

## FILMANDO O NÃO FILMÁVEL: NOTAS SOBRE MIGUEL LITTÍN - CLANDESTINO NO CHILE

*Luciano Bernardino de Sena<sup>1</sup>*

[lucianodesena@hotmail.com](mailto:lucianodesena@hotmail.com)

### *Resumo*

Em 1985, o cineasta chileno exilado na Europa Miguel Littín entrou em seu país com identidade falsa e filmou a situação de autoritarismo pela qual passava a sociedade. O material resultou em um documentário para uma rede de televisão europeia e um filme para exibição nos cinemas. Com base nas imagens e na entrevista do diretor, transformada em livro por Gabriel Garcia Marques, pretende-se um estudo da História recente do Chile e das possibilidades das imagens enquanto material para a historiografia. O objetivo é discutir os símbolos filmados como elementos com os quais se revela/constrói um consenso geral de que o tempo do Regime acabara. Neste sentido, temos por base as idéias do crítico e cineasta Jean-Louis Comolli sobre o cinema como atividade pedagógica e política que desmonta construções espetaculares apesar de sua origem no cerne da sociedade do espetáculo.

Palavras Chave: Chile, Símbolo, Documentário, Pinochet.

### *Abstract*

In 1985, the Chilean filmmaker Miguel Littín exile in Europe came into their country with false identity and filmed the authoritarian state. The material resulted in a documentary for a television network in Europe and a movie. Based on the pictures and interview the director transformed into a book by Gabriel Garcia Marques is intended to study the recent history of Chile and the possibilities of the images as material for history. The aim is to discuss the symbols filmed as elements with which it reveals / constructs a general consensus that the time of the military government was over. We rely on the ideas of the critic and filmmaker Jean-Louis Comolli: the cinema as a pedagogical and political activity that disassembles buildings despite his spectacular rise in the core society of the spectacle.

Keywords: Chile, Symbol, Documentary, Pinochet

---

<sup>1</sup> Formado em História na FAFICH – UFMG em 2000.

“Na fachada do edifício havia um enorme letreiro azul: *Chile avanza em orden e paz*. Olhei no relógio: faltava menos de uma hora para o toque de recolher.” (GARCIA MARQUES, 1986, p. 17). A frase do diretor de cinema Miguel Littin mostra bem a situação que encontrou ao retornar com uma identidade falsa ao Chile no ano de 1985. Seu objetivo: filmar a opressão instaurada no país desde o golpe de estado em 1973 que levou a um fim trágico o presidente da república Salvador Allende e às prisões, torturas e cemitérios clandestinos pessoas das mais diversas origens classificadas como inimigas do Estado.

A empreitada guarda elementos para o estudo da estrutura da produção do chamado cinema documentário e da situação política e social na América Latina no período de regimes militares. Com base nas imagens filmadas, objetivamos pensar os símbolos da ditadura e da resistência no Chile durante o Governo militar, ou seja, de 1973 até o fim da década de 1980. Nosso entendimento de símbolo passa pela interpretação histórica do conceito de Cultura Política. Vemos que o símbolo “se refere a um sentido, não a uma coisa tangível. Ele trabalha com uma ordem de fenômenos invisíveis e virtualmente inefáveis. (DURAND. 1971. p. 9- 10 citado por MOTTA, 1996, p. 87) Neste sentido, vemos as bandeiras, hinos nacionais e monumentos como elementos simbólicos que “representam a nação e resumem sentidos e valores atribuídos ao grupo, como a história comum, as glórias passadas, os sacrifícios heróicos dos mártires.” (MOTTA, 1996, p. 87)

Entendemos Cultura política formada por símbolos, mitos e ritos que nos possibilitam a interpretação de comportamentos políticos. (MOTTA, 1996, p. 84 - 90). O estudo desses elementos pode ser feito encarando os mesmos como compartilhamento de interpretações do passado (mitos políticos), construção da imagem de um líder (símbolos políticos) e as experiências de celebração do pertencimento a uma comunidade política (ritos). O conceito é importante para nosso objetivo de interpretar uma obra, e através dela a revelação/construção de uma imagem de exaustão do regime que é também elemento do cinema como uma atuação política.

