

O exílio chileno pelas lentes do cinema (1973-1983)

Chilean exile through the lens of cinema (1973-1983)

Samuel Torres Bueno

Doutorando em História

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

samueltorresbueno@gmail.com

Recebido em: 31/12/2021

Aprovado em: 18/02/2022

Resumo: Nesse artigo, pretendemos demonstrar, em linhas gerais, a constituição do cinema chileno do exílio. Esse movimento cinematográfico originou-se, em 1973, com o golpe de Estado que aniquilou o governo da Unidade Popular e com a imediata implantação da máquina repressiva ditatorial no Chile, liderada pelo general Augusto Pinochet. Diante deste quadro autoritário, o campo artístico, e em especial, o cinema, foi seriamente afetado. Todavia, muitos/as cineastas chilenos/as, desterrados/as por razões políticas, continuaram o seu ofício no estrangeiro produzindo uma miríade de obras de denúncia à ditadura e que expunham a vida noutros países. Dentre esses numerosos exemplares filmicos, destacamos a trilogia documental *La Batalla de Chile*, considerada um marco no documentário chileno e latino-americano. Ademais, o desfecho do cinema chileno do exílio pode ser localizado em 1983, momento no qual o governo de Pinochet se desgasta por conta de massivos protestos acompanhados de uma flexibilização da censura e do regresso de diretores/as expatriados/as.

Palavras-chaves: Exílio; Cinema; Ditadura chilena

Resumen/Abstract: In this article, we intend to demonstrate, in general lines, the constitution of the Chilean cinema of exile. This cinematographic movement originated in 1973, with the coup d'état that annihilated the Popular Unity government and with the immediate implementation of the repressive dictatorial machine in Chile, led by General Augusto Pinochet. Faced with this authoritarian framework, the artistic field, and especially cinema, was seriously affected. However, many Chilean filmmakers, expelled for political reasons, continued their craft abroad producing a myriad of works denouncing the dictatorship and exposing life in other countries. Among these numerous filmic examples we highlight the documentary trilogy *La Batalla de Chile*, considered a milestone in Chilean and Latin American documentaries. In addition, the end of Chilean cinema in exile can be located in 1983, a moment in which Pinochet's government was worn down by massive protests accompanied by a relaxation of censorship and the return of expatriate directors.

Palabras clave/Keywords: Exile; Cinema; Chilean dictatorship

Introdução: O golpe de 1973, a ditadura e o exílio chileno

Em 1970, o médico Salvador Allende concorria mais uma vez à presidência chilena. Após a derrota nos pleitos de 1952, 1958 e 1964, finalmente o experiente político, filiado ao Partido Socialista e que já havia sido senador e ministro do trabalho, chegou ao posto mais alto do Executivo no país andino. Eleito pela Unidade Popular (UP), uma coligação de muitos partidos e grupos de esquerda, Allende tornou-se símbolo de uma iniciativa inédita: a “via chilena ao socialismo”, isto é, a tentativa de se atingir o socialismo através de reformas estruturais no sistema econômico com respeito à legalidade e às instituições democráticas.

Esse desejo de conjugar democracia e socialismo teve o seu percurso brutalmente interrompido pelo golpe de 11 de setembro de 1973. O mandato de Allende teria a duração de seis anos. Entretanto, nessa fatídica data, o palácio presidencial, o edifício de La Moneda, foi cercado e bombardeado pelas Forças Armadas. Salvador Allende negou a renúncia e morreu durante esse ataque. A tese mais aceita é que ele cometeu suicídio usando um fuzil dado por Fidel Castro enquanto o líder cubano visitou o Chile em 1971. A derrocada violenta e dramática de Salvador Allende, mais do que o término de um governo socialista, significou a própria supressão do regime democrático chileno por longos anos, período no qual se instalou uma das experiências mais cruéis e sanguinolentas que já assolaram a América Latina: a ditadura (1973-1990) presidida pelo general Augusto Pinochet Ugarte.

As graves violações de direitos humanos¹ praticadas por esse regime ditatório eram justificadas de acordo com a lógica militar: os/as simpatizantes à esquerda em geral e à Unidade Popular em particular, deveriam ser tratados/as como inimigos/as e traidores/as do Chile. Dessa forma, a eliminação, a tortura, prisão, a morte, o silenciamento e o exílio forçado dos/as opositores/as de Pinochet faziam parte de um plano maior: a aplicação da Doutrina de Segurança Nacional (DSN), que tornou-se a sustentação ideológica das ditaduras militares na América Latina. Essa doutrina defendia que a realização dos sujeitos não está nas suas aspirações individuais ou de classe, mas no sentimento de ser um integrante de uma nação. Então, os preceitos da DSN incutiram o rótulo de “ideologias estranhas” aos interesses da nação para as perspectivas que apontavam a existência de desigualdades e conflitos. Os/as seguidores/as desses valores passaram a ser considerados/as “traidores/as” da pátria.

¹ De acordo com cifras oficiais retirados dos informes das “comissões da verdade” no Chile (os da a Comissão Nacional de Verdade e Reconciliação, de 1991, e os dos duas versões da Comissão Nacional sobre Política e Tortura, de 2004 e 2011), a ditadura chilena deixou o terrível saldo de aproximadamente 1.2000 desaparecidos/as, 3.000 mortos/as e 40.000 pessoas detidas ilegalmente e torturadas que passaram por mais de mil recintos usados como lugares de repressão.

Consequentemente, a utilização dos instrumentos da repressão se tornava justificável contra quem “representava uma ameaça” à unidade nacional (PADRÓS, 2008).

E nesse sentido, embora todas as ditaduras da América Latina dos anos 1960 e 1970 tenham recorrido a diversas formas de violência (torturas, mortes, detenções, desaparecimentos, censuras, etc) se pode dizer que cada uma delas se caracterizou pela ocorrência mais frequente de um determinado mecanismo repressivo. Assim, Padrós (2008), aponta que as organizações de direitos humanos tendem a concordar que no Uruguai o terror se materializou com mais veemência por meio da tortura e das longas prisões; na Argentina pelos muitos desaparecimentos e no Chile pela quantidade enorme de exilados/as. No entanto, nas outras ditaduras, como as do Brasil e do Paraguai, todas essas práticas também foram observadas.

Vale lembrar que a expatriação é uma das táticas mais empregadas por regimes autoritários para coibir a atuação de posturas políticas dissonantes e findar os projetos pessoais e profissionais das pessoas afetadas pelo banimento, e no caso, da ditadura chilena, não foi diferente. E assim, os regimes ditatoriais de direita que surgiram nas décadas de 1960 e 1970 na América Latina, especialmente o governo de exceção chileno, usaram o exílio com o intuito de se afastar os/as opositores/as do seu território. (CARRASCO, 2000; MIRA, SANTONI, 2013).

Carrasco (2000), Neto (2016) e Pinto Luna (2012) sublinham que se o Chile no século XIX consistiu em um lugar privilegiado para o refúgio de exilados/as de outras nações latino-americanas, esse quadro se alterou profundamente no pós-1973. A partir daí, o desterro adquiriu um caráter massivo dentro de um contexto ditatorial. (CARRASCO, 2000; NETO, 2016; PINTO LUNA, 2012). Antes de setembro de 1973, nunca antes na história chilena havia tido uma saída, à força, e tão impressionante, de chilenos/as. Um dos resultados trágicos da ocupação do poder pelos militares e da repressão foi justamente a dispersão de milhares de pessoas por cerca de 60 países. (GONZÁLEZ, 2012).

A dispersão de chilenos/as posterior ao golpe de 11 de setembro de 1973 pode ser denominada de uma verdadeira diáspora. Países tão diferentes, como Alemanha Oriental, Finlândia, Suécia, Venezuela, Moçambique, Cuba, França, México e Canadá abrigaram aqueles/as que deixaram o Chile sob extrema coação e compuseram as redes do exílio chileno e de solidariedade aos/às atingidos/as pela máquina repressiva de Pinochet (AGUIAR, 2019). Claudia Rojas Mira e Alessandro Santoni (2013) ressaltam um fato muito interessante: a recepção alcançada pelos/as exilados/as chilenos/as se afastou

da lógica ideológica bipolar típica dos tempos de Guerra Fria. Por conseguinte, países de distintas tendências políticas (socialismo, capitalismo, democracia-cristã, trabalhismo, social-democracia, etc) acolheram e se solidarizaram com essas vítimas da ditadura chilena.

