



“El cine de resistencia” de Miguel Littín no México durante o governo de Luis Echeverría (1970 – 1976)

Alexsandro de Sousa e Silva
alexsandro.dses@gmail.com
Universidade de São Paulo, Brasil

Em suas memórias sobre sua recepção no México em 1973, o cineasta chileno Miguel Littín costuma se referir à “democratização” do cinema no país entre 1970 e 1976 durante o governo de Luis Echeverría Álvarez, do *Partido Revolucionario Institucional* (PRI). Na entrevista de 1976 por ocasião da exibição de *Actas de Marusia* no Festival de Cannes, o diretor diz que a realização do filme no país só foi possível porque “as condições e certa abertura democrática permitiram...” (PIERQUET, MORISSETTE, 1976, p. 15; tradução nossa).

A indústria mexicana de filmes havia passado por uma reestruturação na qual o Estado interveio na produção, divulgação e exibição de películas. O mesmo governo que promoveu o reordenamento industrial cinematográfico recebeu a elite política e intelectual próxima a Salvador Allende, quando houve o exílio em massa dos chilenos a partir do golpe militar de 1973.

Cumprindo as exigências do governo mexicano, o embaixador Gonzalo Martínez Corbalá recebeu, entre setembro de 1973 e junho de 1974, a elite política e intelectual próxima a Salvador Allende (MAIRA, 1998, p. 129), sendo o cineasta um dos que foram recebidos na embaixada mexicana em Santiago. Esses exilados, chegando ao México, instalaram-se na *Casa de Chile en México*, instituição vinculada à Secretaria de Educación do governo mexicano que teve financiamento estatal para sua manutenção (ROJAS MIRA, 2006) O apoio aos exilados chilenos por parte do governo mexicano era decorrência de uma aproximação bilateral ocorrida a partir da visita oficial de Salvador Allende ao México em 1971 e de Luis Echeverría ao Chile em 1972.

A aproximação do cineasta com o governo de Allende foi provavelmente um dos fatores que contribuiu para que ele fosse recebido no México e tivesse conseguido realizar um filme de grande orçamento, como *Actas de Marusia*. No Chile, Miguel Littín foi o responsável pela redação do *Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular*, por alguns meses dirigiu a estatal *Chile Films*, realizou o documentário *Compañero Presidente* (1971), e deu diversas entrevistas em que se colocava a favor do governo da Unidade Popular (UP). O capital cultural acumulado no país de origem, permitiu que o cineasta se aproximasse de círculos do poder político no exílio e possibilitou a continuidade de sua atividade cinematográfica durante o governo mexicano do PRI entre os anos

de 1970-1976.

A partir da apresentação desse contexto, buscaremos analisar as tensões e as ambiguidades em torno da produção, divulgação e exibição do filme *Actas de Marusia*. Em primeiro lugar, contextualizaremos a indústria cinematográfica no governo de Luis Echeverría e a recepção do governo mexicano aos exilados latino-americanos no momento dos golpes militares no Cone Sul. Em seguida, veremos como se deu a produção do filme de Miguel Littín e o apoio do cineasta em resposta à recepção dos refugiados chilenos no México. Para finalizar, pretendemos analisar os discursos sociais do cineasta em torno da produção de *Actas*. Pretendemos analisar como foi possível que um cineasta de esquerda exilado tenha tido possibilidade de produzir um filme num momento em que o governo era criticado pelos cineastas nacionais que se manifestavam contra a política cinematográfica do PRI. E verificar também como Littín se relacionou com o governo de um partido responsável pelo massacre dos estudantes ocorridos recentemente.¹

Cinema e política no México de Luis Echeverría Álvarez

Desde o massacre de estudantes em Tlatelolco em 02 de outubro de 1968, o PRI enfrentou forte oposição política de diferentes setores sociais do país, pondo fim ao “monólogo institucional” que caracterizou os governos mexicanos entre 1940 e 1968 (AGUILAR CAMÍN, MEYER, 2000, p. 268). Os meios de comunicação minimizaram a morte dos estudantes, e apenas algumas vozes destoantes se colocaram publicamente contra o ocorrido, como Octavio Paz, que renunciou seu cargo de embaixador mexicano na Índia (MISKULIN, 2008, p. 06). Nessa época, Gustavo Díaz Ordaz era o presidente e Luis Echeverría o líder da *Secretaría de Gobernación* (função semelhante a um ministro do Interior). A partir dos ocorridos em 1968 no México, alguns filmes discutiram a situação política e social no México, e realizaram uma revisão crítica dos significados em torno da Revolução Mexicana. Entre essas obras, destacaremos três, realizadas por um mexicano e dois sul-americanos.

