográficos que se organizavam de maneira semelhante a organizações políticas. Brasil, Cuba, Argentina, Bolívia e Chile, além de alguns cineastas de Venezuela, Colômbia e Uruguai fundaram movimentos onde produziram filmes que inauguraram um tipo de filme que se tornou referência para gerações posteriores e refletiram no exterior como um tipo de filme tipicamente latino-americano. Seus filmes eram

tipicamente políticos, mas trouxeram uma abordagem totalmente *sui generis* neste campo. Necessário destacar que o cinema nasce essencialmente político, com os irmãos Lumière, membros da burguesia, filmando a classe trabalhadora, entendida como objeto, na saída de uma fábrica. Mas o cinema que tematiza a política em uma abordagem estética específica, com propósitos de militância, nasce com o advento da Revolução Russa e a consequente Escola Soviética.

Entretanto, os cineastas latino-americanos desenvolveram um cinema político que não pode ser confundido com o dos soviéticos, nem mesmo com o estadunidense ou italiano, muito embora, guarde muitas características desse último. O cinema da nossa região deitou raízes sobre a interpretação histórica específica de nossa região e teve uma relação muito heterodoxa, por vezes refratária, com o Estado. Aí reside um ponto de bastante divergência se compararmos com os soviéticos, visto que, nosso Estado é capitalista e os cineastas latinos estiveram sempre em oposição, criando apoio popular na marginalidade, quando não na clandestinidade ou até no exílio. Mesmo se compararmos com os italianos, maior referência para esse cinema político latino-americano, nosso cinema foi muito mais organizado politicamente e teve uma característica de embate com o Estado capitalista de maneira absolutamente frontal, situação diversa da italiana, mesmo que seja um cinema que também tem um olhar para a sua periferia urbana e rural. Estes grupos de cineastas se viam como parte de uma luta maior e representantes de uma classe social que avançava em organização, com o trabalhismo no Brasil, o Peronismo na Argentina, a revolução em Cuba e a UP no Chile. Além dos movimentos e partidos socialistas que ora apoiaram esses processos, ora se opuseram, de acordo com a conjuntura específica. Não à toa estes quatro países foram os que produziram os maiores movimentos, além da Bolívia, que contava com uma grande aliança entre indígenas e movimento sindical.

Estes movimentos produziram uma série de características fílmicas como o legado da estética neorrealista, a temática política, a defesa do socialismo como elemento organizativo, visto a partir de uma militância orgânica, a interpretação crítica da história, o debate oncológico sobre o que seria um cinema típico e autóctone da América Latina, visto que, a maioria destes cineastas rechaçavam o cinema comercial tanto feito no exterior, quanto aqui na região, uma estética de combinação ficcional e documental e, sobretudo, a interferência na realidade social e histórica, configurando um *Cinema de Intervenção Política*. Para os movimentos cinematográficos latinos deste período, não apenas bastava a elaboração de uma estética política, mas também era necessário que esta estética compusesse um esforço para alteração da sociedade, principalmente estando em países periféricos. O cinema latino,

organizado e teorizado, não se contentou em ser meramente político, mas se tornou, sobretudo, militante. Por essas questões, consideramos que esse cinema político constitui uma categoria fílmica, mas não um gênero, específico e único na história do cinema.

Para exemplificar, Solanas, Glauber, Littín e Alea, para ficar apenas nos mais renomados e mais mencionados neste trabalho, por motivos já explicitados em nossa introdução, embora tivessem suas estratégias específicas, enquanto autores, tinham uma estética muito mais próxima de si do que de quaisquer referências do passado que possamos apontar. Mesmo na temática do socialismo, onde seria de se supor que fosse mais evidente em Cuba e no Chile, era também objeto central nos filmes dos demais países. O filme *La Hora de los Hornos*, de Solanas e Gettino em 1968, provavelmente tenha sido uma das maiores defesas ao socialismo produzido no continente. Bem como, *Terra em Transe*, de Glauber Rocha em 1967 significou uma importante defesa da luta de classes.

Cabe ainda acentuarmos o corpo teórico que desponta especificamente da experiência cinematográfica cubana. Em nosso entender, são três as grandes frentes teóricas e discursivas que emoldam o Cine Revolucionário Cubano: O cine imperfeito, a dialética do espectador e o cine urgente. Realizando as devidas distinções, iniciemos cronologicamente pela primeira definição. Julio Garcia Espinosa publica seu famoso texto *Por um cine imperfecto*, em 1969 em um esforço para interpretar o que vinha fazendo, até então, o Cinema Cubano desde 1960, para a partir disso levantar interrogações e propor caminhos. Espinosa era afeito à articulação política na área do cinema, tanto que foi ministro para a área cinematográfica no Ministério da Cultura em meados dos anos 1970 e um grande articulador no cinema latino. Também por isso seu manifesto teve grande impacto nas revistas, festivais e no debate de cinema em geral. Espinosa destaca um ponto que já nos debruçamos na introdução do nosso trabalho, que seus filmes até aquele momento – e provavelmente possamos afirmar que após aquele momento também – haviam sido muito pouco pessoais, mas sim grandes reflexões sobre a história cubana e de sua revolução. Nossa interpretação é que essa realidade pode ser estendida para outros cineastas do país, inclusive Gutiérrez Alea, ainda que questões pessoais também adentrem as narrativas cinematográficas. Fabián Núñez destaca que o manifesto se desenvolve em um momento em que o discurso oficial do ICAIC era o de que o Cinema Cubano tinha atingido sua maturidade (NÚÑEZ, 2012, p. 175). Sob esse aspecto, podemos compreender o alinhamento do cineasta, alguns anos depois alçado a ministro.

Ao atrelar a realidade do cinema com a da revolução, Espinosa questiona a função do artista e, por conseguinte, do cineasta na sociedade. Esse tema traz consigo a discussão mais longa sobre a função do intelectual da revolução.

Quando nos perguntamos por que somos nós diretores de cinema e não os outros, ou seja, os espectadores, a pergunta não é motivada somente por uma preocupação de ordem ética. Sabemos que somos diretores de cinema porque temos pertencido a uma minoria que tem tido tempo e as circunstâncias necessárias para desenvolver, nela mesma, uma cultura artística; e porque os recursos materiais da técnica cinematográfica são limitados e, portanto, ao alcance de uns tantos e não de todos. (ESPINOSA, 2010).

Nesse trecho, o diretor condiciona o avanço da arte cinematográfica com a evolução da própria revolução a uma situação de abolição das classes sociais e do avanço das condições materiais de produção. Em outro trecho deixa claro um entusiasmo pela possibilidade de digitalização para o desenvolvimento deste processo:

Mas o que acontece se o futuro é a universalização do ensino universitário, se o desenvolvimento econômico e social reduzir as horas de trabalho, se a evolução da técnica cinematográfica (como há sinais evidentes) fizer possível que este deixe de ser um privilégio de poucos, o que acontece se o desenvolvimento da fita de vídeo solucionar a capacidade inevitavelmente limitada dos laboratórios, se os aparelhos de televisão e sua possibilidade de “projetar” com independência da planta matriz, fizer desnecessária a construção ao infinito de salas cinematográficas? Acontece então não só um ato de justiça social: a possibilidade de resgatar, sem complexidade, nem sentimento de culpa de nenhuma classe, o verdadeiro sentido da atividade artística⁹⁶. (ESPINOSA, 2010).

Assim como Glauber Rocha em *Eztétyka da Fome*, Espinosa parte para a alteridade da relação com o *outro*, definindo sua noção de pertencimento nas disparidades com o europeu e o estadunidense:

O *boom* do cinema latino-americano – com Brasil e Cuba na cabeça, segundo os aplausos e o olhar positivo da intelectualidade europeia – é similar, na atualidade, ao que vinha acontecendo com a novelística latina.

Por que nos aplaudem? Sem dúvida se tem logrado uma certa qualidade. Sem dúvida há um certo oportunismo político. Sem dúvida há uma certa instrumentalização mútua (ESPINOSA, 2010).

Esses pontos levantados pelo autor se conectam com a interpretação enunciada pelo autor logo na primeira frase do texto, onde afirma que “Hoje em dia um cinema perfeito – técnica e artisticamente – é quase sempre um filme reacionário” (ESPINOSA, 2010). Essa relação de uma suposta “imperfeição” não significa a defesa de descuido com problemas técnicos, mas sim guarda relação com o que Avellar defende como uma “descontinuidade” do cinema em toda a região (AVELLAR, 1995, p. 8). Ou seja, o grau de invenção e de inacabamento teria, segundo essa visão, relação direta com a incompletude gerada pelo subdesenvolvimento. A concepção de defesa de um *Cine Imperfeito* é a ode de uma estética que instrumentalize esse “inacabamento”. No entanto, essa situação deve colaborar com o

⁹⁶ Em 1994, Espinosa escreveu um artigo chamado *Cine Imperfeito: 25 anos depois*, onde analisa no que resultou a experiência do digital e da TV e concluiu que a hegemonia da indústria comercial ao mesmo tempo que dissipou a iminência de uma “genialidade” artística, também consolidou a hegemonia da espetacularização no espectador.

movimento revolucionário para que futuramente sequer exista uma distinção entre artistas e público.

Quando dirigia *Memórias do Subdesenvolvimento*, em 1968, Tomás Gutierrez Alea começou a escrita de *Dialética do Espectador*, livro dividido por ensaios, que foi publicado apenas cerca de dez anos depois. Ao contrário do outro texto, esse tem uma preocupação menor com o desenvolvimento histórico. Embora relacione obra com contexto social/revolução, seu empenho se concentra nos aspectos estéticos e formais da arte cinematográfica na relação com o espectador. Um dos pontos mais fundamentais é a noção que faz de cinema popular. O texto de Espinosa também traz esse debate, mas não com tantos elementos. Alea acentua uma distinção que faz entre o popular, que segundo este autor, é a obra que atua em benefício das massas de desfavorecidos, oferecendo visão crítica e engajamento, e o que chama de “popular” (o autor faz essa distinção utilizando as aspas), que se refere apenas às obras que levam muitas pessoas à sala de cinema para o consumo. A diferença que o autor traz entre ambas é que uma realiza o engajamento e a outra fornece apenas contemplação. Sob esse aspecto afirma: “o espectador deve sair do cinema mais engajado a realizar as mudanças sociais necessárias” (ALEA, 1984). Em entrevista para o livro de Maria Rosário Caetano ele desenvolve o tema “Procuro um Cinema que estabeleça relação de prazer com o espectador e, se possível, o leve à reflexão crítica.” (ALEA, apud, ROSÁRIO, p.151).

