

O golpe de Estado no Chile e o cinema documental no ICAIC

Carolina Amaral de Aguiar*

Resumo: Este artigo analisa o impacto do golpe de Estado no Chile no ICAIC. Após 1973, o ICAIC fortaleceu relações cinematográficas anteriores, possibilitou uma vasta produção de exilados chilenos e apoiou documentários que denunciaram a ditadura. Essas ações, porém, foram permeadas por tensões oriundas dos debates políticos entre os dois modelos de socialismo latino-americanos nos anos 1970.

Palavras-chave: ICAIC; golpe de Estado no Chile; Unidade Popular; cinema de exílio; ditadura.

Resumen: Este artículo analiza el impacto del golpe de Estado de Chile en el ICAIC. Tras 1973, el ICAIC fortaleció las relaciones cinematográficas previas con cineastas chilenos, permitió una vasta producción de exiliados de la misma procedencia y apoyó la realización de documentales que denunciaron la dictadura. Sin embargo, esas acciones estuvieron marcadas por tensiones oriundas de los debates políticos entre los dos modelos de socialismo latinoamericanos de los años 1970.

Palabras clave: ICAIC; golpe de Estado en Chile; Unidad Popular; cine de exilio; dictadura.

Abstract: This paper analyses the impact of the Chilean coup in ICAIC. After 1973, ICAIC has strengthened previous cinematographic relations, promoted a substantial production of Chilean exiles and supported documentaries against the dictatorship. However, these actions have been permeated by tensions coming from political debates between the two Latin American models of socialism in the 1970s.

Keywords: ICAIC; Chilean coup d'état; Popular Unity; cinema of exile; dictatorship.

Résumé : Cet article analyse l'impact du coup d'État chilien dans l'ICAIC. Après 1973, l'ICAIC a renforcé les relations cinématographiques précédentes avec les cinéastes chiliens, favorisant une vaste production cinématographique par les exilés chiliens et appuyant les documentaires contre la dictature. Cependant, ces actions ont été imprégnées par des tensions issues des débats politiques entre les deux modèles de socialisme latino-américains des années 1970.

Mots-clés : ICAIC ; coup d'État au Chili ; Unité Populaire ; cinéma d'exile ; dictature.

* Universidade Estadual de Londrina – UEL, Centro de Letras e Ciências Humanas – CCH, Programa de Pós-graduação em História Social – PPGHS. 86057-970, Brasil. E-mail: amaral_carol@yahoo.com.br

Submissão do artigo: 15 de março de 2019. Notificação de aceitação: 09 de maio de 2019.

A diáspora de chilenos iniciada pelo golpe de Estado de 1973 alcançou dimensões difíceis de se estimar: apenas em junho de 1974, a Amnistia Internacional apontava que cerca de 150 mil cidadãos já tinham deixado o país (Rojas MIRA e Santoni, 2013: 124). O exílio político também teve uma grande vastidão territorial, sendo particularmente expressivo em países como México, Cuba, Venezuela, França, Suécia, Alemanha Oriental, Finlândia e Canadá. Em cada um desses contextos nacionais, o fenômeno do exílio encontrou configurações diversas, marcadas por distintos graus de inserção e de mobilização de redes de solidariedade. No caso de Cuba, a chegada dos chilenos após o 11 de setembro reforçou laços prévios de cooperação no campo da esquerda, especialmente aqueles firmados pelo *Movimiento de Izquierda Revolucionaria* (MIR) e o Partido Socialista durante os anos da Unidade Popular (UP). Entretanto, o fracasso da chamada “via chilena ao socialismo”, representada pela opção democrática adotada por Salvador Allende, corroborava uma desconfiança de seu sucesso que já havia sido fomentada por Cuba nos anos anteriores. Assim, apesar da irmandade entre os dois países socialistas da América Latina reivindicada mutuamente no início dos anos 1970, o golpe vinha a confirmar o discurso da defesa da “via armada” como o melhor caminho¹. Isso não impediu, no entanto, que a Ilha se tornasse um dos polos mais ativos de acolhida e de promoção da solidariedade às vítimas da ditadura.

No cinema, a notícia do golpe e a posterior presença de cineastas, técnicos e atores chilenos tiveram um grande impacto no *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* (ICAIC), já acostumado, desde sua fundação, à presença estrangeira e aos intercâmbios transnacionais. Dessa forma, a partir de 1973, o ICAIC abriu espaço para a produção cinematográfica chilena do exílio e também mobilizou alguns cineastas da casa a divulgarem denúncias a respeito da situação no Chile. A pesquisa que deu origem a este artigo² levantou 19 títulos (curtas e longas-metragens, documentários e ficções) que abordam de maneira direta ou indireta a ditadura de Augusto Pinochet ou que foram feitos por exilados em Cuba. Entre os chilenos, Patricio Guzmán dirigiu as três partes de *A batalha do Chile* (1975, 1976, 1979); Pedro Chaskel dirigiu *Los ojos como mi papá* (1979), *¿Qué es?* (1980), *Una foto recorre el mundo* (1981), *Constructor de cada día* (1982); Sergio Castilla denunciou a tortura em *Prisioneros desaparecidos* (1979); Patricio Castilla dirigiu *Nombre de guerra: Miguel Enríquez* (1975) e *La piedra crece donde cae la gota* (1975); Miguel Littin assinou coproduções com Cuba, como *El recurso del método* (1978) e *Alsino y el condor* (1982); Carlos Flores del Pino e José Román tiveram seu

¹ A tensão entre as “vias” concorrentes ao socialismo durante a UP foi tratada por Aggio, 2003.

