



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
DEPARTAMENTO DE CINEMA E VÍDEO

Luciene Medina de Souza

**A FIGURA DO INTELLECTUAL NO FILME *ACTAS DE
MARUSIA*, DO CINEASTA MIGUEL LITTÍN**

Luciene Medina de Souza

A FIGURA DO INTELLECTUAL NO FILME *ACTAS DE
MARUSIA*, DO CINEASTA MIGUEL LITTÍN

Monografia apresentada ao Curso de Cinema e
Audiovisual da Universidade Federal Fluminense,
como requisito parcial para a obtenção do grau de
Licenciada em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Fabián Rodrigo Magioli Núñez

Niterói
2019


TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO (TCC)

Instituto de Arte e Comunicação Social

Departamento de Cinema e Vídeo

PARECER DA BANCA EXAMINADORA
Aluno(a): LUCIENE MEDINA DE SOUZA

Matrícula: 112057034

TÍTULO

 A FIGURA DO INTELLECTUAL NO FILME *ACTAS DE MARUSIA*, DE MIGUEL LITTÍN

BANCA EXAMINADORA

Prof. Orientador	FABIÁN RODRIGO MAGIOLI NÚÑEZ
Examinador 1	REINALDO CARDENUTO FILHO
Examinador 2	ADIL GIOVANNI LEPRI

PARECER

A banca destaca a clareza do texto, a fluidez do estilo, o domínio do objeto e o conhecimento sobre o assunto. A banca também destaca o desafio da pesquisa em dar conta de um tema muito amplo e com inter-relação com o actual contexto político da América Latina.

DATA: 19/12/2019

NOTA FINAL:

dez (10,0)

ASSINATURAS DA BANCA

Prof. Orientador	
Examinador 1	
Examinador 2	

*Dedico este trabalho às mulheres da
minha vida, Nelvis, Cátia e
Cíntia, exemplos de força,
sabedoria e superação.*

AGRADECIMENTOS

Há muito tempo atrás, quando eu ainda era jovem, não acreditava que poderia realizar tudo o que já realizei. Hoje, finalizo minha 2ª graduação, Licenciatura em Cinema e Audiovisual, mais uma etapa da minha vida. Não sei se choro ou sorrio. Eu estou contente, mas estou triste, também. Será que é verdade, mesmo? Às vezes quando a gente ganha, também perdemos. Pensamos que poderíamos ter realizado melhor, com mais afinco. Não sei, são cobranças infinitas que sempre faço comigo. Mas, eu tenho que agradecer muitas pessoas com quem convivi ao longo da minha vida. As pessoas que me formaram, pessoas com quem compartilhei sonhos, ideias, conversas de botequim, trocas de olhares, de sentimentos. Acredite, eu não sou aquela jovem que não acreditava em si mesma. Hoje, sou Luciene Medina de Souza, completa e em construção, porque vocês alteram minha percepção, minha rede de significados. Vocês mudaram o meu mundo.

Esta pesquisa é, na verdade, apenas um minúsculo nó de um empreendimento maior, o mestrado em Cinema e Audiovisual. Se possui falhas e equívocos, é porque sua tecelã se encontra em permanente construção. Se possui algum mérito, é porque foi produzido a partir do encontro com cada uma dessas pessoas que aqui citarei.

Minha querida e amada Mãe: Você é minha inspiração, minha força. Você me ensinou a honestidade, a pontualidade, a prontidão. Meu amor eterno por você. Meu pai (*in memoriam*): aquele que me ensinou a generosidade, a busca pela paciência, o carinho devotado. Minha querida irmã Cátia, para mim, sinônimo de força, compreensão e amizade: é daquelas que cai e levanta, sacode a poeira, dá a volta por cima; você sempre será meu exemplo. Meu querido irmão Josani: sinônimo de perseverança, vontade exagerada e muita persistência pelo caminho; Meu irmão Marcio: sinônimo de força, de busca incansável, um lutador. Minha amada irmã Cíntia: você é sinônimo de segurança, de conforto, de inteligência, você sempre foi e sempre será meu espelho nesse mundo. Meu querido sobrinho Anthony: você sustentou minha vontade de sonhar, você me ensinou a amar. Meu sobrinho Rafael: que me ensinou a importância das brincadeiras. Meu querido amado sobrinho Cauã: que me ensinou a importância do bom humor, que me dá a oportunidade de ser mãe duas vezes por ano. Meu filho postiço, amor incondicional.

À minha querida amiga Marina que me fortalece com os diferentes diálogos sobre a vida. Eterna gratidão. À minha querida cunhada, Landir, sinônimo de gentileza, doçura e

perspicácia. Ao amigo Waldemiro Santos, aquele que me ajudou nos meus primeiros passos na vida profissional. Aos eternos amigos, D. Rita (*in memoriam*), Maurilio (*in memoriam*), Marcia Torres, Manoel Carlos da Silva, Marcia Motta, Mariana, Ricardo e Natalia que me ensinou o verdadeiro poder da união, do respeito mútuo. À Marcelo Torres pela generosidade de acreditar em mim em um momento que eu não sabia de fato o meu potencial. As minhas amigas Maria Lucila Ferreira e Isabel Cristina Galvão, sem vocês com certeza meu caminho teria sido mais difícil. Aos meus professores da família Anglo, Tonhão, Laureano, Oswaldinho, Cabral, Zé Luz, Valêncio, Arleise, Maurão, Ivo, Sanches, Severino Antônio: aqueles que ensinaram que o conhecimento é a porta de entrada para a liberdade. Ao amigo Renato Coelho que me ensinou a rir da vida e na vida. Aos amigos Sergio Luis e João Malerba: aqueles que primeiro despertaram em mim a semente da profunda amizade. À Marly Bolina, Lurdinha Teixeira Cavalcante, Deise Rocha e Gladys, aquelas que me ensinaram a arte do corpo. Ao Mauro Puerro que me ensinou a apostar nas oportunidades, que me mostrou que eu nasci para brilhar e, o mais relevante, me ensinou que o amor não acaba, se transforma.

Aos amigos da Universidade Estadual de Maringá, Amanda Morato, Elaine Campos, Enila Baiana, Ana Lucia, Rosiany Silva, Ivan Luiz Oliveira, Paulo Rogerio, Rodrigo, João, Marcos Wagner, Regiane, Edemilson Modesto, Marcela Cantagalli, Hugo Araújo e Mariane Siqueira: por serem pessoas com as melhores intensões e esperança. Levo de vocês a vida próspera, a música, a poesia, o bom humor. Aos professores da Universidade Estadual de Maringá: Marivânia Araújo, Simone Dourado, Zuleika Bueno, Celene Tonella, Carla Almeida, Eide Abreu, Ednaldo Ribeiro, Ana Lucia Rodrigues, Meire Mathias, Wania Resende, Walter Praxedes, Pedro Jorge de Freitas, Sergio Candido de Mello, Antônio Ozaí, Eliane Sebeika Rapchan – eterna gratidão. São os melhores, por ensinar com amor. À professora Eliane Sebeika Rapchan que me ensinou a pesquisar, a buscar a adversidade, o estranhamento, o conhecimento do outro; que me ensinou que olhando o outro vemos a nós mesmo. Você sempre vai ser meu modelo de profissional e de mulher. Ao meu grande amigo Hugo Araújo, que me ensinou pelo riso, pelos vinhos, pelas longas conversas no terminal do centro de Maringá, que vale sempre recomeçar e tentar. Huguim, você é meu eterno camarada. Ao grande amigo Timossi, que me ensinou que a vida também se faz no improviso. À minha grande amiga Tarsila Calvo, sempre companheira, com uma doçura ímpar.

Meus amigos do partido: Claudio Timossi, Avanilson Araújo, Hugo Araújo, Emmanuel Silva, Marcello Locatelli, Elizandra Garcia, Mariane Siqueira, Marcela Souza,

Priscila Guedes, João Jorge, Henrique Canary: meus melhores professores. Vocês vão comigo onde quer que eu vá. À Simone Beauvoir por me ensinar que “Não se nasce mulher, torna-se mulher”. Ao estimado professor José Paulo Netto que inspira me tornar uma pessoa mais consciente para a construção de sociedade.

Ao meu grande amigo Cristiano Carvalho, homem sensível, inteligente, musical e competitivo, que me ensina que o riso fácil é o melhor remédio para viver uma vida mais leve. Admiro-o muito. Ao meu cunhado marxiano, Adriano Parra, homem de garra, consciente da realidade em que vive e que me ensina que a persistência é o caminho para aprender a teoria revolucionária.

À Pie Garcia que me ensina que perdemos e ganhamos, mas podemos recomeçar. Uma mulher poderosa. As minhas duas sobrinhas, Samara e Serena, mais maravilhosas do Brasil que sobram ternuras, carinhos e beijocas. Eu os amos. Ao Danilo que me ensina o lugar da honestidade, da persistência, da criatividade e da paciência. Aos meus eternos alunos, em Maringá, Sarandi, Paiçandu, no Primus, nos projetos escolares: onde aprendi a aprender ensinando. Aos meus amigos da graduação em Licenciatura em Cinema e Audiovisual: Paulo Janiques, Lucas Reis, João Paulo Gohar, Jhennifer Azevedo, Rosa Miranda, Igor Gall, Mariana Almeida, Luana Farias, Lucas Tunes, William Mattos, eternos lutadores do audiovisual. À Alice Akemi Yamasaki, Luana Farias, Liana e João Paulo Gohar por me permitirem a conhecer a educação popular por meio do cinema.

Aos professores mais dedicados à Licenciatura em Cinema e audiovisual: Eliany Salvatierra, Maurício Bragança, Fabián Núñez, Alice Akemi Yamasaki, por me ensinarem a acreditar na educação. A licenciatura em Cinema e audiovisual é uma luta a ser conquistada. Ao meu orientador, Fabián Núñez, o espelho no qual me encontro. Ao meu companheiro Cyro Garcia, inteligente, arguto, sensível, lutador, são 12 anos, que me ensina que o verdadeiro sentido da vida é estar ao lado da classe trabalhadora, é lutar na vida sem perder a alegria, porque a vida continua fluindo e se fundindo com o drama da dor e da luta. Mas, o amor e a ternura também estão na luta. Quero ser como você quando eu crescer. Obrigada por confiar e por se dedicar à nossa família e ao nosso amor.

E por fim, para aqueles que impiedosamente não foram citados por puro esquecimento, ofereço as entrelinhas desse trabalho: a ausência impregnada de sentidos.

RESUMO

Esta pesquisa analisa o filme *Actas de Marusia* (México, 1976), do cineasta chileno Miguel Littín com intuito de apreender a figura do intelectual e sua contribuição para as reflexões a respeito da realidade chilena, como também das transformações necessárias nesta realidade para a obtenção de um ideal de liberdade e igualdade social.

Palavras-chaves: Intelectual; Cinema Latino-Americano; Chile e Política

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
<i>Hipótese, fundamentação teórica e justificativa.....</i>	<i>12</i>
<i>Apresentação dos capítulos.....</i>	<i>15</i>
Capítulo 1 - PANORAMA DA HISTÓRIA DO CINEMA CHILENO.....	16
<i>Os anos de 1960: o cinema chileno em progresso.....</i>	<i>16</i>
<i>1.1 Os Festivais de Viña del Mar.....</i>	<i>19</i>
<i>1.2 O cinema chileno durante década de 1970.....</i>	<i>22</i>
Capítulo 2 - MIGUEL LITTÍN.....	27
Capítulo 3 - O INTELLECTUAL.....	33
CONCLUSÃO.....	51
Referências Bibliográficas	56
Webgrafia.....	58
Websites	59
Fichas Técnicas.....	60
ANEXO.....	61

INTRODUÇÃO

Podemos dizer que estamos vivenciando um momento de extrema transformação seguida de um desalento criador em todas as áreas de atividade, entre elas a política e o pensamento. Essa conjuntura se complica quando avaliamos que os valores universais — liberdade, justiça, razão, verdade —, objetos do intelectual, perdem legitimidade e valor. As questões colocadas pelo Iluminismo não são respondidas: Onde estamos? Para onde vamos? Há uma dificuldade em representar o mundo atual, o que nos leva, portanto, ao tempo de silêncio e reflexão (NOVAES, 2006). Em particular, em nosso país esta situação se vê agravada devido aos brutais ataques sofridos pela educação por parte do governo atual, notadamente na área de humanas responsável pela formação de grande parte dos intelectuais.

É neste contexto que essa pesquisa assume a sua relevância, pois é de fundamental importância debater o que é o intelectual, qual o papel histórico desempenhado por eles na sociedade, e conseqüentemente sua contribuição para a construção da realidade. Esse debate vem sendo travado ao longo do tempo na América Latina e se agudiza em períodos de crise, tais como o período da descolonização do século XIX, atravessando as Vanguardas na década de 1920, durante os governos ditatoriais que foram instaurados nos países latino-americanos, na segunda metade do século XX e, atualmente, nas crises da democracia representativa da América Latina.

Aggio e Pinheiro (2012, p. 25) compreendem “que a relação entre intelectuais e política na América Latina ocupa efetivamente um lugar importante na área de estudos dedicada a investigar especialmente a história política e cultural latino-americana”. Ou seja, na América Latina o intelectual sempre assumiu um papel protagonista na construção do pensamento crítico. Ademais, sua função se intensificou com o processo de modernização e simultaneamente a esse movimento, cresce o número de publicações e vendas dos escritos dos intelectuais.

É relevante lembrar do conhecido *affaire* Dreyfus. Segundo Marilena Chauí (2006), a palavra intelectual entra em circulação no século XIX quando Émile Zola em defesa do oficial do exército francês Alfred Dreyfus que foi acusado de traição, em 1894, e condenado. Diante das evidências de inocência do condenado, Émile Zola organizou uma carta manifesto

intitulada *J'accuse* e convocou os artistas, os escritores, os sábios, os pensadores para se erguerem contra o Exército e o Estado francês em defesa de Dreyfus. A palavra intelectual é proferida por Émile Zola e com isso o escritor deu a marca da figura do intelectual. A mobilização provocou mudanças, o oficial foi inocentado (AGGIO e PINHEIRO, 2012; CHAUI, 2006). Ademais, este acontecimento representa um “marco na história dos intelectuais, uma vez que demonstra a capacidade de mobilização e intervenção dessas personagens, para além de sua antiga imagem de analistas externos da sociedade” (AGGIO e PINHEIRO, 2012, p. 28). Outro movimento intelectual interessante da América Latina foi o das Vanguardas, ocorrido na década de 1920. As Vanguardas aconteceram em um contexto político, social e cultural de crise do modelo europeu, que deu origem a Primeira Guerra Mundial e a Revolução Russa de 1917, entretanto, não afetou a influência que os acontecimentos europeus ainda mantinham sobre os intelectuais latino-americanos. Na verdade, a ““vanguarda intelectual” que aflorou naquele contexto consistiu assim na primeira geração de intelectuais latino-americanos a estabelecer seu campo de atuação decisivamente fora do Estado e ocupar o espaço de intermediação entre os “aparelhos institucionais” e a sociedade civil” (AGGIO e PINHEIRO, 2002, p. 37). A tarefa colocada aos intelectuais, nesse período, era a de pensar, criar interpretações e leituras em torno da questão “Nação”, ou seja, construir uma identidade política do povo. Outro dado é que esta “geração de intelectuais também traz em sua caracterização uma séria alteração de corte social. Em sua grande maioria, foi formada por universitários, profissionais liberais e trabalhadores, algo muito distinto do que era visto no final do século XIX” (AGGIO e PINHEIRO, 2012, p. 38). Enfim, Patrícia Funes (apud AGGIO e PINHEIRO, 2012) define os anos 1920 como os anos fundacionais do papel do intelectual para a América Latina, pois se emergem aí tradições de pensamento político-cultural que atravessariam todo o século XX na região.

A partir disso, podemos dizer que a composição do intelectual moderno na América Latina teve início no século XX com as Vanguardas. Munidos de autonomia, os intelectuais se expressaram por meio de revistas, da literatura, partidos políticos entre outros, porém enfocando nas suas discussões as minorias e questões que até então eram pouco abordadas para se pensar a nação: a fé, a religião, a posse da terra, as etnias, etc. Em suma, as demandas dos setores dominados da sociedade. Posteriormente, no decorrer do século XX, uma onda de governos autoritários assolou o território latino-americano. As Ditaduras Militares que se instalaram na região, acabaram propiciando, ainda que clandestinamente, um ambiente de farta atividade e produção intelectual, onde se debatia a natureza do regime político

instaurado, as armas por ele utilizadas, o terror, bem como, posteriormente, os processos de transição à democracia. É neste contexto que a pesquisa pretende se estabelecer.

Hipótese, fundamentação teórica e justificativa

Para este trabalho, pretendemos analisar e discutir a figura do intelectual no filme *Actas de Marusia* (México, 1976)¹ dirigido e roteirizado pelo cineasta chileno Miguel Littín (1942 -), ou seja, discutir a importância e o papel histórico desempenhado pelo intelectual na realidade daquele período, e conseqüentemente sua contribuição para a construção da sociedade chilena e, possivelmente, a latino-americana. Ao analisar a figura do intelectual, utilizaremos a categoria de intelectual tratada na obra de Antonio Gramsci (1891-1937). Abordaremos questões como exílio, atuação política, entre outros. Além disso, é relevante investigar as influências de pensamento recebidas pelo cineasta ao longo de sua trajetória. O filme nos levará a refletir o importante processo político, ocorrido na segunda metade do século XX no país, tais como a ascensão e a derrubada de Salvador Allende (1908-1973) e a Unidade Popular no poder (1970-1973).

Partimos do pressuposto que o filme *Actas de Marusia* (México, 1976) trabalha com temas exclusivamente relacionados ao Chile. A narrativa construída pelo cineasta sugere aproximações entre o passado e o presente que permitiriam fazer analogias das tensões das esquerdas chilenas durante governo de Allende (1970-1973) e o terrível momento da ditadura que representou brutais violações aos direitos humanos naquele país. O filme *Actas de Marusia* (México, 1976) é uma adaptação do livro homônimo do compositor Patricio Manns²,

¹ *Actas de Marusia* (1976), col., 110'. Direção e roteiro: Miguel Littín; Fotografia: Jorge Stahl Jr.; Edição: Ramón Aupart e Alberto Valenzuela; Música: Mikis Theodorakis; País: México. O filme encontra-se disponível para assistir pela Web neste endereço eletrônico: <https://www.ccplm.cl/sitio/actas-de-marusia/>. Acesso em 17.08.2018.