O argentino Raymundo Gleyzer, cineasta desaparecido durante a repressão militar argentina de 1976-1983, lançou um documentário que traz severas críticas ao PRI. Intitulado *México, la revolución congelada* (*Mexico, the Frozen Revolution*, EUA, 1970), esse documentário é permeado por denúncia social de cunho progressista que destaca o abandono da população rural pelos auto-intitulados herdeiros da Revolução Mexicana. Os planos que abrem o filme trazem imagens da

¹ O presente texto traz resultados de pesquisa para elaboração de nossa dissertação de mestrado, intitulada *Cinema chileno no exílio: o caso Miguel Littín (1973-1988)*, com auxílio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e sob orientação da Prof^a Dr^a Maria Helena Capelato. Agradeço imensamente à orientadora e a Daniele Zaratín pela essencial ajuda na elaboração deste artigo.

campanha presidencial de Luis Echeverría em Actopan (estado de Hidalgo) sob uma narração irônica em voz *over* que denuncia a provável vitória do candidato,² uma vez que o partido jamais perdeu uma eleição no país até então. O final apresenta fotografias dos mortos no massacre de 1968 acompanhadas pela canção composta e tocada por Ángel Parra, *México 68*, numa clara crítica ao governo repressivo do PRI no momento de sua provável perpetuação no poder.

O segundo é *Reed, México insurgente* (1972), dirigido por Paul Leduc, filme que traz uma visão desiludida da Revolução Mexicana e faz um chamado aos intelectuais para a luta política. Ao longo da narrativa, acompanhamos a trajetória do repórter norte-americano John Reed pelo México que registrou os conflitos sociais durante a revolução. Nesta passagem, o personagem buscou os significados da luta política e social através dos personagens perdidos e sem lugar no processo revolucionário, com quem se identificou em diversos momentos e compartilhou experiências conflituosas. O gesto de "Juanito" quebrando o vidro de uma loja, no momento em que uma tropa de rebeldes ocupa um *pueblo*, é um convite aos intelectuais para romper com o conformismo e se engajarem na luta social.

O filme do chileno Alejandro Jodorowsky *A montanha sagrada* (*The Holy Mountain*, EUA, México, 1973) faz uma alusão ao massacre dos estudantes no México. Em determinado momento da narrativa, soldados com máscaras de gás desfilam próximos a uma fila de mulheres pobres que passam roupas sujas de sangue. Em seguida, turistas em trajes folclóricos mexicanos presenciam alegremente a execução de jovens amordaçados e, após os tiros, vão em direção aos corpos para vê-los de perto, tirando fotografias e filmando de forma animada. Trata-se da representação da morte dos estudantes em 1968 e a alegria do imperialismo em presenciar a morte de resistentes ao *status quo*. Pelo peito aberto de um dos jovens assassinados saem pombas, sugerindo o caráter pacífico dos estudantes no momento em que se reuniram no dia 02 de outubro de 1968, quando ocorreu a matança. A trilha sonora acentua o tom dramático de toda a cena, que sugere uma clara denúncia do pacto político entre os militares e a grande burguesia além da repressão aos jovens estudantes.³

Quando Luis Echeverría chegou à presidência em dezembro de 1970, concedeu liberdade aos presos políticos de 02 de outubro de 1968 para que saíssem do país e instituiu a política conhecida como "*apertura democrática*" (ROJAS MIRA, 2006, p. 109). No campo cinematográfico, o presidente nomeou seu irmão Rodolfo Echeverría como diretor do *Banco Cinematográfico de México* e deu-lhe as prerrogativas de verdadeiro ministro do cinema (PÉREZ TURRENT, 1992, p. 122). Com isso, o governo conseguiu controlar a produção, a divulgação e a distribuição de filmes

² O título do filme aparece com caracteres vermelhos ao lado de Luis Echeverría gesticulando para seus seguidores, acentuando o tom irônico da narrativa.

³ O artigo de Estevão Garcia ("O México de Alejandro Jodorowsky em *La montaña sagrada*" in *Cinemas d'Amérique Latine*, Toulouse, n. 20, 2011, p. 4-23) traz uma análise mais detalhada da cena em questão.

no país e no exterior (SCHUMANN, 1987, p. 231-232). 1975 foi considerado o ano do cinema no México, por conta da quantidade de realizações, ritmo que prosseguiu até o ano seguinte. *El apando*, *Canoa* e *Las poquiachins* (dirigidos por Felipe Cazals), *La pasión según Berenice* (Jaime Humberto Hermosillo), *Renuncia por motivos de salud* (Rafael Baledón), *Los albañiles* (Jorge Fons), *Cuartelazo* (Alberto Isaac), *Chin chin el teperocho* (Gabriel Retes), *Lo mejor de Teresa* (Alberto Bojórquez) e *Cascabel* (Raúl Araiza) são alguns dos filmes realizados entre 1975 e 1976 (PÉREZ TURRENT, 1992, p. 127). Tratam-se de obras que, em sua maioria, não se propõem a realizar uma crítica ao governo mexicano, o que demonstra a adesão de alguns cineastas ao projeto de Luis Echeverría de fortalecer o cinema nacional sem trazer grandes questionamentos, como afirma Pérez Turrent (1992): "à exceção de Paul Leduc, ninguém toma uma posição política no melhor sentido do termo, ninguém se interroga sobre a função do cinema e do cineasta no seio de uma dada sociedade" (p. 123).