² Este artigo é fruto de uma investigação iniciada durante um pós-doutorado PNPd/Capes realizado na Unicamp em 2018.

filme *Recado de Chile* (1979) montado no ICAIC. Já entre os cubanos, Santiago Álvarez dirigiu *El tigre saltó y mató, pero morirá... morirá...* (1973) e o noticiário *La hora de los cerdos* (1973); o noticiário *Primer reportaje contra el fascismo en Chile* (1973) foi assinado por Miguel Torres; Daniel Díaz Torres foi responsável por *Libertad para Luis Corvalán* (1975); Humberto Solás dirigiu *Cantata de Chile* (1976); e Victor Casaus fez o documentário *Un silbido en la niebla*³ (1978).⁴

Ao que pese a presença de ficções nessa lista, como os filmes de Miguel Littin e o de Humberto Solás, percebe-se que o cinema documental desempenhou um papel de destaque. Os documentários foram responsáveis por divulgar imagens feitas no interior do país sob a repressão da Junta Militar, fazendo uma ligação direta entre o “Chile de fora” e o “Chile de dentro”. Além disso, no ICAIC foi montada a trilogia documental *A batalha do Chile*, de Patricio Guzmán, um dos títulos mais emblemáticos do cinema de exílio – ou, nas palavras de Jorge Ruffinelli, aquele que obteve uma das “maiores ressonâncias que já teve alguma vez um filme latino-americano nos Estados Unidos e na Europa” (Ruffinelli, 2008: 132).⁵ Nesse sentido, é necessário conhecer e estudar com mais detenção quais foram as principais iniciativas cinematográficas levadas a cabo no Instituto cubano no campo do documentário, analisando como o golpe de Estado no Chile promoveu reconfigurações nas relações anteriores entre os dois países latino-americanos e seus cineastas. Este é, portanto, o objetivo central deste artigo.

Reações ao golpe de Estado

Um dia após o golpe de Estado, em 12 de setembro de 1973, o diretor do ICAIC, Alfredo Guevara, escreveu uma carta aos cineastas Julio García Espinosa e Miguel Torres solicitando uma reação urgente por parte do Instituto. Essa carta, publicada posteriormente no livro epistolar *¿Y si fuera un huella?*, trazia desde indicações das “linhas gerais” que deveriam aparecer no “*Noticiero* que seguramente dedicaremos aos acontecimentos chilenos”, como informações sobre o material filmado no Chile disponível nos arquivos do ICAIC (Guevara, 2009: 283). Além de orientar aos dois cineastas cubanos que fizessem uma busca adicional em arquivos e na cinemateca, Guevara cita a necessidade de se conseguir imagens do golpe além das fronteiras nacionais. É sintomático, assim,

³ Victor Casaus também dirigiu o documentário *Gracias a la vida* (1976), centrado na figura de Violeta Parra. No entanto, embora lançado após o golpe do Chile, trata-se de uma entrevista com Isabel Parra gravada da *Casa de las Américas* em 1971.

⁴ Contribuiu para a elaboração dessa lista a publicação institucional do ICAIC *Guía Temática del Cine Cubano: producción ICAIC 1959-1980* (Guía [...], 1983).

⁵ Todas as citações em língua estrangeira foram traduzidas ao português pela autora.

que uma cópia dessa correspondência tenha sido enviada a Saúl Yelín, responsável pelas relações internacionais do Instituto. O diretor ordena algumas estratégias para que os futuros noticiários pudessem incluir imagens posteriores ao bombardeio do Palácio de La Moneda:

Será conveniente também aproveitar todo o material fotográfico que se possa. Para isso, estou ligando para o México e deve se encarregar seriamente o companheiro Manolito Pérez⁶ para que desde Madri se faça um envio de revistas gráficas o mais completo possível assim como para que se discuta com os amigos de lá a possibilidade de conseguir materiais dos quais eventualmente possa dispor a TV espanhola.

Outra medida a tomar será insistir com *Visnews*⁷ o envio urgente e prioritário de materiais inclusive se tiverem um custo extra.

Devemos nos comunicar com todos os nossos *partenaires* em países limítrofes (Peru e Argentina) para tratar de conseguir material gráfico e fílmico. (Guevara, 2009: 284).

Essa carta enviada por Alfredo Guevara traz uma série de informações que ajudam a compreender as reações do ICAIC ao golpe do Chile. Nesse sentido, é sintomática a instrução que traz de que seria necessário esperar “o curso dos acontecimentos e as posições” do Partido e do governo revolucionário para determinar o caráter do *Noticiero*. Apesar dessa ordem que visava garantir a oficialidade do discurso, Guevara já intuía o tom que estaria presente nas produções pós-1973: denúncia do caráter fascista do golpe e do imperialismo estadunidense, desconstrução do discurso supostamente “democrático” por parte do Exército do país andino. “E, naturalmente, significação histórica da figura de Allende e de seu gesto final” (Guevara, 2009: 283). Essas quatro linhas programáticas resumem leituras do processo chileno feitas pelo governo cubano já no período da Unidade Popular e que deveriam seguir presentes. Por outro lado, Guevara era categórico ao recomendar a valorização do “gesto final” de Allende, ou seja, o momento em que o presidente finalmente recorreu à arma para defender sua revolução ao custo de sua própria vida.

Além de uma permanência discursiva em relação ao momento anterior ao golpe, a carta de Guevara permite verificar uma continuidade nas relações institucionais entre Cuba revolucionária e o Chile de Allende, a começar por um de seus destinatários, o cineasta Miguel Torres. De acordo com Ignacio Del Valle Dávila (2015), em 8 de março de 1971 foi assinado em Santiago um termo de

⁶ Referência ao cineasta cubano Manuel Perez.

⁷ Agência internacional de notícias fundada em Londres, que a partir dos anos 1960 será gradativamente controlada pela *Reuters*.

cooperação entre o ICAIC, representado por Alfredo Guevara, e a *Chile films*, representada por Miguel Littin, envolvendo coprodução, distribuição mútua de filmes, projeção e até a formação (por parte do Instituto cubano) de cineastas e técnicos chilenos. Para que o acordo saísse do papel, Torres foi enviado ao Chile como um representante do ICAIC, permanecendo no país por quase um ano. Nesse período, realizou, com a ajuda de técnicos chilenos, o documentário *Introducción a Chile* (1972), “[...] destinado a apresentar ao público cubano as regiões do Chile e algumas características da sua cultura” (Del Valle Dávila, 2015: 225). Na carta de 12 de setembro de 1973, Guevara recomenda aproveitar sequências desse filme nos noticiários sobre o golpe, especialmente os trechos em que se fazia referência às Forças Armadas: uma vez desmascaradas, completa o diretor, não era mais necessário “[...] o respeito que até o momento deveríamos à linha tática seguida pela Unidade Popular” (Guevara, 2009: 284).