E em razão da amplitude do exílio chileno, os cálculos de quem partiu, forçadamente, para o exterior são oscilantes. A listagem das pessoas exiladas listagem não encontra um consenso². Para Carmen Norambuena Carrasco³ (2000) o exílio chileno, então, se distingue pela sua magnitude, já que se imagina que ele vitimou aproximadamente quatrocentas mil pessoas ou uma porção de 3% da população chilena à época; pela amplitude geográfica, pois esses/as que se distribuíram por todos os continentes; pela formação de um movimento de solidariedade com os/as afligidos/as pela máquina do horror ditatorial e pelo fato dos/as exilados/as voltarem por meios próprios, sem a assistência estatal.

O degredo de chilenos/as por parte da junta militar que assumiu o comando do país se originou de duas legislações. A primeira foi o *Decreto Ley* nº 81, de 6 de novembro de 1973, que outorgava ao governo a permissão para expulsar pessoas, chilenas ou estrangeiras, que de acordo com a ótica ditatória, representassem ameaças à segurança nacional. Esse decreto também explicitava que quem fosse expulso/a só poderia regressar com a autorização do Ministério do Interior. A pena para quem não acatasse essas disposições seria a prisão com a duração de 15 a 20 anos. A segunda consistiu no *Decreto Ley* nº 604, de 10 de agosto de 1974, que estabelecia que qualquer chileno/a ou estrangeiro seria impedido de entrar no país caso difundissem, por qualquer meio, ideias que fossem “perigosas” para os “interesses do Chile” que “colocavam em risco” o “sistema de governo”, a “soberania nacional” e a “ordem pública” (CARRASCO, 2000).

O cinema da unidade popular

² A *Liga Chilena de los Derechos Humanos* estipula que as vítimas do desterro por razões políticas foram 400 mil. Já pelas estimativas do *Instituto Católico Chileno de Migración* um milhão de pessoas deixaram o país entre 1973 a 1977, o que correspondia a 10% da população chilena à época. Então, por mais que não haja uma cifra definitiva de quem partiu para o exílio, é inegável que os números revelam o alcance enorme que essa modalidade repressiva atingiu (PINTO LUNA, 2012). No entanto, algumas estimativas coincidem que aproximadamente 400.000 chilenos/as sofreram da condição de ser um/a exilado/a. (BOLZMAN, 1993 *apud* GONZÁLEZ, 2012).

³ Essa autora cita dados retirados do *Informe da Oficina Nacional del Retorno*, que aponta que a maioria dos/as exilados (52,11%) partiu do Chile no período de 1973 a 1976. A autora também faz referência a estatísticas da *Vicaría de la Solidaridad*: a expatriação afetou aproximadamente 408.000 pessoas e os principais destinos deles/as foram a Argentina (50,78%), os Estados Unidos (7,87%) e a Venezuela (6,18%).

Na América Latina dos anos 1960 e 1970 houve muitos movimentos inspirados pela Revolução Cubana. Embora nem todos os/as intelectuais e partidos de esquerda defendessem integralmente o modelo cubano e houvesse críticas àquela experiência, é inegável que o desejo de transformação estava presente nos projetos e imaginários das esquerdas da região, das mais moderadas e reformistas até as mais radicais.

Assim, muitos cineastas latino-americanos principiaram uma filmografia que a despeito de ter bebido da fonte de um movimento europeu, o neorealismo italiano, ambiciona captar os contornos próprios da realidade local. Nessa época, surgiu o chamado *Nuevo Cine Latino-americano* e suas variantes nacionais, a exemplo do *Nuevo Cine argentino* e o *Nuevo Cine chileno*. Esse novo cinema, em linhas muito gerais, propunha como novidade justamente a transposição para a sétima arte, especialmente no gênero documental, a necessidade de enfrentamento ao imperialismo e de construção de uma identidade cultural construída a partir das raízes populares, além de levar uma “consciência revolucionária” à população. Havia a noção de que o cinema trazia o potencial de acentuar as esperanças em torno de profundas mudanças sociais (LIMA, 2015).

Esse tipo de cinema realizado na Itália depois da Segunda Guerra baseado na noção de que é possível fazer a sétima arte com recursos escassos e retratando o homem comum, fortemente os/as cineastas chilenos/as, No Chile dos anos 1960, o debate cinematográfico fervilhou nos cineclubes, nos festivais, em revistas e universidades. Por isso, Lima (2015) destaca o Festival de Cinema de Viña del Mar, ocorrido em 1967, que além de cineastas chilenos/as, atraiu brasileiros/as, cubanos/as, venezuelanos/as, mexicanos/as, uruguaios/as, peruanos/as e bolivianos/as. Naquele período, as lutas por libertação também se observaram dentro do campo artístico e o cinema também se tornou uma das trincheiras dessas batalhas. Nesse sentido, o *Nuevo Cine chileno* se inseriu na própria campanha presidencial de Salvador Allende. Antes da vitória eleitoral do socialista, os/as cineastas, da mesma forma que outras classes profissionais e intelectuais, se organizaram em comitês para apoiar a candidatura do médico socialista. O comitê dos/as cineastas produziu o documento denominado *Manifesto dos Cineastas da Unidade Popular*⁴.

⁴ Esse manifesto contém asserções muito mais ideológicas do que propriamente estéticas. A sua pauta era essencialmente a de imprimir no cinema e no ofício do/a cineasta a função de auxiliar na fundação do socialismo no Chile. Notamos que o tom é de uma evidente conclamação. Os/as agentes culturais e a própria arte deveriam se opor frontalmente aos valores coloniais e burgueses e servirem ao propósito de edificar um regime socialista que ensejasse a libertação nacional e a valorização de uma cultura com origens populares. (BOSSAY, 2014; LIMA, 2015; MOUESCA, 1988).

É importante realçar que em função do brevíssimo tempo em que esteve no poder, a Unidade Popular não formulou uma efetiva política cultural. (MOUESCA, 1988). No entanto, o cinema chileno, ao longo dos anos da UP, foi bastante fomentado. Na ausência de um outro meio para propagar as realizações dessa coligação, ao cinema e aos/às cineastas foi atribuído o compromisso de representar ao mundo as ações tomadas pela gestão Allende (BOSSAY, 2014). O cinema, na ótica da Unidade Popular, tornou-se uma ferramenta útil para divulgar os avanços sociais. E por sua vez, os/as cineastas se dispuseram a materializar obras fílmicas com visões abertamente favoráveis àquela revolução democrática e socialista.

O cinema chileno do exílio

Imediatamente à deposição de Allende, as prisões, as torturas, os assassinatos, os desaparecimentos, os exílios e tornaram-se procedimentos corriqueiros. E por conseguinte, se a estrutura repressiva tomou conta do país, a esfera cultural não escapou da vigilância abrangente. Qualquer peça audiovisual, ainda que não fosse transmitida em espaços comerciais, deveria passar pelos órgãos censores da ditadura chilena, sobretudo o *Consejo de Calificación Cinematográfica*⁵ (MOUESCA, 2005). Para Jacqueline Mouesca (1988, 2005), as Forças Armadas foram responsáveis por uma "contra revolução cultural" e por um "apagão cultural" no interior no Chile por conta da emigração prescrita e das mortes, torturas e desaparecimentos de artistas. Com a chegada dos militares, o cinema sofreu ataques sistemáticos e muito possivelmente o cinema foi a manifestação artística chilena mais negativamente impactada com o autoritarismo. A ditadura chilena deu fim aos principais espaços de fomento ao cinema. Houve a eliminação dos órgãos públicos de fomento ao audiovisual; a *Chile Films* passou a depender da televisão estatal posta à serviço do regime militar e os departamentos universitários de cinema, a exemplo dos da *Universidad de Chile*, da *Universidad Técnica del Estado* e da *Universidad Católica de Santiago*, foram extintos. (MOUESCA, 1988, 2005; PEÑA, 2017).

⁵ Em outubro de 1974, a ditadura chilena, por meio do, lançou o Decreto Ley nº 679, criando o *Consejo de Calificación Cinematográfica Ministerio de Educación Pública*, organismo incumbido de fixar as diretrizes para a exibição cinematográfica e as classificações indicativas assentidas para cada faixa etária de espectadores/as. No artigo 9 deste decreto consta que o Consejo rejeitará a propagação de filmes que possuíssem "(...) ideias contrárias a las bases fundamentales de la patria o de la nacionalidad, tales como el marxismo", ou que atentassem contra a "ordem pública", "a moral" e "os bons costumes". No artigo 15, ficava delimitado que quem exibisse uma película sem a chancela do Consejo seria punido/a com a detenção que variava entre 2 a 6 meses. Essa legislação proibiu a exibição de 345 longas metragens estrangeiras, ilustrando a amplitude da censura praticada. (HURTADO, 1985 *apud* MOUESCA, 2005).