A estadia clandestina no Chile resultou em quatro documentários para a televisão, cada um com cerca de uma hora, um filme de 2 horas para o cinema e um livro escrito por Gabriel Garcia Marques com base em entrevistas feitas com o diretor. Sobre o livro, Garcia Marques afirmou: “Ali, ficou completa a aventura humana, com todas as suas implicações profissionais e políticas, que tornei a contar condensada em 18 capítulos.” (GARCIA MARQUES, 1986, p. 5)

Questão que salta aos olhos: Como foi possível que esse filme se concretizasse em um governo ditatorial onde os elementos do policiamento e da vigilância estavam estendidos e as

liberdades individuais desconsideradas em nome da repressão aos inimigos do estado? Deve ser considerada a rede de resistência mencionada pelo diretor como uma das patrocinadoras da obra. Poderíamos pensar numa possível exaustão do Regime frente à sociedade. Mas é preciso lembrar que os militares garantiram seu poder através de um novo estado de sítio. Havia o fracasso econômico da escola de Chicago, uma primeira reação da esquerda unificada, uma greve nacional de um dia e Pinochet afirmando: “Se isto continuar assim teremos que fazer um novo onze de setembro” (GARCIA MARQUES, 1986, p. 13 – 14) Especificamente sobre a situação do diretor, devemos lembrar que ele contava com um alarma internacional, caso fosse preso. No entanto, mesmo com esse alarma os riscos eram evidentes.

Para todos envolvidos na empreitada os riscos eram muitos. De fato o risco atravessa o filme. Em vários momentos, o jogo câmera/diretor/cena nos leva a um cinema feito, de certa forma, sob o risco do real, ou seja, sob o risco de filmar algo inesperado e mesmo da interrupção da filmagem. Em outros, a escolha da interrupção na montagem nos mostra as opções do diretor dentro de seu discurso *mise en scène*<sup>2</sup> revelado/encenado.

O filme demanda um espectador ativo (pronto a especular sobre o fora de campo e sobre a própria estrutura da feitura dos filmes) e não interativo (que reaja de forma obediente dentro dos padrões que lhe são oferecidos/impostos). Este cinema aparece como reação ao cinema *indústria-consumo-imediatismo* (tenhamos em mente especificamente a carga desumana que estes termos possuem). Seja através da ironia, do humor, da sutileza de raciocínio, da desobediência presentes também em outras formas de expressão humana, este cinema teima em rasgar representações que se apresentam como realidade. Uma distinção é que este cinema se reconhece como *mise-en-scène*. (COMOLLI, 2008, p. 169-178)

A desobediência é precisamente o mote central do filme de Miguel Littín sobre a ditadura no Chile. Talvez seja difícil ver um filme mais desobediente, ou alardeadamente mais desobediente. Isso pode ser visto já naqueles comentários gerais que se ouve antes de ver o filme ou na capa do livro de Gabriel Garcia Marques sobre a empreitada de Littín: o diretor que assume uma outra identidade e volta ao seu país clandestinamente para realizar sua obra. A obra feita sob a pressão de um governo ditatorial, sob a tensão de ser interrompida não por problemas de produção (típicos da indústria formada pela queda de braço entre alguns diretores e os aparatos técnico-financeiros) e sim por uma polícia com plenos poderes para prender, torturar e matar. Encena-se para revelar. Revela-se através da encenação. Um diretor que recorre ao ilegal para mostrar um governo ilegítimo.

---

<sup>2</sup> Entendemos por *mise en scène* o conjunto dos diversos elementos que constituem a cena cinematográfica optando por não traduzir o mesmo termo.