Foram ao menos dois os *Noticieros ICAIC Latinoamericanos* que trataram, na época, do golpe no Chile, ambos de 1973. Miguel Torres dirigiu *Primer reportaje contra el fascismo en Chile*, finalizado uma semana após o 11 de setembro. O documentário é composto basicamente por discursos proferidos por Allende e Fidel Castro em duas viagens diplomáticas ocorridas na época da Unidade Popular: a visita de Castro ao Chile no final de 1971 e a visita do presidente chileno a Cuba um ano depois. Das imagens anteriores ao golpe, destaca-se ainda a famosa sequência do assassinato do jornalista sueco Leonardo Henrichsen filmada por ele próprio em junho de 1973. O filme é composto também por fotografias e sequências audiovisuais do bombardeio do La Moneda e de tomadas de momentos marcantes do exílio: a chegada de Beatriz Allende e dos primeiros exilados à Havana, junto ao corpo diplomático cubano que havia sido expulso do Chile; bem como o desembarque de Hortensia Bussi, viúva de Allende, no México.

Além de denunciar a repressão e enfatizar a solidariedade ao Chile, o documentário coloca como protagonista Fidel Castro. É ele quem explica, por exemplo, em seu discurso no Chile em 1971, a natureza da experiência chilena ao povo desse país. Também aparece na fala de Castro referência ao caráter fascista da direita chilena, algo que é lembrado a todo momento pela voz over. As sequências que mostram o dia do golpe são montadas como se exibissem uma batalha, uma vez que a narração reforça a resistência armada que teria ocorrido no 11 de setembro. Pode-se concluir que o noticiário de Torres responde aos temas e dá ênfase ao que a já citada carta de Guevara do dia 12 de setembro de 1973 gostaria de destacar no evento. É particularmente interessante analisar como a figura de Allende é mostrada no filme por meio da

valorização de seu “gesto final”, como recomendava Guevara. O documentário termina com o discurso de Allende na ocasião da visita de Castro ao Chile (em que esse reforça que só sairia do cargo pela vontade do povo ou sob *balazos*) seguido pela cena do presidente chileno praticando tiros em um barco com a metralhadora que Fidel Castro lhe deu de presente e que seria usada pelo madatário chileno no dia 11 de setembro de 1973 (figura 1).



Figura 1. Fotograma presente em *Primer reportaje contra el fascismo en Chile* (1973), que mostra Salvador Allende atirando com a metralhadora dada por Fidel Castro.

Essa imagem de Allende com a metralhadora estava originalmente no filme *De América soy hijo... y a ella me debo* (Santiago Álvarez, 1972)⁸. Assim como Torres, Álvarez assina um dos noticiários feitos logo após o 11 de setembro, intitulado *La hora de los cerdos* (1973), no qual também dá continuidade a uma relação anteriormente estabelecida com a Unidade Popular. Álvarez havia estado duas vezes no Chile antes do golpe. A primeira foi em outubro de 1970, entre a eleição e a posse de Allende, quando acompanhou o caso do assassinato do general René Schneider pela extrema direita que abordou no documentário *¿Cómo, por qué y para qué se asesina a un general?* (1971). Posteriormente, Álvarez voltou ao Chile entre novembro e dezembro de 1971 para acompanhar a visita oficial de Fidel Castro, retratada em *De América soy hijo... y a ella me debo* – este último, uma “[...] tentativa de apresentação do país andino ao público cubano” (Del Valle Dávila, 2015: 226).

Uma breve análise de *La hora de los cerdos*⁹ mostra que o documentário está fortemente alinhado às orientações presentes na carta de Guevara de 12

⁸ Como já foi dito, após o golpe, Santiago Álvarez dirigiu também o documentário *El tigre saltó y mató, pero morirá... morirá...* (1973), que analisei em comparação a *Un silbido en la niebla* (Casaus, 1978) em um artigo anterior (Aguilar, 2016). Por uma questão de recorte, o filme não será retomado neste artigo.

⁹ O título desse noticiário faz alusão à frase de José Martí, usada por Che Guevara e retomada por Fernando Pino Solanas e Octavio Getino no título do filme *A hora dos fornos* (1968). A escolha por essa referência, no entanto, marca uma oposição ao contexto de expansão da revolução

de setembro de 1973, embora Álvarez não tenha sido um de seus destinatários diretos. A denúncia do caráter fascista do golpe de Estado percorre o filme e é sintetizada numa imagem situada entre o prólogo (constituído predominantemente por imagens fixas)¹⁰ e o resto do noticiário (onde predominam discursos de Castro e Allende), na qual se vê uma pomba branca atravessada por um punhal decorado com uma suástica e disposta numa tela preta logo acima de uma foto do La Moneda (figura 2). A construção dessa figura encontra eco também na orientação de Alfredo Guevara que está no documento epistolar de que naquele momento já se podia abrir mão do respeito que “deveríamos à linha tática seguida pela Unidade Popular”, uma vez que a pomba branca, símbolo da “via pacífica”, aparece sacrificada sobre o palácio presidencial. Estão presentes ainda a denúncia do imperialismo, o desmascaramento das intenções do Exército chileno (como numa sequência que justapõe uma imagem de Pinochet a de Hitler) e a valorização do chamado por Guevara de “gesto final” de Allende. A abordagem da morte do presidente é feita numa sequência bastante emotiva em que Beatriz Allende discursa para uma multidão presente na Praça da Revolução, em Havana, pouco depois de sua chegada ao exílio. Em seu discurso, a filha de Salvador Allende narra o que aconteceu em 11 de setembro com ênfase na resistência armada promovida por seu pai e termina dizendo que o chileno havia mandado uma mensagem a Fidel Castro antes de morrer: “Diga a Fidel que cumprirei com meu dever”.



Figura 2. Fotograma de *La hora de los cerdos* (1973).

proclamada no documentário argentino para dar lugar à constatação de um fluxo antirrevolucionário.

¹⁰ O prólogo do filme é montado por material da imprensa de vários países, como Brasil, França, Chile, Espanha, Estados Unidos e Cuba. Em sua maioria, esse material está constituído de reportagens e fotos impressas, porém, há sequências de reportagens audiovisuais, como aquela que mostra a queima de livros pelos soldados chilenos após o golpe. Dessa forma, percebe-se que o esforço proposto por Guevara para se conseguir fontes visuais para os documentários que seriam feitos no ICAIC foi bem-sucedido.