² Patricio Manns nasceu em 3 de agosto de 1937, em Nacimiento, Região do Biobío, zona central do Chile. De pai suíço-alemão e mãe francesa, aos 14 anos publicou pela primeira vez seus poemas no jornal *El Colono* de Traiguén, iniciando uma carreira como escritor que continuaria ao longo de sua vida. Em 1963, escreveu seu primeiro romance, *Parias en el Vedado*, que reescreveu anos mais tarde com o título *La noche sobre el rastro*, ganhando com ele o Prêmio Alerce, da Sociedade de Escritores do Chile, em 1967. Durante a juventude, exerceu vários ofícios, como motorista de caminhão e atendente de farmácia até 1961 quando foi contratado como jornalista no jornal *La Patria*, em Concepción. Dois anos depois, ele se estabeleceu em Santiago, trabalhando inicialmente na Rádio Balmaceda. Naqueles anos, seu trabalho como compositor já estava se manifestando. Sua canção "Bandido" venceu o festival de Cosquín, Argentina, na interpretação de Los Trovadores del Norte; e sua música "Arriba en la cordillera" foi gravada, graças à iniciativa de Camilo Fernández, pelo selo Demon na voz de Los Cuatro Cuartos. Com esta música, Patricio Manns alcançou notável popularidade na mídia nacional, reconhecendo-se como uma das principais figuras do neofolclore. Em 1965, com a música "El cautivo de Til Til", incorpora-se como artista permanente dos Peña de los Parra, trocando experiências com Víctor Jara, Rolando Alarcón, a família Parra e muitos outros artistas chilenos e estrangeiros. Com todos eles, foi gradualmente assumindo uma atitude política militante que o levou a se comprometer profundamente com o governo da

exilado em Cuba e foi rodado no México durante o exílio do cineasta Miguel Littín. O cineasta teve apoio oficial do governo mexicano, cujo presidente na época era Luis Echeverría, e por causa desse apoio conferido a ele, possibilitou a continuação de seu trabalho fora do Chile. O orçamento do filme foi recebido pelo Banco Cinematográfico Mexicano e a estatal Cooperação Nacional Cinematográfica de México (CONACINE). O produtor chileno Arturo Feliu, também exilado no México, ajudou na produção. Diante disso, foi possível trazer para o elenco o ator Gian Maria Volonté, nome célebre do cinema político e do gênero *western*. Deputado filiado ao Partido Comunista da Itália (PCI), Volonté atuou em filmes italianos como *Por um punhado de dólares* (*Per un pugno di dollari*; Sergio Leone, 1964); *Investigação sobre um cidadão acima de qualquer suspeita* (*Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*; Elio Petri, 1970), *Sacco e Vanzetti* (1971, Giuliano Montaldo), *A classe operária vai ao paraíso* (*La classe operaia va in paradiso*; Elio Petri, 1972), *O caso Mattei* (*Il caso Mattei*, 1972; Francesco Rosi), entre outros. Em *Actas de Marusia* (México, 1976), Volonté interpreta Gregorio Chasqui, protagonista do enredo. A escolha dessas figuras do cinema político ocorreu pelo desejo manifesto de Miguel Littín em projetar internacionalmente o filme. Outro fato relevante é que a presença dessas figuras também interessava ao governo mexicano porque prestigiava a produção estatal no exterior.

Além do reconhecido ator italiano, o elenco do filme era formado por atores profissionais mexicanos, além de figurantes, oriundos de Santa Eulália e Santo Domingo, em Chihuahua, lugares escolhidos para a filmagem pelo cineasta durante sua viagem pelo país. Percebe-se que não há atores e figurantes chilenos, visto que o exílio no México foi limitado e seria custoso trazer figurantes de outros países como França ou Suécia, onde chegaram mais exilados. Por fim, *Actas de Marusia* teve uma ampla circulação internacional, por ter sido indicado ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em março de 1976, assim como para o Festival de Cannes, para disputar a Palma de Ouro, em maio do mesmo ano. Ganhou nove prêmios Ariel de Oro, o mais importante da indústria cinematográfica mexicana, incluindo melhor filme e melhor diretor e foi premiado no Festival de Huelva (1976) e no IX Festival

Unidade Popular. O golpe de Estado significou seu exílio. Na Europa, realizou um trabalho interessante com o grupo Inti Illimani, com quem gravou canções emblemáticas como “*Palimpsesto*”, “*Vuelvo*” e “*Sambalandó*”. Ele também escreveu romances valiosos como: *Buenas noches los pastores*, *Violeta Parra: La guitarra indócil*, *Curriculum Mortae* e *Actas de Marusia*. Além disso, seu forte compromisso antiditatorial o levou a se tornar porta-voz da Frente Patriótica Manuel Rodríguez. No final da década de 1980, ele retornou ao Chile, quando continuou sua prolífica obra musical e literária, tornando-se uma figura consular da atual cultura chilena. BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. “Patricio Manns (1937 -)”, en: La Nueva Canción Chilena. Memoria Chilena. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-96423.html>. Acesso em: 26/08/2019.

Internacional Cinematográfico de Santarém, Portugal (1979).

Além da temática chilena, a nossa hipótese é que encontraremos dois modelos de intelectuais no filme. Para desenvolver as hipóteses, dialogaremos ao longo do trabalho com Antonio Gramsci que discute o conceito de intelectual. O filósofo marxista italiano analisa os intelectuais privilegiando a sua relação com o poder e as suas funções como produtores de ideologia nas lutas da hegemonia que são travadas na sociedade. A tese central de Gramsci é a de que os intelectuais não formam uma classe, mas que cada classe tem seus intelectuais.

No que se refere à história do cinema chileno recorreremos às observações de Jacqueline Mouesca quando analisa o cinema da década de 1970, no período da Unidade Popular, os diretores nacionais que realizaram seu trabalho dentro do país e algumas diretrizes de políticas culturais daqueles anos e do que era esperado para os próximos anos. Segundo Mouesca (1998, p. 148), “Nosso cinema não pode considerar outra forma de competição com os cinemas de outros países que realmente se tornam a imagem do país real, assim como os cinemas em relação à sua própria realidade” (tradução nossa).

Partimos de Fabián Núñez para compreender a importância na conformação do *Nuevo Cine Latinoamericano (NCL)*, realizado nos anos 1960/70, ao afirmar que

O termo NCL irrompe na segunda metade da década de 1960, agregando ao seu redor, um conjunto de ideias e práticas, manifestas nos dois citados Festivais [Viña del Mar e Mérida]. Os anos 1970 marcam uma distensão (ou desagregação) desse processo, diante das transformações políticas do subcontinente (a militarização do Cone Sul e o endurecimento do regime cubano). A sucessiva implantação (ou recrudescimento) de regimes militares, a grosso modo, de 1968 a 1985, frustram o desenrolar do NCL, tornando o movimento em uma “bandeira” de resistência a esse fenômeno. (NÚÑEZ, 2009, p. 36)

Ainda em relação ao cinema da América Latina, José Carlos Avellar (1995) afirma que diferentes cineastas foram os principais protagonistas de um projeto que visava desenvolver uma nova linguagem cinematográfica, movimentando-se entre uma reapresentação e uma superação da realidade latino-americana. O intuito da pesquisa visa contribuir para o debate no qual o intelectual latino-americano buscou ser um agente para a

transformação social do continente. O tema é importante porque se refere a acontecimentos de um passado recente do nosso continente que ainda tem grandes repercussões sobre os dias atuais, haja vista a fragilidade das democracias no continente latino-americano. Nesse sentido, aprofundar sobre o papel dos intelectuais em meio a tantas incertezas, torna-se algo da maior importância, pelo peso que eles podem jogar através de suas reflexões ou até mesmo através de suas omissões.

Apresentação dos capítulos

Nossa pesquisa está dividida em quatro capítulos: o primeiro apresentará, resumidamente, o panorama da história do cinema chileno; o segundo enfoca a biografia do cineasta chileno Miguel Littín. O terceiro abordará a definição do conceito de intelectual trabalhado por Antonio Gramsci. No quarto capítulo, faremos a análise geral da narrativa fílmica face às conclusões e fatos ligados ao período histórico do Chile e, por último teremos a conclusão. Ademais, temos em anexo as sequências do filme.

Capítulo 1 - PANORAMA DA HISTÓRIA DO CINEMA CHILENO

Neste primeiro capítulo, enfocaremos o contexto do cinema chileno nos fins dos anos 1960 e 1970, momento extremamente importante para os cineastas latino-americanos, privilegiando, é claro, a participação de Miguel Littín. Enfim, sucintamente mostraremos uma visão panorâmica dos estudos cinematográficos no Chile, atravessada por uma série de fatores sociais, políticos e econômicos que influenciaram, em diferentes momentos, a produção de um cinema nacional. Destacaremos também os principais festivais de cinema latino-americanos como os de Viña del Mar, no Chile, de 1967 e 1969, e Mérida, na Venezuela, em 1968, por exemplo, que ajudaram na construção do *Nuevo Cine Latinoamericano (NCL)* e, sobretudo, o *Nuevo Cine Chileno*.

Os anos de 1960: o cinema chileno em progresso

No final da década de 1960, uma geração de cineastas latino-americanos emergiu e concebeu o cinema como uma prática descolonizadora. Alguns deles, como Miguel Littín no Chile, Glauber Rocha no Brasil, Tomás Gutiérrez Alea e Julio García Espinosa, ambos de Cuba, Fernando Birri e Fernando Solanas, ambos da Argentina, e Jorge Sanjinés, da Bolívia, entre outros, foram os principais protagonistas de um projeto que visava desenvolver uma nova linguagem cinematográfica, movimentando-se entre uma rerepresentação e uma superação da realidade latino-americana. Sendo assim, era necessário construir um cinema combativo, esse era um projeto internacional e ideológico. Era preciso refletir a América como cultura, como território. Refletir os processos políticos de uma América como um todo para que fique visível muito das características desses territórios. Apresentar as aproximações, as semelhanças da política desses territórios: misticismo religioso, o populismo, a influência de um pensamento crítico e libertário de esquerda, a luta pela descolonização desse território (AVELLAR, 1995).

Estes cineastas decidiram construir uma narrativa contra-histórica que rejeitava as histórias oficiais e as restituíam para aqueles silenciados pelas versões hegemônicas. Era o momento de se posicionar diante das diferentes formas de dependência: o cinema poderia ser revolucionário não por sua natureza instrumental ou por se subordinar à demanda política, mas por seu trabalho crítico com suas próprias formas de expressão. Começou por pensar que

os modos de representação são profundamente ideológicos. Tais posições foram intensamente influenciadas pela Revolução Cubana. Tinha-se a confiança que o cinema poderia ser um dos meios mais eficazes de contribuição e, nesse sentido, a ideia de que a tarefa do intelectual, tanto do diretor quanto do crítico, era essencial. Desta forma, a reivindicação da descolonização era o princípio unificador das práticas políticas, sociais, intelectuais e artísticas, e o imperativo político revolucionário tornou-se o critério com o qual as diferentes produções discursivas foram concebidas, realizadas e avaliadas.

Os anos 1960, segundo Núñez (2010), são considerados como um período de rápido amadurecimento para a cinematografia chilena. A criação da DIPROCINE (Associação de Diretores e Produtores de Cinema) é o primeiro passo para esse “renascer”. A DIPROCINE foi fundada em 1955 e é uma agremiação que reúne diretores e produtores cinematográficos com o objetivo de promover iniciativas, frente ao Estado, para auxiliar o setor (NÚÑEZ, 2010; VEGA, 1979).

Outro aspecto relevante é a criação em 1955 do Instituto Fílmico da Universidade Católica de Chile cujo fundador e diretor é Rafael Sánchez (1920-2006), ex-sacerdote jesuíta e realizador de *Las callampas* (1958), *Faro Evangelistas* (1964), *Chile, paralelo 56* (1964), *Lago Laja y sus centrales hidroeléctricas* (1964), *Pintura franciscana del siglo XVII* (1967), *Mi Valle de Elqui (Gabriela Mistral)* (1971) e *Monumento submergido* (1975), entre outros documentários. O Instituto Fílmico da Universidade Católica de Chile se inicia em 1956 com a formação profissional de documentaristas mediante cursos especializados, sob a forma de cursos de extensão. Em 1960, o Instituto Fílmico suspende essa atividade para dedicar-se exclusivamente a realização cinematográfica e, em 1969, passa a integrar a Escola de Artes da Comunicação (EAC) da Universidade Católica, criada pelo sociólogo e documentarista David Benavente (1941-), elevando o curso de realização cinematográfica ao *status* de graduação plena (Licenciatura) (NÚÑEZ, 2010; VEGA, 1979). A EAC é fechada em 1973, após o Golpe de Estado e, posteriormente, em 1977, é reorganizada sob o nome de Escola de Teatro, Cinema e Televisão, na qual se graduam onze alunos com o título de diretores de cinema. Em 1978, a reitoria da Universidade Católica de Chile encerra as graduações de Cinema e Televisão, ao autonomizar a Escola de Teatro e criar a Escola de Jornalismo.

Em 1957, um grupo de jovens sócios do Cine Club Universitário, fundado em 1955, cria o Centro de Cine Experimental, que mais tarde é acolhido e implementado por equipes

técnicas da Universidade de Chile, graças ao secretário geral Alvaro Bunster, cujo primeiro diretor é Sergio Bravo (1927 -). Paralelamente às atividades de realização cinematográfica, a Universidade de Chile cria, em 1962, a Cineteca Universitária, por sua vez, sob a direção de Pedro Chaskel (1932 -) e, posteriormente, por Kerry Oñate, que cumpre esta função até 1974. Em 1973, a Universidade de Chile fecha o Departamento Audiovisual, antigo Centro de Cine Experimental, oferecendo para venda ao Canal 9 de Televisão da Universidade de Chile parte dos equipamentos cinematográficos adquiridos por etapas desde 1959 (NÚÑEZ, 2010; VEGA, 1979).

Em tese, o Instituto Fílmico e o Cine Experimental inauguram a docência em cinema no Chile, marcando uma nova fase no documentário chileno. Durante duas décadas de atividades do Instituto Fílmico da Universidade Católica surgem das oficinas vários documentaristas, entre eles estão Patricio Guzmán (1941 -), diretor de *Viva la libertad* (1965), *Electroshow* (1966), *Chile, elecciones municipales* (1971), *El primer año* (1972); René Kocher, diretor de *Las esquinas de la manzana* (1965), *Tierra* (1971) e *Juan Pérez, minero* (1971), e Rodrigo Fernández, que dirigiu *Viña* (1978). Também, juntam-se a esses dois centros, as realizações documentais do casal Jorge Di Lauro (1910-1990) e Nieves Yancovic (1916-1985), que codirigem *Andacollo* (1958), *San Pedro de Atacama* (1964), entre outros documentários (NÚÑEZ, 2010; VEGA, 1979).

Um evento marcante que aconteceu em 1962 no Chile foi a presença do documentarista holandês Joris Ivens (1898-1989), considerado mundialmente um dos mestres no gênero. O Centro de Cine Experimental da Universidade de Chile possibilitou sua passagem no país. Ivens realiza em Chile “*A Valparaiso*” (1964), com assistência de Sergio Bravo, que posteriormente viaja a Paris para a etapa de montagem e sonorização do filme. O filme registra as ruas e ladeiras da célebre cidade portuária e se torna em uma experiência interessante para jovens chilenos (NÚÑEZ, 2010; VEGA, 1979).

A partir de 1962, iniciando três canais de televisão vinculados a Universidade, abre-se um novo campo aos jovens interessados no audiovisual. Um dos exemplos, é o caso de Miguel Littín (1942-), que realiza *Por la tierra ajena* (1964, curta-metragem/documentário), *El Chacal de Nahueltoro* (1970, longa-metragem) e *Compañero Presidente* (1970, médio-metragem documental) (VEGA, 1979).

Podemos avaliar que esses acontecimentos foram relevantes para a construção e

ampliação do cinema chileno. Assim, a entrada do cinema na universidade e a formação de cineclubes em todo o país determinaram o desenvolvimento da prática cinematográfica, porque esses cineastas forneceram ao país um trabalho insubstituível, como registro da realidade chilena, mesmo sendo à custa de grandes sacrifícios. O cinema realizado poderia ser caracterizado por uma produção audiovisual, que além de valorizar novos procedimentos estéticos na linguagem cinematográfica, também teve um compromisso social que objetivava promover a consciência nos espectadores, para um cinema de instrumentalização política, orientado para a consagração da prática revolucionária. (VEGA, 1979).

Segundo Núñez (2010) e Vega (1979), o Neorrealismo italiano é uma influência marcante para o Cinema chileno. Em 1967, os longas de ficção *Morir un poco* de Álvaro J. Covacevich (1933 -) e *Largo viaje* de Patricio Kaulen (1921-1999) inauguram uma nova fase no cinema chileno. Nesse mesmo ano de 1967, ocorre o Primeiro Encontro de Cineastas Latino-Americanos da América Latina, evento fundamental, que ultrapassa à própria cinematografia chilena.

1.1 Os Festivais de Viña del Mar

Os festivais surgem pela iniciativa do Cine Club de Viña del Mar, que surgira extraoficialmente em 1953, resultado de jovens cinéfilos, porém, sua existência oficial, em termos jurídicos, ocorre em 1963 por ocasião das atividades de produção do festival. Aldo Francia (1923-1996), além de dirigente do cineclube, também era um dos principais fomentadores dos festivais de Viña. Médico pediatra e cinéfilo, apaixonado pelo cinema, sobretudo pelos filmes neorrealistas. Desde a década de 1950 realiza uma série de curtas-metragens de 8 e 16 mm: *París en otoño* (1957), *Paceña* (1959), *Carnaval* (1960), *Lluvia* (1961) e *Andacollo* (1961), entre outros. Seus longas-metragens *Valparaíso, mi amor* (1969) y *Ya no basta con rezar* (1972) são altamente reconhecidos no circuito cinematográfico tanto nacional como internacional; o primeiro, considerado obra fundamental do chamado *Nuevo Cine Chileno*. Seu terceiro longa-metragem, *La guerra de los viejos pascuales*, tendo roteiro e atores, não pode filmá-lo devido ao golpe militar de 1973 (NÚÑEZ, 2010; VEGA, 1979).

Sob a iniciativa de Aldo Francia, o grupo realiza palestras e cursos sobre cinema, habilita uma sala de projeção que será o primeiro Cine Arte do país e realiza em 1963, o Primeiro Festival de Cinema de Amadores de Viña del Mar. Em 1965, o governo de Eduardo

Frei Montalva decide reativar a *Chile Films* que, anteriormente, foi criada em 1942 e designa Patricio Kaulen para sua direção. Em 1966, a quarta versão do Festival de Cinema de Viña del Mar deixa de ser para realizadores amadores e organiza o Primeiro Encontro de Cineastas Chilenos no país, onde se avalia ser a origem de um novo cinema nacional. A quinta versão do Festival de Viña del Mar, ocorrido entre 1º a 8 de março de 1967, deixa de ser somente dedicado à cinematografia chilena, ao abrir espaço para filmes de toda a América Latina. Assim, pela historiografia, o Festival de 1967 se converte em um marco fundacional do cinema latino-americano, considerado um dos momentos-chaves do *NCL*, quando, junto com o festival, se organiza o Primeiro Encontro de Cineastas Latino-Americanos.