Portanto, o centro da obra de Alea são suas estratégias estéticas de relação com o indivíduo espectador. Dentre as estratégias defendidas por ele ao longo do texto, estão a dialética em Marx, a montagem de Eisenstein, as concepções teatrais de Aristóteles e a obra dramaturgic de Brecht. Os ensaios não têm a mesma preocupação de Espinosa em ampliar o diálogo para exemplos latino-americanos ou do chamado terceiro mundo. Inclusive, faz um diálogo direto com teorias de cinema consolidadas em grandes centros europeus. Suas considerações históricas se detêm mais à experiência da Revolução Cubana.

Santiago Álvarez, ao contrário dos outros dois diretores, não era um sujeito afeito a publicação de grandes textos teóricos, muito embora tenha publicado o manifesto *Arte e Compromisso*. Isso vai de encontro com o que Amir Labaki denominou como “Cinema Urgente”, que era justamente a característica filmica que Álvarez tinha de filmar sobre os acontecimentos mais urgentes em Cuba, na América Latina e o terceiro mundo, em geral

A câmera de Santiago Álvarez passou pelas três américas, pela África, Ásia e Europa e retratou personalidades da história da esquerda internacional da segunda metade deste século como Ernesto Che Guevara, Fidel Castro, Ho Chi Minh, João Goulart, Oscar Niemeyer, Salvador Allende, Samora Machel, Stokeley Carmichael e Victor Jara, entre outros. (LABAKI, 1994, p. 9)

Rechaçando distinções entre documentário e cine-jornal, o diretor utilizava-se de quaisquer recursos para construção narrativa sobre os fatos imediatamente urgentes: imagens jornalísticas, narração, encenação, páginas de jornais e revistas, entrevistas, etc. Uma marca estética muito frequente em sua obra é o uso da música. Alguns de seus mais premiados filmes, como *Now*, de 1965, são montagens de fotografias acompanhadas com trilhas musicais. Com isso ele propõe uma linguagem que mescle elementos documentais, ficcionais e jornalísticos para que, deste modo, cumpra a urgência de diálogo com o espectador. Ao contrário de Alea que se concentrava mais nos aspectos formais e estéticos de sua obra, ou Espinosa, que tinha um interesse de diálogo com a indústria e com outros países. Santiago Alvarez tinha uma abordagem mais comunicacional e pedagógica. Entretanto, cabe destacar que esse tipo de produção só era possível tendo o estado como financiador, inclusive pelo corpo técnico que acompanha os trabalhos.

Alvarez também tem um manifesto publicado originalmente na revista *Cine Cubano*, em 1969, conhecido como *Arte e Compromisso*. Comparado aos outros dois, este é muito menor e não tem a mesma vocação teórica. O documentarista investe bastante eloquência, até apelando a aspectos sentimentais para fazer uma defesa efusiva da revolução. Inclusive citando sua trajetória pessoal no texto. Sua ode ao governo tem aspectos até mesmo voluntaristas, algo que, de certo modo, condiz com sua própria filmografia. Quando discorre sobre os aspectos técnicos de sua obra, se recusa a alçar um rótulo entre documental, cinematográfico ou jornalístico, dando destaque ao aspecto de “relato” e do “testemunho⁹⁷”.

Não creio no cinema pré-concebido, não creio no cinema para a posteridade. A natureza social do cinema demanda uma maior responsabilidade por parte do cineasta. É urgência do terceiro mundo essa impaciência criadora no artista, produzirá a arte dessa época, a arte de dois terços da população mundial. No terceiro mundo não há grandes zonas de elites intelectuais, nem níveis intermediários que facilitem a criação do comunicador com o povo. (ÁLVAREZ apud LABAKI, 1994, p. 102).

Podemos observar a ênfase dada ao fator comunicacional em detrimento de uma teoria prévia, fator primordial aos outros dois autores cubanos, e até mesmo nos colegas do continente. Esse fator de tentativa de transmitir um elo de ligação urgente faz com que Labaki o denomine como um *Cinecronista* de Fidel Castro (LABAKI, 1994, p. 7). Essa é a configuração do que se chamaria um *Cinema-Urgente*.

É dentro dessa teia de estratégias e abordagens teóricas que foi se constituindo na estética do Cine Revolucionário Cubano e assim realizando a autorreflexão sobre sua prática

⁹⁷ A diferença entre o primeiro e o segundo é que um se refere a presenciar e o outro na técnica de relatar, comunicar.

fílmica. Esse corpo teórico é o resultado dos primeiros dez a quinze anos de Instituto de Cinema e foi se reelaborando conforme o avançar do tempo.

5.4.1 A busca pelo *realismo político* no cinema latino-americano.

Um denominador comum que, de certa maneira, se estabelece como conexão entre uma prática fílmica, com a elaboração e tematização teórica desse tipo de produção é a busca pelo realismo. Essa busca por uma noção de *real* é definida esteticamente nos estudos de Cristiane Freitas sobre o cinema brasileiro como *realismo político* (GUTFREIND in MORETTIN, 2018). Noção essa que expandiremos ao cinema latino-americano, de modo geral. No campo da história uma noção de *real* é sempre perigosa, justamente pela problematização de uma pretensão de realidade, mas nos estudos fílmicos tem longa tradição sobre o conceito de *realismo*, portanto é necessário historicizar essa conceituação.

Os neorrealistas italianos fizeram essa busca em oposição aos filmes de estúdio, aos quais, se referiam como “filmes de telefone branco” ou *telefono bianchi*, em função dos adereços que eram utilizados nos sets de filmagem, muitas vezes usando telefones (FERREIRA, 2021, P. 22). Raymond Bordé chega ao ponto de afirmar que os neorrealistas atacaram o estúdio que seria, segundo ele, uma “odiosa invenção de Meliès⁹⁸”. Um dos principais teóricos do que se determinou como *realismo*, André Bazin considerou que o *primeiro cinema*, ou *clássico*, possuía um tipo de realismo na representação de si mesmo. Por outro lado, o cinema *moderno*, surgido no pós-guerra, tem a característica do *neorrealismo*, que é um novo tipo de perspectiva na relação filme-espectador (BAZIN, 1991).

O Cinema Novo também não se utilizava de locações, diferentemente das comédias românticas de carnaval conhecidas como *chanchadas*⁹⁹. Podemos verificar que a geração que se denomina como “nova” costuma tendo como objetivo liquidar a anterior. Essa característica já era verificada no cinema soviético, onde os filmes de Eisenstein eram filmados não em quaisquer externas, mas nos mesmos locais de acontecimentos históricos, como a escadaria Odessa, na Ucrânia, onde ocorreu um dos principais levantes na origem da revolução russa, retratado em seu filme *O Encouraçado Potenkim*, de 1925. Isto já se contrapôs ao cinema de estúdio estadunidense de Edwin Porter e, principalmente, D. W. Griffith, com o qual Eisenstein antagonizava teoricamente, tendo aí também uma situação de

⁹⁸ George Meliès foi um dos pioneiros do cinema e por vezes apontado como criador do cinema de ficção, muito embora essa afirmação seja controversa. Seus filmes eram realizados inteiramente em estúdio, onde por meio de manipulações no cenário e na própria película física, ele criava uma série de efeitos visuais.

⁹⁹ A própria denominação de *chanchada* se origina de uma expressão pejorativa.

tentativa de “liquidação” da geração anterior, ainda que em países longínquos. Os filmes de Griffith por vezes se faziam valer, inclusive, de pinturas que eram postas ao fundo do estúdio para servir de cenário. Um autor que magistralmente aliou a prática em estúdio com emulação da vida, para fins sensivelmente sociais, foi Charles Chaplin, nos anos 1930. Seu personagem Carlitos se manteve uma referência para os cineastas cubanos, justamente por isso. Pio Caro aponta Chaplin como uma grande influência, quase um precursor do Neorealismo Italiano (CARO, 1955, p. 17). O próprio cinema soviético, bem como, os filmes do documentarista inglês John Grierson¹⁰⁰, influenciaram o Neorealismo Italiano, justamente pela busca de um real (CARO, 1955, p. 30).

De certo modo, os cineastas engajados latino-americanos buscaram se afastar, consciente, ou inconscientemente, da encenação absoluta da ficção, buscando estratégias para elucubrã-las. Da mesma forma como os neorealistas buscaram aproximar sua estética, com a do documentário. Os soviéticos também fizeram sua busca pelo realismo, conforme aponta Benjamin: “na práxis do cinema – sobretudo no cinema russo – esse deslocamento já foi realizado. Alguns dos atores que se encontram no cinema russo não são atores no nosso sentido, mas pessoas que se representam- e isso, em primeira linha, no seu processo de trabalho.” (BENJAMIN, 2012, p. 81). Portanto, há um propósito de romper com aquilo que seria uma espécie de “falsificação” que viria do cinema extremamente ficcional, em especial dos estúdios de Hollywood, naquilo que, como já citado, Raymond Bordé chamou de “invenção odiosa de Milliès”, ou seja, o cinema de estúdio. Claro que não cabe a nós corroborarmos em absoluto com Bordé, em especial por não ignorarmos o avanço técnico, artístico e criativo do trabalho de George Melliès frente à arte fílmica.

O que destacamos é que há uma tentativa de se firmar terreno naquilo que seria uma espécie de “realismo” frente à encenação dos estúdios, que seriam, por si, uma representação da própria sociedade de classes, como definido por Benjamin.

...a indústria cinematográfica possui todo o interesse em estimular a participação das massas por meio de representações ilusórias e especulações ambíguas. Com esse objetivo, mobilizou um poderoso aparelho publicitário: colocou a seu serviço a carreira e a vida amorosa dos astros, organizou plebiscitos, convocou concursos de beleza. Tudo isso para falsificar, por um caminho corrupto, o interesse originário e justificado das massas pelo cinema – um interesse de autoconhecimento e, com isso, de conhecimento de classe. Vale, portanto, em particular para o capital cinematográfico, o que, no geral, vale para o fascismo: que uma necessidade inegável por novas condições sociais é explorada secretamente no interesse de uma minoria de proprietários. A desapropriação do capital cinematográfico, assim, é uma exigência urgente do proletariado. (BENJAMIN, 2012, p. 83)

¹⁰⁰ Grierson também era professor e para ele o cinema tinha um grande potencial pedagógico. Dirigiu muitos filmes, dentre os quais, destaca-se *Drifters*, de 1929.