A mensagem final de Allende deixada a Castro dá ao líder cubano um protagonismo no ápice da tragédia, lhe atribuindo inclusive certa autoria nesse gesto final. *La hora de los cerdos*, de fato, é um documentário que pretende dar voz aos seus dois protagonistas, Allende e Castro, prescindindo da voz *over* – recurso narrativo ausente – e deixando espaço para os discursos oficiais em sua banda sonora. O cenário comum a esses discursos é a Praça da Revolução em Havana, lugar desde o qual Salvador Allende, Castro e Beatriz Allende, cada um a sua vez, falam para uma multidão. A praça aparece ainda nas imagens em que a população faz fila para assinar o livro de condolências após a morte do presidente do país andino. A quase onipresença desse cenário, lugar de consagração pública de Castro, não ocorre por acaso: é Castro e o povo cubano quem legitimam o processo chileno como uma “revolução”.

Mariana Villaça, no livro *Cine cubano*, chama atenção para a tensão entre as duas “vias” ao socialismo que dificultou a relação entre Cuba e Chile nos durante o governo Allende:

A via pacífica e a postura antiguerrilha defendidas por vários setores de esquerda no Chile, bem como as tensões internas em relação à definição da política cultural a ser assumida pela Unidade Popular (e que oscilava entre uma linha ligada ao partido Comunista e outra menos ortodoxa) eram pontos delicados dessa aproximação com Cuba. (Villaça, 2010: 185).

Diante dessa constatação, é possível perceber que a queda da Unidade Popular por um golpe violento, frente ao qual os simpatizantes do governo não tinham como entropor uma resistência armada, gerou a leitura em Cuba de que a experiência chilena havia sido uma vítima do imperialismo e das forças reacionárias locais, porém, uma vítima despreparada para um fim inevitável. Assim, o 11 de setembro reforçou e confirmou a crítica oficial prévia do governo revolucionário da Ilha ao presidente chileno e que, segundo Guevara, o ICAIC havia se esforçado em amenizar. Ao confirmar a desconfiança de Cuba, o golpe de 1973 fez com que Allende fosse lido no documentário cubano, paradoxalmente, como um mártir da “luta armada”, como se seu gesto final o redimisse de uma fraqueza anterior que sustentava o frágil projeto da UP.

Chilenos no ICAIC

O exílio chileno em Cuba proporcionou um intenso intercâmbio entre cineastas que, em alguns casos, estreitou laços transnacionais firmados no governo da Unidade Popular. Pedro Chaskel, por exemplo, em entrevista à revista *Cine cubano* em 1980, quando ainda estava exilado na Ilha, relembra que antes de 1973 já havia estado três vezes no país (Vilasis e Sotolongo, 1980: 70).

Segundo o cineasta, esse histórico era, inclusive, um dos fatores que forçaram sua saída do Chile depois do golpe de Estado, quando as relações diplomáticas entre os dois países latino-americanos foram rompidas. Esses laços prévios, que vinham das relações estabelecidas no interior do fenômeno cinematográfico intitulado *Nuevo Cine Latinoamericano*, fizeram com que vários chilenos se comunicassem com Alfredo Guevara após o 11 de setembro para solicitar-lhe apoio na mobilização de redes de solidariedade. Em 20 de novembro de 1973, o diretor do ICAIC repassava a um interlocutor chamado Ariel, funcionário do Departamento de América do Comitê Central do Partido Comunista Cubano (PCC), duas cartas que havia recebido.¹¹ Uma delas era de Patricio Guzmán e havia sido escrita por encomenda de Saúl Yelín, na qual o chileno relatava “tudo o que lembrava de sua estada no Estádio [Nacional]” (Guevara, 2009: 290). A outra, do cineasta Luis Mora (identificado por Guevara como “cineasta do PC”), narrava o golpe e os dias subsequentes a esse evento.

Os cineastas chilenos enviaram informações sobre o que estava acontecendo no interior do país e procuraram ajuda do ICAIC para salvaguardar o material cinematográfico filmado nos meses antecedentes ao golpe e nos dias posteriores à queda da Unidade Popular. Nesse sentido, é exemplar uma carta enviada em 2 de março de 1974 desde Buenos Aires por Sergio Trabuco para Alfredo Guevara, posteriormente publicada em *¿Y si fuera un huella?*. Em um longo informe intitulado “Situação Cinema no Chile”, Trabuco se refere a que “todo o material que pudemos resgatar” foi enviado para Havana via Suécia por Sergio Castilla (cineasta que se exilou em Cuba) e pelo diretor de fotografia Samuel Carvajal. O signatário faz referência ainda à ajuda do embaixador da Suécia, Harald Edelstam, para salvar materiais audiovisuais que poderiam ser apreendidos pela ditadura, levando-os consigo quando recebeu a ordem da Junta Militar de deixar o Chile, o que ocorreu em dezembro de 1973. No entanto, a carta de Trabuco lamenta que a expulsão do diplomata havia tornado as coisas mais difíceis, pois ainda existiriam filmagens a serem resgatadas do interior da embaixada da Suécia. Além de um panorama sobre o destino da produção fílmica concernente ao período da Unidade Popular, o cineasta chileno descreve quais eram as possibilidades de se filmar depois do golpe – “Temos equipes humanas completas e limpas para filmar (militantes)” (Guevara, 2009: 301). O final da correspondência é, por sua vez, todo dedicado a informar sobre a situação política e pessoal de nomes centrais do meio

¹¹ Além de vínculos cinematográficos, a comunicação epistolar de Guevara com os chilenos constantemente remete a laços e contatos político-partidários. Desde Paris, em 1 de fevereiro de 1974, Juan Carlos Moraga, que havia sido vice-presidente da *Chile films*, comentou o interesse de representantes do Partido Comunista Chileno em terem uma reunião com o ICAIC (Guevara, 2009: 298).

cinematográfico chileno ou sobre o destino das instituições audiovisuais do país após 11 de setembro de 1973.