Pela primeira vez, os realizadores do *Nuevo Cine Latinoamericano* se encontram formalmente com um objetivo de solidificar um ideal associativo que ansiasse construir canais de comunicação no interior dos países latino-americanos. Funcionou como um registro de nascimento de um movimento que partiu da consciência de semelhanças e diferenças existentes entre seus participantes. O objetivo central era modelar um cinema com uma clara identidade continental. Do Festival participaram cineastas que configurariam, anos posteriores, aspectos de cinema militante. (NÚÑEZ, 2010; VEGA, 1979). Presidido por Aldo Francia, o V Festival se restringiu à competição de curtas e médias-metragens, pois a cinematografia chilena ainda não possuía uma relevante produção de longas, nos termos estéticos desejados pelos organizadores. Portanto, o V Festival contou com a assistência de delegações de sete países e filmes de nove (Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Cuba, México, Peru, Uruguai e Venezuela). O Júri do V Festival foi composto por Agustín Mahieu (Argentina), Alfredo Guevara (Cuba), Alex Viany (Brasil), José Wainer (Uruguai), Patricio Kaulen, Hans Ehrmann e Aldo Francia (Chile). (NÚÑEZ, 2010; VEGA, 1979).

A relevância do V Festival, ou melhor, o Primeiro Festival de Cinema e Encontro de Cineastas Latino-Americanos realizado em Viña del Mar e organizado pelo Cine Club da cidade sede, atrairá em dezembro de 1987, vinte anos depois, uma Mostra-homenagem ao 9º Festival de Cinema de Havana, em Cuba:

Vinte anos atrás, em 1967, cineastas de todo o continente se reuniram em Viña del Mar, com o propósito de participar com seus filmes no Festival de Cinema Latinoamericano e o Primeiro Encontro de Cineastas da América Latina. Foi a primeira vez que isso aconteceu no continente. (...). Os anos de 1960 foram tempos de definição. A revolução cubana havia estremecido o continente. Nascia nela uma nova realidade, marcada pela presença

protagonista das grandes massas populares na vida pública, que encontraram seu eco natural em uma geração de artistas que descobriram nas tradições populares o fermento com o qual se amassaria o trabalho do futuro. (...). Os anos sessenta foram os anos de ira. Tempos de mudança, tempos de revolução social, tempos de sonhos escrupulosamente forjados na lucidez do combate. No outono de 1967, era um segredo aberto que Che Guevara estava na Bolívia abrindo com seu exemplo e com sua ação o canal pelo qual os rios da história fluiriam. É nesse contexto histórico, em que os cineastas latino-americanos se reúnem para confrontar ideias, discutir presente e futuro e, acima de tudo, reconhecer-se nas imagens de “uma grande humanidade que já havia dito basta e começado a caminhar” (...). Naqueles dias, foi acordado fundar o Centro Latino-Americano de Novo Cinema, com o objetivo de reunir os movimentos do novo cinema independente de cada país da América Latina. (...). Foi assim que Viña del Mar 67 permitiu o encontro dos diferentes movimentos nacionais; realidades dispersas como o próprio continente, realidades coincidentes, mas paradoxalmente desconhecidas uma da outra, permitindo estabelecer as linhas centrais do que em vinte anos se tornaria o movimento do Novo Cinema Latino-Americano. (LITTÍN, p. 20-25, apud FRANCIA, 1990, tradução nossa).

Após o V Festival em Viña del Mar (1967), a nova versão vem em 1969 e acontece no Chile, exibindo filmes como *Tres tristes tigres* (Raúl Ruiz), *El Chacal de Nahueltoro* (Miguel Littín), *Valparaíso, mi amor* (Aldo Francia) e *Caliche sangriento* (Helvio Soto). Foi exatamente neste festival que o cinema chileno se colocou como o *Nuevo Cine Chileno* (Mouesca e Orellana, 1998). Esse movimento vinha se gestando, aglutinando e dando testemunho de si desde o festival de 1967. “A uma técnica sem sentido, afirmavam em 1967 os cineastas chilenos, nos opomos à busca de sua própria linguagem que nasce da imersão do cineasta na luta de classes, um confronto que gera suas próprias formas culturais” (FRANCIA, 1990, p. 27, tradução nossa).

Assim, nos idos de 1969, o cinema chileno, encontra-se diante de um cinema impulsionado pelos efervescentes movimentos latino-americanos da época. Um cinema que busca se livrar dos códigos hollywoodianos e europeus e que, pela primeira vez coletivamente, olha não apenas para o próprio país de forma crítica, mas também para a arte cinematográfica e suas possibilidades como agente sociocultural.

Nunca pensamos em fazer um festival mundial, embora tivéssemos pressões para isso. A razão é que isso não traria nenhum benefício real ao nosso cinema, atualmente preocupado em encontrar seu caminho. O cinema na América Latina não deve seguir o caminho europeu ou norte-americano. Este não é um festival de estrelas, mas de realizadores. (...) Queremos trabalhar com novos cineastas, com novas tendências, apoiando a produção o máximo possível, apoiando tudo o que tende à unidade da América Latina. (FRANCIA, 1990, p. 29, tradução nossa).

Os cineastas concentraram-se na representação de uma consciência social nacional na busca de sua própria linguagem que decorre da imersão do cineasta em problemas sociais nacionais. (Francia, 1990). Ainda neste V Festival (1969), distribuiu-se uma cópia do texto *Hacia un tercer cine: apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo*, redigido pelo argentino Grupo Cine Liberación:

Abre-se a necessidade de um Terceiro Cinema, de um cinema que não caia na armadilha do diálogo com quem não se pode dialogar, de um cinema de agressão, de um cinema que saia para romper a irracionalidade dominante que o precedeu: de um Cinema Ação. O que não significa que o cineasta deva lidar exclusivamente com a questão da revolução ou da luta política, mas aonde a profundidade em qualquer aspecto da vida do homem latino-americano, porque, se o fizer, terá que, de alguma forma, alcançar essas categorias de conhecimento, pesquisa e mobilização de que falamos. É este cinema, pela consciência e essência revolucionária, que terá que recorrer e, portanto, inventar linguagens, agora se realmente novas, para uma nova consciência e uma nova realidade. Longe de ser a negação retrógrada de estruturas; formas ou conceitos fornecidos pelo chamado "Cinema Novo", este Terceiro Cinema terá que tirar proveito deles, contê-los e negá-los, finalmente sintetizando-os sob uma perspectiva maior, atrás da única originalidade possível. (La Cultura nacional, el cine y *La hora de los hornos*. Revista *Cine Cubano*, n. 56/57. Marzo 1969. Cuba, tradução nossa).

Enfim, apresenta-se o conceito de “*Tercer Cine*”, concebido juntamente com a realização da trilogia *La hora de los hornos*, refletindo o significado do cinema nos países subdesenvolvidos. Entretanto, o *Nuevo Cine Chileno* seguirá outra linha teórica, refletindo em torno do campo cinematográfico latino-americano.

1.2 O cinema chileno durante década de 1970

A década de 1970, que começa com o governo da Unidade Popular (1970-1973), sob a presidência de Salvador Allende, foi um clima de extrema agitação política, conscientização social, no qual os cineastas já organizados proclamaram o *Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular* (1970). O Manifesto foi assinado pela maioria dos cineastas chilenos e também por organizações como o Departamento de Cine Experimental da Universidade de Chile e da Escola de Artes da Comunicação da Universidade Católica. Miguel Littín se declara o editor do documento. Entretanto, segundo Mouesca, o manifesto não foi, de fato, um consenso, pois alguns dos cineastas diriam mais tarde que poderiam ter preferido um tom

menos grandiloquente e uma visão que não era, como alguns julgam, um tanto estreita e sectária. Já Miguel Littín afirma alguns anos depois:

O Manifesto é unicamente um documento interno válido para quem se define como revolucionário. O documento é válido apenas para essas pessoas. (...). Não somos sectários ou dogmáticos. Em resumo, estamos falando de uma série de definições internas que são válidas para nós, mas não para todo o cinema. E, o próprio manifesto – esclarece – nos declaramos contra qualquer aplicação mecânica dos princípios enunciados (MOUESCA, 1998, p.54), tradução nossa).

A verdade é que o Manifesto colocou em pauta questões como o papel do cinema naquele contexto e a relação dele para com o público. O “*Manifesto...*” foi inspirada no conhecido ensaio *Por un cine imperfecto* do cubano Julio García Espinosa, escrito em 1969 e difundido em revistas e publicações a partir de 1970. O conceito de *cine imperfecto* contradiz o que era considerado bem realizado, ou seja, “a necessidade de pensar outro(s) critério(s) de qualidade”, buscar a própria linguagem. García Espinosa questionava o cinema que incutia os valores burgueses daquele período.

O questionamento posto por García Espinosa é coerente com a realidade cubana, refletindo em como socializar os instrumentos de produção cinematográfica e a sua função como objeto cultural na construção do socialismo iniciada com a Revolução de 1959. Assim, o conceito de “*cine imperfecto*” é inerente ao seu viés de transitoriedade, i.e., o reconhecimento de um *processo* rumo à sociedade socialista. Dito de outro modo, o teórico cubano parte de dois princípios: o primeiro, de uma transformação na sociedade, em escala global, e o segundo, que a intensificação dessa mudança está ocorrendo nos países subdesenvolvidos. Lançados esses dois pontos, se deduz a urgência de repensar novos princípios de criação artística, pois o que está em vista, em última instância, é a socialização dos meios de produção. (NÚÑEZ, 2010)

Em suma, no *Manifesto de los Cineastas de la Unidad Popular* encontramos as principais linhas de pensamento dos principais cineastas chilenos, sobretudo Miguel Littín, que desejavam fazer um cinema revolucionário, popular e nacionalista. O texto escrito e assinado pelos cineastas firmava um compromisso ideológico com a Unidade Popular no que se refere ao modo de fazer filmes para apoiar o governo e incentivar o processo revolucionário. Quando Salvador Allende assume a Presidência da República em novembro de 1970, o governo tomou a decisão de nomear Miguel Littín como presidente da Chile Films com o intuito de viabilizar uma política eficaz para o cinema chileno. Entretanto, depois

de dez meses de gestão, Miguel Littín renuncia a suas funções em favor do economista Leonardo Navarro, frente a crise econômica que a empresa vivia. Em março de 1973, o médico Eduardo Paredes, que de Diretor da Polícia de Investigações passa a dirigir a Chile Films (MOUESCA, 1998; NÚÑEZ, 2010).

A Chile Films, assim como o Canal Nacional de Chile, foram porta-vozes da Unidade Popular frente à maciça propaganda ideológica dos opositores. Aliás, não podemos esquecer que os meios de comunicação estavam em mãos da oposição. Assim, a empresa estatal se concentrou em curtas documentais que se tonou o gênero mais expressivo desse período do cinema chileno. Ademais, a *Chile Films* traz consigo as contradições vivenciadas pelo governo da Unidade Popular: a conciliação das tendências político-partidárias que compunham a esquerda chilena, apesar do favoritismo aos militantes do Partido Comunista; o acúmulo de funções, fazendo-se presente, além da produção, também na distribuição (de seus filmes e de outras produtoras) e na exibição (algumas salas de cinema chegam a ser estatizadas). Enfim, a empresa se tornou um organismo centralizador do mercado cinematográfico chileno, entretanto, não tem estruturas para a execução de todas essas funções (MOUESCA, 1998; NÚÑEZ, 2010).

Segundo Mouesca (1998), com o término abrupto da Unidade Popular em 1973, ocorre o a parte final da história da *Chile Films*.

Se até agora não foi fácil recapitular o que foi aquele período breve, mas intenso da história do Chile, tampouco é fácil, quando se trata da simples crônica, o que foi o trabalho dos cineastas e o papel desempenhado pela Chile Films. Fala-se sobre este último, ainda hoje, com uma paixão que raramente permite formar uma ideia clara do que realmente aconteceu. (MOUESCA, 1998, p. 58; tradução nossa)

Com o Golpe de Estado e o advento da ditadura militar, a produção cinematográfica foi interrompida e a incipiente reflexão teórica do campo é paralisada. Em 1974, os estúdios de filmagem e os centros de treinamento de filmes são fechados. A censura cinematográfica é efetuada e inicia um êxodo maciço de cineastas, roteiristas, técnicos e atores, o que constituirá um fluxo paralelo de cinema chileno no exterior, no exílio. Mouesca (1998) afirma que entre os filmes inaugurais deste cinema de exílio, no mesmo ano de 1974, é lançado na França *La tierra prometida* de Miguel Littín, filmado no Chile em 1973 e montado no exterior, e *Diálogo de exiliados* de Raúl Ruiz, rodado em Paris (MOUESCA, 1998; NÚÑEZ, 2010).

No livro *Cine Chileno, 20 años*, Jacqueline Mouesca divide o cinema chileno pós-Golpe em duas vertentes: uma dentro e outra fora do país, ou seja, o cinema realizado dentro do Chile e o desenvolvido no exílio. É sintomático esse recorte metodológico que indica o caráter sumamente nacionalista do povo chileno e, sobretudo, o fator ideológico subjacente a essa historiografia. Se nos acostumamos a ler a História do Cinema com o recorte clássico de “cinematografias nacionais”, a metodologia, sustentada por Mouesca, problematiza mais ainda esse estudo. Dito de outra forma, o que define um filme como “chileno” não é mais o tradicional critério de produção, mas algo muito mais abstrato, como “temas chilenos” realizados por diretores de nacionalidade chilena. Ou seja, o que distingue um filme como “chileno” são, sobretudo, a origem de seus diretores e técnicos e, principalmente, a temática de seus filmes (NÚÑEZ, 2010). Ambos os casos resistem até o ano 1985 ou mais tardar em 1987, época em que o cinema do exílio já está em plena extinção.

O interesse por tais assuntos começa a declinar em âmbito internacional e poucos são os cineastas que insistem em temas explicitamente políticos. Desse modo, o teor político se torna mais implícito, se imiscuindo em temas que se referem ao Chile, como, por exemplo, o longa ficcional *Ardiente paciencia* (Alemanha Ocidental/Portugal; 1983) de Antonio Skármeta (1940-), adaptação do livro homônimo do próprio diretor, sendo mais conhecida a sua versão italiana de 1994, *O carteiro e o poeta*. (NÚÑEZ, 2010)

Os cineastas que permaneceram no Chile durante a ditadura migraram para a publicidade, já que, segundo Jacqueline Mouesca (1998):

O cinema nunca foi então – como tampouco foi depois – um setor econômico essencial; faltava importância como indústria nacional, e isso pesava pelo menos de duas maneiras. Os governantes desinteressaram-se do campo por causa de sua baixa relevância econômica e como tampouco mostraram uma compreensão do real papel que o cinema chileno poderia desempenhar como expressão da cultura nacional, os profissionais do campo se mudaram para uma perigosa dupla terra de ninguém, invariavelmente, marginal: ou eram fabricantes de um jogo mais ou menos fútil, mais ou menos dispensável (o jogo “real” proporcionava, antes de tudo, o cinema estrangeiro) ou eram apesar dos pesares, - criadores de jogos, enfim – taumaturgos capazes de passar rapidamente na consideração pública da indiferença e até, às vezes, do desprezo, ao maior dos reconhecimentos e até à admiração fácil e tola. (MOUESCA, 1998, p. 55, tradução nossa)

Outras realizações da época do exílio do cinema chileno foram: em 1974, estreia na Suécia de *La historia* de Sergio M. Castilla (1942 -), filmado no Chile e finalizado no exterior, e o curta “agitprop” *Pinochet: fascista, asesino, traidor, agente del imperialismo*

(1974), realizado na Suécia. Em 1975, estreia na França *Llueve sobre Santiago (Il pleut sur Santiago)*; França/Bulgária, 1975) de Helvio Soto (1930-2001), que recria o 11 de setembro de 1973, o dia do Golpe que derrubou Allende, e *Los transplantados* de Percy Matas (1940 -), rodado em Paris. Em 1979, filma-se em Cuba *Prisioneros desaparecidos* de Sergio M. Castilla, Claudio Sapiaín (1948-2010) roda também no exílio *La canción no muere, generales* (1975), *Extranjeros* (1978), *Canto libre* (1980), *Es América un país blanco y negro* (1983) e *Eran unos que venían de Chile* (Suécia; 1985-1987), as duas primeiras partes da trilogia *La batalla de Chile*, composta pelos longas documentais *La insurrección de la burguesia e El golpe de Estado*, finalizados em Cuba, com montagem de Pedro Chaskel, e *El poder popular*, em 1979); a tetralogia dirigida por Miguel Littín, *Acta general de Chile* (Cuba/França; 1986), filmada clandestinamente no país; *La nostalgia* (França; 1979) de Valeria Sarmiento (1948-); *Chile, donde comienza el dolor* (Alemanha Ocidental; 1983), de Orlando Lübbert (1945-); o curta *Recado de Chile* (1979), de Carlos Flores del Pino (1944-) e José Román (1940-), realizado no país e finalizado em Cuba e na Espanha, e que estreia nos festivais europeus, à época, como uma produção coletiva anônima (MOUESCA, 1998; NÚÑEZ, 2010).

Enfim, a partir da década de 1980, a conjuntura se modifica com o processo de redemocratização e poucos permanecem a discutir temas relacionados as questões políticas e sociais. Os cineastas que permaneceram no país, aproximaram-se do vídeo como alternativa de produção audiovisual, sobretudo de documentários, realizados de modo coletivo e clandestino, dando anonimato aos seus realizadores. Nos primeiros anos dessa década, a produção de vídeo é esporádica ou pelo menos incerta nos registros de quantificação existentes. É neste contexto acima descrito que surge Miguel Littín como um dos principais cineastas comprometidos com o cinema como instrumento de transformação social. Ademais, Miguel Littín é um dos cineastas chilenos exilados, ao lado de Raúl Ruiz, Helvio Soto, Patricio Guzmán, Sergio Castilla, Valeria Sarmiento, entre outros, que alcançaram êxito no exterior em festivais e revistas de cinema. Miguel Littín é parte do objeto da nossa pesquisa, a partir do filme *Actas de Marusia* (México, 1976), no qual proponho analisar e discutir a figura do intelectual.

No próximo capítulo, descreveremos a trajetória desse cineasta, seus filmes, suas posições e sua intensa participação na vida cultural e política do Chile e América Latina.