Com essa estratégia, o governo privilegiou apenas cineastas que, segundo os financiadores estatais, seguiram coerentemente com a política cinematográfica de Luis Echeverría e realizassem películas que não contestem o governo abertamente (SCHUMANN, 1987, p. 232-233; KING, 1990, p. 137).⁴ Para o presidente, "um cinema que mente é um cinema que brutaliza seu povo" (*apud* SALVADOR TREVIÑO, 1979, p. 26; tradução nossa), declaração feita em sua passagem pelo Chile em 1972. Porém, os cineastas mexicanos marginalizados por esse projeto chegaram a assinar um manifesto contrário a essa política em que acusavam o governo de demagogia por querer fazer do cinema mexicano um instrumento de prestígio no exterior, valendo-se de uma retórica terceiro-mundista (GUMUCIO-DAGRON, 1984, p. 137-141).

Da mesma forma como os cineastas beneficiados com a nova política cinematográfica, os exilados chilenos, abrigados na instituição estatal *Casa de Chile en México*, deveriam buscar não interferir na realidade mexicana, conforme documento desta instituição:

... debería tenerse cuidado con la intervención espontánea de compañeros invitados en forma directa a participar en actos por Chile. En rigor, nadie debería participar en ellos sin dar aviso a su partido y a la UP. Es frecuente en actos como estos la intervención de amigos que, inocentemente o no, desean embarcar a los participantes chilenos en manifestaciones contra el gobierno mexicano o en expresiones de grupos ultra cuyos planteamientos no coinciden con los de la UP (apud ROJAS MIRA, 2006, p. 113).

Como veremos adiante, parece-nos que o "conselho" descrito no documento acima foi seguido

⁴ "El Estado podía permitirse el lujo con dos o tres films que lo prestigiarían mundialmente, y harían olvidar las decenas de mamotretas comerciales" (GUMUCIO-DAGRON, 1984, p. 140).

por Miguel Littin, que aceitou o financiamento do governo priista e optou por não “intervir” na realidade mexicana.

***Actas de Marusia*: produção, divulgação e exibição**

Com a tradição em receber refugiados de outros países, a cultura cinematográfica mexicana se beneficiou com a recepção de exilados políticos e com a passagem de estrangeiros. Na década de 1930, Fred Zinnemann (diretor de *Redes*, 1936) e Sergei Eisenstein (realizador de *¡Qué viva, México!*, 1932-1979) circularam pelo país buscando imagens e sons para seus trabalhos cinematográficos. No contexto do final da Guerra Civil Espanhola ao final da década de 1930, cineastas como José Diaz Morales, Miguel Morayta, Antonio Momplet, Jaime Salvador e Francisco Elías foram recebidos pelos mexicanos e realizaram filmes no país.⁵ Outro nome importante entre os espanhóis é Luis Buñuel, que dirigiu uma vintena de filmes no México entre 1946 e 1964.⁶ Durante as décadas de 1960 e 1970, exilados do Cone Sul chegaram ao país encontrando respaldo no governo de Luis Echeverría, entre 1970 e 1976, com poucos cineastas entre eles.

*Actas de Marusia*⁷ é o primeiro filme que Miguel Littín realizou em seu exílio e seu roteiro é uma livre adaptação da obra ficcional homônima escrita por Patricio Manns. Músico, ensaísta e poeta, Manns escreveu obras sobre o movimento obreiro e o autoritarismo no Chile, como *De noche sobre el rastro* (1967), *Las grandes masacres* (1972), *Breve síntesis del movimiento obrero* (1972), *Actas del Alto Bío Bío* (1985) e *Actas de Muerteputa* (1988). Com o golpe militar em seu país em 1973, o intelectual parte para o exílio, passa por vários países com sua intensa atividade artística e retorna ao Chile no final da década de 1980. Em 1974, no exílio em Cuba, concluiu sua obra *Actas de Marusia* que não chegou a ser publicada no país. Trata-se de uma pesquisa iniciada pelo músico no final do governo de Salvador Allende, entre 1972 e 1973. Miguel Littín teve acesso a esses escritos em 1974 quando decide elaborar uma obra filmica a partir deles. O livro foi publicado no Chile somente em 1993 pela Editorial Pluma y Pincel.⁸

No filme, a trama mostra os conflitos sociais na oficina salitreira de Marusia em 1907. Um dos trabalhadores marusianos é acusado de assassinar o engenheiro da mina e por conta disso é

⁵ ESPAÑA, Rafael de. “El exilio cinematográfico español en México”. In: YANKELEVICH, Pablo (coord.). *México, país refugio*. La experiencia de los exilios en el siglo XX. México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)/ Plaza y Valdés, 2002, p. 229-244.

⁶ FUENTES, Victor. *Buñuel en México*. Iluminaciones sobre una pantalla pobre. Zaragoza: Instituto de Estudios Turolenses/Gobierno de Aragón, 1993.

⁷*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. Vários escritos sobre *Actas de Marusia* atestam que a obra seja de 1975 porém, ao final dos créditos iniciais no próprio filme, o ano aparece na tela como MCMLXXVI, algarismo romano que representa 1976.