O enfraquecimento do cinema no interior do Chile se explica também pela pela detenção e pela desaparecimento de quem se ocupava da sétima arte. Devido a esse deplorável cenário, os/as chilenos/as que trabalhavam com cinema viram na saída da nação o único caminho para poder continuar com esse labor sem correr o risco de serem torturadas, mortas ou silenciadas. Dessa maneira, tal situação dramática dos/as profissionais do cinema foi compartilhada com outras pessoas do campo intelectual e artístico, a exemplo de compositores/as, cantores/as, artistas plásticos, escritores/as, dramaturgos/as e docentes do ensino superior. (MOUESCA, 1988).

Por conseguinte, a desarticulação do cinema no território chileno se relaciona com a imensa fuga de cineastas, que no exterior, ensejaram o movimento do cinema chileno do exílio. Boa parte dos/as que faziam cinema no instante do golpe se identificava com o governo Allende, e muitos/as desses/as pessoas, que não conseguiram sair do país, acabaram sendo afetados/as na própria pele. A máquina repressiva da ditadura fez com que diretores/as chilenos/as se autocensurassem ou buscassem a estadia em outras nações. No interior do Chile quase não restaram cineastas, pois grande parte do contingente desses/as profissionais se dispersaram pelo mundo: Orlando Lübbert e Douglas Hübner foram à Alemanha Oriental; Raúl Ruiz para a França; Sergio Castilla para a Suécia; Angelina Vázquez para a Finlândia; Pedro Chaskel para Cuba e Patricio Guzmán para a França e para Cuba. (PEÑA, 2017). Diretores/as chilenos/as que despontaram nos anos 1960 e 1970 mais tarde, fizeram parte dessa numerosa lista de exilados/as (MOUESCA, 2005).

Entretanto, essa debilitação não trouxe a morte da cultura chilena e nem das atividades de artistas e intelectuais. Apesar disso, o cinema chileno, mesmo sendo realizado no exterior, prosseguiu com a pujança dos anos da UP informando e denunciando ao mundo as violações de direitos humanos típicas do terror pinochetista. (BOSSAY, 2014). Dessa maneira, o cinema chileno do exílio foi formado por vários/as profissionais deste ramo que partiu para o estrangeiro a partir do golpe de 1973. A destruição do governo de Salvador Allende, para Mouesca (2019), gerou uma ampla comoção internacional, comparável àquela observada em relação à Guerra Civil Espanhola e à Guerra do Vietnã. Portanto, os/as exilados/as chilenos/as conseguiram uma acolhida admirável em nações variadas e consequentemente, os/as cineastas obtiveram a oportunidade de seguir com o seu ofício.

É oportuno frisar que a instalação da ditadura chilena, em 1973, não só expandiu a dominação dos governos de exceção que já haviam, a exemplo da ditadura brasileira, mas induziu outras rupturas democráticas. Os/as chilenos/as expulsos/as do país possuíam opções bem limitadas para se

estabelecerem na América Latina. Naquela altura, boa parte deste território estava sob o domínio de regimes autoritários semelhantes ao comandado por Augusto Pinochet, e essa situação foi agravada com a Operação Condor, a aliança entre governos autoritários da América Latina que fez a repressão ultrapassar as fronteiras nacionais (AGUIAR, 2016; MIRA; SANTONI, 2013).

Todavia, a região, à época, não foi apenas caracterizada pela cooperação dos militares e dos regimes truculentos de direita. Mira e Santoni (2013) nos dizem que a despeito das ditaduras que proliferavam na América Latina, os/as exilados/as do Chile encontraram refúgio na região, especialmente por conta da noção de “identidade latino-americana”, construída ao longo do século XX para reafirmar um traço compartilhado por todos os povos da região: a luta contra a dominação colonial e imperialista. Alguns países latino-americanos demonstram uma relevante postura de amparo às vítimas da repressão pinochetista, inclusive os/as que trabalhavam com audiovisual⁶. Carolina Amaral de Aguiar (2016; 2019) frisa que Cuba foi uma dos lugares que mais se engajaram para receber cineastas chilenos/as, e essa hospitalidade se explica pela convergência política do Chile com ilha no Caribe, já que no começo dos anos 1970 governos socialistas vigoravam nas duas nações. E essa proximidade ideológica durante a Unidade Popular acabou facilitando os laços da produção cinematográfica estabelecidos entre o *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* (ICAIC), e a *Chile Films*. Já após a ditadura, o ICAIC se tornou crucial para a produção de cineastas chilenos/as, e ali nasceram alguns dos títulos mais relevantes do cinema chileno no exílio⁷.

Especialmente nos primeiros anos de cinema chileno feito no desterro, boa parte da produção fílmica é composta por documentários que denotam um viés político muito intenso na tarefa de denunciar frontalmente a ditadura de Pinochet. Esses filmes do exílio, grosso modo, denotam a denúncia do golpe da violência ditatorial e as dificuldades na vida dos/as chilenos/as nos países que os/as aceitaram. Carmen Norambuena Carrasco (2000) comenta que quando a perspectiva do retorno começou a ser remota, os/as chilenos/as começaram a sentir diversos problemas psicológicos. As

⁶ A Venezuela sediou, em 1974, o *Encuentro de Cineastas Latinoamericanos en solidaridad con el pueblo y los cineastas de Chile*, um espaço em que realizadores/as da América Latina, imbuídos/as dos preceitos do Novo Cinema Latinoamericano, manifestam a sua indignação com a situação de atrocidades que se passava no Chile. E o México possibilitou que cineastas chilenos/as, a exemplo de Miguel Littín, usufruissem da boa estrutura cinematográfica local. (AGUIAR, 2016).

⁷ É o caso da trilogia *La Batalla do Chile* (1975, 1976, 1979), de Patricio Guzmán; *Los ojos como mi papá* (1979), de Pedro Chaskel e *El recurso del método* (1978) e *Alsino y el condor* (1982), de Miguel Littín, e embora ficções tenham sido idealizadas no ICAIC, a maior parte dos filmes criados por chilenos/as naquele órgão foi constituída por documentários. (AGUIAR, 2019).

angústias e medos eram constantes devido aos efeitos nocivos da não adaptação a um país estranho e em muitas vezes, pela perda dos seus laços com a vida pregressa no Chile. Os/as chilenos/as exilados/as, como aponta Richard (2010), tiveram uma difícil tarefa: juntar os restos das suas vidas bruscamente quebrados pelo golpe. E essa ação se agravou devido à atroz incerteza de quando seria a volta ao país natal. Por conseguinte, esse cinema do exílio reflete o choque entre as vivências do antes e do depois e de dentro e de fora do Chile e um pedaço de uma vida que permanece suspensa e hesitante entre as recordações e as expectativas da volta.

O golpe de Estado, sem sombras de dúvidas, é uma matéria prevalecente nessa etapa do cinema chileno. Tal primazia se explica por um item observável em quase todos os documentários do período: o registro potente do bombardeio a La Moneda, cenário que materializa a violência golpista. Entretanto, o cinema chileno, nessa periodização também retratou outras matérias, a exemplo dos relatos memorialísticos e das próprias vivências no exílio, aparecem constantemente. Algumas das películas mais significativas que evidenciam essas temáticas são *Los ojos como mi papá*, *Permiso de residencia*, *Si viviéramos juntos* e *Dos años en Finlandia* (MOUESCA, 2019; PEÑA, 2017). Dessa maneira, se fizermos um olhar panorâmico, constataremos que esse cinema foi imbuído da intenção que se vinculava à manutenção da empatia com os/as que vivenciaram a truculência do regime pinochetista, à rotina no exterior e à exposição da tragédia acarretada pelo golpismo. (MOUESCA, 1988; 2005; 2019). Em suma, pode-se afirmar o seguinte:

En los primeros años dominaron las temáticas relacionadas con el golpe militar y sus secuelas (la prisión, la tortura). Otro tema inevitable es el de la vida de los chilenos en el exilio [...] En conjunto, el cine de ese período tiene, como es explicable, una fuerte coloración política, ya que su objetivo manifiesto era el de mantener viva la solidaridad con Chile (MOUESCA, 2005, p.100/101).

