

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
DANIEL CRISTIAN POSTAL

Miguel Littín e a imaginação da história

Florianópolis
2015
DANIEL CRISTIAN POSTAL

Miguel Littín e a imaginação da história

Ensaio submetido ao Programa de Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do grau de Bacharel em História. Orientadora: Prof^a Dr.^a Maria Bernadete Ramos Flores.

Florianópolis

2015



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
COLEGIADO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

ATA DE DEFESA DE TCC

Aos dez dias do mês de agosto do ano de dois mil e quinze, às catorze horas, no Laboratório de História e Arte do Departamento de História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas – Universidade Federal de Santa Catarina, reuniu-se a Banca Examinadora composta pela Professora **Maria Bernadete Ramos Flores**, Orientadora e Presidente, Professora **Ana Maria Veiga**, Titular da Banca, e Professor **Grégori Michel Czizewski**, Suplente, designados pela Portaria nº 85/TCC/HST/14 do Senhor Chefe do Departamento de História, a fim de arguirm o Trabalho de Conclusão de Curso do acadêmico **Daniel Cristian Postal**, subordinado ao título: “**Miguel Littin e a imaginação histórica**”. Aberta a Sessão pela Senhora Presidente, o acadêmico expôs o seu trabalho. Terminada a exposição dentro do tempo regulamentar, o mesmo foi arguido pelos membros da Banca Examinadora e, em seguida, prestou os esclarecimentos necessários. Após, foram atribuídas notas, tendo o candidato recebido da Professora **Maria Bernadete Ramos Flores**, a nota final 8, da Professora **Ana Maria Veiga**, a nota final 9, e do Professor **Grégori Michel Czizewski**, a nota final 9; sendo aprovado com a nota final 8,75. O acadêmico deverá entregar o Trabalho de Conclusão de Curso em sua forma definitiva, em versão digital ao Departamento de História até o dia dezessete de agosto de dois mil e quinze. Nada mais havendo a tratar, a presente ata será assinada pelos membros da Banca Examinadora e pelo candidato.

Florianópolis, 10 de agosto de 2015.

Banca Examinadora:

Prof. a **Maria Bernadete Ramos Flores**.....

Prof. a **Ana Maria Veiga**.....

Prof. **Grégori Michel Czizewski**.....

Candidato **Daniel Cristian Postal**.....



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
Campus Universitário Trindade
CEP 88.040-900 Florianópolis Santa Catarina
FONE (048) 3721-9249 - FAX: (048) 3721-9359

Atesto _____ que _____ o
acadêmico(a) Daniel Cristian Postal, matrícula
n.º 09161008, entregou a versão final de seu TCC cujo título é
Miguel Rittin e a imaginação
histórica,
com as devidas correções sugeridas pela banca de defesa.

Florianópolis, 17 de agosto de 2015

Orientador(a)

Resumo:

Este ensaio perpassa diferentes questões a respeito das possibilidades do pensamento histórico no que diz respeito às suas condições e intensões de imaginar uma comunidade sobrevivente. O personagem utilizado em tal empresa é o cineasta chileno Miguel Littín, sujeito que apresenta imagens emblemáticas para pensar a relação entre a vontade de agir na comunidade e as razões temporais que mobilizam essas vontades, que serão prismadas à partir de escritos de Jacques Rancière e Georges Didi-Huberman.

Sumário:

1. Introdução – p. 07
2. Trilhas para um pensamento histórico – p. 08
 - 2.1. O olhar sobre o tempo – p. 11
3. La contienda en Chile – p. 15
4. Imaginar a sobrevivência – p. 21
5. Littín clandestino – p. 24
6. Referências – p. 30

1- Introdução

O ensaio é, no reino do pensamento, o gênero sem gênero; o livro simplesmente como um livro que informa sobre o seu autor como se falante que se dirige a qualquer outro sem outra arma além da escrita, uma escrita que não é um meio de expressar um conhecimento, mas pesquisa, processos de conhecimento.¹

Esse texto tem um caráter ensaístico porque não me proponho a apresetar o resultado de uma pesquisa, ele é mais como uma espécie de roteiro de pensamento que eu segui enquanto encontrava diferentes luzes, literárias, cinematográficas, que impunham questões a respeito das relações entre o historiador e a comunidade. Por isso seu caráter descontínuo e inconcluso: não há um ponto a ser demonstrado senão diferentes pontos que se tocam nesse processo que ainda segue.

Esse interesse pela relação com a comunidade fala de um anseio artístico que me acompanha desde antes das questões historiográficas, sendo, ousado admitir, mais forte do que essas últimas. A arte é aquilo que só vive no contato com o mundo, colhendo dele, e devolvendo a ele, suas imagens e sons, suas palavras e gestos. Desde que a arte apresentou sua vocação à responsabilidade de construir comunidades, os artistas estão na presença desse constrangimento. Assim, a história me atrai no que ela tem de vivo, no que ela me diz sobre a constituição do meu tempo, no seu caráter ativo de conhecimento sobre o acontecer dos tempos. A arte de fazer história que me interessa é aquela de onde eu possa aprender a me orientar no tempo.