O aparato cinematográfico se tornou uma expressão riquíssima de possibilidade para imprimir um tipo de discurso que facilita tanto para falsear, quanto para expressar o *real*.

Se nos é familiar, ainda que *grosso modo*, o ato de pegar o isqueiro ou a colher, nada sabemos, todavia, do que se passa propriamente entre a mão e o metal, menos ainda como isso se altera de acordo com as diferentes posições em que nos encontramos. Aqui a câmera intervém com seus recursos auxiliares, seu descer e subir, seu interromper e isolar, seu dilatar e acelerar a sequência, seu ampliar e diminuir. Por meio dela tomamos, pela primeira vez, conhecimento do inconsciente ótico, tal como tomamos conhecimento do inconsciente pulsional pela psicanálise. (BENJAMIN, 2012, p. 99).

O cinema que é autorreferenciado como “clássico”, especificamente aquele fomentado desde Potter, Griffith, até os estúdios cinematográficos, busca um tipo de postura padronizada deste público, encarado aqui como ente de consumo. Essa padronização se coloca em consonância com uma produção em larga escala que é distribuída internacionalmente, reforçada por políticas de intervenção do Estado estadunidense. A separação por gêneros cinematográficos, e o estabelecimento de um *star-system*, visou dar ao público o conforto de que sempre saberá o que encontrar na tela, sem deslocamento de sua consciência ou qualquer desconforto. Se bem é verdade que a denominação de um cinema que se entende como “clássico” pode ser interpretado como ação ufanista de David Bordwell, visto que, as categorias que elabora são também equivalente ao que vimos na França ou União Soviética, sendo por ele determinados, entretanto, como “classicismo francês” e “escola soviética”, mantendo a exclusividade do “clássico” a hollywood, também há de se considerar que a linguagem desenvolvida por esse tipo de produção não apenas representa perfeitamente a sociedade de mercado estadunidense, como também a reforça e molda.

O avanço da indústria cinematográfica pela América Latina teve potencial para emergir como grande arte autóctone, mas o estabelecimento da indústria estadunidense altera o quadro, repetindo o ciclo da dependência. Paulo Emílio Salles Gomes aponta:

Os donos dessas salas comerciavam com o filme estrangeiro, mas logo tiveram a ideia de produzir e assim, durante três ou quatro anos, a partir de 1908, o Rio conheceu um período cujo estúdio Vicente de Paula Araújo não hesita em denominar “A Bela Época do Cinema Brasileiro.”[...] O Fato é que nenhum produto importado conheceu no período o triunfo de bilheteria desse ou daquele filme brasileiro sobre crime ou política, sendo de amotar que o público assim conquistado incluía a *intelligentsia* que circulava pela rua do Ouvidor e pela recém inaugurada Avenida Central. Essa florescência de um cinema subdesenvolvido necessariamente artesanal coincidiu com a definitiva transformação, nas metrópoles, do invento em indústria cujos produtos se espalharam pelo mundo suscitando e disciplinando os mercados. No Brasil, que importava de tudo – até caixão de defunto e palito – abriu alegremente as portas para a diversão fabricada em massa e certamente não ocorreu a ninguém a ideia de socorrer a nossa incipiente atividade cinematográfica. [...] Logo após o estrangulamento do primeiro surto cinematográfico brasileiro, os norte-americanos varreram os concorrentes europeus e ocuparam o terreno de forma praticamente exclusiva. (GOMES, 2016, p. 91-93).

No caso cubano, como já trabalhamos, sequer houve uma fase inicial de nacionalização da produção, muito embora, também tenha havido nesse país uma rápida propagação da arte cinematográfica (GUILHÃO, 2019), porém acompanhada de quase nenhuma produção local. Acreditamos que em função de uma maior dependência econômica de Cuba para com os países centrais do sistema. No Chile o Caso foi similar.

Apenas nas décadas de 1950 a 1970 é que surgiram novos grupos dispostos a modificar radicalmente o panorama do cinema, favorecidos por um ambiente histórico que lhes era propício em função da industrialização e da organização da classe trabalhadora. A maneira como essa geração retratou os conflitos de seu tempo, foi justamente tematizando sobre a história e aquilo que julgavam ser os desafios de suas sociedades.

Em contraposição ao cinema de inspiração ficcional estadunidense, nossos cineastas lançaram mão do desenvolvimento de uma arte em determinado tempo e espaço que se moldou a uma criticidade do pensamento latino-americano. Uma tradição de pensamento conhecida por parte dos acadêmicos autóctones como *Pensamento crítico latino-americano* – é impossível se falar em uma *escola* nesse caso, mas em uma tradição de pensamento – de certo modo exerce aqui uma importância estrutural, pois em certa medida direta, ou por vezes indireta, as teorizações e elocubrações que levam a tentativa de um cinema de matriz e olhar próprios da realidade latino-americana advém de uma matriz de pensamento refratária ao domínio estrangeiro no campo das ideias e da produção intelectual. Essa tradição de pensamento, que tem dois mitos fundadores: o triunfo de Simón Bolívar sobre as tropas da Coroa Espanhola, onde vai defender um tipo de pensamento que se distancie da metrópole e um século depois o aparecimento da obra de José Martí que vai, de fato, desenvolver uma obra de pensamento que busca interpretar a realidade latino-americana mantendo as teorias da academia europeia não como um espelho, mas em seu conjunto de dissimetria. Martí construiu sua obra de maneira bastante militante, tanto que reuniu polêmicas com intelectuais de sua época, inclusive de outras nacionalidades latinas. O maior exemplo foi Valério Sarmiento, da chamada geração de 35 em Buenos Aires, grande expoente do pensamento liberal no cone-sul. Apesar das divergências, Sarmiento, que se tornaria presidente argentino, considerava Martí um dos melhores escritores que tivera conhecido. Já o cubano declarava em seus textos que as nações americanas recém libertas seguiam a mesma lógica social e econômica de quando eram colônias e que as repúblicas liberais fundadas seguiam enriquecendo as nações europeias e as elites locais. Portanto, era necessário um pensamento que rompesse com essa tradição colonial e imperialista. Acusava os intelectuais do continente de meramente buscarem adaptar as teorias sociais europeias à nossa realidade. A isso,

afirmava: “o livro europeu não dá conta dos problemas americanos”. Aos intelectuais nativos, acusava: “usam casacos de Paris, mas tem os pés descalços”. Sua obra mais imponente foi o livro *Nuestra América*.

Não é possível, no entanto, delimitar uma única *escuela* de tradição do pensamento crítico latino-americano, pois este se desenvolveu a partir de diferentes escolas, especialmente a partir da década de 1950. Provavelmente o primeiro conjunto de pensadores são os reunidos em torno da CEPAL, ou o pensamento cepalino, em especial o brasileiro Celso Furtado e o argentino Raul Prebisch. Ruy Mauro Marini descreve o *Informe econômico da América Latina*, de Prebisch, como “o primeiro pensamento original da América Latina”. Já nos anos de 1960, eclode a *Teoria da Dependência*” e seu desmembramento a *Teoria Marxista da dependência*, ambos já aqui tratados. Também vemos emergir, a partir deste mesmo debate teoria como a teoria decolonial, a tese da marginalidade, o indo-socialismo. O próprio marxismo crítico e heterodoxo traz uma série de contribuições, em especial quando se põe a abordar os problemas específicos da região, como na obra do peruano José Carlos Mariátegui, ou do equatoriano Augustín Cueva. Por isso falamos nós de uma tradição de pensamento crítico latino-americano, em detrimento de se pensar uma única escola.

Portanto, a emergência de um cinema latino-americano que busca uma abordagem política, envolta em uma estética de combate, organizada através de movimentos nacionais que rechaçam o imperialismo, a sociedade de classes e seu representante maior na área cultural, o cinema hollywoodiano, surge de uma tradição específica, mas se nutre de um ambiente histórico do qual é filho: o da luta pela emancipação e autonomia, onde surgem as teorias antes mencionadas. O mesmo ambiente histórico, ao qual, Theotônio dos Santos se refere quando diz que: “essa atitude crítica chegou ao extremo romântico de tratar de criar uma ciência social latino-americana” (SANTOS; MARINI, 1994, p. 38). O autor ainda afirma que a euforia gerada entre os anos 1950 e 1960, seguida pela radicalização política, terminando pelos golpes de Estado dos anos 1960 e 1970 foram acompanhadas por tendências teóricas nas ciências sociais.

Afirmamos que o mesmo pode ser verificado nas artes e, em especial, no cinema, como desenvolvemos ao longo deste trabalho. É neste sentido que compreendemos o realismo político expressado através da arte cinematográfica em nosso subcontinente, ou seja, a própria estética combativa, oriunda abordagem política que esses cineastas faziam de sua arte cinematográfica, era a expressão própria de uma busca pelo *realismo político*, por isso ao longo do trabalho adotamos a categoria fílmica de *Cinema Político Latino-Americano* ou mais precisamente *Cinema de Intervenção Política Latino-Americana*. Da mesma maneira que a

Escola Soviética assumiu parte da teoria marxista em sua *práxis* fílmica, o cinema de nossa região utilizou o avanço das teorias sociais do continente para elaborar teoricamente seu novo cinema.

6 Conclusões

Nos anos 1950 surgiu na América Latina um tipo específico de cinema político que retrata e interpreta as questões sociais e históricas da região. Aí reside sua maior distinção em detrimento do cinema referencial político de outras regiões. Esse cinema fortemente inspirado em uma estética italiana e no avanço das ciências sociais e da organização trabalhadora expressa as características das suas sociedades. Os cineastas latinos se lançaram a uma dicotomia que pode ser definida como manipulação da vida *versus* interpretação da vida. O sintoma mais claro disto é a não incorporação do estúdio nas filmagens, privilegiando as locações reais, em especial em externas, retratando o cotidiano.