Ao longo da vigência do cinema chileno no exílio, segundo Mouesca (1988; 2005) foram lançados 178 filmes. Esse montante é superior à soma de todos os títulos lançados pelo cinema chileno antes de 1973. Nenhum outro período anterior da história do cinema chileno foi caracterizado por um nível de produtividade assim tão alto. Já de acordo com o n° 27 da *Revista Literatura Chilena, Creación y*

*Crítica*⁸, de março de 1984, 176 filmes foram feitos no exílio⁹. A revista enumera todos esses 176 filmes, listando-os por ano de realização. Na impossibilidade de analisarmos detalhadamente todos os exemplares deste cinema do exílio, destacaremos alguns deles, usando a sinopse, as informações que se encontram nessa lista da *Revista Literatura Chilena, Creación y Crítica*, a exemplo do país onde o filme foi produzido. No ano de 1973, como já foi dito, houve uma única película, *La Expropiación*, uma ficção de Raúl Ruiz com o pano de fundo da reforma agrária promovida pela Unidade Popular. No próximo ano, temos outra obra de Ruiz, *Diálogo de Exilados* (França), que baseado na peça homônima de Bertold Brecht, aborda a situação de exilados/as chilenos em Paris.

Em relação à 1975, realçamos *Llueve sobre Santiago*, de Helvio Soto, montado na Bulgária e na França, que reconstrói por meio da ficção os fatos das semanas precedentes ao golpe e a repressão imediata ao advento do poder militar e dois documentários: *Nombre de Guerra: Miguel Enríquez*, de Patricia Castilla (montado em Cuba e que traz a biografia de Miguel Enríquez, o líder do MIR assassinado em 1974) e *Dos Años en Finlandia*, feito naquela nação nórdica e que demonstra o cotidiano da comunidade chilena exilada ali sob o ponto de vista da diretora Angelina Vásquez.

No que se refere aos dois anos seguintes, enfatizamos o documentário *Roja como Camila* (Suécia, 1976), de Sergio Castilla, dedicado às vivências uma criança chilena exilada na Suécia, e a animação *Así Nace un Desaparecido* (Finlândia, 1977), de Angelina Vásquez, que a partir de ilustrações, simboliza o sequestro dos/as que eram desaparecidos/as no Chile. Em 1979, notamos duas obras documentais. A primeira é *Los Ojos como Mi Papa* (Cuba), de Pedro Chaskel, que traz os depoimentos de crianças e adolescentes, entre 6 a 15 anos de idade, filhos/as de latinoamericanos/as que se exilaram naquela ilha do Caribe. E a segunda trata-se de *Permiso de Residencia* (Alemanha Ocidental), de autoria de Antonio

⁸ A revista *Literatura Chilena en El Exilio/Literatura Chilena y Crítica* foi fundada em 1977 em Los Angeles pelos escritores Fernando Alegria e David Valjalo. Essa publicação, de periodicidade trimestral, foi um *locus* central da resistência à ditadura de Pinochet no âmbito intelectual, uma vez que aglutinou os trabalhos de diversos/as chilenos/as do campo progressista, especialmente aqueles/las do mundo artístico e intelectual. Até 1980, a revista era denominada *Literatura Chilena en el Exilio*, e posteriormente, o nome mudou para *Literatura Chilena, Creación y Crítica*, e a partir de 1987, esse veículo passou a ser publicada anualmente contendo antologias da poesia chilena. (NETO, 2016)

⁹ O balanço da revista diz que os anos mais frutíferos foram 1983, com 26 películas e 1979, com 23 películas e que os anos menos produtivos foram justamente os iniciais, 1973 e 1974 - com apenas 1 e 6 filmes respectivamente. Esse levantamento informa que dentre esse vasto conjunto de filmes, 86 (48,8%) são curtas-metragens, 34 (19,3%) são médias metragens e 56 (31,8%) são longas metragem, que 99 (56,2%) são documentários; 65 (36,9%) são ficções e 12 (6,8%) são animações. Deste conjunto, 86 (48,8%) são curtas metragens, 56 (31,8%) são longas metragens; 34 (19,3%) são médias metragens; 99 (56,2%) são documentários, 65 (36,9%) são ficções e 12 (6,8%) são animações; 142 (80,6%) são coloridos, 30 (17%) são preto e branco e 4 (2,2%) combinam as cores com o preto e branco. A publicação considera ainda que 4 filmes apresentam elementos ficcionais e documentais, sendo classificados como ficções.

Skármeta, que retrata a volta de exilados/as das ditaduras militares na América Latina num contexto de distensão política daqueles regimes.

Na data de 1980, ressaltamos *Gracias a la vida (o la pequeña historia de una mujer maltrata)*, de Angelina Vásquez. É uma ficção concebida na Finlândia e que nos faz ter contato com uma mulher que tendo sido torturada e violentada sexualmente no Chile, espera um filho de um perpetrador enquanto consegue se reunir com os seus pais e o seu marido no exílio em solo finlandês. Dos filmes de 1982, seguimos enfatizando mais uma obra de Angelina: o documentário *Apuntes Nicaraguenses* (Finlândia), que nos fala a respeito das campanhas de alfabetização viabilizadas pelos revolucionários sandinistas na Nicarágua. Ademais, naquele ano também frisamos o documentário *No Olvidar* (Suíça), feito pelo diretor Rodrigo Gonçalves para referir-se ao massacre em Lonquén¹⁰ e *Alsino y el Condor* (Nicarágua, Costa Rica, Cuba, México), ficção na qual Miguel Littín imagina um menino que quer voar para se encontrar com os revolucionários sandinistas. No ano seguinte, temos *Si viviéramos juntos* (Alemanha Ocidental), de Antonio Skármeta, que descreve a vida e o processo de criação de distintos/as artistas chilenos/as exilados/as que estavam em Berlim.

A extensa filmografia do exílio é ainda mais impressionante se compararmos com a produção fílmica interna chilena dos tempos de Pinochet, que foi ínfima: dos 17 filmes produzidos, apenas 5 estrearam. (Subercaseaux, 2006 *apud* Peña 2017). E conforme dizem Mouesca (2005) e Peña (2017), houve cineastas que se colocaram favoravelmente ao golpe e que fizeram obras audiovisuais¹¹ com um teor, ainda que sutil, propagandístico e que se enquadraram no nacionalismo autoritário e no conservadorismo moral e religioso, tão típicos da ditadura chilena.

La Batalla de Chile: uma “obra emblema” do exílio chileno

¹⁰ Em *No Olvidar*, vem à tona o caso do descobrimento, em 1978, de restos de quinze camponeses que foram detidos numa comunidade rural nas proximidades de de Santiago e posteriormente executados em Lonquén, cidade na região metropolitana da capital chilena. (PEÑA, 2017).

¹¹ Alguns filmes com esse viés são os documentários *Chile, donde la tierra comienza* (1979), de Andrés Martorell - que expõe as belezas naturais chilenas e se presta à uma exaltação nacionalista -; *Visita Presidencial* (1975), de Hernán Garrido - que acompanha a visita que Pinochet fez à Universidad Técnica del Estado (UTE) para inaugurar um centro de computação - e *Chile y su Verdad* (1977), de Aliro Rojas - que ratifica a versão oficial glorificadora da intervenção militar diante do “perigo comunista” e as ficções *Maribuana* (1975), de Hernán Garrido - que mostra uma jovem que se recupera da dependência química graças aos programas antidrogas do regime militar - e *Buenos Días Tía* (1975), de María Victoria Fauré - que mostra o cotidiano de creches em Santiago e reproduz do papel machista reservado à mulher pela ditadura, o ser de uma “boa esposa”. (MOUESCA, 2005; PEÑA, 2017).

O ponto alto do documentário chileno dentro do cinema do exílio, para Mouesca (1988; 2005) se traduz no trabalho de Patricio Guzmán na trilogia *La Batalla de Chile*, composta por *La Insurrección de La Burguesia* (1975); *El Golpe de Estado* (1976) e *El Poder Popular* (1979). Essa produção de Patricio Guzmán fez parte da programação de festivais na França, na União Soviética, em Cuba, na Alemanha Ocidental, na Alemanha Oriental, na Espanha, no México, na Venezuela e na Bélgica desfrutou, na esfera global, de uma notória consagração, distante daquele que normalmente é reservado para filmes documentais.

Jacqueline Mouesca (1988; 2005) acrescenta que *La Batalla de Chile* é um cânone para o cinema documental, uma obra clássica, posto que ademais de explicitar a escalada reacionária que culminou no autoritarismo, há ali inequívocas qualidades cinematográficas, a exemplo do plano-sequência, artifício narrativo incomum nos documentários até então. O nome de Patricio Guzmán tornou-se conhecido nos circuitos cinematográficos a partir dessa trilogia. Esse reconhecimento resultou tanto do elogio ao manejo audiovisual quanto da repercussão no que diz respeito à solidariedade às pessoas vitimadas pelo regime autoritário chileno. (AGUIAR, 2017) Para Valenzuela (2006), essa trilogia ocupa um lugar de muito destaque na história da produção documentária chilena e latino-americana em função dos seus significados políticos de resistência à arbitrariedade da ditadura e das suas virtudes com a linguagem fílmica:

Al hablar de una revisión del documental chileno resulta casi imposible no mencionar *La Batalla de Chile* [...]. Durante los años de dictadura, este documental recorrió el mundo denunciando la brutalidad del golpe militar y llamando a la solidaridad con Chile [...] Pero la película no llamó solamente la atención de los movimientos de solidaridad con la izquierda latinoamericana de la época. Críticos cinematográficos y festivales de cine resaltaron la autenticidad de los testimonios, la agudeza de la cámara en mano y la forma de estructurar audiovisualmente las propuestas de análisis (VALENZUELA, 2006, p. 7/8).