## **Símbolos em uma sociedade sob a ditadura**

Nossa abordagem privilegia elementos que revelam impasses do Regime. Pensamos na identificação de uma cultura política conservadora<sup>3</sup>, no exercício do poder autoritário e na resistência a esse poder. As primeiras imagens do diretor em Santiago: Ele estava representando um papel que aceitou por necessidade, mas o incomodava, pois vestia (literalmente) os símbolos daqueles que articularam seu exílio e o golpe. Um *momio* como eram chamadas as pessoas que movimentavam as cordas da política em locais como o Club de Unión. (ver anexo – imagem 01) (GARCIA MARQUES, 1986, p. 23)

Ao se colocar como um publicitário que roda um comercial de perfume e também um documentário sobre belezas naturais do Chile, o diretor afirmava que havia se transformado naquilo que repudiava: um burguês tranqüilo. (GARCIA MARQUES, 1986, p. 23) Esta escolha natural e calculada trazia já uma mensagem. O burguês, o capitalista teria a simpatia das autoridades e facilidade de trânsito em um regime de exceção apesar de ainda ser vigiado. A crítica aqui era direta: a conivência de um grupo específico com a repressão. Tenhamos em mente que o diretor teve sua formação dentro do processo de movimentação social de esquerda no Chile e seu apoio a Allende. Portanto, as opções do filme são feitas em relação a uma vivência de esquerda.

Logo nas cenas iniciais o diretor se coloca na frente das câmeras em Santiago. Como se afirmasse: “Eu estou aqui, eu afirmo minha oposição, eu me entristeço com minha posição de clandestino, mas isto é melhor que não fazer nada.” Destas cenas se passa a uma série de entrevistas. Pessoas em diferentes estratos sociais e situações políticas vão afirmando suas visões sobre o governo ditatorial. Nesta seqüência destacamos a fala de Frederico Willougyby, ex-secretário de Imprensa da Junta Militar, “Não apoiei o governo de Pinochet. Apoiei um movimento militar que destituiu Salvador Allende por que esta levando o país a um estado comunista sem que nós o tivéssemos aprovado.” (Acta General de Chile, cap. 01) O diretor se preocupava em ressaltar a encenação de força e unidade de um governo através da fala de seus ex-apoiadores.

Tanto nos documentários quanto no livro o diretor enfatizava a representação de força e unidade ditatorial como teatro (ainda que de forma grosseira podemos pensar os dois elementos da sustentação do termo teatral: um cenário (símbolos) e uma atuação (condutas). Vemos a simbologia da Ditadura através de uma apresentação/representação de força,

---

<sup>3</sup> Entendemos o conservadorismo resumidamente como um grupo de “idéias e atitudes que visam a manutenção do sistema político existente e do seu funcionamento, apresentando-se como contraparte de forças inovadoras.” (Bonazzi, 2004, p. 242)

eficiência e coesão. Como, por exemplo, a riqueza material do aeroporto e do trajeto até os hotéis de luxo. A não-visibilidade do aparato policial nestes ambientes foi uma impressão do diretor que, a princípio, o estranhou. (GARCIA MARQUES, 1986, p. 23) Podemos de fato, ver a riqueza material da cidade de Santiago naquele momento como uma forma do governo dar uma capa de normalidade e desenvolvimento ao governo ditatorial. O diretor “não notava em nenhuma parte a militarização que esperava, nem o menor traço de miséria.” (GARCIA MARQUES, 1986, p. 20 – 21) Segundo Littín, a cidade parecia “radiante, com seus veneráveis monumentos iluminados e muita ordem e limpeza nas ruas. O Palácio La Moneda restaurado e outra vez em uso, parecia uma mansão de sonho no fundo de um jardim francês.” (GARCIA MARQUES, 1986, p. 20 – 21) Esse era o “o brilho material com que a ditadura tratava de apagar o rastro sangrento de mais de quarenta mil mortos, dois mil desaparecidos e um milhão de exilados” (GARCIA MARQUES, 1986, p. 23). Cabe ressaltar que mais tarde o diretor descobriu que a escassez de força pública nas ruas era pura representação para os recém-chegados. (ver anexo – imagem 02) (GARCIA MARQUES, 1986, p. 35)

Podemos destacar ainda a sede do governo nos “antigos escritórios da Comissão das Nações Unidas para o Comércio e o Desenvolvimento (UNCTAD), um edifício de vinte andares que o governo militar ansioso por legitimidade batizou com o nome do prócer liberal Diego Portales” (GARCIA MARQUES, 1986, p.49)