A referência nessa carta ao material audiovisual tirado do Chile via Suécia e enviado a Cuba é, sem dúvida, um dado importante sobre o destino das filmagens que dariam origem ao filme *A batalha do Chile*¹². A trilogia documental mais emblemática sobre o golpe não será analisada neste artigo, uma vez que o foco deste estudo é entender a atuação do ICAIC frente ao trágico evento em termos de políticas culturais. No entanto, interessa pensar a postura do Instituto ante a presença dos exilados chilenos (objetivo para o qual o caso desse documentário é paradigmático): que espaço tiveram para montar esses filmes? De que maneira o governo cubano e seu braço institucional cinematográfico atuaram nesse processo? Cabe, portanto, tomar o caso de *A batalha do Chile* como um emblema das relações entre chilenos e cubanos no pós-golpe.

No folder de lançamento (figura 3) de *A batalha do Chile – A insurreição da burguesia* (1975), primeira parte da trilogia, percebe-se que a equipe creditada é predominantemente chilena, composta por nomes que participaram das filmagens durante a Unidade Popular (como o diretor de fotografia Jorge Müller, desaparecido político da ditadura na época do lançamento) e por exilados chilenos que se integraram ao filme já em Cuba (caso de Pedro Chaskel e Marta Harnecker).¹³ Há também aqueles que estiveram presentes nas duas etapas, como José Pino e Federico Elton. Porém, chama atenção a presença dos nomes estrangeiros, Chris Marker e Julio García Espinosa. Interessa, para este artigo, refletir sobre a referência a García Espinosa na ficha técnica, definido genericamente como “assessor”, pois a vinculação do projeto da trilogia ao nome do importante cineasta cubano, além de atribuir certa institucionalidade ao documentário dentro do ICAIC, serviu para relacionar metodológica e teoricamente o filme como alinhado à noção de *cine imperfecto*.¹⁴

¹² A informação de que as filmagens que haviam sido feitas por Patricio Guzmán nos anos da Unidade Popular saíram do Chile com o embaixador sueco, expulso em dezembro de 1973, está presente em Perotti e Sandquist, 2013. Além dessas fontes, pesquisei em meu doutorado a colaboração entre o cineasta francês Chris Marker e Guzmán, que envolveu uma primeira tentativa de se montar *A batalha do Chile* na França. O dado de que o material fílmico se encontrava na Suécia está presente em esquemas de produção e em cartas da época, depositados no arquivo da produtora militante *Images, Son, Kinescope, Réalisation Audiovisuelle* (ISKRA), localizado em Paris, e que foram analisados no livro *O cinema latino-americano de Chris Marker* (Aguiar, 2015). Neste artigo, por uma questão de recorte, não voltarei ao tema da etapa francesa do processo de produção, e focarei os comentários sobre a trilogia documental ao que diz respeito à sua montagem no ICAIC.

¹³ Tanto Chaskel como Harnecker eram amigos de Patricio Guzmán antes do exílio, porém, não tiveram um papel central na rodagem das imagens que compõem *A batalha do Chile*. No caso de Harnecker, Guzmán credita a ela alguma participação ao dizer que a revista que ela dirigia, *Chile Hoy*, era “[...] de onde se extraía informação para alguns aspectos da filmagem” (Guzman e Sempere, 1977: 81).

¹⁴ De acordo com Del Valle Dávila, o manifesto *Por un cine imperfecto*, de García Espinosa, foi escrito em 7 de dezembro de 1969, mas divulgado a partir do ano seguinte. O manifesto defende,



Figura 3. Folder de divulgação de *A batalla do Chile – A insurreição da burguesia* (parte 1), encontrado no arquivo da Cinemateca Cubana do ICAIC.

A vinculação do projeto que deu origem às três partes de *A batalla do Chile* com García Espinosa seria anterior à etapa cubana do documentário, de acordo com Patricio Guzmán. Em 1977, a revista *Cine cubano* (n. 91/92) publicou o texto “Reflexiones previas a la filmación de *La batalla de Chile*”, que teria sido escrito por Guzmán em 20 de abril de 1973, portanto, antes do golpe. Nessas notas de filmagem, o cineasta chileno cita um fragmento de *Por un cine imperfecto*, que atenta para que o cinema revolucionário não deveria apenas “celebrar os resultados”, mas sim “mostrar o processo dos problemas”.

em linhas gerais, que o cinema latino-americano não pode sucumbir seu espírito revolucionário (e o sentimento de “urgência” que suscita) frente às limitações técnicas que encontra: “É preferível aceitar e assumir uma certa ‘imperfeição’ técnica do que se deixar paralisar em uma tentativa de esperar pelo grau de virtuosidade do cinema de Hollywood ou das cinematografias da Europa Ocidental, onde os orçamentos são inatingíveis para os cinemas latino-americanos.” (Del Valle Dávila, 2015: 190).

Essas considerações serviam para que Guzmán formulasse uma série de diretrizes baseadas na noção de que era preciso filmar a ação no momento em que ela se produz. E sobre o manifesto cubano, declarava: “[...] foi uma das poucas fontes de consulta que pudemos encontrar em nosso país, nesse momento” (Guzmán, 1978: 44). Essa associação do seu trabalho cinematográfico com as ideias de García Espinosa é reforçada após o lançamento da primeira parte do filme (1975) por meio de entrevistas. No livro *Chile: el cine contra el fascismo*, por exemplo, o documentarista chileno atribui a essa influência a “estrutura testemunhal” de *A batalha do Chile*, voltando a citar a mesma passagem do manifesto destacada em 1973 (Guzmán e Sempere, 1977: 79-80).

Nessa obra, constituída principalmente por uma entrevista feita por Sempere a Guzmán, o chileno detalha a participação de García Espinosa como assessor do documentário, na ocasião de seu exílio em Cuba. Marta Harnecker e o realizador cubano teriam feito um “trabalho prévio” de aprovação do filme: “Porque não se trata de submeter a película a um tribunal e dizer disso eu gosto e isso eu não gosto, mas ao revés, tomar consciência do que é o politicamente correto e o que é o politicamente inoportuno” (Guzmán e Sempere, 1977: 95-96). Mais adiante, na mesma entrevista, o cineasta chileno explica a Sempere o que fazia a figura do “assessor” dentro do ICAIC:

O assessor é a pessoa que, por compromisso pessoal, primeiro entra em contato com o realizador e é o que transmite qual é o plano temático que a revolução quer, enquanto escuta as proposições pessoais que o realizador quer fazer. Uma vez que se produz harmonia nesse terreno, o assessor coordena o trabalho do analista, do realizador, da rodagem e da montagem. Ou seja, é a pessoa que não perde de vista o projeto e que permanece junto ao realizador até o final, assessorando-o em tudo o que possa, fundamentalmente no ideológico. (Guzmán e Sempere, 1977: 101-102).