⁸ O livro *Actas de Marusia* está disponível em <http://www.memoriachilena.cl/index.asp>, acesso em 17.07.2011.

executado pela polícia a mando do proprietário inglês, sem direito a defesa. Segue-se uma onda de violência na qual os mineiros conseguem expulsar militares e buscam se organizar para resistir à contra-ofensiva militar. Graças à intervenção do protagonista Gregorio Chasqui, três trabalhadores fogem do conflito e levam para outras regiões os escritos que relatam os crimes cometidos contra os trabalhadores. O filme segue certa linearidade em sua narrativa e a fotografia do experiente mexicano Jorge Stahl Jr. deu possibilidades para Miguel Littín trabalhar com as massas em planos-sequência. Há um sensacionalismo na divulgação (“*La represión más brutal jamás filmada*”) e nas cenas de violência, com exageros de sangue e de execuções sumárias.

O cineasta chileno foi privilegiado pela política cinematográfica levada à frente pelo PRI em meados dos anos 1970. Com a aprovação de seu projeto pelo *Banco Cinematográfico de México*, a produtora CONACINE pôde trazer ao país grandes nomes do cinema político europeu que pudessem prestigiar o trabalho de Miguel Littín. Mikis Theodorakis, conhecido no meio cinematográfico por ser responsável pelas trilhas sonoras dos filmes de Constantinus Costa-Gavras como *Z* (França, 1968) e *État de siège* (França, Chile, 1972), foi um desses nomes. Em *Actas de Marusia*, o músico compôs desdobramentos sonoros de *Canción del Pampa*, música de domínio popular no Chile. Gian Maria Volonté, experiente ator por atuar em filmes políticos e do chamado “*western spaghetti*” e por ser membro do Partido Comunista Italiano, foi o protagonista da obra interpretando o personagem Gregório Chasqui. A atuação de Volonté agrega a *Actas de Marusia* uma iconografia que se assemelha ao *western* por causa da carga simbólica de sua figura originada dos filmes que realizou na Itália.⁹ O protagonismo do italiano na película e sua imagem nos cartazes do filme¹⁰ contribuíram na divulgação da obra no exterior.

A obra de Miguel Littín ganhou visibilidade no exterior por ter sido indicado ao Oscar realizado em 1976, e também ao Festival de Cannes, ocorrido no mesmo ano. A distribuição da película nas salas cinematográficas ficou a cargo da estatal *Películas Mexicanas – PELMEX* no México,¹¹ e da empresa *Cimex-France* na França¹². A exibição do filme em cinemas e festivais internacionais, com a conquista de diversos prêmios,¹³ suscitou construções de sentido à obra.

⁹ Atuou em vários filmes, como *Per un pugno di dollari* (1964), de Sergio Leone; *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970) e *La classe operaria va in paradiso* (1972), de Elio Petri. Em *Actas de Marusia*, a voz do ator é dublada, não sendo possível conferir o crédito da voz do personagem; por falta de evidências, supomos que a dublagem tenha sido realizada pelo próprio italiano.

¹⁰ Ver Ilustrações 1 e 2, referentes aos cartazes de divulgação do filme na França e na Itália, respectivamente, países onde Gian Maria Volonté é conhecido pelas suas atuações no cinema político europeu. Imagens em Anexo, ao final do texto.

¹¹ A estreia do filme ocorreu em 08 de abril de 1976, nos cinemas *Roble, Futurama, Manacar, Galaxia, Olimpia, Apolo, Satélite, Tlalnepantla, Cinemundo, Coyoacán, Tlalpan, Soledad, Libra e Villa Coapa*. Dados referentes à “*Ficha de filmes nacionales*”, que consta no “expediente Actas de Marusia A-00938” do *Centro de Documentación e Información* da *Cineteca Nacional de México*, cuja versão digitalizada foi cedida gentilmente pelo subdiretor da instituição, Abel Muñoz Hénonin, a quem somos muito gratos.

¹² O filme estreou em Paris em 18 de agosto de 1976 (SALOM, 1977, p. 5).

¹³ Além do Oscar e do Festival de Cannes de 1976, o filme foi selecionado para concorrer a alguma premiação no

A construção social de significados sobre *Actas de Marusia*

A crítica cinematográfica cumpre um papel essencial por meio de uma possível influência nos espectadores, o que pode colaborar para a transformação do gosto do público. Dessa forma, a função social e artística da crítica especializada pode pesar no sucesso ou fracasso de uma obra, já que suas interpretações delimitam as significações de um filme. Entretanto, cabe ao espectador validar ou não essas análises, pois ver um filme significa produzir sentidos que vão além do que a crítica escreve sobre a obra audiovisual (RAMOS, 2002, p. 49-50, 64).

Alcides Ramos Freire sugere que entre os vários escritos sobre cinematografia existem duas linhas de atuação dos discursos. A primeira é a que o autor chama de "interpretação autojustificadora" sobre a obra, formada pelas estratégias discursivas às quais roteiristas, diretores, atores, técnicos e produtores se valem para viabilizar comercialmente, ou ideologicamente, a difusão da película (p. 52). Nessa mesma linha, há escritos que se enquadram no que o historiador chama de "linha auxiliar do autor" do filme, na qual os críticos posicionam-se ao lado do autor da obra para divulgá-la, antecipando resistências, procurando desarmá-las e reproduzindo as "interpretações autojustificadoras" dos cineastas (p. 85). A segunda vertente é aquela em que os escritores se posicionam de forma mais autônoma frente à película e apontam seus limites (p. 86), com o perigo de desqualificá-la por antipatia ao diretor ou às suas concepções ideológicas e artísticas.