Mouesca (1988) aponta que em *La Batalla de Chile*, não estão somente as imagens extensamente reproduzidas do fim Unidade Popular - o bombardeio de La Moneda, por exemplo - mas também as imagens e depoimentos de indivíduos diversificados: trabalhadores/as, donas de casa, políticos, opositores/as de Allende, etc. Nessa mesma linha, Peña (2017) acrescenta que para além do célebre registro do palácio presidencial em labaredas, o cinema representou a derrocada da Unidade Popular como o ponto final final de um conjunto de atos engendrados por militares e civis. Sendo assim, filmes

como *La Batalla de Chile* demonstram que a conduta antidemocrática Chile se vincula à fatos que antecederam o ataque ao prédio de La Moneda.

Carolina Amaral de Aguiar (2017) que a despeito de *La Batalla de Chile* ter sido um conjunto de filmes de denúncia do governo autoritário liderado por Pinochet, as imagens deste filme foram capturadas em instantes prévios ao golpe. *La Batalla de Chile* então, é uma obra que além de demarcar uma contraposição do seu realizador à ditadura chilena, é formada por imagens que testemunharam a possibilidade de novos ares para a construção do socialismo, o fim da própria experiência democrática no Chile e a escalada das ações autoritárias de setores conservadores e da direita naquele país. A quase totalidade das sequências de *La Batalla de Chile* estavam em projetos anteriores do diretor.¹²

Aqui, cabe abrir um parêntese para expor o percurso de Patricio Guzmán até a montagem de *La Batalla de Chile*. O cineasta iniciou a sua carreira quando estudava no Instituto Fílmico da Universidade Católica do Chile, e em 1966, Guzmán vai para a Espanha dar sequência à sua formação, estudando na *Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid*. Retornando ao seu país em 1971, ele realiza o seu primeiro longa-metragem. Trata-se de *El Primer Año* (1972), que tenta exprimir os doze meses iniciais da gestão Allende principalmente pelos depoimentos de setores populares (operários/as, camponeses/as e populações originárias, etc...) que são alçados ao protagonismo e se colocam do lado do governo em iniciativas deste período, como a nacionalização de parte importante da economia, a reforma agrária e a visita de Fidel Castro (AGUIAR, 2017).

El Primer Año o não fez cessar o ímpeto de Guzmán de documentar a Unidade Popular, e o diretor, motivado por esse desígnio de prosseguir filmando a “via chilena para o socialismo”, lançou *La Respuesta de Octubre* (1973). Esse filme expõe as iniciativas da população e do governo da Unidade Popular para atenuar os desabastecimentos provocados pela oposição, e em especial, pelos sindicatos patronais: em outubro de 1972, houve uma greve de caminhoneiros que buscou paralisar a economia do país, incentivar o comércio clandestino e desestabilizar Allende (AGUIAR, 2017). No ano de 1973, Patricio Guzmán seguia documentando a cronologia da UP, em um filme que seria denominado de *El Tercer Año*. Porém, esse filme foi interrompido em função da tomada do poder pelos militares em

¹² Entretanto, nessa tríade há imagens de arquivo, a exemplo de entre de entrevistas retiradas do filme *La Guerra de los Momios*, de 1974, Walter Heynowski e Gerhard Scheumann. Nesse documentário, os diretores Walter Heynowski y Gerhard Scheumann, da Alemanha Oriental, se infiltram entre agentes e a seguidores da ditadura ocultando o seu desígnio: tomar a palavra dessas pessoas, criticar a postura da direita e driblar a censura. Esse filme enfoca a participação decisiva de empresários, e em especial os dos ramos do cobre e de transporte, no financiamento e na execução da queda de Allende (AGUIAR, 2017; PEÑA, 2017).

setembro daquele ano. Logo após o golpe de 1973, Patricio Guzmán foi preso e sofreu ameaças de fuzilamento no Estádio Nacional por duas semanas. Felizmente, tanto o diretor quanto o material filmado pela sua equipe¹³, desde até *El Primer Año* as gravações inacabadas de *El Tercer Año*, deixaram o Chile clandestinamente por meio da ação do embaixador sueco, Gustav Harald Edelstam, que embarcou com os rolos de filme, com Patricio Guzmán e com parte da equipe do cineasta com destino à Suécia. (AGUIAR, 2017)

Tanto *El Primer Año* quanto *La Respuesta de Octubre* (e posteriormente *La Batalla de Chile*) os empreendimentos anteriores de Patricio Guzmán, exemplifica os intensos contatos entre cineastas da América Latina e da Europa nas décadas de 1960 e 1970. Na estreia de *El Primer Año* no Chile, em 1972, Chris Marker estava presente. Esse renomado documentarista francês se encontrava no país andino e entrou em contato com o chileno, e obteve a permissão para difundir *El Primer Año* no velho continente sob uma versão francesa intitulada *La première année*. (AGUIAR, 2017) e assim, iniciou-se a a forte relação¹⁴ entre Chris Marker e Patricio Guzmán.

Inicialmente, o plano de Guzmán era o de organizar o material resgatado e enviado clandestinamente via embaixada sueca na França, contando com o apoio de Chris Marker. Porém, ele não obteve recursos suficientes para concretizar essa tarefa na Europa, e acabou indo para Cuba, o país que disponibilizou condições para que Guzmán pudesse trabalhar. Guzmán, sob convite de Alfredo Guevara, à época diretor do ICAIC partiu para Cuba. (BISPO, 2016; MOUESCA, 1988; 2005). Dessa forma, o resultado da estadia do diretor em solo cubano resultou na trilogia intitulada *La Batalla de Chile*. A produção e a montagem dessa obra, além do trabalho do seu diretor, contou com Pedro Chaskel, outro cineasta chileno exilado e com o cubano Julio García Espinosa (AGUIAR, 2016). Nesse ponto, trazemos as observações de Aguiar (2017), que nota que o tortuoso caminho dessa obra cinematográfica simboliza as incertezas que acometeram os/as expatriados/as chilenos/as: “(...) a realização da trilogia percorria países diversos - Chile, Suécia (ponto de chegada do material bruto),

¹³ Um dos membros da equipe de Guzmán, Jorge Müller Silva, não conseguiu ir para para o exílio. A Dina prendeu Jorge e a cineasta Carmen Bueno em 29 de novembro de 1974 e até hoje o paradeiro de Jorge e de Carmen é desconhecido. Em homenagem a essas vítimas, essa data foi instituída pelo Museo de la Memoria e de los Derechos Humanos como sendo o Dia do Cinema Chileno.

¹⁴ Em 2012, o cineasta chileno escreveu o texto *Lo que debo a Chris Marker*, homenageando o diretor francês que havia falecido. Guzmán lembra que Marker enviou, secretamente, rolos de filme para que a captura do período da Unidade Popular pudesse seguir, já que o Chile, à época, sofria com um bloqueio dos EUA e portanto, era muito difícil conseguir ter acesso a esse tipo de equipamento. Por sua vez, o chileno cederia os direitos para que a produtora de Marker, a SLON, distribuisse a filmografia de Guzmán que narrasse os anos de Allende nos países de língua francesa. (GUZMÁN, 2012).

França, Cuba -, repetindo a passagem por múltiplos destinos que foi imposta a muitas das vítimas da ditadura de Pinochet.” (AGUIAR, 2017, p.20).

Outro fator que deve ser analisado em *La Batalla de Chile* é o quanto essa tríade expressa o que Jean-Louis Comolli (2008) denomina de “o risco do real”: um alto grau de imprevisibilidade, pois tais filmes são muito suscetíveis à alterações e ocorrências bruscas e por isso, “(...) filmar os homens reais no mundo real significa estar às voltas com a desordem das vidas, com o indecível dos acontecimentos do mundo, com aquilo que do real se obstina em enganar as previsões.” (COMOLLI, 2008, p.176). Em comparação à uma obra ficcional, o desenvolvimento de um documentário não é tão linear, sendo sujeita à própria dinâmica da realidade. Entretanto, o autor adverte que essa condição fortuita está longe de ser um demérito. Muito pelo contrário, as dificuldades que o mundo exterior imprime à feitura documental só faz realçar a riqueza da prática cinematográfica, que regularmente necessita se reinventar, testar hipóteses, dispor de significados que se abrem diante das circunstâncias e imaginar novos rumos.