Essas duas declarações vão ao encontro da carta já citada de Alfredo Guevara datada de 12 de setembro de 1973 e enviada a García Espinosa e Miguel Torres, que sugere que existiam certas “linhas gerais” dadas pelo governo revolucionário para orientar de que forma o golpe de Estado no Chile seria tratado cinematograficamente pelo ICAIC. Por outro lado, a sugestão de um certo controle ideológico exercido tanto na produção dos cubanos como naquela dos chilenos sobre o 11 de setembro de 1973 contrasta com declarações da equipe de *A batalha do Chile* sobre a liberdade que tiveram para montar o documentário. Essa liberdade aparece, sobretudo, nos comentários sobre as condições de produção que os cineastas chilenos encontraram no Instituto cinematográfico. Nesse sentido, é exemplar um episódio narrado por Pedro Chaskel, o montador da trilogia, que envolve também o nome de García Espinosa. Em entrevista

posterior, Chaskel diz que a equipe trabalhou de seis a sete meses por ano, às vezes doze horas por dia, para fazer as três partes de *A batalha do Chile* (considerando o período entre 1974, quando se começa a montar *A insurreição da burguesia*, e 1979, quando é lançado *O poder popular*). Essa dedicação era necessária para editar a grande quantidade de material filmico rodado na Unidade Popular que tinham em mãos e a noção de que, dali, poderia sair um projeto monumental sobre os conflitos que resultaram no bombardeio do La Moneda. Chaskel conta, então, uma anedota:

Houve um momento em que o filme estava terminado, apesar de que por sorte não se havia cortado o negativo. Copião pronto, som pronto, texto mixado... E baixou uma neura em Patricio, com razão. Dizia que este material dava para muito mais que isso, não estava bem. E tivemos uma reunião com Julio García Espinosa, que era um pouco consultor do ICAIC. Com muita preocupação Patricio lhe expôs tudo isso e Julio disse: “bom, comecem de novo”. Isso não ocorre em nenhuma parte do mundo em nenhuma produção, depois de ter tudo pronto, ordenado cronologicamente, gravado o som e tudo, trabalhando não sei quantos meses... (Ríos e Román, 2012: 70).

Essa declaração de Chaskel permite pensar em duas características do exílio cinematográfico chileno em Cuba. A primeira diz respeito às condições de vida que os cineastas exilados tiveram na Ilha nos anos 1970, propiciadas pelo governo do país. Na entrevista citada acima, publicada em 2012, Chaskel declarou que “[...] ali nosso problema de sobrevivência estava totalmente garantido, podíamos nos dedicar 100% à montagem da película [...]” (Ríos e Román, 2012: 69). O montador narra ainda que no período em que fizeram *A batalha do Chile*, ele vivia no Habana Libre, enquanto Guzmán habitava outro hotel de alto padrão na capital cubana. Essa situação contrasta com a dificuldade de sobreviver que muitos chilenos enfrentavam na Europa nessa mesma época. O próprio Guzmán, em carta ao produtor do documentário, Federico Elton, escrita em 1973 (enviada, assim, antes da migração a Cuba), declarava que vivia na Espanha com o dinheiro dos móveis que havia vendido em Santiago (Aguiar, 2015: 157). Por outro lado, o padrão de vida dos chilenos não foi muito diferente daquele encontrado por outros cineastas latino-americanos: Glauber Rocha, por exemplo, também morou no Habana Libre, entre novembro de 1971 e dezembro de 1972, graças ao ICAIC (Villaça, 2010: 260).

Em relação às condições de produção dos exilados vindos do Chile, o cineasta cubano Miguel Torres declarou em entrevista concedida em 2014¹⁵ que

¹⁵ O cineasta foi entrevistado em Havana em dezembro de 2014 por mim e pelo pesquisador Ignacio Del Valle Dávila (Torres, 2014).

a situação enfrentada por esses cineastas se assemelhava àquela vivida por outros cineastas latino-americanos. Segundo Torres, em ambos os casos esses cineastas eram sustentados pelo Estado para que pudessem fazer filmes sobre seus países, mas não eram totalmente integrados ao ICAIC (Torres, 2014). Essa declaração é corroborada ao se analisar os rumos tomados por Guzmán e Chaskel após o término da segunda parte de *A batalha do Chile*: o primeiro deixou a Ilha, enquanto o segundo procurou se integrar ao meio cinematográfico cubano. Em entrevista, Chaskel declarou que seguiu tendo espaço para fazer seus próprios documentários, porém, jamais trabalhou em películas de diretores cubanos¹⁶. Na pesquisa que deu origem a este artigo, foi identificado apenas um filme que procurou integrar chilenos e cubanos no mesmo projeto: trata-se da *Cantata de Chile* (Humberto Solás, 1976).¹⁷ Por ser uma ficção, o filme escapa ao escopo desta análise, porém, é interessante destacar que na década de seu lançamento Solás lamentava a facilidade em recompor uma atmosfera chilena devido ao alto número de exilados que se encontravam na Ilha (Solás, 1979).

Se a colaboração efetiva entre chilenos e cubanos foi rara, a liberdade de criação encontrada pelos exilados no ICAIC é uma ideia que aparece, por exemplo, na entrevista de Solás citada acima, na qual ressalta a possibilidade criativa que havia em Cuba, dizendo que Miguel Littin necessitou fazer concessões para realizar *Actas de Marusia* (1976) no México (Solás, 1979). Já Chaskel, na *Cine cubano* n. 98, de 1980, via o exílio chileno como um fenômeno novo, “sem antecedentes na história do cinema”. Essa especificidade:

[...] é manter certas características comuns e uma estreita ligação com a problemática de seu país; pelo que nós conhecemos de outras experiências, o exílio implicou na incorporação às indústrias locais. No nosso caso confluem elementos básicos: em primeiro lugar, a imensa solidariedade internacional com o povo chileno; em segundo, o golpe coincide com uma fase de ascensão do cinema chileno [...]. Isto foi cortado pelo golpe. Ao sair, poder tirar de forma clandestina muitos materiais, foi possível retomar esse impulso e, de fato, os cineastas chilenos exilados seguiram fazendo um cinema tematicamente ligado ao Chile e à resistência do povo frente a ditadura. (Vilasis e Sotolongo, 1980: 70).