Consideramos que o cinema nasce essencialmente político, nem poderia ser diferente em função da proposição do aparelho em termos industriais, tendo em vista que o primeiro filme da história do cinema é justamente a saída da fábrica dos irmãos Lumière. Ali temos uma classe social que se faz sujeito, filmando, ao mesmo tempo que são os detentores tanto do equipamento, quanto da própria fábrica. Do outro lado temos os trabalhadores que ao mesmo tempo em que vendem sua força de trabalho, também são objetos no filme. Adicionamos aqui mais uma camada para a noção de filme político, nos moldes de Hegel, onde o homem faz história de modo inconsciente. Já na constituição do que Bordwell chama de um cinema clássico, essa noção do político ganha contorno de consciência, ainda sim que de espetáculo. Na União Soviética, a noção de político se veicula direta e necessariamente com o Estado. Aqui a política passa a ser gerida por uma noção de conflito como em Marx. Vemos um terceiro movimento de uso do cinema político com os neorrealistas italianos, onde a ideia de um movimento cinematográfico se confunde com a noção de movimento político, que corre em paralelo com o Estado e com esse ora se alia, ora entra em disputa, a depender da conjuntura política e histórica. É justamente essa noção última que é desenvolvida pelos cineastas engajados latino-americanos dos anos 1950 a 1970, muito embora a noção soviética também se aplique aos casos chileno e cubano. A grande questão é que no caso latino temos a tematização da situação social, econômica e histórica da região, a partir de uma abordagem específica e heterodoxa, que é diferente da de outros lugares do mundo, primeiro pela discrepância entre centro e periferia do capitalismo e pela situação da construção histórica específica da nossa região, que é diversa da África ou da Ásia.

Paulo Emílio Salles Gomes destaca que a nossa sociedade é uma extensão da ocidental, portanto, o ocupado não se vê como ocupado, nem o ocupante europeu se vê como ocupante. Diferente das sociedades árabe e japonesa, onde a cultura é enraizada de tal forma a criar uma certa barreira para com o produto cultural ocidental. Por isso, essas sociedades

conseguiram produzir um tipo de cinema específico e autônomo (GOMES, 2016, p. 85). Em função disso, o cinema político latino-americano nasce justamente da contraposição entre desenvolvimentismo e subdesenvolvimento. Bebe dessas contradições e a partir disso exhibe suas particularidades e vicissitudes.

Verificamos que justamente os dois países que avançaram de uma situação em que a classe trabalhadora passa a compor o arranjo administrativo do Estado, são justamente aqueles onde esse Estado passa a produzir filmes de maneira associada. No entanto é onde também verificamos a maior discrepância nas contradições entre um capital público e um privado. Os filmes de Chile e Cuba, ao contrário do que especulávamos inicialmente, inclusive indicado pela bibliografia consultada, não fazem necessariamente uma maior defesa do socialismo do que alguns dos filmes de Argentina e Brasil, mesmo que esses vivessem ditaduras promovidas pelo grande capital. Claro que se formos quantificar em números de produção vamos encontrar um número maior de filmes socialistas nesses países, mas não significa que os movimentos de cinema políticos em Brasil e Argentina também não oferecessem filmes com essa proposta.

No entanto, os dois países estudados expressaram um maior grau de agudização das contradições com o próprio Estado, no caso de Cuba, e de disputa pela hegemonia do Estado, no caso chileno. A maneira como essas contradições se expressaram se deu de acordo com o grau de assimilação que cada movimento cinematográfico-político, e cada cineasta, teve na relação com o Estado.

Tomás Gutiérrez Alea foi um militante revolucionário que colaborou com a guerra de guerrilha efetuada pelo M-26, inclusive operando enormes esforços para fundar uma divisão cultural da revolução, fazendo com que os seus principais líderes o considerassem um camarada “de primeira hora”. Seus filmes, desde o primeiro até o último, sempre tiveram um tom de engajamento político, crítica social e principalmente uma revisão crítica permanente da história cubana, marcadamente por uma relação dialética com sua própria obra. Esses fatores são mais ou menos regulares na categoria de cinema político latino-americano. Porém sua obra se inicia em um grande empenho pela revolução que se inicia desde *Histórias da Revolução*, em 1960, que como já tratamos em nossa dissertação de mestrado, tem uma preocupação maior em fazer um chamado para que o público se una na construção da nova sociedade, do que em narrar a história da revolução. Nossa interpretação contraria a maior parte da bibliografia sobre o assunto. Nos documentários *Assembleia Geral*, de 1959 e *Muerte al Invasor*, de 1962, Alea promove a necessidade de defesa permanente da revolução e na

ficção *Cumbite*, de 1964, filmado inteiramente no Haiti, faz a defesa de integração latino-americana justamente em um momento de isolamento econômico do governo de Cuba.

As grandes idiosincrasias deste diretor frente aos demais do ICAIC reside em dois fatores: primeiro, no pioneirismo de ter se consolidado como primeiro grande nome do instituto, dirigindo os primeiros filmes e carregando, desta forma, a imagem da sua categoria de realizadores cubanos. O segundo é, justamente, o fato de ter sido o diretor que mais teve críticas em seus filmes, as quais, temos apontado como um amplo processo dialético.

Portanto, seu primeiro conjunto de filmes estava completamente em consonância com os rumos do governo de Fidel Castro. Com o avanço do governo, a partir da metade dos anos 1960, e a conseqüente diminuição de autonomia para a área artística, sua obra passa a se tornar cada vez mais crítica, embora nunca tenha ultrapassado a linha do que seria considerado “contrarrevolucionário”, muito pelo contrário, seguiu firme apoiando a continuidade da revolução, mesmo que cada vez mais aumentando as críticas com relação aos rumos do governo. Essa postura crítica se expressa principalmente com relação a dois temas: a burocracia e o campo cultural. A partir de *A Morte de um Burocrata*, de 1966, Alea lançou mão de diversos dispositivos críticos para denunciar os efeitos negativos do aumento da burocracia para a população. Nesse filme, faz intenso uso de humor crítico e comédia dramática para elucubrar um ambiente específico de denúncia. Mas se faz a crítica, também indica a solução: o aumento da dialética, da troca entre sociedade e governo, uma espécie de resgate do espírito “original” da revolução, sufocado pelo processo de “sovietização” da ilha. Este processo passa a ser tematizado em *Memórias do Subdesenvolvimento*, filme mais premiado do mundo em 1968, quando desenvolve um tipo específico de personagem que passa a surgir em seus filmes seguintes: o do intelectual deslocado. No caso de *Memórias*, trata-se de Sérgio, um burguês desgostoso com a sociedade de classes, mas que também não se incorpora à nova sociedade. Com isso, a narrativa indica que a falta de um processo maior e mais orgânico de inclusão das massas no processo decisório – ou seja, dialético – não permite a adequada incorporação do sujeito que carrega os vícios de classe (quanto maior o grau de discrepância da condição socioeconômica, maior a dificuldade de adequação), para uma transição socialista.

Em *A Última Ceia*, o personagem Dom Gaspar representa o intelectual inconformado com o regime. Refratário para com o pensamento eclesiástico, gera desconfiança do sistema colonial, reproduzido pelo conde. Do mesmo modo, o escravo Sebastian é o mais castigado pela segurança do engenho, por ser o mais rebelde, mas também por ser o mais articulado intelectualmente, gerando risco de liderança revolucionária.

No último filme analisado, *Os Sobreviventes*, Salvador, sobrinho do patriarca da família, é o encarregado de expor as incongruências do sistema. Para isso, recorre ao sarcasmo e a ironia, chegando ao ápice de sugerir ao Sr. Orozco que agradeça à Revolução Cubana por ter permitido que eles fiquem todos unidos no isolamento de sua propriedade. Um tipo peculiar de exílio, temática sensível em Cuba.

Esses três personagens refletem uma inconformidade com relação ao exercício da atividade intelectual no país. Quanto mais o regime se fechou, absorvendo assim o espírito rebelde da revolução, mais essa crítica se torna feroz. Esse fator gerou muitos atritos para o diretor. Esse espírito revolucionário, buscado pela obra do diretor, tem sua melhor expressão na reivindicação de uma dialética, que ganha forma na estética de seus filmes, onde chega a elaborar movimentos de câmeras circulares e uma montagem que gera novos significados, aliado a temáticas históricas que elucidam tanto os confrontos de classe, quanto a proximidade dessa disputa no universo pessoal de personagem. Essa busca constante pode ser identificada no livro do diretor *Dialética do Espectador*, onde defende que mais do que gozo, o espectador deve sentir-se parte da narrativa apresentada e sair do cinema impelido a fazer parte das mudanças sociais. Essa característica tem um duplo caráter: ora pode se apresentar com uma posição oficial, visto que seus filmes são produzidos dentro de uma sociedade revolucionária, mas ora também inflige as armas da crítica contra a própria sociedade e o governo, haja vista, o nível mais alto da subjetividade dialética ser atingido quando é aplicada a si próprio. Ainda que esse conjunto crítico atue procurando melhorias e mudanças, seus filmes não deixam de realizar ataques e buscar conscientização contra o sistema capitalista, os modos de produção, o imperialismo estadunidense, a estrutura racista da sociedade de classes, dentre outros temas defendidos pela Revolução Cubana. É justamente esse caráter duplo de uma dialética permanente ao qual nos referimos.

No caso chileno, Miguel Littín, tal qual seu homólogo cubano, foi partícipe de primeira grandeza do processo social por que passou seu país, tendo grande participação na organização da área cultural. Em comparação, sua obra faz uma exaltação maior ao governo da Unidade Popular, do que Alea em Cuba. O projeto da via chilena precisava se afirmar internacionalmente, em função da novidade de sua prática, e em caráter continental, visto que, até aquele momento era o regime cubano a grande referência para os revolucionários latino-americanos. Ambos os países mantiveram, de certa forma, uma relação ambígua de camaradagem e concorrência. Ao contrário do que ocorreu em Cuba, em que Alea começou sua trajetória dentro do regime autoritário de Batista, alterou para um governo revolucionário e posteriormente viu esse Estado produzir uma máquina burocrática que levou a uma

estagnação social, refletindo em seus filmes, no caso chileno Littín transitou de um regime democrático para uma ditadura militar. O advento do golpe coloca essa geração de chilenos em uma situação de interrupção de projeto, fazendo com que o sentimento de injustiça, além do exíguo tempo de execução desse projeto, os coloca na situação de sacrifício, de padecentes. A este ato, muito mais propício é a comoção do que qualquer grau de autocrítica. Mesmo em Hélvio Soto, mais do que uma autocrítica, sua crítica já era anterior, decorrente de sua ligação política e ideológica com o MIR. Ter seu projeto solapado de maneira abrupta, violenta e por uma força externa produziu um tipo de resultado muito diverso daquele produzido por uma alteração gradual de regime, a partir das próprias forças internas do regime, como foi em Cuba.