Destarte, *La Batalla de Chile* provém de outros projetos de Patricio Guzmán que eram parte de uma crônica audiovisual do governo Allende. Assim, boa parte das cenas de *La Batalla de Chile* procedem de *El Primer Año* e *La Resposta de Octubre* (AGUIAR, 2017). Todavia, as imagens dessa cronologia fílmica da Unidade Popular adquiriram novos contornos quando reunidas na ilustre trilogia: no lugar de filmar um processo revolucionário socialista em meio à democracia, o diretor, na verdade, acabou testemunhando uma contra revolução. (MOUESCA, 2005). O sentido do material gravado no Chile entre 1971 a 1973 por Patricio Guzmán e sua equipe foi radicalmente alterado com esse “risco do real” e em função disso

(...) a ideia de testemunhar um processo histórico desempenhou o seu papel, não da maneira como supunha Guzmán: ao invés de registrar uma revolução, ele havia filmado o percurso de um dos golpes militares mais violentos do século XX [...] Nesse sentido [...] as imagens da UP se tornaram armas não mais para mudar a vida do povo, mas para denunciar à comunidade internacional torturas, assassinatos e perseguições, uma tarefa atribuída ao cinema do exílio (AGUIAR, 2013, p. 133/134).

De acordo com Gonzalo Barroso Peña (2017), em uma parte do cinema documentário chileno sobre a ditadura há uma nítida propensão para se retratar um Chile polarizado pela luta de classes. De um lado, estavam as variadas vertentes à esquerda e de outro, o ultranacionalismo da direita radical. Em vista disso, o autor enfatiza que exemplares fílmicos como *La Insurrección de la Burguesía*, a primeira parte de *La Batalla de Chile*, evidenciam essas contendas, uma vez que ali se mostra os comportamentos

antidemocráticos da elite chilena, que ao se unirem às forças bélicas, ansiavam deter a participação ativa da classe trabalhadora e dos setores populares nos rumos do país. Tais obras fílmicas explanam de que maneira os/as trabalhadores/as passaram de partícipes essenciais das decisões públicas a alvos frequentes da truculência militar.

Na primeira parte da tríade, intitulada *La Insurrección de la Burguesía*, a proeminência reside nas reformas econômicas da UP, a exemplo da reforma agrária e da nacionalização de multinacionais, e nos procedimentos despendidos pela burguesia para barrar essas reformas, que iam desde as greves até o boicote estadunidense. O foco recai nas relações conflituosas entre o proletariado e a burguesia. (BISPO, 2016) A segunda parte, *El Golpe de Estado*, se concentra na esfera institucional e no desenrolar dos fatos entre março a setembro de 1973, período onde a formulação do recurso do golpe para derrubar Allende aparece com maior nitidez no horizonte das direitas e da oposição à UP. Nesse tempo, paralelamente às mobilizações dos/as trabalhadores, grupos paramilitares de extrema direita, sobretudo o *Pátria y Libertad*, também se organizam e provocam atentados nas ruas. Na seara institucional, a UP não consegue diálogo com os partidos de centro, como o Democracia Cristã, e o parlamento obstrui Allende. Então, esse filme nos mostra a conjuntura do pré-golpe. E apesar de *El Golpe de Estado* estar situado no instante de preparação do empreendimento golpista, esse filme não se encerra com tons de distopia, já que diz que forças de resistência se aglutinaram no exílio (BISPO, 2016).

E por fim, o último filme, *El Poder Popular*, enfatiza as movimentações da classe trabalhadora criadas para demonstrar apoio à UP e assegurar a produção a despeito das greves impostas pelos patrões: tomadas de fábricas; a autogestão dos espaços de trabalho; armazéns comunitários, etc. Esse “poder popular” se referia justamente às atitudes da classe trabalhadora que extrapolavam o alcance das políticas oficiais da UP, sendo medidas desenvolvidas para demonstrar os limites das vias do Estado burguês para se transformar estruturalmente a sociedade capitalista. Assim, quem aderiu ao “o poder popular”, sem deixar de apoiar Allende, alertava que os avanços sociais almejados seriam logrados com ações diretas, que escapavam do escopo do Estado (BISPO, 2016).

Bruno Villa Boas Bispo (2016) nos diz que nos dois primeiros filmes, as locações das entrevistas e das filmagens eram, em suma, as ruas ou reuniões do Congresso ou dos/as trabalhadores/as e no terceiro, o cenário predominante consistiu nas fábricas e indústrias. Destarte, os dois primeiros filmes da tríade abordam de modo cronológico e denunciam os projetos reacionários e conservadores que

não só desestabilizaram e derrubaram Allende, mas que levaram à ditadura. Por sua vez, o último filme não segue uma narrativa linear e indica um viés propositivo, na medida em que transparece a criatividade política dos setores populares para engendrar novas relações sociais e econômicas.

Em *La Batalla de Chile*, Patricio Guzmán não omite as suas predileções pela UP e toma posições bastante nítidas. Sendo assim, Bispo (2016) realça que no filme, em linhas gerais, a classe trabalhadora é vista positivamente, em meio a sorrisos e expressões de felicidade e esperança e os/as opositoristas são representados/as com semblantes fechados e exibindo uma retórica agressiva. Nessa mesma linha, Carolina Amaral de Aguiar (2017) destaca que a adesão de Guzmán à plataforma política da Unidade Popular não torna *La Batalla de Chile* uma produção de acepções simplistas. Essa obra não apenas coloca em cena os/as seguidores/as e os/as detratores de Allende, bem como evidencia as tensões existentes entre os muitos grupos de esquerda que se encontravam dentro e fora da Unidade Popular, e por isso “(...) Guzmán elabora um tipo de cinema que, embora assuma um compromisso político com a Unidade Popular, passa longe de ser um filme de propaganda. Isso não o isenta de ser fruto direto de uma ação engajada” (AGUIAR, 2017, p.17).

Mouesca (1988; 2005) acentua um paradoxo: essa tríade, não obstante a aclamação internacional, jamais foi transmitida na televisão ou em salas comerciais no país que lhe empresta o nome. Por razões visíveis, a obra foi censurada pelo regime militar. As salas de cinemas e as emissoras de televisão chilenas nunca transmitiram a trilogia. Entretanto, a proibição da exibição dessa trilogia no Chile imposta pela ditadura e a sua não exibição na democracia¹⁵ não debilitam o posto central que ela ocupa na cinematografia chilena e latino-americana. Afinal de contas, segundo Aguiar (2017), *La Batalla de Chile* é uma “obra-emblema” que representa a esperança de um novo tipo de revolução, e simultaneamente, o recrudescimento autoritário e o exílio chileno.

Conclusão: o desfecho do cinema do exílio

De acordo com Mouesca (1988; 2005; 2019), o desfecho do cinema chileno do exílio reside em 1983. O esgotamento da representação da vida no estrangeiro se somou às contínuas manifestações contra a ditadura. Esse marco se deve às chamadas “*protestas*” dos anos 1980, que revelaram a insatisfação com a economia neoliberal e com a truculência impostas pela ditadura.

¹⁵ Somente 48 anos depois do golpe de 1973, *La Batalla de Chile* foi propagada por um canal televisivo no Chile. Entre os dias 10 a 12 de setembro de 2021, a emissora pública *La Red* transmitiu cada parte da trilogia (EL MOSTRADOR, 2021).

As medidas na economia executadas pela ditadura chilena seguiu os ditames dos Chicago Boys, economistas chilenos que se formaram na Escola de Chicago, que pregavam a desregulamentação estatal e a queda vertiginosa dos gastos públicos. Essa perspectiva neoliberal trouxe, por algum tempo, crescimento e controle da inflação, mas ao mesmo tempo concentrou a produção em áreas pouco produtivas, como o marketing e as finanças. Destarte, esse modelo econômico no Chile mostrou-se ser bastante dependente do capital estrangeiro em razão da centralidade de atividades especulativas do setor financeiro e da exportação de cobre. O neoliberalismo cobrou o seu preço com a severa crise econômica de 1982, originada justamente pela subordinação ao capital forâneo: à época, a demanda por cobre no mercado internacional despencou (MELLER 1996 *apud* PEÑA, 2017).