Capítulo 2 - MIGUEL LITTÍN

Miguel Littín Cucumides nasceu em Palmilla, província de Colchagua, na Região do Libertador General Bernardo O'Higgins, zona central do Chile, em 9 agosto 1942, descendente de imigrantes gregos e palestinos. Na infância e na juventude nessa região, toma contato com o cinema, a literatura e o teatro. Foi ator e diretor de peças em companhias como o *Teatrocine* (das Indústrias Mademsa), viajando por todo país. Ingressou na Universidade de Chile em 1969 na *Escuela Nocturna de Teatro* para estudar e, no Instituto de Teatro da Universidad de Chile (ITUCH), para atuar. Era admirador das peças teatrais de conteúdo social de Arthur Miller e Eugène Ionesco e logo passou a dirigir peças teatrais e a escrever textos dramáticos que se destacam pelo contexto social. Das peças de sua autoria se destacam *El Hombre de la Estrella*, *Raiz cuadrada de Tres*, *Me muero de amor por tus Palancas* e *“La Mariposa debajo del Zapato*. Executa para a televisão chilena algumas adaptações de textos famosos, entre os quais estão *Um panorama visto da ponte* e *A morte de um caixeiro viajante* de Arthur Miller (RIQUELME, 2011; SILVA, 2015).

No período em que o cineasta Helvio Soto estava dirigindo o canal de televisão da Universidade de Chile, o *Canal 9*, Miguel Littín vai trabalhar como roteirista e, mais tarde, além de ser diretor de programas como o *Triangulo* e *teleteatros*, faz adaptações de peças dramáticas de diferentes autores, e, também, de suas peças autorais. O *Canal 9* era conhecido como o espaço televisivo das esquerdas que defendiam o pensamento laico e insistiam no caráter cultural da televisão (SILVA, A. 2015). Este espaço permitiu a proximidade com artistas e intelectuais chilenos como Violeta Parra e Pablo Neruda. Littín entrevistou os candidatos das eleições de 1964, polarizadas entre o candidato do *Partido de la Democracia Cristiana (DC)*, Eduardo Frei Montalva, e o das esquerdas chilenas em torno do *Frente de Acción Popular (FRAP)*, o socialista *Salvador Allende*.

Iniciou-se no campo cinematográfico trabalhando como ator em curtas-metragens dirigidos por Helvio Soto no Cine Experimental da Universidade de Chile (CE), com os curtas *Ana* (1965), *El analfabeto* (1965) e *Mundo mágico* (1967). E como assistente de direção de *Yo tenía un camarada* (1965) e *Érase un niño, un guerrillero y un caballo* (1967). Seu primeiro filme é *Por la tierra ajena* (1965), um documentário baseado na canção de Patricio Manns, produzida pelo CE, e realizada em 16 mm. O filme, de apenas oito minutos, apresenta a questão da exclusão social e é exibido no IV Festival de Cinema de Viña del Mar de 1966,

onde recebe a Menção Honrosa, e na Primeira Mostra de Cinema Documental Latino-Americano de Mérida, em setembro de 1968 (MOUESCA, 1988; RIQUELME, 2011; SILVA, 2015).

O filme *El chacal de Nahueltoro* foi o primeiro longa-metragem de Miguel Littín, produzido pelo CE e teve reconhecimento internacional de público e crítica. Foi visto por quase meio milhão de espectadores. A trama é baseada em um fato verídico ocorrido em 1960, quando o camponês Jorge del Carmen Valenzuela Torres (chamado de José, no filme), durante uma embriaguez, assassinou sua companheira e os filhos no povoado de Nahueltoro, ao sul do país. Sua importância política reside no fato de que, embora a história ocorra durante o período do presidente anterior, Jorge Alessandri Rodríguez, expôs, efetivamente, as bases de um dos maiores argumentos do governo democrata-cristão: sua tentativa de desenvolver uma política social para grupos marginais com a finalidade de impedir sua incorporação nos partidos marxistas. Os democratas-cristãos chilenos, liderados pelo teórico Jorge Ahumada, prometeram criar cem mil proprietários rurais entre trabalhadores rurais que não tinham terra. No final, eles ficaram aquém desse objetivo e o filme examina as condições de pobreza dos camponeses sem terra: uma história verdadeira de um homem que assassinou uma mulher sem-teto e seus filhos, em um ato desesperado de violência causada pelo álcool. Na película, Littín revela as condições sociais de miséria e privação que servem de base favorável a tais atos e também a rigidez dos códigos sociais e legais, que ao mesmo tempo regeneram e condenam seus criminosos. Segundo Littín, “álcool, religião, sorrisos, lei e gentileza fazem parte das ferramentas que o sistema possui para disciplinar e dominar os homens” (KING, 1994, p. 244).

Littín atuou fortemente na campanha eleitoral de Salvador Allende e *El chacal de Nahueltoro* foi lançado durante a campanha, tornando-se um elemento importante na mobilização popular. A coalizão da Unidade Popular venceu essas eleições por margem estreita: Salvador Allende conquistou 36% dos votos, Jorge Alessandri, candidato da direita, 35%, e democrata-cristãos, 28%. Nesse período, redigiu com Sergio Castilla, o *Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular*, proclamando que o cinema chileno deveria ser nacional, popular e revolucionário. Ele clamou o cinema a prestar homenagem aos heróis da Independência, à figura do presidente José Manuel Balmaceda, considerado o primeiro mandatário a contrariar os interesses da oligarquia (que o derrubou na guerra civil de 1891), aos líderes operários e anônimos, a resgatar assim a memória popular, se contrapondo hegemonia da direita. O manifesto também declarou como objetivo a luta contra o sectarismo

e os controles burocráticos repressivos, bem como a educação do espectador de uma nova maneira de ver (KING, 1994; MOUESCA, 1998).

Recém empossado como presidente, Salvador Allende nomeou Miguel Littín a diretor da estatal Chile Films. Neste período, o cineasta estreitou laços com o Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). Littín conseguiu montar uma série de oficinas que cobriam quase todas as áreas do cinema: documentário, ficção e cinema infantil, mas muito pouco foi obtido com essas ideias, exceto por algumas obras do gênero documentário. Nada foi fácil, Littín enfrentou algumas dificuldades. Nenhum longa-metragem de ficção financiado pelo Estado pôde ser finalizado durante o governo Allende. Conseqüentemente, os cineastas decidiram fazer seus próprios filmes fora do setor oficial, embora ainda pudessem tirar proveito das equipes da *Chile Films*. Littín, no entanto, argumentou que alguns desenvolvimentos úteis foram feitos graças ao papel do Estado. A estrutura oficial do cinema levou pelo menos algumas coisas importantes, como a criação de uma empresa de distribuição nacional, a nacionalização progressiva do cinema, a exibição de filmes do *Nuevo Cine Latinoamericano* em todo o país, a melhoria palpável de recursos técnicos, especialmente dublagem de teatros, laboratórios e câmeras (KING, 1994; MOUESCA, 1998; SILVA, 2015).

Outra questão que impediu o fortalecimento do cinema chileno foi a distribuição controlada por um pequeno número de empresas estadunidenses ou nacionais, mas que obtinham lucros do cinema hollywoodiano. Em vista das promessas eleitorais do governo de nacionalizar os interesses estadunidenses, era inevitável que os Estados Unidos adotassem medidas de retaliação contra um país que faz a escolha de um governo de esquerda. Sendo assim, a *Chile Films* reagiu organizando uma série de trocas bilaterais com a Bulgária, Cuba, Hungria e Tchecoslováquia, o que decepcionou os espectadores e causou a reclamação da imprensa direitista protestando que o mercado estava sendo inundado com propaganda marxista. Ainda assim, a distribuição e exibição continuariam enfrentando problemas e não havia tempo para implementar nenhuma política eficaz. Em meados de 1973, a *Chile Films* controlava apenas treze salas e administrava quatro unidades móveis. Em 1973, a empresa estatal de distribuição possuía 25% do mercado, mas encontrou oposição contínua: em várias ocasiões, os cinemas privados se recusaram a projetar as notícias semanais do governo. (KING, 1994).

Enfim, Miguel Littín assumiu a direção da *Chile Films* com enorme entusiasmo e

algumas ideias inovadoras. No entanto, dez meses depois ele se demitiu, cansado da oposição burocrática (muitos funcionários oficiais haviam garantido seu trabalho na *Chile Films* e não podia ser substituído) e as disputas dentro da aliança partidária que formava a Unidade Popular, uma vez que cada um dos partidos da UP exigia a sua própria parcela de recursos e de representação (KING, 1994; MOUESCA, 1998).

Por volta desse período, Miguel Littín dirige um importante documentário, *Compañero presidente* (1971), que exhibe um extenso diálogo entre Salvador Allende e o intelectual francês Régis Debray. Nesse documentário aparecem as divergências entre as posições sobre as mudanças sociais que sustentam a América Latina que são chamadas de esquerdas, tradicional e revolucionária (KING, 1994; MOUESCA, 1998). Uma vez fora da *Chile Films*, Littín dirigiu o longa-metragem *La tierra prometida* (1973) no Chile pouco antes do Golpe, mas o trabalho de pós-produção foi concluído em Paris. O filme foi um sucesso no circuito internacional, pois parecia prever profundamente o golpe sangrento de 11 de setembro de 1973. Localizado em 1932, tem como referência a bem-sucedida rebelião socialista do comandante da Força Aérea, Marmaduke Grove, contra o presidente Esteban Montero. O regime de Grove duraria apenas onze dias, mas seu caráter verdadeiramente populista (tinha apoio maciço de trabalhadores sindicalizados e despossuídos de cidades) fez dele o tema de uma lenda popular. Littín explora essa memória popular seguindo a odisseia do líder camponês José Durán e seus companheiros, que buscam estabelecer vínculos com as forças progressistas de Grove e formar seu próprio estado socialista utópico em Palmilla, no sul do Chile. Emprega uma série de recursos para permitir leituras históricas em tom alegórico e mítico, entre eles, a fotografia colorida do brasileiro Affonso Beato, que fotografou *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Brasil, 1969). Um velho narra os eventos dos anos 1930 em uma história recriada por sua memória. Canções folclóricas aparecem ao longo do filme, afirmando ser uma verdadeira história popular, predecessora da hegemonia da cultura impressa. Personagens históricos e míticos, como o General O'Higgins, aparecem ao lado dos protagonistas, assim como a padroeira do Chile, a *Virgen del Carmen*, que apoia os ricos e os pobres. A maneira hiperbólica e não naturalista de contar a história é usada para produzir um efeito interessante. No entanto, a história como um texto deve ser reconstruída e os eventos dos anos 1930 têm um paralelo extraordinário com aqueles do começo dos anos 1970, da Unidade Popular. Após uma longa viagem, os trabalhadores assumem o poder; seu relacionamento com a burguesia local é hostil e hesitante; as autoridades estabelecidas controlam a linguagem e, portanto, o poder. O Exército intervém

para massacrar Durán e seus seguidores. Para Littín, o caminho pacífico e democrático do socialismo foi um erro estratégico e tático (KING, 1994; SILVA, 2015).

Como afirma Mouesca (1998), não se trata unicamente de fazer um cinema de denúncia da sociedade em que se vive, mas de tentar fazer uma reflexão mais articulada e explícita do momento político e social do Chile apoiando-se nas conclusões e ensinamentos do nosso passado histórico.

Com o golpe militar de 1973, teve início a repressão contra as esquerdas e os movimentos sociais. Littín conseguiu escapar graças à ajuda de um compassivo sargento do Exército, admirador de seu trabalho. Ele buscou refúgio na embaixada mexicana em Santiago e partiu com sua família para o exterior. No exílio, o diretor conseguiu apoio estatal de diversos países (França, Itália, Cuba, Nicarágua, Costa Rica, México, Colômbia e Espanha) para a produção de seus filmes. A volta definitiva do diretor e de vários exilados chilenos ao país ocorreu somente em 1990, com o fim do regime político autoritário (KING, 1994; MOUESCA, 1998; RIQUELME, 2011; SILVA, 2015).

Entre 1976 e 2014, Miguel Littín realizou *Actas de Marusia* (México, 1976), *Crónica de Tlacotalpan* (México, 1977), *El recurso del método* (França, México e Cuba, 1978), *La viuda de Montiel* (México, Cuba, 1980), *Alsino y el Cóndor* (México, Nicarágua, Costa Rica e Cuba, 1981) e *Allende: Il tempo della storia* (Itália, 1985), *Acta general de Chile* (Espanha, 1986), *Sandino* (Espanha, Chile, Nicarágua e Itália, 1990), *Los naufragos* (Chile, 1994), *Tierra del Fuego* (Chile, Espanha, Itália, 2000), *Crónicas palestinas* (Chile, 2001), *La última luna* (Chile, 2005), *Dawson Isla 10* (Chile, Brasil e Venezuela, 2009) e *Allende en su laberinto* (Chile/Venezuela, 2015) que conta as últimas horas do ex-presidente Salvador Allende, junto com seus colaboradores mais próximos, dentro do Palácio de La Moneda, em 11 de setembro de 1973. A contagem regressiva para um resultado que mudará para sempre a história do nosso país.

Miguel Littín sempre se reconheceu como um marxista-leninista, entretanto, não tinha vínculos partidários. Dialogava com artistas e militantes de diversos partidos, como Fernando Ballet (PS), Pablo Neruda (PCCh) e Luciano Cruz (Movimiento de Izquierda Revolucionária - MIR), pois acreditava que as esquerdas deveriam estar unidas na luta política e ideológica. A postura militante nos seus filmes aparecerá a partir do *Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular* (1970) e o documentário *Compañero Presidente* (1971). (SILVA, 2015).

Segundo o próprio Littín:

(...) nosso cinema está integrado aos movimentos sociais e culturais e ao movimento revolucionário chileno. Conhecemos pessoas de outros países da América Latina, brasileiros, mexicanos, venezuelanos, argentinos nos festivais do ano de 1967 na cidade de Viña del Mar. Neste momento entendemos que fazíamos parte de uma cultura maior, que era a cultura latino-americana e que nosso cinema não deveria ser isolado, mas tinha que ter a cor, o sentido e o sentimento social que também tinham os demais cineastas da América Latina. (RIQUELME, 2011, p. 195)

Littín deseja contar a história autêntica do povo chileno. Ele afirma que é necessário estar em contato direto com o povo, conversar, discutir com eles e depois colocar-se a serviço destas necessidades tratando de esclarecê-las, apresentando as contradições do sistema de forma clara e concreta. Desta forma, faremos um cinema crítico, indo ao povo, rompendo a barreira entre o cineasta e as camadas populares, conhecendo os problemas do país. (MOUESCA, 1998; SILVA, 2015). Miguel Littín afirma que o povo é o motor para vencer a luta de classes e levar o país para o socialismo. Ele diz que os cineastas não têm a pretensão de ser mais revolucionário que o povo chileno. Ademais, Littín afirma que acredita que o povo é mais revolucionário e nós, os cineastas, que temos que aprender com eles, isso, de fato que é o mais importante. Sendo assim, fazer cinema é estar a serviço do povo. Antes de ser cineasta, somos homens comprometidos com o fenômeno político e social de nosso povo e com sua grande tarefa: a construção do socialismo (LITTÍN apud VELLEGGIA, 2010, p. 398).

No próximo capítulo, abordaremos os conceitos de Gramsci sobre a atuação dos intelectuais na sociedade.

Capítulo 3 - O INTELLECTUAL

Antonio Gramsci nasceu em Ales, na Sardenha, Itália, em 22 de janeiro de 1891. Sua posição política crítica da sociedade o levou a fazer parte do Partido Comunista Italiano e, em seguida, essa mesma posição o levaria a ser preso pelo regime de Benito Mussolini. Da prisão, doente, isolado, enterrado em vida, Gramsci continuou com seu rigor intelectual, com a elaboração de uma visão dialética crítica da história e das culturas nacionais, com a análise concreta da sociedade. Ademais, Gramsci introduz um novo modo de analisar os funcionários da superestrutura. Seu trabalho parte da pergunta, “os intelectuais são um grupo autônomo e independente, ou cada grupo social tem uma sua própria categoria especializada de intelectuais?”. Como resposta, Gramsci avisa que “o problema é complexo por causa das várias formas que assumiu até agora o processo histórico real de formação das diversas categorias intelectuais” (GRAMSCI, 2001, p. 15).

Para Gramsci, o intelectual moderno não é representado somente por cientistas, escritores, jornalistas, filósofos, artistas, detentores de uma extensa bagagem cultural, mas também por técnicos e outros sujeitos mediadores do consenso e das formas de consciência, através das funções desempenhadas no conjunto geral das relações sociais. Na sociedade capitalista, contudo, os intelectuais não formam uma classe, mas cada classe tem seus intelectuais. Eles desempenham uma função central na organização de uma classe, concedendo-lhe homogeneidade no campo econômico, no social e no político (GRAMSCI, 2001).

Gramsci expõe algumas categorias de intelectuais preexistentes. Os primeiros são os intelectuais tradicionais, aqueles que estão sempre ao lado dos representantes do poder “de uma continuidade histórica que não foi interrompida nem mesmo pelas mais complicadas e radicais modificações das formas sociais e políticas (GRAMSCI, 2001, p. 16). Sendo o melhor exemplo desses intelectuais tradicionais, Gramsci aponta o dos “eclesiásticos”, os agentes que estavam na América desde o princípio da Conquista até a chegada da secularização no século XVIII. “A categoria dos eclesiásticos pode ser considerada como a categoria intelectual organicamente ligada à aristocracia fundiária” (GRAMSCI, 2001, p. 16) que predominou no feudalismo europeu. Gramsci nos mostra como eram monopolizadores durante muito tempo de alguns serviços importantes como “a ideologia religiosa, isto é, a filosofia e a ciência da época, com a escola, a instrução, a moral, a justiça, a beneficência, a

assistência, etc.” (GRAMSCI, 2001, p. 16). Esta categoria que atendia a essa aristocracia é que vai controlar esse modo de organização social e político, que vai controlar a sociedade e vai construir mecanismos de perpetuação. Esta sociedade era dominada pelos privilegiados, os grandes senhores nobres e os eclesiásticos. Os privilegiados possuíam exércitos próprios e lutavam, muitas vezes entre si, procurando que outros membros da nobreza, menos poderosos, se colocassem na sua dependência, colocando ao seu dispor homens de armas que dispunham. Os nobres menos poderosos esperavam também vantagens ao colocar-se na dependência dos mais fortes. Ganhavam direito a proteção e eram ainda recompensados. Para Gramsci, este intelectual tradicional tem uma origem principalmente camponesa, uma vez que provém de áreas rurais. Nesses lugares, o intelectual (padre, advogado, professor, tabelião, médico, etc.) “possui um padrão de vida médio superior, ou, pelo menos, diverso daquele do camponês médio e representa, por isso, para este camponês, um modelo social na aspiração de sair de sua condição e de melhorá-la” (GRAMSCI, 2001, p. 22-23). Nas áreas rurais, as famílias consideram a ideia de que “pelo menos um de seus filhos pode se tornar intelectual (sobretudo padre), isto é, tornar-se um senhor, elevando o nível social da família e facilitando sua vida econômica pelas ligações que não poderá deixar de estabelecer com os outros senhores” (GRAMSCI, 2001, p. 22-23). Gramsci nos diz que o intelectual tradicional é sempre considerado escritor, filósofo, artista, professor, clérigo e administrador, que, geração após geração, continuam a fazer a mesma coisa (SAID, 2001, p. 19-20).