A Chile Filmes reproduziu as características administrativas que vemos em outras áreas. Percorre de um modelo público-privado, para um arranjo estatal. Teve os alicerces de sua fundação na CORFO, ainda nos anos 1940, também indicando a configuração de Estado que se inicia nos anos de FP e que são herdados ao longo das décadas seguintes, até ser novamente rearticulado pela UP – justamente sob comando dos dois partidos mais à esquerda do período da FP – recebendo novo caráter institucional. Miguel Littín, tendo sido o sujeito que comandou a instituição por mais tempo durante a experiência da UP no poder, teve um papel fundamental na articulação da experiência da via chilena para o campo cinematográfico, visto que, organizou os comitês de cineastas da UP, foi assessor de Allende, escreveu o manifesto dos cineastas e dirigiu um dos filmes mais destacados no período do exílio e sobre as condições em que se davam o próprio regime de Pinochet. Além do que, transitou entre os dispositivos da ficção, quando ainda incipiente no país, e do documentário, um campo já mais consolidado, sendo esse um dos motivos para nossa escolha de objeto fílmico.

Sobre as características teóricas da via chilena ao socialismo, nós consideramos que ela se define pela manutenção do processo histórico nacional, este resguardado pelas instituições democrático-liberais, com um processo de aprofundamento das ferramentas democráticas e populares, representados pela nacionalização da economia e pela inclusão das massas populares no processo decisório do país. Nesse último quesito, a organização em torno do socialismo se tornou o ponto mais fundamental.

Deste modo, o cinema da via chilena expressou essas características, ainda que sejam bastante amplas. Essa amplitude privilegiou uma grande originalidade e experimentalismo com relação a abordagens e temas. Uma das características com mais ênfase no cinema da via chilena é, justamente, a organização da classe trabalhadora e seu desenrolar na luta de classes. Sua presença nas cidades, seus organismos de participação e a liderança de Allende, não

como um líder incontestado, mas sim como um companheiro que faz a organização e verbaliza as pautas. Exatamente o “companheiro presidente”.

No caso caribenho, a Revolução Cubana, ainda que tenha feito a manutenção de um passado histórico de violência política, irrompeu em um caráter de alteração drástica de paradigma. Se no caso chileno, a preocupação de mobilização e organização de classe permanentes foram o grande destaque, em Cuba a situação foi diferente, precisamente porque os revolucionários cubanos tomaram o Estado pela força das armas. Os filmes cubanos destacam mais os meios e condições de produção, o meio rural e uma história de longa duração, visto que, não mais lutavam para conquistar o presente, pois o seu próprio tempo histórico se mantinha pelo triunfo da revolução. Os filmes cubanos do final dos anos 1960 para os 1970 apontam uma série de inconformidades com os rumos da sociedade que não verificamos, se não muito brevemente, no início dos anos 1960, pois era o momento em que as câmeras eram armas que lutavam pela manutenção do regime. Equivalente ao momento que os chilenos viviam no início dos anos 1970. O momento em que as câmeras-armas dos cineastas cubanos foram apontadas para o próprio governo, buscando reconstruir um rumo, se assemelha à quando os cineastas chilenos faziam filmes para contrapor o Chile de Pinochet, ainda que estejamos falando de regimes completamente distintos. No entanto, há em comum o fato de que em ambos os casos se lamentava o país que deveria ter sido construído. Em Cuba, a revolução guevarista, no Chile a via para o socialismo de Allende.

Portanto, defendemos que a elaboração de uma teoria geral do cinema de intervenção política latino-americana depende, principalmente, de uma compreensão do ambiente cultural sob uma perspectiva histórica. O contexto de guerra fria, a elevação de organização da classe trabalhadora latino-americana, o avanço industrial de algumas das principais economias da região, ampliando as condições materiais, mas também as contradições sociais, o processo de proletarização do trabalho e o acesso à tecnologia sofisticada, aliado a uma conjuntura global de teorias de libertação nacional e guerras revolucionárias na África e Ásia construíram uma conjuntura singular entre os anos 1950 e 1970. Esse contexto histórico específico gera uma série de movimentos cinematográficos que tem seu início no Brasil com o Cinema Novo e em Cuba com o Cine Revolucionário Cubano. A partir do estabelecimento desses dois marcos, emergem diversos movimentos cinematográficos de caráter militante e engajado.

Os cineastas envolvidos nestes movimentos eram, via de regra, atores sociais e políticos, além de teóricos fílmicos. Conhecedores de um arcabouço teórico e da história do cinema, utilizaram-se de influências comuns, em especial da Escola Soviética, de onde tomam a aliança entre arte e movimento revolucionário, as locações em externas e a montagem

dialética e o Neorrealismo Italiano, de onde tomam uma nova noção de realismo com a utilização de atores não profissionais e a aproximação com a linguagem documental.

Como resultado histórico, desenvolveram um cinema com algumas marcas que o fazem único: a correlação entre teoria, arte e prática no movimento político partindo de uma *práxis político-artística*, para uma *práxis artístico-política*, ou seja, a distinção entre o espaço de atuação política e o espaço de criação artística se fundem de modo que um interfere na evolução do outro. A politização da noção de autoria no cinema, subvertendo o papel conhecido desde a Europa. A evolução de uma estética *neorrealista* que se funde com a montagem dialética, resultando em uma justaposição documental-ficcional. A inadequação aos gêneros cinematográficos consagrados pela indústria mundial – muito embora se inspire em alguns deles – esse item tem relação direta com o anterior. Assimilação da teoria social como parte de suas teorias fílmicas. Interpretação crítica da história, nacional ou regional. Estética que versa sobre a realidade histórica, buscando uma interferência social. A busca, de certo modo identitária, por um discurso que abarque as populações marginalizadas historicamente, dando a elas uma estética própria. Uma busca pelo ontológico no cinema latino-americano, ou seja, a tentativa de se “fundar” um “cinema próprio” resultante de uma interpretação que se evoca como “original” do subcontinente. De certo modo, ainda que com uma intencionalidade diferente da nossa, Glauber Rocha indiretamente define esse modo de produção fílmica em uma frase que trouxemos no princípio do trabalho: “nós queríamos fazer uma revolução porque sabíamos que só íamos conseguir fazer cinema se fosse em uma revolução¹⁰¹”.

As características que fazem com que o cinema seja político já foram desenvolvidas, mas no caso estamos trabalhando com uma categoria que o faz um cinema de intervenção política, pelo seu grau de envolvimento com projetos revolucionários, ou seja, que se utilizam da arte cinematográfica não apenas para interpretar, mas para buscar alterações no universo do social. Essa categoria pode afluir na denominação de *cine engajado* ou *cine militante*. A noção de *engajamento* na arte tem raízes históricas profundas, mas de certo modo, abarca iniciativas das mais diversas a nível individual ou coletivo. Militante, que tem a mesma origem etimológica de “militar”, define o caráter daquele que milita por uma causa, ou seja, se põe em combate. Portanto a definição de um *Cine Militante*, nos parece bastante adequada, muito embora, historicamente ela tenha se associado a iniciativas sindicais, especialmente no sindicalismo peronista argentino e no sindicalismo brasileiro no período da ditadura civil-

¹⁰¹ Essa fala é encontrada em uma entrevista do diretor que pode ser encontrada nos extras do DVD de *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* pela Versátil Home Vídeo.

militar. Ante essa característica, nos parece absolutamente original e precisa a teoria do *tercer cine* proposta por Fernando Solanas e Octavio Gettino, justamente por abarcar e categorizar os modos de produção cinematográfica de acordo com sua posição na cadeia produtiva, do militante ao global. Inclusive, consideramos correta a possibilidade de utilização dessa categoria para determinar modos de produção de países específicos, para além da Argentina, de onde surgiu, como por exemplo Cláudia Bossay¹⁰² faz ao discorrer sobre o que considera ser o *Tercer Cine Chileno*. Nossa preocupação, neste caso, se dá precisamente pelo fato do texto dos autores argentinos fazer um “retrato” daquele momento argentino e continental, de certo modo até diminuindo a importância de outras experiências fílmicas predecessoras da sua. Consideramos natural, afinal de contas, trata-se de um manifesto e, como tal, propõe a ser a solução futura. Inclusive, quanto a isso, o manifesto faz algumas definições sobre o caráter individual *versus* produção coletiva, que também são encontrados em *Por um Cine Imperfecto*, de Julio García Espinosa, sendo que o autor cubano teve de publicar um texto de revisão 25 anos depois, onde verifica que algumas das preposições a esse aspecto não se verificaram na prática histórica.

Em função dessas questões nós optamos pelo desenvolvimento da categoria de Cinema de intervenção política latino-americana, justamente pela possibilidade que temos de abarcar essas diferentes categorias a nível histórico, de maneira apropriadamente específica para o subcontinente. O Terceiro Cinema surge como uma categorização histórica específica, o cine militante se desenvolve em seu espaço de atuação institucionalizada, o cinema engajado acolhe diferentes iniciativas entre o militante e o revolucionário. Ainda podemos apontar a existência de um cine clandestino, ou guerrilheiro, realizado longe dos holofotes dos regimes repressivos, como *Esta Tierra Nuestra*, de Gutiérrez Alea, ou o próprio *La Hora de los Hornos*, dentre outros.

Entretanto, se por um lado, esse modo de produção fílmica necessita de um movimento artístico-político para ser forjado, por outro também sofre limites de atuação parecidos com qualquer movimento político, que se dão justamente na questão do regime político e das características do Estado nacional. Um movimento dessa natureza tem certa dificuldade de permanência no tempo e de renovação se o seu modo produtivo não for assimilado pelo Estado, por mais que alguns casos tenham tido uma duração relevante, como o Cinema Novo Brasileiro e o Nuevo Cine Chileno, ambos com cerca de dez anos de duração. Ainda assim, a duração do Cine Revolucionário Cubano é muito maior, e confunde-se com a

¹⁰² Para maiores detalhes consultar o artigo da autora: BOSSAY, Claudia. *Acreditación teórica del Tercer Cine en Chile*. FILMHISTORIA online, v. 23, n. 2, 2013.

duração do próprio governo revolucionário, mesma situação que ocorreu na União Soviética. Mas existe uma ambiguidade na busca pela centralidade do Estado, visto que, esses movimentos têm certa dificuldade na relação com o próprio Estado.