Desde o início das filmagens nas cidades de Santa Eulalia e Santo Domingo (estado de Chihuahua) ao longo de 1975, o filme *Actas de Marusia* chamou a atenção da grande imprensa mexicana devido à expectativa gerada em torno de Miguel Littín, reconhecido como um artista militante do Chile por meio de obras, como o filme *El chacal de Nahueltoro* (1969), que tiveram boa recepção pela crítica cinematográfica latino-americana. O *Banco Cinematográfico de México* aceitou a proposta de filmagem do chileno e a CONACINE passou a emitir notas para serem divulgadas pela grande mídia. Entre os boletins de imprensa da companhia,¹⁴ podemos acompanhar notícias sobre o processo de seleção de atores, a chegada de Gian Maria Volonté e Mikis Theodorakis ao país em 1975 e as palavras do diretor sobre o que ele esperava do filme.

O boletim de 07 de abril de 1975 chama a atenção por destoar do caráter informativo dos

Festival de Tashkent (1975), no Festival de Pesaro (1976) e no Festival de Benalmádena (1976). Ganhou nove prêmios Ariel de Oro no México, incluindo melhor filme e melhor diretor e foi premiado no Festival de Huelva (1976) (CHASKEL, 1978, p. 63) e o IX Festival Internacional Cinematográfico de Santarém, Portugal (1979) ("Actas de Marusia' ganó el premio principal de Festival de Portugal" in *Excelsior*, México D.F., 13.11.1979, p. 04).

¹⁴ Os documentos se encontram no "expediente Actas de Marusia A-00938" do *Centro de Documentación e Información* da *Cineteca Nacional de México*.

demais documentos, cujo título demonstra o tom provocador do texto que, como todos os boletins, não está assinado: “Actas de Marusia’ bajo el polvo. PATETICAS Y DEPRIMENTES ESCENAS FILMADAS POR MIGUEL LITTIN EN DESOLADO Y ARIDO ESCENARIO”. Tal texto faz referência à simulação dos fortes ventos em tomadas externas do filme que foram causados por uma “*avioneta traída ex-profeso*”. O autor não-identificado desse texto é sarcástico em seu relato: “*La dramática escena se hace más patética y demoleadora a causa de fuertes ventos (...) El viento levanta el polvo de los áridos parajes y cubre cuanto encuentra. Los rostros de actores, extras, técnicos y curiosos aparecen polvorientos y cenizos*”. Esse tom de deboche do texto deve-se ao fato de, no filme, o diretor tentar reproduzir o ambiente desértico do norte do Chile em Chihuahua, no México.

O boletim de 10 de março de 1975 expõe depoimentos da atriz Patricia Reyes Spíndola (que interpretou a personagem Rosa no filme) elogiando o trabalho de Miguel Littín, seguindo uma linha contrária ao tom polêmico do relato anterior.

Outra posição favorável à obra encontra-se num artigo proveniente de uma revista mexicana de cinema, que fala sobre a “*madurez estilística e ideológica*” do cineasta no filme que “*es de una limpieza narrativa de un buen artesano del Cine*”:

*En respuesta al seco rigor hollywoodense y la prudencia cartesiana de las metrópolis europeas, el lirismo filmico latinoamericano orientado revolucionariamente, es desde sus comienzos un torrente visual que no admite ninguna represa. En él conviven las imágenes más insólitas e los clichés más gastados, lo popular y lo pintoresco, el carnaval y la pastorela, lo audaz y lo cursi, lo inquietante y lo reconfortante. Crisol dialectico, en suma, del que surge la escoria y la poesia.*¹⁵

Os discursos sociais sobre *Actas de Marusia* que visaram sua legitimação foram tão recorrentes quanto as críticas ao filme. Há um evidente esforço por parte do diretor M. Littín em realizar “interpretações autojustificadoras” do filme (RAMOS, 2002, p. 52), desde a época das filmagens, em 1975. Uma constante em relação a essas memórias é a defesa do Estado mexicano, que garantiu relativa liberdade criativa ao cineasta para que o diretor pudesse realizar seu projeto filmico. Com exceção da crítica à obra citada anteriormente, a documentação da CONACINE foi um dos espaços que deu visibilidade à produção e criou uma expectativa em relação à sua finalização, além de ser um veículo de difusão das interpretações dos protagonistas da realização do filme. No boletim de imprensa de 24 de fevereiro de 1975, o ator Gian Maria Volonté afirma estar contra a censura no cinema:

¹⁵ RAMOS DIAZ, Daniel. “Actas de Marusia” in *Otro Cine*, México D.F., n. 04, s/d, p. 29-43.