Nessa conjuntura ocorreram as primeiras grandes manifestações contra a ditadura, mais precisamente entre maio de 1983 a junho de 1986. As queixas contra a difícil situação econômica e o modelo neoliberal se juntaram à repulsa à repressão e ao próprio governo antidemocrático (PEÑA, 2017). Os primeiros anos da década de 1980 trouxeram um ponto de mudança na conjuntura política e social chilena. É quando ocorreram as primeiras manifestações públicas maciças contra a ditadura. Elas trouxeram mudanças notáveis e o regime militar, sob as inúmeras pressões, se viu obrigado a ceder, amenizando significativamente a censura, permitindo a publicação da imprensa dissidente e a chegada de importantes nomes da seara cultural que por razões políticas se localizam fora do país. A partir das reivindicações das ruas, há uma atenuação do controle oficial e a autorização para que uma parcela expressiva de personalidades do mundo artístico voltem ao país. Profissionais da sétima arte retornaram ao Chile com essa abertura para a liberdade de expressão em meio aos protestos contra a ditadura, que à contragosto, flexibilizou as instâncias de vigilância.

Deste modo, naquele quadro, cineastas se reestabeleceram no Chile, a exemplo de Douglas Hübner e Gonzalo Justiniano e Pedro Chaskel. Aliás, Peña (2017) sinaliza que para quando o assunto do cinema chileno no exílio é aludido, o nome de Pedro Chaskel é vital: além de dirigir *Los Ojos de Mi Papá* (1979), Chaskel desempenhou a montagem dos três fragmentos de *La Batalla de Chile*, de Patricio Guzmán, e de *Apuntes Nicaragüenses* (1982), de Angelina Vázquez. Já outros/as cineastas permaneceram no Chile apenas o tempo suficiente para filmar. É o caso de Rodrigo Gonçalves, que produziu *Así golpea la represión*, de 1982 e *Rebelión Ahora*, de 1983, de e Angelina Vázquez, que em 1983 dirigiu *Fragmentos de un diario inacabado* e Ignacio Agüero, que fez *No Olvidar*, de 1982. Para esses/as profissionais, a estadia parcial no Chile se deve ao fato de que nos países que os/as acolheram havia

mais estruturas e possibilidades para o desenvolvimento dos/as seus projetos fílmicos (PEÑA, 2017; MOUESCA, 2005).

Nos anos 1980, então, houve mudanças políticas atestaram o desgaste do governo ditatorial e ensejaram uma abertura para a liberdade da oposição. No entanto, diretores/as, com receio da coação e de ameaças, trabalharam sob pseudônimos: Ignacio Agüero assinou *No Olvidar* com o nome de Pedro Meneses e Rodrigo Gonçalves, sob a alcunha de Sergio Bustamante, gravou *Así Golpea la Répression* que aborda as ações da PIDEE (*Protección de la Infancia Dañada por el Estado de Emergencia*), uma ONG que promovia assistência às crianças familiares das vítimas e da FASIC (*Fundación de Ayuda Social de las Iglesias Cristianas*), um organismo da Igreja Católica de defesa dos direitos humanos. Deste modo, apesar da moderação da censura, a proibição da exibição de películas continuou. Um desses filmes censurados tratou-se de *Missing* (1982) uma ficção dirigida por Costa-Gravas que narra a situação verídica do jornalista norte-americano Charles Horman, assassinado em 1973 no Estádio Nacional, um dos principais centros de tortura e extermínio da ditadura chilena. Esse filme ganhou a Palma de Ouro no Festival de Cannes e assim, ajudou a evidenciar, a nível internacional, as violências que se passavam no Chile (PEÑA, 2017).

No ano de 1980, para institucionalizar, a ditadura chilena impôs uma Constituição, que é a vigente no Chile até hoje. Nela foi estabelecido que em 1988 houvesse um plebiscito, consultando a população acerca da continuidade de Pinochet por mais oito anos (voto “Sim”) ou a convocação de eleições gerais um ano depois (voto “Não”). Em outubro de 1988, houve o plebiscito e o “Não” venceu, alcançando 56% dos votos. As eleições gerais de 1989 consagraram Patricio Aylwin, um civil voltou a ocupar a presidência chilena e o regime autoritário dava lugar a um novo florescer democrático. Em março de 1990, Augusto Pinochet transferiu a faixa presidencial para Patricio Aylwin, da coligação de centro-esquerda *Concertación*. Deste modo, pode-se dizer que na década de 1980, houve o início da queda da ditadura chilena apesar da violência e da censura ainda serem presentes. As chamadas *protestas*, que exigiam democracia levaram à amenização do terror ditatorial e ensejaram o fim do governo de exceção em 1988 a despeito da truculência (PEÑA, 2017).

Se o cinema do exílio se iniciou com um forte sentido de denúncia do golpe de Estado e dos crimes da ditadura pinochetista, depois, com o final dos anos 1970 e o começo dos anos 1980, esse cinema passou a abordar outros temas, como as *protestas*, a crise econômica, a pobreza e a revolução dos sandinistas na Nicarágua. Documentários como e *Apuntes nicaragüenses* (Finlândia, 1982), de

Angelina Vázquez; *Nicaragua: el sueño de Sandino* (Canadá, 1982), de Leutén Rojas y Leopoldo Gutiérrez e *Residencia en la tierra* (Alemanha Ocidental, 1979), de Orlando Lübbert ilustram o interesse de cineastas chilenos/as pelo processo revolucionário na América Central (MOUESCA, 2005; 2019). Depois de uma década, o cinema do exílio chileno estava exaurido tanto pela abordagem de outros assuntos que escapavam à vida no exílio quanto pela volta de cineastas expatriados/as. E a partir de 1983, conforme alega Peña (2017), os filmes começaram a enfatizar não mais o desterro, mas sim, a experiência do retorno.

À guisa de conclusão, mencionamos o historiador francês Marc Ferro (1992), nome essencial no debate relativo à inclusão da sétima arte como um objeto historiográfico. Ele preconiza que o cinema traz duas grandes contribuições para a análise histórica. A primeira seria o papel dos filmes como “agentes da história”, isto é, os exemplares fílmicos têm a capacidade de intervir no plano fático por intermédio da exaltação ou da oposição de determinadas ideologias. A segunda diz respeito à propriedade dos filmes de documentar os silêncios e não ditos. A imagem cinematográfica nos falaria de uma outra história, ou seja, uma contra-história, que torna possível também uma contra-análise da sociedade e evidenciar uma realidade política e social omitida pelos/as dirigentes governamentais.

Assim, há um fator central nas formulações de Marc Ferro (1992): o filme, para além de uma obra “meramente” artística, interfere na realidade histórica, especialmente se for em ocasiões onde há regimes políticos fechados. O cinema possui o potencial de revelar o que está recôndito sob o segredo oficial e de se livrar dos atos censórios. Até em quadros de totalitarismos, a sétima arte se esquivava da vigília rigorosa. (KORNIS, 1992; MORETTIN, 2003) A perspectiva de Ferro, deste modo, é profícua para a compreensão do cinema do exílio chileno, já que esse cinema tornou-se um meio potente para o questionamento da versão oficial da ditadura chilena e para escancarar, perante a comunidade internacional, a violência golpista, as violações de direitos humanos (sobretudo a expatriação), as práticas do horror típicas do regime pinochetista e a destruição da democracia chilena. Portanto, esse cinema do exílio pode ser lido enquanto uma “contra-história”, que foi capaz de ser um agente da denúncia da máquina repressiva do governo de exceção no Chile ao mobilizar intensas redes internacionais de solidariedade às pessoas exiladas e vitimadas.

Para Claudia Bossay (2014), o conhecimento de eventos dolorosos, a exemplo do golpe, da ditadura e do exílio no Chile, que trazem traumas, requer atenção às representações da sétima arte, que não só representa a história sensível, mas também evidencia a dimensão memorialística numa

perspectiva simbólica e visual. Eventos traumáticos, a saber, o estabelecimento da ditadura no Chile, não devem ser esquadrihados utilizando-se exclusivamente das disciplinas tradicionais, já que a preocupação empírica nem sempre é capaz de colocar em primeiro plano aspectos afetivos do trauma.

Assim, segundo Mira e Santoni (2013), se o caso da expatriação chilena ao longo da ditadura de Pinochet é influente nos debates mais amplos a respeito da própria categoria de exílio, os exemplares dos mundos da literatura e do cinema sobre as vivências de chilenos/as são fontes valiosas para a inquirição dessa temática. Dessa forma, o cinema, e em especial, o documental, é um recurso instigante para ensejar reflexões sobre as memórias, individuais e coletivas, fraturadas pelas aflições advindas de situações limite, e segundo Jacqueline Mouesca (2005), o documentário, em comparação com a ficção, detém uma disposição maior para a abertura à memória, e que no Chile, a constatação dessa peculiaridade salta aos olhos.