Por outro lado, os outros novos intelectuais que Gramsci nos apresenta são os intelectuais orgânicos que estão “diretamente ligados a classes ou empresas, que os usavam para organizar interesses, conquistar mais poder, obter mais controle” (SAID, 2001, p. 19-20). Estes intelectuais são criados quando um “ grupo social, nascendo no terreno originário de uma função essencial no mundo da produção econômica, cria para si, ao mesmo tempo, organicamente, uma ou mais camadas de intelectuais que lhe dão homogeneidade e consciência da própria função, não apenas no campo econômico, mas também no social e político: o empresário capitalista cria consigo o técnico da indústria, o cientista da economia política, o organizador de uma nova cultura, de um novo direito, etc. (GRAMSCI, 2001, p. 15). Ou seja, como afirma o intelectual palestino Edward Said quando se remete a Gramsci no livro *Representação do intelectual* (2005), os intelectuais orgânicos são todos os que trabalham em qualquer área relacionada com a produção ou divulgação de conhecimento” (SAID, 2005, p. 24).

Os intelectuais orgânicos, segundo Gramsci, são na sua maioria urbanos e seu trabalho deve ser baseado em educação técnica, intimamente ligada ao trabalho industrial, até aos mais primitivos e não qualificados (GRAMSCI, 2001). Seu modo de ser deve consistir “numa inserção ativa na vida prática, como construtor, organizador, “persuasor permanentemente”” (GRAMSCI, 2001, p. 15). O intelectual orgânico deve ser um agente transformador da sociedade, atuando efetivamente nos mecanismos institucionais, como os partidos políticos, as universidades e as fábricas, entretanto, exercendo um papel social que é sempre crítico.

Outra questão contundente em Gramsci é a do partido político. O teórico italiano concebe a política como uma estratégia que objetiva a conquista e a manutenção do poder por parte dos trabalhadores e camponeses. A partir disso, a política caracteriza-se por suas ações, e o político, concebido por Gramsci, é um agente transformador da sociedade. Com essa perspectiva, podemos refletir a proximidade da função do político com a do intelectual orgânico. Gramsci concebe o partido político como formador de intelectual orgânico. Segundo ele, todos os membros do partido político devem ser considerados intelectuais, uma vez que no partido se supera a atividade econômico-corporativa e assume uma função diretiva e organizativa, ou seja, educativa, intelectual. Daí o seu papel de intelectual orgânico coletivo.

Em outras palavras, o proletariado além de apropriar-se dos meios de produção, deve travar uma luta contra as ideologias, a fim de destruí-las. Esta luta, Gramsci chama de *a filosofia da práxis*. A *práxis* é uma luta que acontece no cotidiano da sociedade e, por sua vez, inserida em uma proposta crítica de atuação, entendida aqui como uma relação social e não como uma prática burocrática e partidária. Desse modo, Gramsci sugere desconstruir noções pré-concebidas de que a filosofia seja algo difícil pelo fato de ser praticada por uma determinada categoria de cientistas especializados ou de filósofos profissionais e sistemáticos. Ele afirma que “seria possível dizer que todos os homens são filósofos”:

Não há atividade humana da qual se possa excluir toda intervenção intelectual, não se pode separar o *homo faber* do *homo sapiens*. Em suma, todo homem, fora de sua profissão, desenvolve uma atividade intelectual qualquer, ou seja, é um “ filósofo”, um artista, um homem de gosto, participa de uma concepção do mundo, possui uma linha consciente de conduta moral, contribui assim para manter ou para modificar uma concepção do mundo, isto é, para suscitar novas maneiras de pensar. (GRAMSCI, 2001, p. 52-53)

Portanto, fica evidente que Gramsci acredita que é possível a desconstrução da noção clássica de intelectual. E é nisso que devemos nos focalizar. É lutar contra esse padrão

estabelecido, essa ideologia. E nos constituir como um intelectual orgânico, organizador de uma nova cultura (GRAMSCI, 2001). Distanciando-nos da prática burocrática e partidária, a diretriz seria desenvolver elementos estratégicos para a construção de um novo estatuto para o intelectual comprometido efetivamente com a realidade em que ele está inserido.

Outro conceito imprescindível para Gramsci é o de hegemonia. Segundo o filósofo italiano, hegemonia não é uma ação partidária, mas uma ação de classe. E mais, a noção de hegemonia é o exercício do poder pelo conjunto das instituições políticas, mas através da cultura. Então, é preciso desmontar o intelectual orgânico da classe dominante e criar o intelectual orgânico da classe trabalhadora que é o trabalhador, ou seja, o intelectual constrói-se dentro da classe e ele é o pensador. Assim, Gramsci apostou na construção da cultura popular, propôs o nacional-popular na maneira como os trabalhadores pudessem construir a contra-hegemonia. Por isso ele enfatiza a necessidade de se conceber “o desenvolvimento político do conceito hegemonia representa – além do progresso político-prático – um grande progresso filosófico, já que implica e supõe necessariamente uma unidade intelectual e uma ética adequadas a uma concepção do real que superou o senso comum e tornou-se crítica, mesmo que dentro de limites ainda restritos (GRAMSCI, p. 21, 2001).

Sendo assim, podemos afirmar que hegemonia é um instrumento eficaz que reforça as ideologias. Entretanto, qual a relação da hegemonia com o papel crítico executado pelo intelectual? No exercício da atividade política, o intelectual modifica, reconstrói a sua prática, com novas experiências que valorizam cada vez mais a emancipação das massas. Agora, a filosofia alcança outro patamar, deixando de ser algo afastado da realidade para tornar-se parte de uma engrenagem político-prática que possibilita a superação do conservadorismo, em nome do fortalecimento de novas concepções culturais e sociais.

A compreensão crítica de si mesmo é obtida, portanto, através de uma luta de “hegemonias” políticas, de direções contrastantes, primeiro no campo da ética, depois no da política, atingindo, finalmente, uma elaboração superior da própria concepção do real. A consciência de fazer parte de uma determinada força hegemônica (isto é, a consciência política) é a primeira fase para uma ulterior e progressiva autoconsciência, em que teoria e prática finalmente se unificam. Portanto, também a unidade da teoria e prática não é, portanto, um fato mecânico, mas um dever histórico, que tem a sua fase elementar e primitiva no sentido de “distinção”, de “separação”, de independência, apenas instintiva, e progride até à

posse real e completa de uma concepção de mundo coerente e unitária (GRAMSCI, 2001, p. 21). A cultura é entendida como vida social. Após absorver essa vida social, poderemos compreender a luta hegemônica. Ou seja, um conjunto de ações se afirmam na construção de uma outra ideologia calcada nas práxis. Portanto, o intelectual orgânico pensado por Gramsci consiste no fato de que tanto a formação histórica dos intelectuais quanto o seu deslocamento do elitismo em direção ao contingente revolucionário não são um processo automático, imediato, e sim em algo que vai sendo construído conforme o movimento dialético da realidade.

No momento em que o intelectual se torna um organizador de uma nova cultura, esta torna-se um instrumento político capaz de conscientizar as massas contribuindo para o seu fortalecimento. Esta cultura da qual nos remete Gramsci pode ser avaliada como o fortalecimento das massas populares. Ele tem a preocupação de valorizar a cultura nacional em oposição à cultura estrangeira e incorporações realizadas pelos países periféricos em relação às nações imperialistas.

É necessário destacar que os intelectuais se tornam agentes de transformação da sociedade não somente pela elaboração de conceitos, mas, sobretudo, pela mediação necessária entre eles e as massas. Ainda, em relação à hegemonia intelectual, Gramsci sugere duas necessidades: a primeira, a estratégia deve assumir um compromisso de difusão e expansão dos argumentos com vistas à superação do senso comum; a segunda diz respeito à emancipação política das classes oprimidas, fazendo com que os intelectuais surjam das mais diversas camadas da sociedade. A hegemonia é a figura conceitual que estabelece o nexo teórico e prático entre “sociedade civil” e a “sociedade política”, entre a estrutura e as superestruturas, entre dirigentes e dirigidos. É, portanto, uma noção presente como referência em todas as outras noções gramscianas. A superestrutura, para Gramsci, é formada pela sociedade civil (aparelhos privados de hegemonia) e pela sociedade política (domínio político do Estado).

Em suma, Gramsci amplia fortemente o conceito de intelectual. Ele institui um modo de entender as diferenciações internas da categoria dos intelectuais. Pois, segundo afirma, “a própria função organizativa da hegemonia social e do domínio estatal dá lugar a uma certa divisão do trabalho e, portanto, a toda uma gradação de qualificações, em algumas das quais não mais aparece nenhuma atribuição diretiva e organizativa” (GRAMSCI, 2001, p. 21); por

outro lado, a “organicidade” dos diversos estratos intelectuais varia também, defendendo também sua maior ou menor conexão com uma classe social fundamental. Por último, Gramsci afirma que a atividade intelectual deve diferenciar-se também em graus do ponto de vista intrínseco, pois tal gradação oferece uma verdadeira diferença qualitativa em si em momentos decisivos. “No mais alto grau, devem ser postos os criadores das várias ciências, da filosofia, da arte, etc.; no mais baixo, os mais modestos “administradores” e divulgadores da riqueza intelectual já existente, tradicional, acumulada” (GRAMSCI, 2001, p. 21). Gramsci está destinado a mostrar, precisamente, que os intelectuais não se autorrepresentam na sociedade. Não só pela função que exercem (representantes da hegemonia, agentes das classes sociais na superestrutura), mas também por sua modalidade de formação. Segundo Gramsci, há outros grupos sociais que tradicionalmente produzem intelectuais. Para outros grupos sociais, “o partido político é nada mais do que o modo próprio de elaborar sua categoria de intelectuais orgânicos” (GRAMSCI, 2001, p. 24).

O grupo social dominante elabora de forma mais ampla e complexa seus intelectuais. Por fim, “a diferente distribuição dos diversos tipos de escola (clássicas e profissionais) no território “econômico” e as diferentes aspirações das várias categorias destas camadas determinam, ou dão forma, à produção dos diferentes ramos de especialização intelectual” (GRAMSCI, 2001, p. 20). Além disso, Gramsci inaugura uma tradição de análise dos intelectuais enfocando a problemática da ação hegemônica que os intelectuais desempenham. Nesta perspectiva, os intelectuais surgem como agentes organizadores da ideologia das classes sociais em disputa. Atuam simultaneamente na sociedade civil, promovendo consenso “espontâneo” nas grandes massas da população e na sociedade política, por meio dos aparatos coercitivos do Estado. No primeiro caso, desempenham a funções de professores, jornalistas, sacerdotes, acadêmicos, técnicos, empresários, etc. No segundo caso, atuam como o pessoal do aparato político, administrativo, judicial e militar. Estes níveis “correspondem (...), à função de “hegemonia” que o grupo dominante exerce em toda a sociedade e àquela de “domínio direto” ou de comando, que se expressa no Estado e no governo “jurídico”” (GRAMSCI, 2001, p. 20).

No próximo capítulo, verificaremos a atuação dos intelectuais no filme *Actas de Marusia* (México, 1976) levando em consideração os conceitos estudados acima, bem como procuraremos relacionar os fatos descritos no filme com a realidade histórica do Chile.

Capítulo 4 - ANÁLISE FÍLMICA: *ACTAS DE MARUSIA*

Centralizamos nossas análises e discussões em torno dos temas relacionados à figura do intelectual e ao papel histórico desempenhado por ele. Nesse sentido, nossa análise fílmica englobará as figuras do intelectual orgânico e do intelectual tradicional imersos nas lutas de classes.

Estamos no ano 1907 no povoado de Marusia, norte do Chile. A existência desse povoado vem em função do trabalho oferecido pela mina de salitre *Marusia Mining Company*, uma mineradora inglesa, que explora grande parte dos minérios desse país. O conflito existente no filme nos mostra a luta entre dois grupos. Por um lado, o grupo hegemônico composto pelos ingleses donos das minas chilenas com apoio das Forças Armadas e da Igreja Católica e, por outro, o contra-hegemônico, formado pelos trabalhadores e as mulheres de Marusia.

A primeira sequência do filme mostra o personagem Gregorio Chasqui com sua companheira Margarita em um momento de intimidade. Margarita o desperta perguntando o que havia acontecido. Como resposta, ouvimos sua voz *off* enquanto acaricia e beija sua companheira, simultaneamente, vemos planos sobrepostos por elipse com uma música tranquila. Percebemos o incômodo do personagem no diálogo logo no início, mas que o acompanhará ao longo da narrativa.

Margarita: *O que tens, Gregorio? Quem é Gregorio?*

Gregorio: *Não sei. Há uma mão escura que me tira do peito, da consciência, do sangue, como se fossem cordas, ligaduras. Sinto que tenho que fazer algo, mas não sei o que, nem como. Então, vejo minha vida como algo confuso e fecho os olhos para adivinhar qual é o caminho por onde avançarei.*

No início da sequência 2, a câmera faz um *travelling* do alto para baixo, mostrando a praça principal de Marusia em um dia empoeirado com muito vento. É o espaço onde movimentam as pessoas, onde estão os meios de transporte, o trem, os cavalos, tudo em um plano aéreo e, em segundo plano, aparece as mulheres dos trabalhadores olhando para o chão,

quando Rosa diz “*Já está bêbado o mister outra vez*”, a câmera continua o movimento mostrando o cadáver todo empoeirado de um engenheiro inglês que foi assassinado. Neste instante, aparece a segunda música do filme. No plano 2 desta sequência, as mulheres indagam em voz baixa, “*Está morto?*”, uma para outra até a afirmação de Rosa: “*Está morto*”. Esta cena acontece com a câmera acompanhando da direita para a esquerda em *close-up*. Em seguida, as mulheres se espalham e, num *travelling* da câmera de baixo para cima com abertura para a praça do povoado de Marusia que está vazia, ao mesmo tempo, que a música para de tocar e ouve-se o ruído do vento. Surge o título do filme no centro da tela, acima do corpo do engenheiro morto como se misturasse ao som ambiente ao pó do salitre. A câmera retorna ao plano geral mostrando casas do povoado próximas a uma colina.

Em resposta, volta a mesma melodia musical, a do início, do momento em que as mulheres encontraram o cadáver e, concomitantemente, reaparece o plano geral mostrando a paisagem desértica de Marusia. Seguem imagens rápidas com retratos de trabalhadores e mulheres pobres em espaços fechados, alguns deles em *zoom*, a maioria olhando de frente para câmera. Podemos inferir que neste final de sequência, Miguel Littín quis fazer um paralelo com o Chile depois do Golpe, relacionando o vazio nas ruas do Chile pelo toque de recolher, a retirada de corpos por parte dos militares, o cerceamento da liberdade com o confinamento da população em suas casas.

Em seguida, na sequência 3, surgem o sargento e o cabo do Exército, encarregados dos procedimentos burocráticos acerca do corpo. Eles iniciam um diálogo sobre as pistas do suposto assassinato, o cabo diz: “*Temos que buscar uma pista do assassino*”. O sargento responde: “*A única coisa que há nas ruas de Marusia são pistas*”. Neste momento, ressurgem a trilha sonora que estava sendo veiculada quando as mulheres encontraram o morto, ao mesmo tempo que aparecem retratos em destaque, melhor dizendo em *zoom*, de trabalhadores, trabalhadoras e crianças em um ambiente fechado. Podemos dizer que é a apresentação da classe trabalhadora, o povo. Quando a câmera retorna para o cabo e sargento recolhendo o corpo do engenheiro, percebemos a finalização da música. Ainda na sequência, a conversa dos militares é sobre o procedimento exequível em Marusia, diz o sargento: “*Sim, mas esse assassino o nomeia a administração. Nós o fuzilamos, nada mais*”. Surge uma música diferente da anterior, som ambiente, vento enquanto apresenta as ruas vazias de Marusia, acompanhada dos créditos iniciais do filme.

O administrador geral diz aos empregados no escritório da mineradora: “*Mataram o engenheiro, aqueles que organizaram a greve*”. Na fala do inglês está contido explicitamente a criminalização da luta com apoio do braço armado do Estado capitalista que são as forças de segurança, o Exército. Entretanto, esta sequência pode simbolizar através de uma analogia, a presença do imperialismo estadunidense no Golpe de 1973 no Chile. Voltando a sequência, o inglês ordena ao sargento buscar o suposto assassino do engenheiro. Os militares chegam nas minas de salitre em busca de um dos suspeitos. Lá estavam os trabalhadores na sua função, trabalhando nas minas martelando as pedras. Em seguida, plano 3, a câmera enquadra a pedra sendo quebrada pelo mineiro, corte seco para o plano 4, plano médio de um dos mineiros, na sua função que observa a sua frente a cavalaria dos militares. Ao voltar, a câmera faz um *travelling* passando por Gregorio Chasqui e os demais trabalhadores. Novamente, a câmera enquadra toda a cavalaria com o sargento no centro. A câmera retorna para os mineiros, enquanto, Rufino, em plano médio, encaminha-se ao encontro dos militares. No plano seguinte, Rufino entra no enquadramento encaminhado ao encontro dos militares. Rufino continua caminhando, a cavalaria o segue, parece que ele já sabe o seu destino. Ainda nesse plano, temos o final dos créditos iniciais.

Nas sequências 5, 6 e 7, vemos o trabalhador Rufino Peralta dando seu depoimento sobre a morte do engenheiro, “*Não vi o senhor engenheiro a não ser no terreno quando o senhor engenheiro nos batia com seu fuste. Eu não vi o senhor engenheiro*”. Entretanto, o administrador inglês, após chamá-lo de “*índio de merda*”, o acusa e dá a sentença: “*Fuzile-o!*”, mesmo Rufino Peralta dizendo ser inocente do assassinato. O sargento tenta argumentar: “*Não posso, senhor, tenho que seguir a lei, ele tem que ser julgado antes*”. Mas o inglês não hesita: “*Esse animal está fora da lei*”.