No caso cubano, como vimos, os primeiros filmes de Gutiérrez Alea se constituíam, sobretudo, de um esforço comunicacional para construção de uma defesa revolucionária. Após o processo de institucionalização e, principalmente, depois do Estado cubano ter alcançado grande expansão às mais diversas áreas sociais, atingindo grande aparato burocrático, a realidade material e social se torna bastante diversa daquela onde seu movimento foi formado. Sua obra, a partir dessa nova realidade, sai de uma posição “ofensiva” e vai para uma “defensiva”, onde passa a buscar protagonismo em uma correção nos rumos do regime, ainda que seja uma crítica interna. Esse processo se inicia em 1966 em *A Morte de um Burocrata* e tem seu auge em *Os Sobreviventes*, quando o diretor utiliza a estética dialética que desenvolveu ao longa da carreira para tematizar o regime cubano com uma estética funesta, preludiando o final do modelo, que já entrava em colapso com a desassociação da China e a crise econômica e política na União Soviética que, inclusive, vinha paulatinamente se afastando do governo de Cuba.

No Chile, Miguel Littín teve uma trajetória similar ao articular a categoria dos cineastas em torno do projeto socialista da Unidade Popular. Seus filmes durante a experiência chilena buscam afirmar aquele projeto frente a esquerda internacional, tendo seu maior exemplo em *Companheiro Presidente*, por isso a nossa escolha de trabalho. Sua câmera foi uma arma de defesa para o projeto da via chilena. Quando a reação do Estado capitalista apresenta sua face mais violenta e militarizada, seus filmes apresentam resistência a esse novo projeto reativo. Seus filmes mesclam a defesa do projeto da UP, com o resgate da memória recente da história chilena, trazendo a dimensão da tragédia do golpe e de tudo o que se perdeu política e democraticamente.

Para além das categorias gerais que apresentamos do Cinema de intervenção política latino-americana, o comportamento e a trajetória de cada um de seus movimentos específicos se alteram de acordo com essa ambiguidade que se refere à relação com o próprio Estado. Em Cuba de uma revolução que surge nacionalista, se torna socialista e depois passa a receber interferência externa. No Chile de um governo nacional-popular de caráter socialista que sofre um golpe. Em ambos os casos analisados, percebemos o ensejo da busca por um espírito original revolucionário como resposta para as necessidades populares. Ainda que cada projeto guarde suas características específicas, que se desenvolvem a partir da historicidade de cada país.

Cuba irrompe como uma das maiores revoluções armadas do continente, seguindo uma trajetória de violência política e rebeliões populares que marcou a sua história. Seu cinema carrega essas características. Nesse ponto, há uma similaridade com a trajetória Argentina, marcada por seis golpes militares no século XX, em que a esquerda produziu nos anos 1960 um cinema também de ruptura. O filme *La Hora de Los Hornos* faz uma defesa explícita da luta armada. No Chile, uma trajetória com menor grau de violência política gerou um movimento de esquerda com menor grau de ruptura e isso se reflete nos filmes da via chilena, onde a única exceção é o cineasta Helvio Soto. Situação parecida com o Brasil, onde o maior movimento cinematográfico de esquerda, o Cinema Novo, pregava uma maior radicalidade nos movimentos populares, mas só encontramos filmes que se associam à luta armada após o golpe de 1964, como *O Bravo Guerreiro*, de Gustavo Dahl e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, de Glauber Rocha, ambos de 1969.

Dos anos 1950 a 1970, a América Latina viu florescer – e perecer – o auge de um processo amplo de mobilização e radicalização popular. No seio de um processo amplo e diverso, os artistas compuseram parte de uma vanguarda revolucionária, onde o cinema exerceu um papel de liderança em função de seu papel junto ao Estado, do número de profissionais envolvidos e do tamanho de seu público. A arte cinematográfica se tornou um objeto privilegiado de análise do período, tanto para identificação do ambiente cultural, como para a análise das sociedades de modo mais amplo.

O ambiente vivido naqueles anos não mais se repetiu nas sociedades latino-americanas depois do fim das experiências autoritárias, que aliás só tiveram razão de existir para dar fim a essa conjuntura histórica. No entanto, o ambiente artístico, especificamente o cinematográfico, ainda carrega parte desse debate e, sobretudo, da estética desenvolvida por aqueles cineastas que iniciaram uma longa tradição que até hoje alicerça parte substancial do cinema latino-americano. Por fim, isso responde a outra opção teórica de nossa parte, que pode ter suscitado dúvida: Por que não nos utilizamos da denominação de *movimento cinematográfico* para denominar o fenômeno histórico, ao qual estamos tratando? A própria insígnia de *Nuevo Cine Latino-americano* poderia cumprir esse papel, muito embora nós consideremos que este se limitou a ser um fórum de diferentes movimentos cinematográficos da região que mantinham relações entre si, mas não uma articulação conjunta. No entanto, cabe destacar que a nossa opção teórica de determinar uma *categoria fílmica*, da qual nominamos como *Cinema Político Latino-Americano* se deve justamente por sua natureza de criação de uma tradição fílmica que se verifica até hoje, seja nos filmes que remetem ao período das ditaduras militares, sejam nos filmes que se enquadram na categoria mais geral de

filme político. Essa tradição pode ser verificada esteticamente, ou pelo seu modo de produção. Os desfechos e permanências desta categoria caberiam dentro de uma nova pesquisa.

Quatro anos atrás, nós encerrávamos o texto de nossa dissertação destacando a imensa satisfação em apresentar aquele trabalho justamente no ano em que a Revolução Cubana completava 60 anos. Nesse momento, concluímos a nossa tese no ano em que o golpe do Chile completa 50 anos. Datas completas como essas não alteram em nada o curso do processo histórico, mas favorecem o debate público. Sobretudo em nosso caso, em que não satisfeitos apenas com os mecanismos acadêmicos, também trabalhamos com a divulgação de conhecimento histórico no projeto digital conhecido como *Cinemateca Histórica*. Iniciamos a escrita dessa tese apontando o caminho que nos fez chegar até aqui e agora concluímos com a certeza de que não se trata meramente de um ciclo que se fecha, mas sim de outros tantos que se abrem. Ainda existe muito caminho para ser trilhado a partir desta produção, muitos debates, muito empenho. Encerramos com a certeza de que estamos prestes a tocar novos caminhos e novos horizontes.

Referências

- Companheiro Presidente. Direção de Miguel Littín. Santiago, Chile Films, 1971, 105 min.
- Atas do Chile. Direção de Miguel Littín. Madri, TVE, 1985, 120 min.
- A Última Ceia. Direção de Tomás Gutiérrez Alea. Havana, ICAIC, 110 min.
- Os Sobreviventes. Direção de Tomás Gutiérrez Alea. Havana, ICAIC, 107 min.
- AGGIO, Alberto. *Democracia e Socialismo: a via chilena*. São Paulo, UNESP, 1993.
- AGUIAR, Carolina Amaral de. *O Chile na obra de Chris Marker: um olhar para a Unidade Popular desde a França*. Tese de doutorado em História. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- AGUIAR, Carolina Amaral de. O cinema latino-americano e a solidariedade ao Chile. In: SUPPIA, Alfredo; FREIRE, Marcius (org.). *Golpe de vista: cinema e ditadura militar na América do Sul*. São Paulo: Alameda, 2016.
- ALEA, Tomás Gutiérrez. *Dialética do Espectador: seis ensaios do mais laureado cineasta cubano*. São Paulo, Summus, 1984.
- ARICÓ, José. *Dilemas del marxismo en América Latina*. Buenos Aires, Clacso, 2018.
- AUMONT, Jacques. *A Análise do Filme*. Lisboa, Edições Texto & Grafia, 2009.
- AUMONT, Jacques. *A Estética do Filme*. Campinas, Papirus, 1994.
- AVELLAR, José Carlos. *A Ponto Clandestina: Teorias de cinema na América Latina*. São Paulo, Editora 34, 1995.
- BAMBIRRA, Vânia. *A Revolução Cubana: uma reinterpretação*. Coimbra, Centelha, 1975.
- BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. *De Marti a Fidel*. São Paulo, Civilização Brasileira, 2009.
- BARROS, José D'Assunção. *História comparada*. Petrópolis, Vozes, 2014.
- BAZIN, André. *O que é Cinema?* Lisboa, Livros Horizonte, 1992.
- BAZIN, André. *O Cinema: ensaios*. São Paulo, Brasiliense, 1991.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*. Campinas: Papirus, 1997.
- BELLOUR, Raymond. *L'analyse du film*. Paris, Albatros, 1979.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre, Zouk, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Imagens de pensamento*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo, Brasiliense, 2000.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo, Brasiliense, 1985.

- BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo, ANNABLUME, 1995.
- BETHELL, Leslie. *História da América Latina: A América Latina Após 1930. México, América Central, Caribe e Repúblicas Andinas*. São Paulo, EDUSP, 2015.
- BLANCO, Abelardo. DORIA, Carlos Alberto. *Revolução Cubana: de José Martí a Fidel Castro (1868-1959)*. São Paulo, Brasiliense, 1982.
- BORDWELL, David. *La Narración en el Cine de Ficción*. Barcelona, Paidós, 1996.
- BRANDÃO, Ignácio Loyola de. *Cuba de Fidel: Viagem à ilha proibida*. São Paulo, Cultura, 1978.
- CAETANO, Maria do Rosário. *Cineastas Latino-Americanos: entrevistas e filmes*. São Paulo, Estação Liberdade, 1997.
- CALEIRO, Maurício. *O revisionismo historiográfico no cinema cubano e o lugar da teoria fílmica pós revolucionária nos Estudos de Cinema*. Niterói, UFF, 2009
- CARO, Pio. *El Neorrealismo Cinematografico Italiano*. México, Alameda, 1955.
- CASTRO, Pablo Marín. *Texto e contexto: El Manifiesto de los cineastas de la unidad popular y la construcción de una cultura revolucionária*. Dissertação de Mestrado em História. Universidad de Chile, Santiago, 2007.
- CHONSKY, Aviva. *História da Revolução Cubana*. São Paulo, Veneta, 2015.
- CORNEJO, Tomás. *Filmar a contrapelo: el cine de Helvio Soto durante la Unidad Popular*. II Seminário ATENEA, 2013, p. 13-29.
- CROCCO, Fabio Luiz Tezini. *Sergei eisenstein e Sigrefried Kracauer: Visões complementares sobre a representação da realidade no cinema*. Revista Terceira Margem, v. 19, n. 35, 2015.
- CURY, Márcia. *O protagonismo popular: experiências de classe e movimentos sociais na construção do socialismo chileno*. Campinas, UNICAMP Editora, 2017.
- DÁVILLA, Ignácio Del Valle. *Revolução desde a montanha e revolução desde a planície: duas representações cinematográficas da Unidade Popular*. XXVII Simpósio Nacional de História: conhecimento histórico e diálogo social, 27, 2013, Natal. *Anais do XXVII Simpósio Nacional de História*, 2013, p.1-16.
- DÁVILLA, Ignácio Del Valle; AGUIAR, Carolina Amaral de. *A via chilena em debate: análise de Compañero Presidente (1971) e El Diálogo de América (1972)*, Significação, n. 40, v. 40, 2013.
- DINGES, John. *Os anos do Condor: uma década de terrorismo internacional no cone-sul*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