No terceiro documentário para a televisão encontramos duas edificações interessantes para pensarmos os usos da História. São monumentos dedicados a Don Nicolas Palácio, escritor que afirmava a linha direta entre os primeiros chilenos e os germânicos e, portanto, o direito da *Raça Chilena*, que dava nome ao seu livro, de conduzir os destinos da América Latina<sup>4</sup>. (Acta General de Chile, cap. 03) Uma das edificações é a praça com sua estátua na província interiorana onde o mesmo autor nascera. Anterior ao Regime, era relativamente simples e representava uma figura desconhecida de muitos. A outra construção foi feita por ordem de Augusto Pinochet, admirador de Dom Nicolas Palácios, que mandou edificar-lhe um monumento na principal avenida de Santiago. (ver anexo – Figuras 03 e 04) Neste momento, o filme trabalha exatamente mostrando o que, teoricamente, não se deixa expor. Que melhor maneira de revelar o exercício da força de um regime ditatorial, naturalmente avesso a qualquer revelação, senão filmando um de seus monumentos que afirmava, em plena

---

<sup>4</sup> O documentário afirma que o autor postulava serem os primeiros chilenos descendentes diretos dos germânicos. (Acta General de Chile, cap. 03) Já no livro de Garcia Marques sobre as entrevistas de Littín a informação é outra: que os antepassados seriam os helenos da Grécia Clássica. (GARCIA MARQUES, 1986, p.109) Em todo caso um estudo das reações da sociedade ao livro *Raça Chilena*, de Nicolas Palácios, parece interessante para pensarmos o passado do Chile.

década de 1980, o pensamento de um autor do século XIX pautado em superioridade racial e num patriotismo exacerbado? Devemos lembrar que, segundo o filme, o monumento existente em Santiago foi feito para satisfazer uma vontade do Chefe de governo.

Algumas informações sobre as manias formalistas dos militares e de Pinochet. Conta-se da insatisfação com a “impossibilidade de colocar em si mesmo a faixa de O’Higgins, símbolo do poder legítimo no Chile, que foi destruída no bombardeio.” (GARCIA MARQUES, 1986, p.49) Não oficial, mas muito eficiente, é como podemos ver a significação da casa de veraneio de Pinochet no Vale Central: exatamente onde Allende havia dado mais direitos aos camponeses (GARCIA MARQUES, 1986, p. 109)

Contra o oficial e oficioso formalismo do regime e principalmente de Pinochet cabe destacar aqui um símbolo dos oprimidos que se sustenta na individualidade atingida pela força. Os retratos de desaparecidos. O que o Regime podia fazer com incômodo relativo a eles? Pois a foto de um parente desaparecido fixada no peito de um familiar falava muito sobre os impasses daquela sociedade. O que o regime podia contra a propagação dessas imagens além das usuais ameaças de desemprego, tortura ou morte que produziriam mais desaparecidos e mais parentes desesperados e dispostos a tudo enfrentar, pois não tinham mais nada a perder? (ver anexo – imagens 05, 06, 07, 08 e 12) (Acta General de Chile, cap. 01 e 03)

O que falar da incômoda presença/ausência de Salvador Allende? Uma figura da qual uma grande quantidade de chilenos tinha uma lembrança pessoal e que havia ganho uma eleição. Littín fez questão de salientar que o nome de Salvador Allende ainda se mantinha e o culto à sua memória alcançava um tamanho mítico nas *poblaciones*. Assim numa “casa onde havia uma imagem da Virgem do Carmo, perguntamos à dona se tinha sido allendista, e ela respondeu: “Não fui: sou”. Então tirou o quadro da Virgem, e atrás havia um retrato de Allende. (GARCIA MARQUES, 1986, p. 70 - 71).