Nas cenas seguintes, Rufino sai da mineradora e é conduzido a um local deserto, andando rapidamente à frente dos cavalos dos soldados. No caminho, ele é observado pelos trabalhadores que estão reunidos em um bar e pela professora Luisa com seus alunos em uma escola. Todos sofrem calados supondo o destino trágico do amigo trabalhador. Sua mulher o acompanha, correndo atrás dos homens montados. Assim, ele é fuzilado com vários tiros sob acusação de fuga, traduzida na voz *over* de Gregorio: “*Em virtude do artigo 12 do Código de Processo Penal se aplica a Lei de Fuga ao cidadão de nacionalidade peruana, de nome de Rufino Gómez Peralta, causando indignação na população de Marusia*”. Vemos nessas sequências, a mão forte do imperialismo. Faz-se de tudo para privilegiar a ordem sobre as

“liberdades” em favor dos seus interesses e por medo das experiências revolucionárias. Desta forma, o imperialista se impõe diante da Constituição do país, dos direitos do cidadão e, ademais, com o apoio do braço armado do Estado, “modelo de virtude e patriotismo”. É inequívoco o paralelo com o Chile de 1973, quando as instituições democráticas e a Constituição foram desmanteladas para atender aos interesses da classe dominante, o imperialismo e a burguesia chilena, que articulou o Golpe encabeçado por Pinochet. Também não dá para não perceber a potência da melodia musical nessas sequências, sobretudo, no final.

Na sequência 8, as crianças repetem frases, *“Chile, fértil, província localizada na região antártica, famosa de remotas nações, respeitada por ser forte, principal e poderosa”*, sobre o Chile ditadas pela professora Luisa. O fundamento da sequência está em relacionar a educação com o nacionalismo chileno. O povo deve se integrar para o projeto de Nação que é efetivado pela educação, uma questão do Estado.

Nas sequências 9 e 10, cumpre-se a lei do talião. Noite, o cabo vai até o bar onde os trabalhadores se encontram e pede um copo de vinho. Na sua saída, ele é assassinado por Sebastián, um trabalhador da mina. Este surge na escuridão pedindo ajuda a Gregorio que não abre a porta. O cabo foi morto por ter matado Rufino, seu melhor amigo. Enquanto está sendo procurado, pede ajuda a Gregorio Chasqui, mas este não o ajuda informando: *“Eu tenho muito o que fazer”*. Então, Sebastián pergunta a Gregorio o que ele pode fazer. Este sugere: *“Tome uma carga de dinamite e exploda o quartel assim pode nos ajudar”*. Neste diálogo, fica evidente a consciência de Chasqui em relação ao seu papel para os mineiros em seu conflito com a mina, já que a morte de Sebastián era um fato dado, tem-se a preocupação de que ela possa se converter em algo positivo para as lutas dos mineiros.

Nas sequências 11 e 12, o filme nos mostra a prisão de Sebastián em casa pelos soldados. Gregorio pede a Domingo Soto para que os trabalhadores juntem dinamites, *“Diga as pessoas que reúnam dinamite, dois cartuchos pelo companheiro e que enterrem no muro leste”*. Em resposta, Soto exprime: *“Sabia que estava louco, desde que te vi”*. Em seguida, Sebastián é executado, mas antes de morrer, provoca o sargento dizendo: *“Ouça, porque se tornou tão carniceiro? Me tapa os olhos porque não quer que te olhe. Não vê? Sua consciência treme”*. Mais uma vez, o direito do cidadão é suprimido, não é julgado, e a ação da autoridade é feroz.

Na sequência 13, temos os funerais de Sebastián, Rufino Peralta e do cabo. Ainda nesta sequência, vemos Gregorio conversando com a personagem Rosa.

Nas sequências 14 e 15, Gregorio Chasqui e Domingo Soto discutem uma forma de organização. Soto propõe a greve. Gregorio discorda do caminho que Soto quer seguir, mas a greve acontece. Gregorio diz, *“Qualquer um sabe que não é somente a greve. Que a greve é somente um dos passos. Que para cada uma que se ganha se perdem dez. Então quem pensa que já [é] tempo de apresentar formas mais complexas de lutas”*. Nesta sequência, o diálogo entre Soto e Gregorio nos coloca diante de dois intelectuais orgânicos no sentido gramsciano. No mesmo sentido, afirmamos que Rosa e a professora Luisa também pertencem a essa categoria.

Gregorio Chasqui é o protagonista da trama, intelectual que é a favor do direito de usar armas para se defender dos ataques dos militares, contrário as ideias de Soto, quanto à organização, que é baseada na institucionalidade: *“Uma greve. Uma greve grande. Essa é a arma legal do trabalhador”*. Soto não acredita em outra forma de organização de trabalhadores a não ser com a greve. Não apoia qualquer proposta de ação política que saia dos marcos da legalidade, como o uso de armas e dinamites para defesa dos mineiros. A função central do protagonista é a tentativa de organizar a classe. Ele acaba influenciando Rosa, a líder das mulheres. Há muitas dificuldades de se chegar às formas mais complexas de luta. Porém, segundo Chasqui, há um caminho: a unidade: *“Temos que nos pôr de acordo. Temos que ter unidade”*. Não são atos isolados que irão construir uma contra-hegemonia, uma mudança de consciência, uma filosofia da práxis. O proletariado além de apropriar-se dos meios de produção, deve travar uma luta contra as ideologias, a fim de destruí-las. Enquanto não existir a unidade entre os trabalhadores, os grupos hegemônicos mantêm sua homogeneidade, sua coerência ideológica e agem com muito mais eficácia.

Domingo Soto é um sindicalista que nunca aparece labutando com os trabalhadores da mina, surgindo sempre em momentos de discussões sobre a organização da luta, porém, não demonstrando ter a visão que tem Gregorio de que a greve por si só seria insuficiente para resolver os problemas dos mineiros, além de demonstrar um forte apego pela negociação e a conciliação dos interesses de classe. A professora Luisa, apesar de ter vivenciado a trágica experiência do massacre dos mineiros de Iquique se recusou, diferentemente do padre, a fugir com os cidadãos ingleses para ajudar na organização da resistência.

Na sequência 17, as mulheres enquanto lavam roupa organizam resistência contra a chegada de militares: *“Amanhã teremos os militares aqui”, “O que teremos que fazer?”*. No filme, as mulheres surgem em diversos eventos: falando entre elas sobre as questões relativas aos acontecimentos de Marusia. Rosa é uma líder, uma mulher que se impõe, que explana suas posições em favor do povo de Marusia. Avaliamos, que ela se traduz como uma intelectual orgânica que busca transformar e organizar a realidade em que se vive. Com a chegada dos primeiros militares, Rosa solicita de suas companheiras o armazenamento de água, comida e fósforo para acender a dinamite. Essa orientação veio de Gregorio Chasqui. Em outra sequência, Rosa ordena a suas companheiras a descarregarem as mercadorias que estavam no cesto dos vendedores ambulantes diante da resistência em doar o alimento aos mineiros: *“Descarreguem rápido! Devem armazenar em casas diferentes, pequenas cargas em distintas cargas, também deve cuidar da água”*. Também é Rosa que lidera um grupo de mulheres que colocam em risco suas próprias vidas com o intuito de impedir a viagem de trem dos militares que estão indo para Marusia, ato de sacrifício perante a necessidade de seu povo. Como forma de protesto, de resistência à opressão militar, as mulheres dos mineiros mortos passam a cacarejar em voz alta e bater palmas irônicas após os tiros dos militares.

Reagindo à greve (Sequência 18), o momento “anárquico”, do ponto de vista da elite local, chegam a Marusia os tenentes Argandoña, Gaínza e Weber e os seus soldados, recebidos pelo administrador da mina Mr. Jones. Gaínza é retratado como um bêbado atrapalhado, responsável pela morte de diversos soldados, equivocadamente. O tenente Weber é o repressor e executor de fuzilamento de diversos trabalhadores marusianos, sempre com sua espada, símbolo do poder repressivo e, ademais, fica indignado com a resistência das vítimas. O tenente Argandoña é o mais autoritário e fica inconformado com a insubmissão dos soldados e com medo de perder a luta para os trabalhadores, desta forma, apodera-se da autoridade que antes era conferida ao Mr. Jones e aos ingleses. Sua fala revela sua autoridade militar: *“Há ocasiões como esta, em que se confirma que a ordem e a disciplina se impõem, não se mendigam. Fazer pátria é desfazer seus inimigos”*. Outra parceira neste grupo hegemônico é a Igreja Católica. O tenente Argandoña argumenta diante dos ingleses e do padre que a Igreja Católica não está do lado dos mineiros pobres.

Aqui, podemos retomar a questão do intelectual do ponto de vista gramsciano, identificando estes personagens que fazem parte da elite militar, da Igreja e o Mr. Jones como intelectuais tradicionais, aqueles que estão sempre ao lado dos representantes do poder “de

uma continuidade histórica que não foi interrompida nem mesmo pelas mais complicadas e radicais modificações das formas sociais e políticas” (GRAMSCI, 2001, p. 16). A religião católica, apesar da secularização do Estado, ainda é uma força organizadora da vida cotidiana e da vida cívica. Entretanto, ela está ao lado dos representantes do poder. Sendo assim, podemos considerar a religião católica e a moralidade, como instrumentos para convencer o povo como parte dessa organização maior para conservar o *status quo* dessa classe dominante. Os eclesiásticos majoritariamente sempre atenderam a classe dominante que controla o modo de organização social e político.

Retornando a narrativa, na sequência 19, os grevistas elegem uma comissão diretiva, o sindicato se torna ainda mais ativo e se discutem estratégias para enfrentar o opositor. Nesta sequência, o filme dedica-se, por um lapso de tempo considerável, à recapitulação da vida de alguns dirigentes sindicais. Em particular, de Gregório, relembando seu relacionamento com Margarita, sua companheira morta pelos militares em um massacre, ocorrido em Iquique. Em outra cena, embarcado em um navio, viajando pelo litoral no norte do Chile, Gregorio conhece Crispulo “*Medio Juan*”. Logo depois, ele está em um baile, tentando aprender valsa com um professor francês, mas é persuadido pelo amigo Crispulo para participar de uma reunião com Luis Emilio Recabarren (1876-1924).³ Enquanto Gregorio e Crispulo “*Medio Juan*” estão na reunião, vemos Recabarren explicando aos trabalhadores sobre “*propriedade privada (...) Se entende por propriedade privada a posse e usufruto individual sobre a terra e seus produtos sobre as ferramentas, máquinas e meios de produção. O socialismo busca a liberação do homem e a constituição de uma sociedade de trabalhadores*”. Neste momento, Miguel Littín faz uma homenagem ao precursor da ideologia socialista no Chile, um autêntico

³ De fato, Recabarren é um dos personagens mais marcantes da história do movimento trabalhista chileno no início do século XX, bem como de suas lutas sociais e políticas. Com a consolidação do capitalismo industrial e com as transformações ocorridas nas relações econômicas e trabalhistas, os trabalhadores precisaram se organizar. A mudança elevou demandas específicas de salário e mão-de-obra. Surgem no cenário da classe trabalhadora moderna os primeiros movimentos sociais. Recabarren, convencido da possibilidade de transformar a sociedade, orientada para o progresso da classe trabalhadora, suas famílias e setores pobres, dedicou toda a sua atividade política, investindo nela praticamente toda a sua vida. Devido a suas críticas e reclamações contra a classe dominante, ele foi perseguido e preso várias vezes. Em 1901, no norte do Chile, em Iquique, ele fundou sindicatos e fortaleceu organizações sindicais. De tipógrafo, mudou-se posteriormente para Tocopilla e Antofagasta, onde iniciou seu trabalho inabalável como gerente da imprensa de trabalho chilena. Também foi um educador social da classe trabalhadora e das massas populares, um precursor dos movimentos de emancipação das mulheres no Chile por meio de escritos nos quais fundiu socialismo e feminismo. Um agitador social que, da sociabilidade popular e do socialismo comunista, planejava combater as forças antagônicas dos grupos capitalistas e burgueses que exploravam os proletários empobrecidos. Recabarren em 1912, convencido da necessidade de criar um partido exclusivamente operário em defesa dos interesses do movimento comum, fundou o *Partido Obrero Socialista (POS)*. Em 1922, filia-se a Terceira Internacional, e o POS se torna no Partido Comunista de Chile. (BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. Luis Emilio Recabarren (1876-1924). Memoria Chilena. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-735.html>. Acesso em: 23/10/2019.

intelectual orgânico. É um momento especial na narrativa, a música é bem leve, tranquila. Gregorio conhece aí sua companheira Margarita.

Entre as sequências 22 e 29, ocorrem fatos importante para o desenrolar da trama: as explosões ocasionadas por Gregorio Chasqui faz o tenente Argandoña decretar toque de recolher e ameaçar os trabalhadores de Marusia. Na leitura do decreto que justifica o estado de sítio, o administrador inglês se coloca ao lado dos militares, mas não há indícios de que a decisão tenha partido do próprio administrador. Com as situações fora de controle, como por exemplo, quando o sargento morre esfaqueado por um mineiro; quando os fuzilamentos em praça pública de trabalhadores alegam o padre, pois ouvimos o sino da igreja várias vezes; quando há explosões de dinamites; quando Crispulo “*Medio Juan*”, amigo de Gregorio, comete suicídio matando sete soldados e o tenente Weber; quando os trabalhadores com dinamites presos ao corpo zombam dos militares; quando Domingo Soto é torturado e solto. Diante disso, a estratégia dos militares é “*telegrafar urgente a Iquique, para que suba um regimento*”. Já o administrador inglês sugere abrir o diálogo para chegar ao acordo com os trabalhadores. Entretanto, o tenente Argandoña acha que “é inaceitável, desonroso”. Sendo assim, ordena fuzilar cinco soldados como meio de requerer a fidelidade dos militares. Em um dado momento, o administrador inglês, na praça com os trabalhadores, tenta um acordo para selar a paz. Em resposta, surge o tenente Argandoña violentamente com o discurso para dissolver a “*reunião de merda*”. Um dos trabalhadores mata o tenente e a cavalaria foge com medo de maiores represálias.

Continuando, na sequência 56, o filme discute amplamente as distintas formas de ação, a organização da resistência. Entretanto, Domingos Soto e Gregorio Chasqui se contrapõe sobre os caminhos da resistência em relação aos militares. Há aqueles que defendem a entrega da dinamite e a libertação dos ingleses, pois temem ser massacrados. Enquanto Gregorio fala de “*Organizar-se. Preparar um plano de defesa. Até agora tudo se desenrolou espontaneamente, sem nenhum controle real. Este é o momento de se estabelecer uma forma de luta organizada. Não devemos esquecer que dois de nossos companheiros, a esta hora, terão informado a outros cantões. Se somos capazes de resistir e de levantar todo o Norte, os militares não poderão controlar toda a Pampa. E os soldados vendo que somos uma força organizada começarão a se unir a nós. Daqui, de Marusia, poderemos começar um movimento de tal força que revolucionará todo o país. Será um movimento de trabalhadores, soldados, estudantes e camponeses*”.

Domingo Soto rebate, dizendo “*não vamos conseguir nos organizar, falta tempo, e tempo é o que não temos*”. Gregorio argumenta que se os trabalhadores se organizarem vão conseguir espalhar a greve por todo o Norte do Chile e Peru “*numa aliança de operários, soldados, estudantes e camponeses*”, espalhando a revolta “*por toda a pampa, contaminando todo o país*”. E finaliza de forma definitiva, convencendo os presentes à assembleia de que os militares “*não podem bombardear Marusia. Se o fizerem vão destruir toda a companhia – e isso a empresa não vai permitir. Vamos lutar!*”.

Neste diálogo entre as duas lideranças do movimento fica evidente suas divergências com relação as táticas e estratégia da luta. Enquanto Soto aposta em um diálogo pacífico com o grupo dominante, Gregorio, por sua vez, assinala a impossibilidade desta tática com o grupo dominante, sobretudo se os operários abrissem mão de seus trunfos como a entrega das dinamites. Aqui fica claro que Soto privilegia a institucionalidade e manutenção do *status quo*, enquanto Gregorio visa uma ruptura a partir do método de luta, vislumbrando inclusive, a viabilização de uma situação revolucionária, que pudesse unir operários, camponeses, estudantes e, inclusive os soldados, apostando num deslocamento das bases das forças repressivas em apoio à luta dos operários. Gregorio é o intelectual orgânico por excelência a que se refere Gramsci, com uma visão crítica e transformadora da realidade. Já Soto ainda que o incluamos na categoria de intelectual orgânico por ser um membro da classe operária, por suas atitudes quase se torna um intelectual tradicional, como são os burocratas da maioria dos sindicatos nos dias de hoje que visam apenas a reprodução do capital mitigando aqui ou ali a exploração do mesmo.

Prosseguindo, na sequência 47, em conversa com o proprietário da mineradora, Mr. O’Brian, através de um intérprete, o capitão Troncoso apresenta o plano de ataque a Marusia, convencendo-o de que a melhor solução é bombardear o povoado, pois do contrário os grevistas e as greves se espalharão como epidemia por todo o país: “*Quantidade de trabalhadores, cem mil, contando com suas famílias. Soma de forças militares, dez mil homens. Ou seja, cinco acampamentos espalhados ao longo da zona o que torna difícil o controle da mesma. Isto é, bastaria que um pequeno lugar como Marusia explodisse uma forte rebelião para que esta se estenda a todos os demais acampamentos e se torne impossível a repressão. Isto é, pôr em perigo a estabilidade do governo chileno já que, além do mais, as ideias dissociadoras também acenderam ao sul do país. De tal modo que, se se permitisse tal coisa ficaríamos presos em um círculo infernal pelo Norte e pelo Sul. Isto é, daí que nosso plano consiste em extirpar severamente o problema onde ele se apresenta e de uma*

maneira definitiva. Isto é uma guerra, senhores, e como tal, é necessário atuar. Se se quer destruir Marusia para preservar a ordem do país e do continente nós o faremos sem vacilar". Após receber o aval de Mr. O'Brian, acrescenta: "É preferível perder a seção [Marusia] em lugar de pôr em perigo os minerais".

Dentre as sequências 48 e 62 (última), vivenciamos momentos de extrema tristeza, agonia, mas esperança no que foi plantado pelos intelectuais orgânicos Gregorio, Rosa, Domingos Soto e, por último, a professora Luisa. Como já havia adiantado Gregorio: "*Se deixamos sair os empregados e os ingleses seremos metralhados imediatamente. Se entregamos a dinamite não passara muito antes que desate o massacre. Sempre foi assim*". E, com a retirada dos cidadãos ingleses de Marusia, o capitão Troncoso ordena o ataque e reflete para si: "*Artilharia para abrandar; fuzilaria para rematar; cavalaria para perseguir*". Grita para a tropa: "*Soldados da Pátria: o inimigo está à frente, e vamos exterminá-lo!*", acrescentando: "*Viva Chile!*", seguindo três vivas dos demais militares. As cenas seguintes são chocantes: tiros de ambos os lados com fuzis, canhões sendo disparados pelos militares que dilaceram pessoas, derrubam casas, bombas sendo arremessadas contra soldados, dinamites explodindo nos corpos dos mineiros em ataques suicidas no momento que veem a morte próxima.