Embora a declaração de Chaskel não se restrinja a um contexto nacional, quando se considera o caso de Raúl Ruiz, por exemplo, que teve uma maior in-

¹⁶ Chaskel participou de ao menos mais cinco documentários em Cuba. Como diretor, fez *Los ojos como mi papá* (1979), *¿Qué es?* (1980), *Una foto recorre el mundo* (1981); *Constructor de cada día* (1982). Já como montador, participou de *Recado de Chile* (1979), de Carlos Flores del Pino e José Román.

¹⁷ O filme *Cantata de Chile* foi analisado no capítulo “O ICAIC e a resistência épica do povo chileno” (Aguilar, 2016a).

serção no meio cinematográfico francês, não se limitando a tratar de temáticas diretamente relacionadas ao golpe, o relato acima parece descrever com precisão a perspectiva encontrada pelos chilenos em Cuba. Nesse sentido, o exílio cinematográfico no ICAIC foi caracterizado por um alinhamento ideológico com o governo revolucionário cubano e por uma extraordinária garantia de sobrevivência e condições de trabalho. Por outro lado, os chilenos encontravam dificuldades para se afastar da temática da ditadura¹⁸ e, conseqüentemente, de se inserirem em projetos do ICAIC que não se limitavam a tratar o seu país de origem.¹⁹

Por fim, é necessário refletir brevemente sobre a contribuição do ICAIC não apenas como um lugar para se montar as imagens da Unidade Popular, mas também como um financiador de projetos que buscaram salvaguardar as imagens do exílio chileno e até mesmo filmar no interior da repressão promovida pela ditadura militar. Em relação a esses pontos, vale citar que Chaskel e Gastón Ancelovici foram responsáveis pela criação e manutenção da *Cineteca Chilena en el Exílio*.²⁰ No que se refere às imagens feitas no Chile da ditadura, vale citar brevemente *Recado de Chile* (1979), dirigido por Carlos Flores e José Román, que contou com a participação do ICAIC. De acordo com Alicia Vega, as sequências das entrevistas realizadas com membros da *Agrupación de Familiares de Detenidos-Desaparecidos* foram gravadas em Santiago, enviadas para a Espanha, até chegarem em Cuba. O Instituto cubano ficou responsável pela pós-produção – o documentário foi montado por Chaskel e Fedora Robles (Vega, 2006: 332).

Além da denúncia da ditadura, a busca por imagens de dentro pareceria responder a uma escassez de material para o cinema documental que se apresentava como um problema para os exilados no final da década de 1970. No artigo “El cine chileno está vivo”, publicado em 1977 na *Cine cubano*, Chaskel declara que diante do esgotamento das primeiras fontes documentais, o documentário chileno deveria fazer um “novo esforço criador” e diagnosticava que alguns documentaristas começavam a migrar para o cinema de ficção (Chaskel, 1978: 65). O mesmo diagnóstico aparece no relato do cineasta Sebastián Alarcón num debate promovido pela revista mais emblemática do exílio chileno, *Araucaria de Chile*, em 1980, quando ele declara que migrou do documentário para a ficção por falta de material para editar (Alarcón et al., 1980: 123).

¹⁸ A trajetória de Chaskel demonstra que ele procurou se afastar, após a finalização de *A batalha do Chile*, de temáticas exclusivamente voltadas ao seu país de origem. Nesse sentido, seus filmes cubanos como diretor optaram por temas como o exílio das crianças latino-americanas (não apenas chilenas) e a figura de Che Guevara.

¹⁹ Uma exceção pode ser pensada em relação à Nicarágua. O ICAIC apoiou a ficção *Alsino y el condor* (1982) feito por Littin nesse país.

²⁰ Posteriormente, a instituição passa a ser chamada de *Cinematoteca Chilena de la Resistencia*.

Esse enfraquecimento do cinema documental sobre a ditadura chilena se deu de forma paralela a um menor espaço encontrado pelos chilenos no ICAIC e ao enfraquecimento do intercâmbio cinematográfico entre Chile e Cuba firmado desde a Unidade Popular. É sintomático, nesse sentido, a ausência de cartas entre chilenos e Alfredo Guevara em *¿Y si fuera un huella?* na seleção referente à década posterior ao golpe. Em um dos últimos textos em que o tema “Chile” aparece, Sergio Trabuco escrevia ao diretor do ICAIC desde Caracas em março de 1979, quando lamentava: “Mesmo que tenham existido outras cartas onde coloquei inquietudes, dúvidas, opiniões, consultas e não tive resposta, insisto.” (Guevara, 2009: 365). Em seguida, Trabuco declara que compreendia a falta de retorno, pois a última viagem a Cuba tinha sido importante para perceber o quanto Guevara era ocupado. O chileno também conta ao diretor do Instituto que havia desistido de passar um ano em Cuba, como planejava, e que estava voltando ao Chile, uma vez que havia conseguido viajar ao país sem maiores problemas políticos. Esse documento mostra um novo momento da ditadura, que em alguns casos significou o fim do exílio. Para as relações cinematográficas entre os dois países latino-americanos, os anos 1980 significaram, no entanto, uma retração nos intercâmbios.

Considerações finais

No artigo “Uma insólita visita: Fidel Castro do Chile de Allende”, Aggio analisa como a visita de Castro ao país andino em 1971 distendeu as relações políticas no Chile, seja entre esquerda e oposição, seja no interior da própria esquerda. Em parte, isso ocorreu porque “[...] aos olhos de Fidel, o processo chileno deveria ‘avançar’ a partir da fase em que estava e que o ‘ritmo’ revolucionário poderia (e, segundo ele, deveria) ser alterado” (Aggio, 2003). A análise dos documentários feitos em Cuba após o golpe e da documentação produzida em torno a esses filmes mostra que o 11 de setembro foi recebido sem surpresas e que se apresentou, no discurso sobre a Unidade Popular, como uma corroboração da desconfiança cubana anterior em relação ao potencial revolucionário da via ao socialismo representada por Allende.