Siempre estoy por la libertad de expresión y en contra lo que es represión y censura. Sin embargo, el problema de la libertad de expresión no es un problema exclusivo del cine. Hay países donde la censura es más evidente que en otros. En Italia hay dos tipos de censura: la administrativa y la preventiva, pero en cualquier forma no es justificable.

Difícil avaliar se o discurso de Volonté se refere ao México, cuja indústria cinematográfica era conhecida no exterior por estar presa ao corporativismo sindical e por ter uma das censuras mais intolerantes da América Latina (NÚÑEZ, 2009, p. 57). Ao publicar a afirmação do ator em um documento oficial, evidencia-se a intenção da CONACINE em desarmar qualquer crítica ou acusação de censura dos cineastas mexicanos por meio do discurso de uma importante figura do cinema político italiano. Por sua vez, Miguel Littín, ao ser perguntado se houve alguma censura ao filme em território mexicano, afirma:

Eu vim ao México como exilado político; propus o filme e tive o apoio do Banco Cinematográfico. Não esqueça que o México rompeu há dois anos com o regime chileno. México e Cuba foram os únicos países da América a fazer isso. A posição do México é muito clara: esse país integrou o Tribunal Russell,¹⁶ a imprensa denuncia regularmente as torturas no Chile; há um apoio muito forte em todo o país no que se refere à causa chilena. Fiz o filme como eu queria, e assumo a inteira responsabilidade por ele (PIERQUET, MORISSETTE, 1976, p. 14; tradução nossa).

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

Me encontré con que la cinematografía mexicana pasaba por un momento excepcional de su historia. Había toda una abertura hacia América Latina, estaba el movimiento de solidaridad con Chile, y los cineastas se pusieron en contacto con nosotros inmediatamente. A los pocos días estábamos ya discutiendo sobre proyectos y posibilidades (LITTÍN, 1983, p. 86).

A estratégia do governo mexicano em dar visibilidade à sua "*apertura democrática*" encontrou em Miguel Littín e Gian Maria Volonté seus "legítimos" porta-vozes, ao lado de outros protagonistas privilegiados como o representante do *Banco Cinematográfico de México* Salvador R. Quintero, que afirma no boletim de imprensa da CONACINE de 07 de março de 1975: "*Tengo confianza y esperanzas fundamentales en este proyecto filmico porque el buen cine requiere de libertad y talento, 'Actas de Marusia' cuenta con ello*".

¹⁶ *Tribunal Russel*, também chamado de *Tribunal Internacional sobre Crimes de Guerra* ou *Tribunal Russel-Sartre*, foi uma entidade civil fundada em 1966 pelo filósofo britânico Bertrand Russel e pelo francês Jean-Paul Sartre visando investigar e denunciar os crimes de guerra cometidos pela política exterior dos Estados Unidos (décadas 1960 e 1970), pelas ditaduras brasileira e chilena (1975 e 1976), pelo Iraque (2004) e por Israel (2009), dentre outros casos. O México foi representado pelo ex-presidente Lázaro Cárdenas no final da década de 1960.

Outra constante nas memórias de Miguel Littín sobre *Actas* é atribuir significações à obra, conforme suas palavras no boletim de 05 de fevereiro de 1975:

“Actas de Marusia” trata de un tema concretamente relacionado con la lucha del llamado “tercer mundo” por conservar la primacía sobre la explotación de sus riquezas naturales, en contra de los intereses creados por el “Imperialismo”, mediante la formación e instalación de empresas transnacionales en este “Tercer Mundo” que ha sido invadido material y económicamente.

A afirmação do realizador expõe o sentido antiimperialista do filme. Em seus discursos, há a ênfase na exploração neocolonial da Inglaterra e dos Estados Unidos, países que extraíam as riquezas naturais chilenas e interferiam na política nacional. Essa situação de subordinação seria uma “constante histórica” (LITTÍN, 1977, p. 11), na qual a história “caracteriza-se mais pelos aspectos que não mudaram (ou permanecem imóveis) do que pelos que se transformaram” (RAMOS, 2002, p. 74). A imobilidade histórica, de acordo com o enredo de *Actas de Marusia*, seria representada pela intervenção imperialista no Chile e a cumplicidade das forças armadas do país na repressão aos trabalhadores. Os cartazes de divulgação do filme procuram evidenciar o tema da repressão militar, numa clara alusão que as imagens estariam fazendo à ditadura de Augusto Pinochet.¹⁷

Para poder entender o Chile dos anos 1970, M. Littín optou por fazer um recuo histórico em sua narrativa filmica, ao invés de retratar diretamente o próprio golpe militar:

Creo, en forma personal, que es necesario tomar distancias para analizar mejor. Pensaba que una película sobre el golpe militar podía caer fácilmente en lo anecdótico; en cambio si tomaba un episodio de la lucha de clases de Chile y del Continente, me era posible llegar más a lo conceptual, que era lo que me interesaba, y por otra parte creo que, desde cierto punto de vista, hacer una película sobre el golpe militar, sobre el cual la prensa mundial ha informado en forma abundante, era un poco oportunista y por ello consideraba mucho más honesto y más coherente seguir este camino de reconstitución de la memoria rota (LITTÍN apud GUREZPE, 1976).