Quando percebe que os militares estão vencendo a batalha, Gregorio acredita que é melhor se separar, pede a Soto e a dois mineiros que fujam, enquanto ele e Calameño vão ao teatro se apropriar do estoque de dinamites. Gregorio entrega a Soto uma redação que ele vinha escrevendo ao longo dos dias, desde que chegou a Marusia, registrando o andamento dos acontecimentos. E solicita para que mostre aos companheiros. Ademais, faz uma autocrítica: "*Soto, você e eu cometemos erros, mas falhamos em nome da razão, nos dividimos enquanto devíamos ter estado unidos. Caímos cegamente em todo o jogo preparado pelo cérebro do assassino. Não, não, não subemos buscar outras alianças. Atuamos com precipitação. Não trabalhamos o bastante para nos organizar. Não fomos capazes de discutir nossos problemas de buscar a unidade. Vão, vão, contem o que se passou. Vão trabalhar com o método, para organizar, para que amanhã a força de todos os trabalhadores se una com a consciência, Soto, com a razão*".

Domingo Soto e dois trabalhadores fogem de Marusia, Gregorio e Calameño no caminho ao teatro são atingidos. Capitão Troncoso suspeita de que o fato de os dois irem para o teatro é porque lá está a dinamite. Deste modo, manda cercar o teatro com Gregorio e

Calameño dentro. Em resposta, ele manda o tenente Espinoza buscar as crianças da cidade que estão com a professora Luisa. A professora tenta impedir que o tenente Espinoza leve as crianças, mas não consegue. Luisa indaga ao capitão Troncoso: *“Para que quer as crianças, capitão?”*. Em resposta, o capitão diz: *“Tem dinamites, se envio uma patrulha voará com ela. Portanto, prefiro que junto com os soldados, vão as crianças”*. Diante disso, Luisa, por si só vai ao teatro tentar convencer Gregorio se entregar e ele o faz prontamente.

Gregorio é torturado física e psicologicamente enquanto Troncoso e Espinoza lhe perguntam onde estão os outros líderes do movimento. Neste instante, são mostradas imagens do massacre dos trabalhadores, a morte de Margarita, mulheres carcarejando e batendo palmas e a fuga de Soto com os dois mineiros. Num canto da praça, estendido de bruços no chão, Gregorio é fuzilado sendo observado por dezenas de crianças. Em seguida, os homens que não foram mortos em combates são detidos, torturados e fuzilados. A este respeito, Troncoso revela: *“Quanto mais os matamos, mais eles aparecem”*.

Nas últimas sequências, vemos Soto e dois companheiros correndo sem olhar para trás, carregando as atas que contém o registro escrito de toda a narrativa dos acontecimentos que culminaram com o massacre em Marusia, norte do Chile: *“Sendo 17 de agosto de 1907 começo a escrever estas Atas de Marusia com o fim de deixar um testemunho que sirva à luta de nossos irmãos de classe. Hoje é segunda-feira, e como todos os dias. Vão trabalhar com o método, a organizar. A trabalhar, a organizar! Para que amanhã a força de todos os trabalhadores se una, com a consciência, Soto, com a razão!”* A divulgação de tais atas contribuirá para que trabalhadores, organizados, prossigam em luta emancipatória. É impossível ao analisar as sequências finais do filme, não estabelecermos uma analogia com o golpe militar desencadeado no Chile em 1973.

As bárbaras torturas sofridas por Gregorio com o objetivo de obter informações, o balanço sobre os erros cometidos pelas lideranças do movimento, que acabaram facilitando a tarefa dos repressores, a fala do capitão Troncoso que identifica nos mineiros de Marusia os inimigos do Chile e que, portanto, tem que ser dizimados, as reflexões do mesmo Troncoso sobre o fato de que apesar do número de assassinados, milhares de outros surgirão e, por fim, as preocupações de Gregorio em registrar através de atas os fatos ocorridos com o objetivo de fortalecer a organização e a consciência das futuras lutas da classe. É inquestionável a intenção de Miguel Littín ao traçar este paralelo entre os fatos ocorridos em Marusia e o Golpe militar em 1973, de dar a sua própria contribuição como intelectual orgânico que é para

o debate da construção de uma perspectiva para os trabalhadores e o povo chileno em geral, no sentido de obter sua libertação desse sistema explorador e opressor que anula toda a possibilidade de uma vida com dignidade e felicidade para a classe trabalhadora.

CONCLUSÃO

Para apreender o significado da figura do intelectual no filme *Actas de Marusia* (1976), adentramos no universo do cinema chileno nos fins dos anos 1960 e 1970 com intuito de entender o terreno em que Miguel Littín atua. Podemos considerar o cinema de Miguel Littín como um cinema que trata de questões políticas, sociais e culturais desde as primeiras produções como *El chacal de Nahueltoro* e *La tierra prometida*. O cinema chileno que Littín almejava e faz era um “cinema crítico, novo e revolucionário”, um cinema “sobre o povo, sobre a busca de maior liberdade, maior democracia” (LITTÍN *apud* RIQUELME, 2011, p. 92). Littín disse: “Acredito no cinema popular (...) acredito na literatura popular. Entendendo como popular a necessidade de serem dirigidas ao povo”. (LITTÍN *apud* MOUESCA, 1998, p. 92, tradução nossa). Na sua visão, deixava claro o que era imprescindível para fazer cinema:

Devemos ir e colocar-se em contato direto com o povo, conversar com eles, discutir com eles e depois se colocar a serviço de suas necessidades, tentando esclarecê-las, apresentando as contradições apresentadas pelo sistema de maneira mais clara e concreta. Logo, se pretendemos fazer um cinema consistente com o processo social, o que temos de construir agora é justamente essa abertura, ou seja, este justo caminho para as massas: [o que precisa estar presente [é] a exposição de um problema, o testemunho de um fato ocorrido, um fato que a sociedade chilena queria negar e esquecer (LITTÍN, 1970, p. 20, tradução nossa).

Desta forma, Miguel Littín soube se colocar diante das necessidades do seu povo, apreendendo e refletindo a realidade do país e do povo latino-americano e, posteriormente, expondo nos seus filmes. Poucos cineastas conseguiram fazer um cinema combativo como ele. Littín “consegue com mais eficácia e emoção o que tem sido um dos propósitos dominantes de Littín: transmitir sua convicção de uma América Latina enfrentada a mudanças revolucionárias inelutáveis” (MOUESCA, 1998, p. 103, tradução nossa).

Entretanto, como conseguiu desenvolver esse cinema de resistência como ele próprio diz? Foi necessário construir um “diálogo com quem podia dialogar”. Estrutura-se o *Nuevo Cine Latinoamericano (NCL)* na segunda metade da década de 1960 com os Festivais de Viña del Mar e Mérida. Em outubro de 1969, emerge o *Tercer Cine*, um manifesto do Grupo Cine Liberación redigido por Fernando Solanas e Octavio Getino, que visava a imersão do cineasta na

construção de novas linguagens, uma nova consciência, uma nova realidade para um cinema pela “consciência e essência revolucionária. Os novos cinemas que surgiram, em especial, nos países latino-americanos podem ser explicados como realizações fílmicas que almejavam construir um cinema que debatia os problemas sociais, políticos e econômicos com uma linguagem mais experimental, parcialmente distante do modelo “clássico” industrial como, por exemplo, o *Nuevo Cine Latinoamericano* e dois de seus movimentos constitutivos, o Cinema Novo Brasileiro e o *Nuevo Cine Chileno*. Por isso, foi de muita relevância os encontros entre diferentes cineastas da América Latina como Miguel Littín do Chile, Glauber Rocha do Brasil, Tomás Gutiérrez Alea e Julio García Espinosa, ambos de Cuba, Fernando Birri e Fernando Solanas, ambos da Argentina, e Jorge Sanjinés da Bolívia, entre muitos outros, que através das trocas de experiências sobre o que estava acontecendo em seus respectivos países compreenderam a situação histórica que vivia o continente latino- americano e que deu margens à possibilidade de construção de um novo cinema.

O *Nuevo Cine Chileno*, segundo Littín, aparece “nos anos 1968-69 e abrange esses dez anos, fora e dentro do Chile”.^{4 4} É também o cinema que “gosto mais da definição de cinema da resistência do que a do cinema do exílio, como uma definição ideológica”. É o cinema, segundo Littín, que não importava geograficamente onde ele estava sendo feito, dentro ou fora do Chile, o que importava era o espírito chileno, os elementos da cultura chilena que se transmitia, como se a cultura chilena no cinema tivesse se universalizado. Não que estivesse espalhado, não. Era uma semente que brotou em todas as partes do mundo e se tornou internacionalista, inclusive, até assumiu papéis nos países onde viveu os cineastas chilenos. Ou seja, os cineastas chilenos participaram do desenvolvimento da cinematografia nos países em que viveram. O caráter nacional do filme é a temática chilena (LITTÍN, 1979).

O cinema de Littín pode ser expressado pelas diretrizes contidas no *Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular*. Cinema que tem um compromisso ideológico com a Unidade Popular incentivando o governo e o processo que acreditava ser revolucionário, no que se refere, a tarefa da libertação nacional e a construção do socialismo. Construiu um cinema de caráter nacional. Por sua vez, *Actas de Marusia* é um filme que dialoga com situações da história chilena considerando elementos da cultura popular. O nacionalismo é evidente quando coloca o movimento de massas, a classe operária e mulheres, em destaque frente aos interesses do grande capital e do imperialismo. É um convite para irmos “contra uma cultura anêmica e neocolonizada, pasto de consumo de uma elite pequeno-burguesa

^{4 4} “Orientacion y perspectivas del cine chileno. Mesa redonda realizada en el Festival Internacional de Cine (Moscu, 1979) com Sebastian Alarcon, Jaime Marrios, Jose Donoso, Eduardo Labarca, Miguel Littín, Orlando Lubbert, Cristian Valdes e Jose Miguel Varas” in *Araucaria de Chile*, Ediciones Michay, Madrid, n. 11, 1980, p. 119.

decadente e estéril, levantemos nossa vontade de construir junto a uma imersão no povo, uma cultura autenticamente *nacional* e, conseqüentemente, *revolucionária* (MANIFIESTO *apud* MOUESCA, 1988, p. 71, tradução nossa). É um filme que se ajusta a uma linha narrativa clássica, de elementos alegóricos na construção da narrativa.

Ismail Xavier (2005) entende alegoria como “a concepção de que um enunciado ou uma imagem aponta para um significado oculto e disfarçado, além do conteúdo aparente” (XAVIER, 2005, p. 345). Dessa forma, percebe-se a possibilidade de inserção do espectador na obra para que haja a identificação dos processos alegóricos. É um convite à interpretação alegórica construindo a partir de estratégias de montagem, de personagens, que permite ao espectador a possibilidade de aproximá-la de seu universo, abrindo possibilidades de interpretações para diversas leituras.

Podemos apontar alguns elementos que guardam elementos nacionais, por exemplo, a sequência 8 quando as crianças clamam em sala de aula os preceitos sobre o Chile ditados pela professora Luisa; o tema do filme, o massacre dos mineiros no Chile em 1907 que é uma clara alegoria do golpe militar em setembro de 1973; as canções chilenas que resgatavam a memória popular; a classe trabalhadora como herói coletivo, enfatizando o caráter nacional-popular do cinema por meio de imagens e sons diversos; o filme também é um convite para lutar contra o imperialismo, atualizando uma solicitação a um enfrentamento a presença dos estadunidenses, os quais se alinharam à direita chilena para derrubar o governo de Salvador Allende.

Actas de Marusia é uma obra carregada de emoção que propõe diretamente a interpretação de um tema, o golpe militar de 1973. A obra evoca o passado através de imagens poderosas, como a classe trabalhadora e mulheres, o papel do teatro operário, etc. Em outras palavras, Littín por meio do processo de revisionismo coloca na película o passado e presente frente a frente o tempo todo para tentar compreender profundamente o golpe sangrento de 11 de setembro de 1973. Assim, o cineasta faz uma revisão do passado com o intuito de “extrair do passado, reinterpretar a história ou trazer à luz todos os fatos esquecidos que a reação da história oficial implementou para seu próprio benefício é uma tarefa urgente (LITTÍN *apud* VELLEGGIA, 2009, p. 414, tradução nossa). Littín, em *Actas de Marusia* denuncia os crimes cometidos pelos militares como alegoria ao momento do regime militar chileno; vários acontecimentos são inspirados na grande greve que culminou com a triste e

célebre matança da Escola de Santa Maria de Iquique, ocorrida em 1907. Ele tenta relacionar aspectos significativos da história social do norte do Chile e clarificar com os aspectos de suas concepções de ação revolucionária.

Littín ao mesmo tempo que homenageia Luis Emilio Recabarren, fundador do *Partido Obrero Socialista* (POS) em 1912 (a base para a fundação do Partido Comunista de Chile em 1922) no Chile resgata a sua importância histórica e deixa de maneira inequívoca toda a influência que Recabarren tem na sua própria filosofia e práxis de vida. Miguel Littín coloca-se como um marxista-leninista e como tal utiliza os princípios marxistas para estudar a realidade, ou seja, usa sua câmera, ou melhor, seu olhar inspirado em tal método a serviço da construção de uma sociedade socialista. No que toca a questão da figura do intelectual no filme *Actas de Marusia*, podemos apontar o seguinte: o filme demonstra o papel de Littín como um intelectual comprometido com as lutas do seu tempo, sempre na perspectiva de transformação da sociedade com vistas à construção de um projeto hegemônico da classe trabalhadora, portanto, um intelectual orgânico no sentido gramsciano. No filme, através dos principais personagens, Gregorio (Gian Maria Volonté), Soto (Eduardo López Rojas), Rosa (Patricia Reyes Spíndola), Luisa (Diana Bracho), Mr. Jones (Jorge Fegan) e Troncoso (Claudio Obregon), Littín nos permite ter uma ampla visão da intervenção dos intelectuais na realidade, bem como, suas distintas facetas.

Apoiando-nos em nosso quadro teórico de analisar o intelectual desde um ponto de vista gramsciano, podemos identificar no filme tanto os intelectuais orgânicos, como Gregorio, Soto, Rosa e Luisa, quanto os intelectuais tradicionais, como Mister Jones e Troncoso. Assim, nos permite, inclusive, identificar as divergências de filosofia e linha de atuação entre estes intelectuais. Por fim, é impossível ignorar que nas falas de Gregorio no final do filme sobre a necessidade da unidade e organização estão contidas do ponto de vista do cineasta as lições necessárias para os desdobramentos futuros da história do povo chileno. Nestas falas, ao nosso ver, se faz um balanço crítico da tentativa de construção do socialismo por vias institucionais e em aliança com setores da própria burguesia. Gregorio é enfático quando fala na necessidade de ampliar a organização, mas com o claro corte de classe, quando se refere a unidades de trabalhadores, soldados, estudantes e camponeses e a necessidade de método que rompam com a institucionalidade.

No momento, em que esta conclusão está sendo redigida, mais uma vez o Chile é palco de intensas lutas sociais. A filmografia e as posições defendidas por Miguel Littín

estarão servindo de lição para que um futuro possa ser construído sem que se repita os erros do passado. É evidente como o momento atual em que vive o Chile dialoga com a filmografia de Littín. Como não temos bola de cristal não podemos assegurar como serão os desdobramentos finais das lutas que estão sendo travadas naquele país, porém, no nosso entendimento, se as lições de Littín, verbalizadas por Gregorio nas sequências finais de *Actas de Marusia*, forem implementadas, o futuro do povo chileno poderá ser promissor.

Referências Bibliográficas

- AGGIO, Alberto; PINHEIRO, Marcos Sorrilha. Os intelectuais e as representações da identidade latino-americana. *Dimensões*, Vitória, vol. 29, p. 22-49, 2012.
- AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc. *L'Esthétique du film*. Paris: Éditions Fernand Nathan, 1983.
- AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina: Birri, Glauber, Solanas, García Espinosa, Sanjinés, Alea: teorias de cinema na América Latina*. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. 34/Edusp, 1995.
- CHAUÍ, Marilena. O intelectual engajado: uma figura em extinção? In. NOVAES, André (Org.). *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- FRANCIA, Aldo. *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*. Santiago de Chile: Cesoc, 1990.
- GRAMSCI, Antonio, *Cadernos do cárcere*, volume 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- _____. *Concepção dialética da história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- _____. *Problemas do materialismo histórico*. In. Gramsci, *Obras escolhidas*. (p. 19-66). São Paulo: Martins Fontes, 1978.
- _____. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1982.
- KING, J. *Magical reels: a history of cinema in Latin America*. Londres: Verso, 1990.
- LITTÍN, Miguel. “Reportaje a Miguel Littín” In. *Cine del Tercer Mundo*, Montevidéo, n. 2, nov. 1970, p. 15-24.
- _____. Conversación con Miguel Littín. Entrevista a Isabel Parra in *Araucaria de Chile*, Ediciones Michay, Madri, n. 21, 1983, p. 77-94.
- MOUESCA, Jacqueline. *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Madri: Ediciones del Litoral, 1988.
- NOVAES, André. *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- NÚÑEZ, Fabián Rodrigo Magioli. *O que é Nuevo Cine Latinoamericano? O cinema moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas*. Tese (Doutorado em Comunicação) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.
- _____. Panorama histórico do cinema chileno: do silencioso ao contemporâneo (primeira parte) In. *RUA – Revista universitária do Audiovisual*, 2010 (arquivo digital).

Disponível em <http://www.rua.ufscar.br/panorama-historico-do-cinema-chileno-do-silencioso-ao-contemporaneo-primeira-parte/> acesso em 18.02.2019.

_____. Panorama histórico do cinema chileno: do silencioso ao contemporâneo (segunda parte) In *R.UA – Revista universitária do Audiovisual*, 2010 (arquivo digital). Disponível em <http://www.rua.ufscar.br/panorama-historico-do-cinema-chileno-do-silencioso-ao-contemporaneo-segunda-parte/>, acesso em 18.02.2019.

ORELLANA, Patricio. Orientación y perspectivas del cine chileno. Mesa redonda realizada en el Festival Internacional de Cine (Mosú, 1979) con Sebastián Alarcon, Jaime Marrios, José Donoso, Eduardo Labarca, Miguel Littín, Orlando Lubbert, Cristian Valdes e José Miguel Varas” In. *Araucaria de Chile*, Ediciones Michay, Madrid, n. 11, 1980, p. 119-136.