O *allendismo* de Littín pode ser visto na última sequência do terceiro documentário para a TV. Filmou-se estados emocionais específicos de pessoas envolvidas com o problema dos desaparecidos. Elas falavam de sua memória em relação a Salvador Allende e da esperança no futuro. Cenas mais abertas e iluminadas interligadas por uma música adequada ao estado das pessoas. A câmera e seu operador não apenas recolhiam uma realidade que lhes era exterior mas, participavam da representação, fornecendo um meio adequado (concordância, cumplicidade) de propagação e reforço das palavras de quem era filmado. (ver anexo – imagens 12) (Acta General de Chile, cap. 03) Neste ponto, vemos no filme o viés do documento histórico: A fala de algumas dessas pessoas, egressas de associações laborais e ou

parentes de desaparecidos que faziam parte dessas associações, se situa no momento pouco anterior ao fim do regime ditatorial. Ironicamente essas vozes e as associações das quais vinham seriam empurradas para fora da arena/cenário político que se instalaria com a transição democrática. Sobre esse processo afirma Gabriel Salazar:

*A classe política que Pinochet desprezou buscou um diálogo com a autoridade, argumentando que se os protestos se tornassem cotidianos haveria ameaça de desintegração da sociedade. (...) Foi assim como em nossa institucionalista transição para a democracia os partidos políticos assumiram um papel central e o protagonismo das organizações sociais de base se reduziu ao mínimo. O testemunho de uma dirigente de associação de trabalhadores sintetiza tudo: 'quantos nos devem não somente a vida, mas também a manutenção da esperança, a organização para sobrevivência e o fato de estarem no poder neste momento. Nós fomos atores principais na luta pela democracia e sem embaraço ela nos marginaliza' A marginalização se explica pelo desejo de neutralizar tendências que podiam prejudicar o consenso político (democracia com enclaves autoritários), econômico (equilíbrio macroeconômico e inserção dentro de uma economia global) e social (transição pacífica e contenção das reivindicações imediatas)". (Salazar & Pinto, 1999, p. 130. Tradução nossa)*

Voltando ao trabalho do diretor, para Littin, era significativo que o túmulo de Allende, para contrariedade dos militares, tornara-se lugar de veneração e peregrinação (GARCIA MARQUES, 1986, p. 72) e que os pequenos bustos com sua imagem vendidos nos mercados populares antes de 1973 passaram a ser venerados nas *poblaciones* com copos com flores e lâmpadas votivas. (GARCIA MARQUES, 1986, p. 71)

É interessante pensarmos as figuras contrárias de Dom Nicolas Palácios (trazido do esquecimento no interior para Santiago e do século XIX para os anos 1970-80 pelo General Pinochet) e Salvador Allende (arrancado da vida e do governo na capital do país pelos militares e indo parar na memória de trabalhadores por todo o país). Essas (in)conveniências da memória são interessantes para a historiografia. Por exemplo, na filmagem dentro do Palácio La Moneda, sede governamental bombardeada em 1973, os oficiais contavam os significados de cada cômodo, mas davam evasivas quanto às reformas feitas em função da destruição do dia golpe. (GARCIA MARQUES, 1986, p. 116) Mais importuna ainda era a lembrança da galeria de bustos dos ex-presidentes do país. Destruída no bombardeio ou provavelmente retirada para não ter que se colocar na mesma um busto de Allende. (GARCIA MARQUES, 1986, p. 116 - 117)

## **Conclusão**

A História política recente do Chile, assim como a grande maioria dos países da América Latina, é marcada por um regime que suprimiu a liberdade individual e de manifestação em função do perigo comunista. Ou seja, o medo da destruição de uma estrutura social capitalista transformado em pânico pela difusão do anticomunismo por vias dos mais diversos aparelhos de propaganda ideológica vindos principalmente dos EUA. Nesta situação o governo buscava ainda sua manutenção através da pretensão de unidade e coerência. Esta pretensão pode ser vista nas ações de Pinochet, que, segundo Littín, se sustentava por generais jovens tendo ocorrido um sistemático afastamento dos antigos militares de alta patente. Um dado revelador, segundo o cineasta havia um general disposto a falar de uma cisão dentro das forças armadas em função da extenuação quanto ao exercício da força. (GARCIA MARQUES, 1986, p 97 - 98)