Referências

AGUIAR, Carolina Amaral de. A história objeto do filme, o filme objeto da História. In: LUDMER, Luis (org). **Paixão de Memória**: Patricio Guzmán. São Paulo: Instituto Vladimir Herzog, 2017, p. 14-23.

AGUIAR, Carolina Amaral. O golpe de Estado no Chile e o cinema documental no ICAIC. **Doc Online**, Covilhã, set./ 2019, p.182-200. Disponível em: <http://ojs.labcom-ufp.ubi.pt/index.php/doc/article/view/660>. Acesso em: 14 set. 2021.

AGUIAR, Carolina Amaral de. **O Chile na Obra de Chris Marker**: um olhar para a Unidade Popular desde a França. 2013. 400f. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-13082013-144044/publico/2013_CarolinaAmaralDeAguiar_VCorr.pdf. Acesso em: 14 set. 2021.

AGUIAR, Carolina Amaral de. O cinema latino-americano e a solidariedade ao Chile. In: **Golpe de vista**: cinema e ditadura militar na América do Sul. Nuno Cesar Abreu; Alfredo Suppia Marcius Freire (orgs). São Paulo: Alameda, 2016, p.289-309.

BISPO, Bruno Vilas Boas. **As imagens da utopia no cinema documentário de Patricio Guzmán**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Universidade Federal da Bahia. 169 f. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/27501>. Acesso em: 14 set. 2021.

BOSSAY, Claudia. El Protagonismo de lo visual en el trauma histórico: dicotomías en las lecturas de lo visual durante la unidad popular, la dictadura y la transición a la democracia. **Comunicación y Medios**, Santiago, n.29, 2014, p.106-118. Disponível em: <https://comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/view/30176>.

CARRASCO, Carmen Norambuena. Exilio y retorno: Chile 1973-1994. In: GARCÉS, Mario; MILOS, Pedro; OLGUÍN, Myriam; PINTO, Julio; ROJAS, María Teresa; URRUTIA, Miguel (orgs). **Memoria para un nuevo siglo**: Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX. Lom Ediciones, 2000, p.173-187.

CHILE. **Decreto nº 81**, de 06 de novembro de 1973. Disponível em: <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?i=5733>. Acesso em: 14 set. 2021.

CHILE. **Decreto nº 604**, de 09 de agosto de 1974. Disponível em: <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=6225>. Acesso em: 14 set. 2021.

CHILE. **Decreto nº 679**, de 10 de outubro de 1974. Disponível em: <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?org=&idNorma=6280>. Acesso em: 14 set. 2021.

CHILE. **INFORME DE LA COMISIÓN NACIONAL DE PRISIÓN POLÍTICA E TORTURA (VALECH I)**. 2004. Disponível em: <https://bibliotecadigital.indh.cl/handle/123456789/455>. Acesso em: 14 set. 2021.

CHILE. **INFORME DE LA COMISIÓN NACIONAL DE PRISIÓN POLÍTICA E TORTURA (VALECH II)**. 2011. Disponível em: <https://bibliotecadigital.indh.cl/handle/123456789/600>.

CHILE. **INFORME DE LA COMISIÓN NACIONAL DE VERDAD Y RECONCILIACIÓN**. 1991. Disponível em: <https://bibliotecadigital.indh.cl/handle/123456789/170>. Acesso em: 14 set. 2021.

CHILE. **Lei nº 18994**, de 14 de agosto de 1990. Disponível em: <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=30362>. Acesso em: 14 set. 2021.

COELHO NETO, Raphael. **Exílio, intelectuais, literatura e resistência política nas revistas Literatura Chilena en el Exilio/Literatura Chilena, Creación y Crítica e Araucaria de Chile (1977-1989)**. Tese (Doutorado em História)- Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 370 f. 2016. Disponível em: [https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/BUBD-AQGGJ3/1/vers o oficial final disserta o para biblioteca.pdf](https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/BUBD-AQGGJ3/1/vers%20oficial%20final%20disserta%20o%20para%20biblioteca.pdf). Acesso em: 14 set. 2021.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder - a inocência perdida**: cinema, televisão, ficção, documentário. Tradução de Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira e Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

EL MOSTRADOR. **Mítico documental "La batalla de Chile" se estrena por primera vez en TV abierta**. 2021. Disponível em: <https://www.elmostrador.cl/cultura/2021/09/09/mitico-documental-la-batalla-de-chile-se-estrena-por-primera-vez-en-tv-abierta-de-chile/>. Acesso em: 14 set. 2021.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Tradução Flávia Nascimento. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1992.

GONZÁLEZ, Loreto Rebolledo Exilios y retornos chilenos. **Revista Anales de la Universidad de Chile**, Santiago, n.3, 2012, p.175-187. Disponível em: <https://anales.uchile.cl/index.php/ANUC/article/view/21735>.

GUZMÁN, Patricio. **Lo que debo a Chris Marker**. 2012. Disponível em: <https://lafuga.cl/lo-que-debo-a-chris-marker/556>. Acesso em: 14 set. 2021.

KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: Um Debate Metodológico. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, jul. 1992, p. 237-250. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1940/1079>. Acesso em: 14 set. 2021.

LIMA, Fernanda Luiza Teixeira. **Batalhas pela memória**: verdade, reparação e justiça nas narrativas historiográficas e fílmicas sobre a ditadura chilena (1973-2015). 2015. 145f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana. Disponível em:

https://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/9082/1/DISSERTA%0c3%87%0c3%83O_BatalhasMem%0c3%b3riaVerdade.pdf. Acesso em: 14 set. 2021.

LITERATURA CHILENA, CREACIÓN Y CRÍTICA. Los Angeles: The Fronteras Press, n. 27, mar. 1984, p.15-21. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-77947.html>. Acesso em: 14 set. 2021.

MIRA; Claudia Rojas; SANTONI, Alessandro. Geografía política del exilio chileno: los diferentes rostros de la solidaridad. **Perfiles latinoamericanos**, Cidade do México, vol.21, n° 41, jan./jun. 2013, p.123-142. Disponível em: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-76532013000100006.

MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra De Marc Ferro. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 38, 2003, p.11-42. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/2713/2250>. Acesso em: 14 set. 2021.

MOUESCA, Jacqueline. **El cine chileno del exilio**. 2019. Disponível em: <https://cinechile.cl/criticas-y-estudios/el-cine-chileno-del-exilio/>. Acesso em: 14 set. 2021.

MOUESCA, Jacqueline. **El Documental Chileno**. Santiago: LOM Ediciones; 2005. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-56996.html>. Acesso em: 14 set. 2021.

MOUESCA, Jacqueline. **Plano Secuencia de la Memoria de Chile**: Veinticinco años de Cine Chileno. Madrid: Ediciones del Litoral, 1988. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-78046.html>. Acesso em: 14 set. 2021.

PADRÓS, Enrique Serra. Repressão e violência: segurança e terror de Estado nas ditaduras latino-americanas. In: ARAUJO, Maria Paula; FERREIRA, Marieta de Moraes; FICO, Carlos; QUADRAT, Samatha Viz. (orgs). **Ditadura e democracia na América Latina**: balanço histórico e perspectivas. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008, p. 143-178.

PEÑA, Gonzalo Barroso. **La dictadura de Pinochet a través del cine documental: 1973-2014**. 451 f. Tese (Doutorado em História) -Universidad Nacional de Educación A Distancia, Madri, 2017. Disponível em: http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:ED-Pg-HHAT-Gbarroso/BARROSO_PENA_Gonzalo_Tesis.pdf. Acesso em: 14 set. 2021.

PINTO LUNA, Candelaria del Carmen. Exilio chileno: 1973-1989. Consecuencias del exilio, cómo se vive el exilio, producción artístico-cultural del exilio, memoria de hijos de exilados retornados de Francia. In: **Jornadas de trabajo sobre exilios políticos del Cono Sur en el siglo XX**, p.1-18. Disponível em: <http://jornadasexilios.fahce.unlp.edu.ar/i-jornadas/ponencias/PINTO.pdf/view>. Acesso em: 14 set. 2021.

RICHARD, Nelly. **Crítica de la memoria**. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2010.

VALENZUELA, Valeria. Yo te digo que el mundo es así: giro performativo en el documental chileno contemporáneo. **Doc On-Line**, Covilhã, n. 1, p. 6-22, 2006. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4000485>. Acesso em: 14 set. 2021.