- Döppenschmitt, Elen Cristina Souza Koch Vaz. *Por uma política da voz no cinema: estratégias para a emancipação do espectador em "Memórias do subdesenvolvimento" de Tomás Gutiérrez Alea*. São Paulo, PUC-SP, 2010.
- ECOSTEGUY, Jorge. *Cuba hoje: 20 anos de revolução*. São Paulo, Alfa Omega, 1978.
- EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro, Zahar, 2002.
- EISENSTEIN, Sergei. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro, Zahar, 1990.
- ERRÁZURIZ, Luis Hernán; QUIJADA, Gonzalo Leiva. *El golpe estético : dictadura militar en Chile, 1973-1989*. Santiago, Ocho Libros Editores, 2012.
- ESPIG, Márcia Janete. *O conceito de imaginário: reflexões acerca de sua utilização pela História*, Textura, n. 9, p. 49-56, 2004.
- ESPINOSA, Julio García. *Por um cine imperfecto*. Revista Universitária do Audiovisual, 2010. Disponível em: <https://www.rua.ufscar.br/por-un-cine-imperfecto/>
- ÉVORA, José Antonio. *Tomás Gutiérrez Alea*. Madri, Cátedra, 1996.
- FABRIS, Mariarosaria. *O Neo-Realismo Cinematográfico Italiano*. São Paulo, EDUSP, 1996.
- FARIAS, Matín. *Itendidad y política em la música del cine chileno 1939-1973*. Santiago, LOM Ediciones, 2021.
- FERNANDES, Florestan. *Da guerrilha ao socialismo: a Revolução Cubana*. São Paulo, Queros, 1979.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.
- FORNET, Ambrosio. *ALEA: Uma retrospectiva Crítica*. Havana, Editorial Letras Cubanas, 1998.
- FURTADO, Leonardo Ayres. *O cinema popular e dialético de Tomás Gutiérrez Alea*. Belo Horizonte, UFMG, 2007
- GERBASE, Carlos. *Cinema: Primeiro filme: Descobrimdo, fazendo, pensando*. Porto Alegre, Artes e Ofícios, 2012.
- GETTINO, Octavio; SOLANAS, Fernando. *Hacia um tercer cine*. Revista Universitaria do Audiovisual, 2010. Disponível em: <https://www.rua.ufscar.br/hacia-un-tercer-cine/>
- GOMES, Ivan Lima. *Os sentidos dos quadrinhos em contexto nacional-popular (Brasil e Chile 1960 e 1970)*. Tese de Doutorado em História. Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2015.
- GOMES, Paulo Emílio Salles Gomes. *Uma situação colonial?* São Paulo, Companhia das Letras, 2016.
- GOTT, Richard. *Cuba: Uma nova história*. Rio de Janeiro, Zahar, 2004.
- GRAMSCI, Antonio. *Cartas do Cárcere*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1987.

- GUZMAN, Patrício. *La Batalla de Chile: historia de una película*. Santiago, Catalonia, 2020.
- HENNEBELLE, Guy. *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
- HOBBSAWN, Eric; BETHELL, Leslie. *Viva la revolución: a era das utopias na América Latina*. São Paulo, Companhia das Letras, 2016.
- KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona, Paidós, 1995.
- KRACAUER, Siegfried. *Theory of Film : the Redemption of Physical Reality*. Nova Iorque, Oxford University Press, 1960.
- LABAKI, Amir. *O olho da revolução: o Cinema-Urgente de Santiago Álvarez*. São Paulo, Iluminuras, 1994.
- LAMBERT, Jacques. *América Latina*. São Paulo, Nacional, 1979.
- LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema Brasileiro: das origens à retomada*. São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 2005.
- LIMA, Edinaldo Aparecidos dos santos de. *Preparar, apontar, foto! A construção da imagem dos camponeses cubanos nos periódicos Revolución e Campo de Revolución*. Dissertação de Mestrado em História. Assis, UNESP, 2018.
- LIMA, Fernanda Luiza Teixeira. *Batalhas pela memória: verdade, reparação e justiça nas narrativas historiográficas e fílmicas sobre a ditadura chilena (1973- 2015)*. Dissertação (Mestrado em História) Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2017.
- LOVINY, Christophe; SILVESTRE-LEVY, Alessandra. *Cuba by Korda*. Melbourne, Ocean Press, 2006.
- LOWY, Michael. *El marxismo em América Latina (de 1909 a nuestros días)*. México, ERA, 1982.
- MAMET, David. *Três usos da Faca*. São Paulo, Civilização Brasileira, 2001.
- MARCHA. *10 años de cine cubano*. Montevideo, Marcha, 1969.
- MARINI, Ruy Mauro; MÁRGARA, Millán. *La Teoria Social Latinoamericana: Textos escogidos: Tomo 2: La teoria de la dependência*. Cidade do México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
- MARINI, Ruy Mauro. *O reformismo e a contrarrevolução: estudos sobre o Chile*. São Paulo, Expressão Popular, 2019.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. *A aventura de Miguel Littín clandestino no Chile*. Rio de Janeiro, Record, 1986.
- MARTÍ, José. *Nuestra América*. Ayacucho, Fundación, Biblioteca Ayacucho, 2005.

- MARX, Karl. ENGELS, Friedrich. Manifesto Comunista. São Paulo, Paz e Terra, 1998.
- MARX, Karl. ENGELS, Friedrich. *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*. São Paulo, Expressão Popular, 2010.
- MASCARELLO, Fernando. *História do Cinema Mundial*. Campinas, Papirus, 2006.
- MATOS, Almir. *Cuba: A Revolução na América*. São Paulo, Vitoria, 1961.
- MESTMAN, Mariano. *Las rupturas del 68 em cine de América Latina*. Madri, Akal, 2016.
- MISKULIN, Silvia Cezar. *Cultura e Política em Cuba: os debates em Lunes de Revolución*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.
- MISKULIN, Silvia Cezar. *Os intelectuais cubanos: e a política cultural da Revolução (1961-1975)*. São Paulo, Alameda, 2005.
- MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos. *O cinema e as ditaduras militares: contextos, memórias e representações audiovisuais*. São Paulo, FAPESP, 2018.
- MOUESCA, Jacqueline; ORELLANA, Carlos. *Breve historia del cine chileno: desde sus orígenes hasta nuestros días*. Santiago, LOM Ediciones, 2010.
- MOUESCA, Jacqueline. *El documental chileno*. Santiago, LOM Ediciones, 2005.
- NASSIF, Ricardo. *José Martí*. Recife, Massanga, 2010.
- NAVARRO, Sergio. *El Chacal de Nahueltoro: emergência de um nuevo cine chileno*. Santiago, UQBAR, 2009.
- NOVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção. *Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro, Apicuri, 2012.
- NÚÑEZ, Fabián Rodrigo Magioli. *Panorama histórico do cinema chileno: primeira parte*. Revista Universitária do Audiovisual, 2010. Disponível em: <https://www.rua.ufscar.br/panorama-historico-do-cinema-chileno-do-silencioso-ao-contemporaneo-primeira-parte/#:~:text=O%20per%C3%ADodo%20silencioso%3A%20prim%C3%B3rdios%20e,publicamente%20em%20Valpara%C3%ADso%2C%20em%201902>.
- NÚÑEZ, Fabián Rodrigo Magioli. *Afinal, o que é cine imperfeito? Uma análise das ideias de García Espinosa*. REBECA, n. 1, 2012.
- OROZ, Silvia. *Os filmes que não filmei Gutiérrez Alea*. Rio de Janeiro, Anima, 1985.
- PALACIOS, Jose Miguel. *Filmando la vía chilena al socialismo: Estética de la contradicción in Compañero Presidente (Miguel Littín, 1971)*, Comunicación y Medios, n. 24, p. 210-226, 2011.

- PEIRANO, María Paz; GOBANTES, Catalina. *Chile Films, El Hollywood Criollo: Aproximaciones ao proyecto industrial cinematográfico chileno*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2014.
- PIZZOLATTI, Rômulo. *Em torno da ideia de revolução em Marx, Engels e Lênin*. Dissertação de Mestrado em Direito. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1988.
- PLON, Leneide Duarte. *A tortura como arma de guerra: da Argélia ao Brasil, como os militares franceses exportaram os esquadrões da morte e o terrorismo de Estado*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2016.
- PRADO, Maria Ligia Coelho. *Repensando a História Comparada da América Latina*. Revista de História, n. 153, p. 11-33, 2005.
- PREBISCH, Raúl. *O manifesto latino-americano e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Contraponto, 2011.
- QUIJADA, Gonzalo Leiva. *Multitudes en sombra*. Santiago: Ocho Libros Editores, 2008.
- ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963.
- RODRIGUES, Raúl. *El Cine Silente en Cuba*. Havana, Letras Cubanas, 1992.
- ROSSINI, Miriam de Souza. O cinema da busca: discursos sobre identidades culturais no cinema brasileiro dos anos 90. Revista FAMECOS, Porto Alegre, v. 27, p. 96-104, 2005.
- SADER, Emir. *A Revolução Cubana*. São Paulo, Moderna, 1987
- SADER, Emir. *Democracia e Ditadura no Chile*. São Paulo, Brasiliense. 1984.
- SADOUL, Georges. *Historia Del Cine Mundial*. México, Siglo XXI, 2004.
- SANTOS, Theotônio dos. *Socialismo ou fascismo: o novo caráter da dependência e o dilema latino-americano*. Florianópolis, INSULAR, 2018.
- SEIXAS, Xosé Núñez. *Os nacionalismos na Espanha contemporânea: uma perspectiva histórica e algumas hipóteses para o presente*, Análise Social, vol. 30, p. 489-526, 1995.
- SCHEFER, Raquel. REPRESENTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS DA DITADURA MILITAR ARGENTINA. In: In: ARAÚJO, Denize Correa; MORETTIN, Eduardo Victorio; REIA-BAPTISTA, Vitor. (Editores). *Ditaduras Revisitadas – Cartografias, Memórias e Representações Audiovisuais*. Faro, Portugal: CIAC/Universidade do Algarve. 1ª edição. Dezembro, 2016, p. 124- 151.
- SCHMIEDECKE, Natália Ayo. *“Nuestra mejor contribución la hacemos cantando”*: A nova canção chilena e a “questão cultural” no Chile da Unidade Popular. Tese de Doutorado em História. Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”, Franca, 2015.