Ao criticar a reconstituição filmica do golpe militar, o autor se refere indiretamente a Helvio Soto, diretor de *Chove sobre Santiago (Il pleut sur Santiago)*, França, Bulgária, 1975), filme que relata os ocorridos em 11 de setembro de 1973 no Chile. H. Soto já havia sido contestado pelos cineastas latino-americanos por ter dirigido filmes considerados confusos e alienantes, como *Metamorfosis del jefe de la policia politica* (Chile, 1973).¹⁸ Segundo M. Littín, Soto “reflete uma

¹⁷ Ver Ilustrações 3 e 4, em Anexo, referentes aos cartazes de divulgação da obra na Polônia e no México.

¹⁸ Uma declaração de repúdio ao filme foi publicada na revista francesa *Ecran*, n. 22, em 1974, e assinado pelos cineastas Humberto Ríos e Jorge Cedron da Argentina, Marta Rodríguez e Jorge Silva da Colômbia, os cubanos

atitude oportunista que corresponde (...) a um ‘intelectual de esquerda’” (1974, p. 18, tradução nossa) ao produzir esta última película. Apesar de Littín defender em seus discursos um recuo histórico para entender a situação política do país (PIERQUET, MORISSETTE, 1976, p. 13), percebemos que *Actas de Marusia* trata de questões políticas contemporâneas de forma tão direta quanto no filme de Helvio Soto, como os embates das esquerdas, a repressão militar e o exílio.¹⁹

A experiência de Miguel Littín no exterior marcou uma inflexão em seu posicionamento ideológico em relação ao cinema nacional. Durante o governo da Unidade Popular (1970-1973), o cineasta negou a existência de uma estética latino-americana e valorizou a experiência nacional:

Si tú estás pensando en Latinoamérica, cuando haces una película en Chile, si estás pensando reflejar toda América Latina a lo mejor el resultado es una visión pintoresca y superficial, porque en realidad en Chile, ¿qué sabemos del resto de América Latina que no sea por los cables? (LITTÍN, 1971, p. 06)

Porém, após o golpe militar, Littín aceita a retórica da latino-americanidade, compartilhada pelo presidente mexicano Luis Echeverría. No exílio, passou a defender o *Nuevo Cine Latinoamericano* e escreveu textos como “*Viña del Mar 1967, Alfredo Guevara, Aldo Francia: el Nuevo Cine de América Latina*”²⁰ e “*Lo desmesurado, el espacio real del sueño americano*”.²¹ As seguintes palavras do chileno demonstram sua mudança de postura: “Esse olhar para o passado permite se referir não somente às fontes dos eventos atuais, mas tocar o conjunto da América Latina que tem a mesma memória coletiva” (LITTÍN, 1976, p. 56-57, tradução nossa). Assim, percebe-se que há por parte do cineasta uma “abertura latino-americana” (MOUESCA, 1988).

Conclusões

A política cinematográfica mexicana dos anos 1970-1976 caracterizou-se, entre outras medidas, por financiar alguns filmes que, apesar tratarem de questões políticas e sociais, não contestaram abertamente o PRI. Com essa estratégia, o governo dessa época teve como objetivo desarmar críticas ao partido. Apoiado por esse governo na produção, divulgação e exibição de *Actas de*

Santiago Alvarez e Manuel Perez, Walter Achugar (produtor) do Uruguai, o brasileiro Alfonso Beato e o chileno Sergio Castilla (p. 20).

¹⁹ Para uma análise de *Actas de Marusia*, ver SILVA, Alexsandro de Sousa e. “O exílio cinematográfico chileno: uma análise de “Actas de Marusia” (1976), de Miguel Littín” in *Anais do I Seminário Internacional História do Tempo Presente*, UDESC, Florianópolis, 2011. Disponível em: <http://www.eventos.faed.udesc.br/index.php/tempopresente/tempopresente/paper/view/95/0>. Acesso em 02.08.12.

²⁰In: UNAM, Mexico (org). *El Nuevo Cine Latinoamericano en el mundo de hoy*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, p. 27-46.

²¹In: *Hojas de cine*. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. México, D.F.: SEP, Fundación Mexicana de Cineastas, Universidad Autónoma Metropolitana, 1988, p. 367-371.

Marusia, Miguel Littín, um dos exilados chilenos acolhidos pelo México em 1973, demonstra sua adesão ao discurso oficial de Luis Echeverría por meio da construção social de significados que ressalta o protagonismo do governo priista no período da suposta democratização no campo cinematográfico mexicano.

Apesar de não encontrar entre os exilados chilenos vozes contrárias ao governo dos anos 1970, o massacre de Tlatelolco estava longe de ser esquecido pelos mexicanos. O documentário *Ni olvido ni perdón* (Suíça, México, 2003), de Richard Dindo, registrou as memórias dos sobreviventes de 1968 e mostrou o massacre como um crime de Estado tão impune quanto os cometidos pelas ditaduras civis-militares; referia-se a um dos sobreviventes de 1968 que, após conceder entrevista a um periódico mexicano em 2001, foi assassinado. Oficialmente, o Estado mexicano nunca reconheceu a autoria pela morte dos estudantes, cujos corpos foram incinerados ou enterrados em vala comum na periferia da Cidade do México, assim como não buscou esclarecer a morte do referido sobrevivente após conceder entrevista.