Vemos no período militar a formação de símbolos com os quais o regime buscava/impunha aceitação, mas ocorriam também a formação de outros símbolos resultantes de estratégias de sobrevivência, desespero ou revolta. O vasto material filmado demanda muito mais estudo. Cabe questionar, por exemplo, quais a consequência legais e pessoais para aqueles que foram filmados, posto que estar no filme poderia denotar para o governo algum tipo de ligação com as organizações de resistência clandestinas. Quais seriam implicações do filme na Europa e para a política externa de Pinochet? Seria interessante pensar sobre os recursos utilizados pelo diretor para dramatizar momentos ou depoimentos. Por exemplo, quando ele usa um close escuro sobre um rosto visivelmente aterrorizado ao falar da Polícia Política e uma cena mais aberta e iluminada para a mesma pessoa falar da memória de Salvador Allende. (ver anexo – imagens 11 e 12) Por último, ressaltamos que as possibilidades da obra para um estudo da História recente do Chile, da América latina e da indústria cinematográfica são imensas.



## **Referencias**

### **Livros e artigos:**

BONAZZI, Tiziano. Conservadorismo In: BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola & PASQUINO, Gianfranco. Dicionário de Política, Brasília: Editora UNB, 2004. p. 242 – 246.

COMOLLI, Jean-Louis. Ver e Poder - a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DURANT, Gilbert. La Imaginación simbólica. Buenos Aires: Amorroutu, 1971.

GARCIA MARQUES, Gabriel. A Aventura de Miguel Littín – Clandestino no Chile. Rio de Janeiro: Editora Record, 1986.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. A História política e o conceito de cultura política. In: Anais do X Encontro Regional de História da AMPUH/MG. Mariana, 1996, p. 83 – 91

SALAZAR, Gabriel. & PINTO, Júlio. História Contemporânea de Chile. Volumen II: Actores, Identidad e Movimiento. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1999.

### **Documentário:**

ACTA GENERAL DE CHILE. Alfil Uno Cinematográfica S.A. em colaboração com Television Española S.A. 1985/1986 (Capítulos 1 e 3)

## Anexo

### Imagens



01 - Miguel Littín no filme em roupas incômodas.  
Acta General de Chile, cap. 01



02 - Símbolo do Regime: a presença cotidiana do militar na rua  
Acta General de Chile, cap. 03



03 - Símbolo anterior ao Regime:  
Estátua de Dom Nicolas Palacios  
no interior do país  
Acta General de Chile, cap. 03



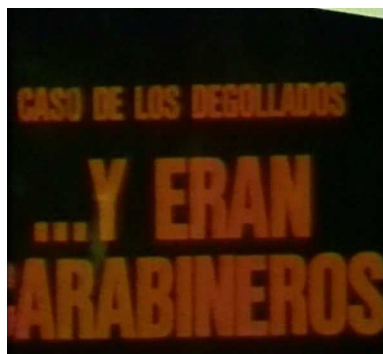
04 - Símbolo apropriado pelo Regime: Monumento a Dom Nicolas Palacios em Santiago  
Acta General de Chile, cap. 03



05 - Incômodo para o Regime. Os desaparecidos  
Acta General de Chile, cap. 01



06 - Incômodo para a o Regime:  
O mural de desaparecidos e sua foto no peito dos parentes  
Acta General de Chile, cap. 01



07 - Excessos: Manchete sobre militares que matam com requintes de crueldade.  
Acta General de Chile, cap. 01



08 Excessos: o horror da perda estampado no rosto dos que ficam.  
Acta General de Chile, cap. 01



09 – Conflito direto com o Regime: caminhão anti-tumulto confronta o movimento estudantil e é atingido.  
Acta General de Chile, cap. 03



10 – Oposição do Movimento Estudantil: segundo Littín seria a derrota histórica do Regime.  
Acta General de Chile, cap. 03



11- Excessos do Regime: Close no rosto transformado pelo horror ao falar o nome da polícia política.  
Acta General de Chile, cap. 01



12- Construções do filme: cena aberta e clara para uma fala sobre a memória de Salvador Allende.  
Acta General de Chile, cap. 03