- SILVA, Alexandro de Souza e. *A filmografia de Miguel Littín entre o exílio e a clandestinidade (1973-1990)*. 2015. Dissertação (Mestrado em História) – História – USP, São Paulo, 2015.
- SILVA, Alexandro de Souza e. **A câmera e o canhão:** a circulação das imagens cinematográficas entre Cuba e países africanos (1960-1991). 2020. Tese (Doutorado em História)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2020.
- SILVA, Marcos Antonio da. JOHNSON, Guillermo A. *Che Guevara e o marxismo latino-americano: A crítica da economia política*, Revista Brasileira de Estudos Latino-Americanos, v.2, n.3, 2012.
- SILVA, Ulisses Rubio Urbano da. *A Relação entre Nacionalismo e Imperialismo em Lênin*. In. MARX E O MARXISMO 2015: INSURREIÇÕES, PASSADO E PRESENTE, 2015, Niterói, anais.
- TAL, Tzvi. Memoria y muerte. La dictadura de Pinochet en las películas de Pablo Larraín: Tony Manero (2007) y Post Mortem (2010). Nuevo Mundo Mundos Nuevos [En ligne], Images, mémoires et sons, mis en ligne le 29 mars 2012, consulté le 27 décembre 2021. Disponível em: <Nuevo Mundo Mundos Nuevos [En ligne], Images, mémoires et sons, mis en ligne le 29 mars 2012, consulté le 27 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/nuevomundo/62884> >
- TEIXEIRA, Rafael Saddi. *O ascetismo revolucionário do Movimento 26 de Julho: o sacrifício e o corpo na Revolução cubana*. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal de Goiás, 2009.
- THOMAS, Hugh. *Cuba: ou os caminhos da liberdade*. Lisboa, Bertrand, 1971.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus, 1994.
- VALLEJO, Rolando Álvarez. *El Frente Patriótico Manuel Rodríguez: Génesis y desarrollo de la experiencia de lucha armada del Partido Comunista contra la ditadura de Pinochet (Chile 1973 – 1990)*.
- VALLEJOS, Julio Pinto. *Cuando hicimos historia: la experiencia de la Unidad Popular*. Santiago, LOM Ediciones, 2005.
- VALENZUELA, Germán Urzúa. *Historia política de Chile y su evolución electoral desde 1810 a 1992*. Santiago, Editorial Jurídica de Chile, 1992.
- VASCONCELOS, Joana Salém. *Acumulação socialista em Cuba: a herança da plantation na reforma agrária - 1959 a 1970*. Dissertação (Mestrado em Economia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

- VASCONCELOS, Joana Salém. *O lápis é mais pesado que a enxada: reforma agrária chilena e pedagogias camponesas para transformação econômica (1955-1973)*. Dissertação (Doutorado em História econômica) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.
- VEIGA, Ana Maria. *Radicalizar o “Cine Imperfecto” cubano: Sara Gómez*. História Revista, Goiânia, v. 23, n. 1, p. 28-48, 2018.
- VERDUGO, Patrícia. *Como os E.U.A Derrubaram Allende: Chile – 1973*. Rio de Janeiro, Revan, 2003.
- VIANY, Alex. *O Processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999.
- VILLAÇA, Mariana Martins. *Cinema Cubano: Revolução Política e Cultural*. São Paulo, Alameda, 2010.
- VILLAÇA, Mariana Martins. *Tropicalismo (1967-1969) e Grupo de Experimentación Sonora (1969-1972): engajamento e experimentalismo na canção popular, no Brasil e em Cuba*. 2000. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.
- VILLAROEL, Luz Mónica. *De Ruiz a la utopia contemporânea en el cine chileno y latinoamericano*. Santiago, LOM Ediciones, 2018.
- VILLAROEL, Luz Mónica; MORALLES, Marcelo. *José Bohr: el soñador del fin del mundo*. Santiago, Fundación Centro Cultural La Moneda, 2019.
- VILLAROEL, Luz Mónica. *O país dos cineastas: Cinema e identidade chilena da década 1990-2000*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.
- WASERMAN, Cláudia. *Historiografia da Revolução Cubana no Brasil*. História Caribe, n. 12, p. 57-76, 2007.
- WINN, Peter. *A Revolução Chilena*. São Paulo, UNESP, 2009.

ANEXO A – Ficha técnica dos filmes analisados.

Compañero Presidente (1971)

Empresa produtora: Chile Films

Direção: Miguel Littín

Produtor: Sergio Trabucco

Música: Sergio Ortega, Quilapayún

Técnico de som: Jorge Muller

Diretor de fotografia: Franco Lazzaretti

Pós-produção sonora: Jorge di Lauro

Montagem: Carlos Piaggio

Elenco: Salvador Allende, Regis Debray

A Última Ceia (1976)

Empresa produtora: ICAIC

Direção: Tomás Gutiérrez Alea

Argumento: Tomás Gutiérrez Alea

Roteiro: Tomás Gutiérrez Alea, Maria Eugenia Haya, Tomas Gonzalez

Direção de fotografia: Mario Garcia Joya

Música: Leo Brouwer

Som: Germinal Hernandez

Montagem: Nelson Rodriguez

Cenografia: Carlos Arditti

Figurinos: Jesus Ruiz

Assistentes de direção: Constante Diego, Zita Morriña, Roberto Viña

Operadores de câmera: Mario Garcia Joya, Julio Valdes

Assistentes de câmera: Gilberto Fleites, Jose A. Barreras, Angel Ramirez

Assistentes de produção: Alfredo Rubio, Osvaldo Alvarez, Jose Villar, Carlos Canals

Auxiliar de cenografia: Guillermo Mediavilla

Chefe de iluminação: Carmelo Ruiz

Microfonista: Emilio Ramos

Anotadora: Yolanda Benet

Maquiagem: Magdalena Alvarez, Marta Rosa Vinent

Aderecista: Manuel Angueira

Guarda-roupa: Rafaela Cedeño

Montador de efeitos: Rolando Martinez

Pirotecnia: Ovidio Fuentes

Efeitos especiais: Roberto Miquelli

Fotografia fixa: Jose Hernandez

Créditos: Oscar Hernandez

Trucagem: Eusebio Ortiz, Pepin Rodriguez

Consultores: Manuel Moreno Friginals, Rogelio Martinez Fure, Nitza Villapol

Produtores: Santiago Llapur, Camilo Vives

Elenco: Nelson Villagra, Silvano Rey, Luis Alberto Garcia, Jose Antonio Rodrigues, Samuel Claxton, Mario Balmaseda, Idelfonso Tamayo, Julio Hernandez, Tito Junco

Elenco de apoio: Andres Cortina, Mirta Ibarra, Manuel Puig, Elio Mesa, Francisco Borroto, Luis Salvador Romero, Alfredo O'Farril, Leandro M. Espinosa, Mario Acea, Miguel Guerra, Peki Perez, Jose Diaz

Atas de Chile (1985)

Empresas produtoras: Alfil Uno Cinematográfica, TVE

Direção: Miguel Littín

Montagem: Pablo Blanco

Assistente de montagem: J. Fidel Collados

Consultor jornalístico: Gabriel Figueroa

Assistente de produção: Max Lastra

Efeitos de trucagem: Juan M. Ciges, German Salcedo

Laboratória: Riera

Sonorização: TVE

Gravação musical: R. N. E.

Música: Violeta Parra, Isabel Parra, Miguel Littín, Luis Advis, Leo Brouwer

Os Sobreviventes (1979)

Empresa produtora: ICAIC

Direção: Tomás Gutiérrez Alea

Argumento: Tomás Gutiérrez Alea

Roteiro: Tomás Gutiérrez Alea, Antonio Benitez Rojo, Constante Diego, María Eugenia Haya

Assistentes de direção: Orlando Rojas, Rubén Lavernia

Anotadora: Mayra Segura

Diretor de fotografia: Mario García Joya

Operadores de câmera: Mario García Joya, Armando Achong

Assistente de câmera: Antonio Rodríguez

Foto fixa: José Hernández

Som: Germinal Hernández

Microfonista: Rodolfo Plaza

Consultores: Isabel de Armando Blanco, Juan E. Friguís, Ivan Tenorio, Eusebio Leal

Figurinos: Carmem Rondón, Jesús Ruiz

Maquiagem: Julia Jiménez, Lissete Revilla

Perucas: Félix Márquez

Chapeleira: Lidia Lavallet

Assistentes de produção: Jorge Rouco, Manuel Angueira

Cenografia: José M. Villa

Música: Leo Brouwer

Montagem: Nelson Rodríguez

Produtor: Evelio Delgado

Elenco: Enrique Santisteban, Reynaldo Miravalles, Germán Pinelli, Ana Viña, Vicente Revueita, Carlos Ruiz de la Tejera, Leonor Borrero, Juanita Caldevilla, Carlos Moctezuma, Armando Soler, José M. Rodríguez, Elio Mesa, Caridad Ríos, Donato Figueiral, Aída Busto, Patrício Wood, Ana Lilliam Rentería, Jorge Félix Alí



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Pró-Reitoria de Graduação
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 1 - 3º. andar
Porto Alegre - RS - Brasil
Fone: (51) 3320-3500 - Fax: (51) 3339-1564
E-mail: prograd@pucls.br
Site: www.pucrs.br