Nas memórias sobre a formação da comunidade chilena no México, a narrativa do documentário *Allende el sueño* (México, 1998), dirigido por Carlos Franco Muñoz, procura dar a dimensão solidária com a qual os refugiados foram recebidos a partir de 1973. As entrevistas, celebrativas em sua maioria, homenageiam as boas relações entre os dois países e apresentam os testemunhos de Gonzalo Martínez Carbalá, embaixador mexicano em Santiago em 1973-1974 e de Luis Echeverría, ambos valorizados ao longo da narrativa. Comparando-se a forma como Echeverría é representado em *Allende el sueño* e em *Ni olvido ni perdón*, fica evidente que, no primeiro filme, o ex-presidente é um dos grandes homenageados graças à ajuda institucional aos cineastas chilenos enquanto o segundo mostra Echeverría envolvido diretamente no massacre de Tlatelolco, sobretudo na cena em que é acusado de assassino pelos sobreviventes de 1968.

A intenção deste texto foi compreender como se deu a complexa relação entre o cineasta chileno exilado com o governo do México e os cineastas mexicanos durante a realização de seu filme. Na análise das fontes audiovisuais e escritas, deparamo-nos com tensões e relações ambíguas entre as diferentes esferas do poder no México, num contexto em que o cinema teve papel importante como mediador de conflitos políticos.

BIBLIOGRAFIA

AGUILAR CAMÍN, Héctor; MEYER, Lorenzo. *À sombra da Revolução Mexicana*. História mexicana contemporânea, 1910-1989. Tradução: Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000 (Ensaio Latino-americanos; 5).

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

GUREZPE, Augustin. "Littin afirma que perdió en Cannes por un voto" in *Excelsior*, México D.F., 18.06.1976, p. s/ ref.

LITTÍN, Miguel. "Nuevo cine, nuevos realizadores, nuevos filmes. Entrevista a Miguel Littin", *Cine Cubano*, Habana, n. 63-64-65, 1971, p. 01-06.

_____. "Entretien avec Miguel Littin", *Ecran*, Paris, n. 22, 1974, p. 17-18.

_____. "Actes de Marusia. Propos de Miguel Littin", *Ecran*, Paris, n. 50, 1976, p. 56-57.

_____. "... avec Miguel Littin", *Ecran*, Paris, n. 63, 1977, p. 10-11.

_____. "Conversación con Miguel Littin. Entrevista a Isabel Parra", *Araucaria de Chile*, Madrid, n. 21, 1983, p. 77-94.

MAIRA, Luis. "Claroescuros de un exilio privilegiado". In: YANKELEVICH, Pablo. *En México, entre exilios*. Una experiencia de sudamericanos. México, D.F.: ITAM/Plaza y Valdés Editores, 1998, p. 127-142.

MISKULIN, Silvia. "As repercussões do movimento estudantil em 1968 no México" in *Anais Eletrônicos do VIII Encontro Internacional da ANPHLAC*, Vitória, 2008, disponível em http://anphlac.org/upload/anais/encontro8/silvia_miskulin.pdf, acesso em 28.07.2008.

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

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

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

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

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

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

SALOM, J. "Actes de Marusia" in *La revue du cinéma Image et Son*, Paris, n. 320-321, out.1977, p. 05-06.

SCHUMANN, Peter B. *Historia del cine latinoamericano*. Traducción del alemán: Oscar

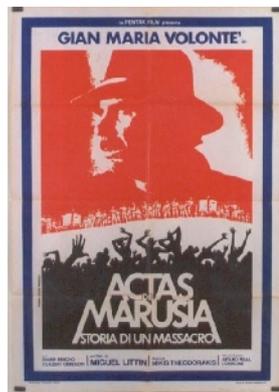
Zambrano. Buenos Aires: Editorial Legasa, 1987, p. 185-208.

SALVADOR TREVIÑO, Jesús. "The New Mexican Cinema", *Film Quarterly*, University of California Press, vol. 32, n. 03, 1979, p. 26-37.

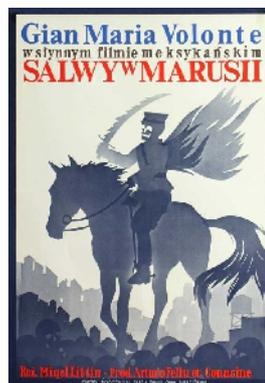
Anexo



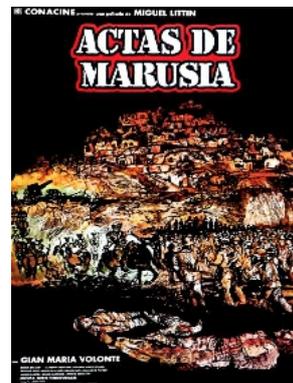
*Ilustração 1:
Cartaz - França*



*Ilustração 2:
Cartaz - Itália*



*Ilustração 3:
Cartaz - Polônia*



*Ilustração 4:
Cartaz - México*