RIQUELME, Diego Ivan Caroca. *O cinema documentário na Americana Latina: o ABC do início* – Campinas, SP: [s.n.], 2011. Tese (Doutorado em Multimeios) - Departamento de Multimeios do Instituto de Artes da Unicamp, Campinas, SP, 2010. Acesso em: 2019-04-27.

SAID, Edward W. *Representações do intelectual: as Conferências Reith de 1993*. Tradução: Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SILVA, Alexsandro de Sousa e. *A filmografia de Miguel Littín entre o exílio e a clandestinidade (1973-1990)*. 2015. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Doi: 10.11606/D.8.2015.tde-13112015-155507. Acesso em: 2019-04-27.

VEGA, Alicia. (Org.). *Re-visión del cine chileno*. Santiago: Aconcaguá/CENECA, 1979.

VELLEGGIA, Susana. *La máquina de la mirada: los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*. Buenos Aires: Altamira, 2009.

XAVIER, Ismail. *A alegoria histórica*. In: Teoria Contemporânea do Cinema, vol. 1. Fernão Pessoa Ramos, organizador. São Paulo: Editora Senac, 2005.

_____. *Sertão Mar*. Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda (Org.). *Intelectuais e vida pública: migrações e mediações*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2008.

Webgrafia

Cine Chile: Enciclopedia del cine chileno: www.cinechile.cl

Cineteca Nacional de Chile: www.cinetecanacional.cl

Cineteca Universidad de Chile: <http://cinetecaudechile.wordpress.com/>

Festival Internacional de Cine de Viña del Mar: www.cinevina.cl

Festival Internacional de Cine de Valdivia: www.ficv.cl

Memoria Chilena: www.memoriachilena.cl

Websites

Filme Actas de Marusia: <https://www.ccplm.cl/sitio/actas-de-marusia/>

Artesãos e assalariados no Chile e na Colômbia: uma consciência de classe? (Parte 1):
<https://www.youtube.com/watch?v=bOkjKovmvzM>

Artesãos e assalariados no Chile e na Colômbia: uma consciência de classe? (Parte 2):
<https://www.youtube.com/watch?v=qE5fBEqB78g>

Artesãos e assalariados no Chile e na Colômbia: uma consciência de classe? (Parte 3):
<https://www.youtube.com/watch?v=SVCXeMciEQU>

Artesãos e assalariados no Chile e na Colômbia: uma consciência de classe? (Parte 4):
https://www.youtube.com/watch?v=Mog6ZrM5_GM

Artesãos e assalariados no Chile e na Colômbia: uma consciência de classe? (Parte 5):
<https://www.youtube.com/watch?v=C2oqM3TcsFY>

Democracia e revolução no Chile (Parte 1):
<https://www.youtube.com/watch?v=B8nxtbqevYg>

Democracia e revolução no Chile (Parte 2):
<https://www.youtube.com/watch?v=zTkr3tVfabE>

Democracia e revolução no Chile (Parte 3): <https://www.youtube.com/watch?v=y3JX1J8OeeI>

Ficha Técnica

ACTAS DE MARUSIA.

Diretor: Miguel Littín. México. Produtora: CONACINE, 1976. 35 mm. Col. 110'. Roteiro: Miguel Littín, sobre texto homônimo de Patricio Manns. Produção: Arturo Feliú. Direção de Arte: Augustín Ituarte e Raúl Serrano. Fotografia: Jorge Stahl Jr. Montagem: Ramón Aupart e Alberto Valenzuela. Som: José B. Carles e Gonzalo Gavira (efeitos especiais). Música: Mikis Theodorakis e Ángel Parra (canção). Atores principais: Gian Maria Volonté (Gregorio), Diana Bracho (Luisa), Claudio Obregon (capitán Troncoso), Eduardo López Rojas (Domingo Soto), Salvador Sánchez (Crispulo Medio Juan), Arturo Beristáin (Arturo), Patricia Reyes Spíndola (Rosa), José Carlos Ruiz (Argandoña), Alejandro Parodi (teniente Espinosa), Julián Pastor (Weber), Silvia Mariscal (Margarita), Patricio Castillo (teniente Gaínza), Arthur Nations (Mr. Jones), Ramón Menéndez (Mr. O'Brien), Max Kerlow (Ingeniero), Jorge Fegan (Administrador), Manuel Flaco Ibáñez (Rufino Peralta), Rodrigo Pruebla (Cabo) e Armando Acosta (Sargento).

Sinopse: O filme narra a repressão de uma empresa inglesa que exerce sobre uma pequena cidade de salitre no Chile, cujos trabalhadores decidem reivindicar seus direitos mais essenciais. Um reflexo das lutas históricas dos sindicatos no norte do Chile que terminaram com terríveis atos repressivos.

ANEXO

Sequências de *Actas de Marusia*

Sequência 01. A primeira sequência do filme mostra o personagem Gregorio Chasqui com sua companheira Margarita em um momento de sua intimidade. Margarita o desperta perguntando o que havia acontecido. Como resposta, ouvimos sua voz *over* enquanto acaricia e beija sua companheira, simultaneamente vemos planos sobrepostos por elipse com uma música tranquila. São 4 planos.

Sequência 02. Iniciam os créditos; a câmera mostrando a praça principal de Marusia, em um dia empoeirado com muito vento. É o espaço onde movimentam as pessoas, onde estão os meios de transporte, o trem, os cavalos, tudo em um plano aéreo e, em segundo plano, aparece as mulheres dos trabalhadores olhando para o chão e quando Rosa diz, “*Já está bêbado o mister outra vez*”, a câmera continua o movimento mostrando o cadáver todo empoeirado de um engenheiro inglês que foi assassinado. São 2 planos.

Sequência 03. Surgem o sargento e o cabo do Exército, encarregados dos procedimentos burocráticos acerca do corpo. Eles iniciam um diálogo sobre as pistas do suposto assassinato. Por meio das imagens apresentadas, há o reconhecimento do espaço onde ocorreram os conflitos. Interferência, pausa na trilha sonora. São 15 planos.

Sequência 04. O administrador geral, Mr. Jones, diz aos empregados no escritório da mineradora: “*Mataram o engenheiro, aqueles que organizaram a greve*” e solicita buscar o assassino. É 1 plano.

Sequência 05. Os militares com sua cavalaria chegam a minas de salitre e levam Rufino para esclarecer seu envolvimento na morte do engenheiro. Lá estavam os trabalhadores na sua função, trabalhando nas minas martelando as pedras. Final dos créditos iniciais São 11 planos.

Sequência 06. O administrador inglês, após chamá-lo de “*índio de merda*”, acusa-o e dá a sentença: “*Fuzile-o!*”, mesmo Rufino Peralta dizendo ser inocente do assassinato. São 12 planos.

Sequência 07. Rufino sai da mineradora e é conduzido a um local deserto, andando rapidamente à frente dos cavalos dos soldados. No caminho, ele é observado pelos trabalhadores que estão reunidos em um bar e pela professora Luisa com seus alunos em uma escola. Todos sofrem calados supondo o destino trágico do amigo trabalhador. Sua mulher o acompanha, correndo atrás dos homens montados. Assim, ele é fuzilado com vários tiros sob acusação de fuga. São 13 planos.

Sequência 08. Crianças repetem frases, “Chile, fértil, província localizada na região antártica famosa de remotas nações respeitada por ser forte, principal e poderosa”, sobre o Chile ditada pela professora Luisa. São 4 planos.

Sequência 09. Noite, o cabo vai até o bar onde os trabalhadores se encontram e pede um copo de vinho. Na sua saída, ele é assassinado por Sebastián, um trabalhador da mina. São 8 planos.

Sequência 10. Sebastián surge na escuridão pedindo ajuda à Gregorio que não abre a porta. O Cabo foi morto por ter matado Rufino, seu melhor amigo. Enquanto está sendo procurado, pede ajuda a Gregorio Chasqui, mas este não o ajuda informando: “*Eu tenho muito o que fazer*”. Então, Sebastián pergunta à Gregorio o que ele pode fazer? Este sugere: “*Tome uma carga de dinamite e exploda o quartel assim pode nos ajudar*”. São 20 planos.

Sequência 11. Mostra a prisão de Sebastián em casa pelos soldados. Gregorio pede a Domingo Soto para que os trabalhadores juntem dinamites, “*Diga as pessoas que reúnam dinamite, dois cartuchos pelo companheiro e que enterrem no muro leste*”. São 3 planos.

Sequência 12. Sebastián é executado, mas antes de morrer, provoca o sargento, dizendo: *“Ouça, porque se tornou tão carnicheiro? Me tapa os olhos porque não quer que te olhe. Não vê? Sua consciência treme”*. Mais uma vez, o direito do cidadão é suprimido, não é julgado, e o atuar da autoridade é feroz. São 4 planos.

Sequência 13. Temos os enterros de Sebastián, Rufino Peralta e do cabo e ainda vemos Gregorio conversando como a personagem Rosa (8 planos).

Sequência 14. Gregorio Chasqui e Domingo Soto discutem uma forma de organização. Soto propõe a greve. Gregorio discorda do caminho que Soto quer seguir, mas a greve acontece. São 5 planos.

Sequência 15. A greve acontece. Soto reunido com os trabalhadores informa que a paralisação é uma advertência. Ninguém deve ir ao trabalho hoje. São 16 planos.

Sequência 16. Administrador inglês constata a greve e dá instruções ao subordinado: *“Fale com o sindicato. Se insistem em paralisar o trabalho telegrafe a Iquique. Você sabe que se instala a greve, esta se estenderá como uma epidemia paralisando todo o Norte”*. É um plano.

Sequência 17. As mulheres dos mineradores enquanto lavam roupa organizam resistência contra a chegada de militares. São 9 planos.

Sequência 18. Reagindo à greve, chegam à Marusia os tenentes Argandoña, Gaínza e Weber e os seus soldados, recebidos pelo administrador da mina Mr. Jones. São 12 planos.

Sequência 19. Os grevistas elegem uma comissão diretiva e se discutem estratégias para enfrentar o opositor. Gregorio é um dos eleitos. Nesta sequência, caminhando pelo Teatro rememora seu passado. São 18 planos.

Sequência 20. Militares liderados pelo tenente Gaínza, totalmente atrapalhado e bêbado, matam diversos soldados, equivocadamente. São 29 planos.

Sequência 21. O sargento percebe que o equívoco da matança foi realizado pelo tenente Gaínza e este o convence de não o entregá-lo em relatório. E, é isso que acontece. Como diz o sargento: *“Como você manda, tenente”*. São 7 planos.

Sequência 22. O tenente Argandoña decreta toque de recolher e ameaça trabalhadores de Marusia. Nesta sequência, mostra o administrador inglês ao lado dos militares, mas não há indícios de que a decisão tenha partido do próprio administrador. São 7 planos.

Sequência 23. Momento de situações fora de controle, imagens de repressão liderada pelo tenente Weber pelas ruas de Marusia. São 2 planos.

Sequência 24. Sequência dos fuzilamentos em praça pública de trabalhadores alegam o padre, pois ouvimos o sino da igreja várias vezes. São 4 planos.

Sequência 25. Mais imagens do momento repressivo dos trabalhadores. É 1 plano.

Sequência 26. Novos fuzilamentos em massa dos mineiros. São 11 planos.

Sequência 27. Sargento morre esfaqueado por um mineiro. São 10 planos.

Sequência 28. Nova repressão e terror, os atos ficam cada vez mais chocantes. São 7 planos.

Sequência 29. Militares torturam os mineiros. Domingo Soto é torturado e solto. É 1 plano.

Sequência 30. Com as explosões de dinamite, mulheres reagem sob sons das vozes em repetição: “*Para que fósforos. Para acender a dinamite. Para acender a dinamite*”. São 5 planos.

Sequência 31. Como forma de protesto, de resistência à opressão militar e execução de trabalhadores, as mulheres dos mineiros mortos, passam a cacarejar em voz alta e bater palmas irônicas após os tiros dos militares. São 18 planos.

Sequência 32. De forma serena, Crispulo “*Medio Juan*”, amigo de Gregorio, comete suicídio matando sete soldados e o tenente Weber com dinamites presos ao corpo. São 26 planos.

Sequência 33. Os mineiros, com dinamites nas cinturas, debocham dos militares. Uma sequência cômica diante do terror que suportavam. São 14 planos.

Sequência 34. Os militares em reunião afirmam: “*Tem que pôr fim à indisciplina*”. Mr. Jones quer abrir diálogo com os trabalhadores. É um plano.

Sequência 35. O subordinado de Mr. Jones vai ao encontro dos mineiros e informa que o patrão quer entrar em um acordo, entretanto, é ridicularizado por eles. São 11 planos.

Sequência 36. Tenente Argandoña ordena fuzilar cinco soldados como meio de requerer a fidelidade dos militares. São 4 planos.

Sequência 37. Tenente Argandoña entra violentamente com o discurso de dissolver a “*reunião de merda*”. Um dos trabalhadores mata o tenente Argandoña e a cavalaria foge com medo de maiores represálias. São 28 planos.

Sequência 38. Domingo Soto é libertado depois da tortura. É 1 plano.

Sequência 39. Abastecedores chegam à Marusia para vender alimentos e são cercados pelos trabalhadores. São 3 planos.

Sequência 40. Gregorio tenta persuadir os abastecedores a deixarem os alimentos em Marusia. Entretanto, tal ação é recusada. Diante disso Rosa ordena a suas companheiras a descarregarem as mercadorias que estavam no cesto dos vendedores ambulantes diante da resistência em doar o alimento aos mineiros: “*Descarreguem rápido! Devem armazenar em casas diferentes, pequenas cargas em distintas cargas, também deve cuidar da água*”. São 4 planos.

Sequência 41. Diálogo entre tenente Espinosa e capitão Troncoso no trem em direção à Marusia. Eles veem os “*sulfatos*”, trabalhadores que ficaram loucos com as condições precárias de vida e de trabalho. São 15 planos.

Sequência 42. O filme discute amplamente as distintas formas de ação: os trabalhadores iniciam a organização da resistência. Com o embate entre Gregorio e Soto, Rosa solicita a palavra. É 1 plano.

Sequência 43. Rosa que lidera um grupo de mulheres com o intuito de impedir a entrada dos militares que estão indo para Marusia, desta forma, convencem um soldado a ultrapassar as barreiras com a justificativa de buscar água. São 15 planos.

Sequência 44. Como um ato de sacrifício perante a necessidade de seu povo, Rosa e as mulheres dos mineiros morrem fuziladas, mas impedem a viagem de trem dos militares que seguiram a viagem a pé após o tenente Troncoso fuzilar o maquinista que recusou passar o trem sobre as mulheres. São 28 planos.

Sequência 45. Luisa organiza as crianças levando-as à escola. São 5 planos.

Sequência 46. Em nova assembleia, Domingos Soto e Gregorio Chasqui se contrapõe sobre os caminhos da resistência em relação aos militares. Há aqueles que defendem a entrega da dinamite e a libertação dos ingleses, pois temem ser massacrados. Enquanto, Gregorio fala de “*Organizar-se. Preparar um plano de defesa. São 9 planos.*”

Sequência 47. Em conversa com o proprietário da mineradora, Mr. O’Brian, através de um intérprete, capitão Troncoso apresenta o plano de ataque a Marusia, convencendo-o de que a melhor solução é bombardear Marusia, pois do contrário os grevistas e as greves se espalharão como epidemia por todo o país. São 7 planos.

Sequência 48. Os empregados e os ingleses são retirados de Marusia, mas a professora Luisa conscientemente escolhe ficar em Marusia. São 24 planos.

Sequência 49. Luisa e Gregorio se relembram do massacre em Iquique. Além disso, o filme dedica-se, por um lapso de tempo considerável, à recapitulação da vida de alguns dirigentes sindicais. Em particular, de Gregório, relembrando seu relacionamento com Margarita, sua companheira morta pelos militares em um massacre ocorrido em Iquique. Em outra cena, embarcado em um navio, viajando pelo litoral no norte do Chile, Gregorio conhece Crispulo “*Medio Juan*”. Logo depois, ele está num baile, tentando aprender valsa com um professor francês, mas, é persuadido pelo amigo Crispulo para participar de uma reunião com Luis Emilio Recabarren. Enquanto Gregorio e Crispulo “*Medio Juan*” estão na reunião, vemos Recabarren explicando aos trabalhadores sobre “*propriedade privada (...)*”. São 28 planos.

Sequência 50. O capitão Troncoso ordena o ataque bélico aos mineiros e que para sua defesa usam armas e dinamites. Gregorio percebe que os militares iniciam sua vitória. São 62 planos.

Sequência 51. Gregorio planeja a fuga de Soto e dois mineiros, enquanto ele e Calameño vão ao teatro atrás do estoque de dinamites. São 9 planos.

Sequência 52. Gregorio acredita que é melhor se separar, pede a Soto e a dois mineiros que fujam, enquanto ele e Calameño vão ao teatro se apropriar do estoque de dinamites. Gregorio

entrega a Soto uma redação que ele vinha escrevendo ao longo dos dias, desde que chegou a Marusia, registrando o andamento dos acontecimentos. E, solicita para que mostre aos companheiros. São 14 planos.

Sequência 53. O capitão Troncoso suspeita de que o fato de os dois irem para o teatro é porque lá está a dinamite. Deste modo, manda cercar o teatro com Gregorio e Calameño dentro. Ele, também, ordena o tenente Espinoza buscar as crianças da cidade que estão com a professora Luisa. É 1 plano.

Sequência 54. Luisa tenta impedir que o tenente Espinoza leve as crianças, mas não consegue. São 3 planos.

Sequência 55. Luisa discute com o capitão Troncoso e por si só vai ao teatro tentar convencer Gregorio. São 3 planos.

Sequência 56. Luisa ao dialogar com Gregorio e expor a situação em relação as crianças, faz Gregorio se entregar prontamente. São 6 planos.

Sequência 57. Gregorio sai do teatro e é exposto aos militares. São 5 planos.

Sequência 58. Gregorio é torturado física e psicologicamente enquanto Troncoso e Espinoza lhe perguntam onde estão os outros líderes do movimento. Neste instante, são mostradas imagens do massacre dos trabalhadores, a morte de Margarita, mulheres carcarejando e batendo palmas, e a fuga de Soto com os dois mineiros. São 18 planos.

Sequência 59. Gregorio continua sendo torturado e humilhado. São 2 planos.

Sequência 60. Num canto da praça de Marusia, estendido de braços no chão, Gregorio é fuzilado sendo observado por dezenas de crianças. É 1 plano.

Sequência 61. Vemos Soto e dois companheiros correndo sem olhar para trás, carregando as atas que contém o registro escrito de toda a narrativa dos acontecimentos que culminaram com o massacre em Marusia, norte do Chile. É 1 plano.

Sequência 62. Surge na tela negra com os créditos finais. É 1 plano.