Por outro lado, o evento trágico foi responsável por estabelecer vínculos ainda mais fortes do que aqueles firmados durante a UP. O ICAIC foi, entre 1973 e 1979, um dos polos centrais das redes de solidariedade internacionais ao Chile no campo do cinema. Nesse Instituto, os realizadores chilenos tiveram um espaço privilegiado e total apoio para produzirem seus filmes, especialmente no que diz respeito ao documentário, que veiculou imagens dos conflitos durante a Unidade Popular e da violência ditatorial após o 11 de setembro. Esse apoio institucional garantiu, inclusive, condições de vida aos realizado-

res e técnicos para que se dedicassem integralmente ao ofício cinematográfico. Porém, essa “carta branca” não era dada sem algumas implicações: os chilenos pouco puderam se dedicar a outros temas que não ao seu próprio país. Além disso, do ponto de vista ideológico, se não houve um controle rígido, pode-se dizer, ao menos, que foram incentivadas análises que privilegiaram uma autocrítica à UP que incluía a revisão da via pacífica.

Esse viés esteve presente também nas produções feitas por cubanos sobre o Chile. Em relação a esse último ponto, é interessante analisar como a figura de Allende passou a ser vista como a de um mártir revolucionário. A circulação de sua imagem empunhando a metralhadora dada por Castro nos documentários é sintomática de uma readequação da figura histórica do presidente chileno, promovida, nos filmes, pela a valorização de seu “gesto final”. Assim, no contexto pós-morte, sua biografia era revisada e o líder passava a ser alçado, com o aval cubano, ao panteão dos revolucionários latino-americanos.

Referências bibliográficas

- Aggio, A. (2003) Uma insólita visita: Fidel Castro do Chile de Allende. *História*, 22(2). Franca. Disponível em: www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742003000200009&lng=pt&tlng=pt
- Aguiar, C. (2015). *O cinema latino-americano de Chris Marker*. São Paulo: Alameda.
- Aguiar, C. (2016). Imágenes de la derrota y canciones de lucha: la nueva canción chilena en el cine cubano de solidaridad. *Cine documental*, (13). Disponível em: <http://revista.cinedocumental.com.ar/imagenes-de-la-derrota-y-canciones-de-lucha-la-nueva-cancion-chilena-en-el-cine-cubano-de-solidaridad/>.
- Aguiar, C. (2016). O ICAIC e a resistência épica do povo chileno em. In Y. Aguilera (org.), *Imagem, memória e resistência* (pp. 199-213). 1ed. São Paulo: Discurso editorial.
- Alarcón, S. et al (1980). Orientación y perspectivas del cine chileno. *Aurau-caria de Chile*, (11): 119-136.
- Chaskel, P. (1978). El cine chileno está vivo. *Cine cubano*, (91-92): 59-65. Havana.
- Del Valle Dávila, I. (2015). *Le nouveau cinéma latino-américain: 1960-1974*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

- Guevara, A. (2009). *¿Y si fuera una huella?*. Havana; Madri: Editorial Nuevo Cine Latinoamericano; Ediciones Autor S. R. L.
- Guía Temática del Cine Cubano: producción ICAIC 1959-1980* (1983). Havana: Cinemateca de Cuba.
- Guzmán, P. (1977). Reflexiones previas a la filmación de *La batalla de Chile. Cine cubano*, (91-92): 37-48. Havana.
- Guzmán, P. & Sempere, P. (1977). *Chile: el cine contra el fascismo*. Valência: Fernando Torres.
- Perrotti, G. & Sandquist, J. (2013). *Harald Edelstam: héroe del humanismo, defensor de la vida*. Santiago: LOM.
- Ríos, H. & Román, J. (2012). *Hablando de cine*. Santiago: Ocholibros.
- Rojas Mira, C. & Santoni, A. (2013). Geografía política del exilio chileno: los diferentes rostros de la solidaridad. *Perfiles Latinoamericanos*, (41): 123-142. Cidade do México.
- Ruffinelli, J. (2008). *El cine de Patricio Guzmán: en busca de las imágenes verdaderas*. Santiago: Uqbar.
- Solás, H. (1979). Cuba 3: Solás. *Framework*. Entrevista retirada de uma tradução do texto original em inglês, presente no arquivo da Cinemateca Cubana (Havana).
- Torres, M. (2014). Entrevista concedida a Carolina Amaral de Aguiar e Ignacio Del Valle Dávila. Havana.
- Vega, A. (2006). *Intinerario del cine documental chileno: 1900-1990*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado.
- Vilasis, M. & Sotolongo, J. (1980). Se inicia una nueva etapa. Entrevista con Pedro Chaskel. *Cine cubano*, (98): 68-82. Havana.
- Villaça, M. (2010). *Cinema cubano: revolução e política cultural*. São Paulo: Alameda.

Filmografia

A batalha do Chile (1975, 1976, 1979), de Patricio Guzmán.

A hora dos fornos (1968), de Fernando Pino Solanas Octavio Getino.

- Alsino y el cóndor* (1982), de Miguel Littin.
- América soy hijo... y a ella me debo* (1972), de Santiago Álvarez.
- Cantata de Chile* (1976) de Humberto Solás.
- ¿Cómo, por qué y para qué se asesina a un general?* (1971), de Santiago Álvarez.
- Constructor de cada día* (1982), de Pedro Chaskel.
- El recurso del método* (1978), de Miguel Littin.
- El tigre saltó y mató, pero morirá... morirá...* (1973), de Santiago Álvarez.
- Gracias a la vida* (1976), de Victor Casaus.
- Introducción a Chile* (1972), de Miguel Torres.
- ¿Qué es?* (1980), de Pedro Chaskel.
- La hora de los cerdos* (1973), de Santiago Álvarez.
- La piedra crece donde cae la gota* (1975), de Patricio Castilla.
- Libertad para Luis Corvalán* (1975), de Daniel Díaz Torres.
- Los ojos como mi papá* (1979), de Pedro Chaskel.
- Nombre de guerra: Miguel Enríquez* (1975), de Patricio Castilla.
- Primer reportaje contra el fascismo en Chile* (1973), de Miguel Torres.
- Prisioneros desaparecidos* (1979), de Sergio Castilla.
- Recado de Chile* (1979), de Carlos Flores del Pino e José Román.
- Un silbido en la niebla* (1978), de Victor Casaus.
- Una foto recorre el mundo* (1981), de Pedro Chaskel.