Trago aqui a tentativa de trançar os escritos e pensamentos que encontrei nesse processo de curiosidade e de conhecimento sobre o que é imaginar o tempo, a história.

¹ RANCIÈRE, In. Urdimento, 2010, Pg. 42.

2- Trilhas para o pensamento histórico.

Na tentativa de buscar uma teoria da história que me oferecesse respostas a algumas questões que me acompanhavam nesse período de conclusão de curso, e guiado por uma curiosidade que nem sempre perpassava questões “históricas”, acabei me aproximando bastante da obra de Jacques Rancière. Por ser um teórico da história, e também um filósofo da política, me ajudou a pensar o discurso historiográfico de uma forma que, enquanto apresentava um projeto de história, se deslocavam do pensamento “técnico” da historiografia em direção ao pensamento filosófico/político. Nessa primeira parte tentarei apresentar como algumas questões historiográficas se apresentam ao cobrar do historiador uma ideia singular do que seja a história. Seguiremos essas trilhas deixadas por seus escritos.

Essa filosofia da história se constrói com base em um certo *regime de identificação das artes*: o *regime estético*, conceito que serve como uma caixa de ferramentas contextual para pensar o discurso histórico. O regime estético tem suas manifestações emblemáticas em alguns daqueles acontecimentos que, de diversas formas, e oriundos de diferentes tempos e lugares, são, habitualmente, agrupados sob o conceito de modernidade artística. Não interessa aqui abordar os embates modernos, interessa ver a forma como esse embate é proposto por Rancière: o encontro de diferentes regimes de identificação do que era *arte* e as implicações políticas extraídas daí.

O regime ligado ao velho, àquilo contra o que os modernos se posicionavam, a “arte clássica” é nomeado de “regime representativo”: Aqui a arte se destaca das demais artes, das “atividades técnicas”, por meio da ideia de imitação (*mimese*) – inaugurada por Aristóteles na sua *Poética* – que define ao mesmo tempo a separação do artista em relação às demais ocupações do corpo social e impõe a necessidade de “regras de verosimilitude e consistência interna”² que definem a inclusão coerente de certos objetos ao grupo de objetos chamados de arte – ou “belas artes” como se habituou chamar na idade clássica. A operação de identificação das formas da arte é vista como pertencendo a toda uma orientação hierárquica da comunidade.

² Idem, Pg. 5.

Um regime de visibilidade das artes é, ao mesmo tempo, o que autonomiza as artes, mas também o que articula essa autonomia a uma ordem geral das maneiras de fazer e das ocupações. [...] [A lógica representativa] entra numa relação de analogia global com uma hierarquia global das ocupações políticas e sociais.³

O caráter hierárquico na sustentação desse regime é central, e bastante familiar: o escalonamento dos gêneros, dos elementos internos de uma obra, dos temas a serem representados e dos públicos competentes em cada tipo de expressão artística, se enraizam na – e reforçam a – hierarquia social. Cada gênero, cada tema, cada objeto da arte, se inscreve em certo tipo de expectativa que orienta tanto a produção do artista quanto a experiência do espectador. A arte distingue o corpo da comunidade por suas aptidões e capacidades. As definições de divisões internas refletem a necessidade da idéia de *mímese* de se dar em um ambiente ordenado: a representatividade da arte necessita de “uma rede de relações estáveis entre as criações artísticas e a sensibilidade do público”.⁴

A história também está implicada nesse funcionamento das artes. Já na *Poética* de Aristóteles, grande fundamentadora do regime representativo, a história (dos historiadores) e a história (dos poetas) tem divisões bem claras: a história está amarrada à descrição necessária da “sucessão empírica” da realidade, enquanto a poesia se constrói a partir da vontade do poeta. Nesse pensamento a ficção é o que define a poesia, a possibilidade de encadear acontecimentos em uma ordenação que se baseia apenas na vontade criativa, por isso, ao contrário da história, não tem contas a prestar quanto a sua verdade, mas sim à sua verossimilhança, à sua inteligibilidade; enquanto a história carrega a linguagem específica da verdade do tempo.

O “regime estético” vai se construir no “colapso dessas regras de correspondência entre temas, formas de representação e modos de expressão”⁵. Esse colapso é sentido quando as experiências artísticas começam a estravazar tais regras de funcionamento e se percebe que a arte, em verdade, não precisa

³ RANCIÈRE, 2009, Pg. 31, 32.

⁴ RANCIÈRE, 2011 (b), Pg. 4.

⁵ Idem, Pg. 4.

dever nada a essas delimitações. Assim, o que motiva o germe estético são as “decisões de reinterpretação daquilo que a arte faz ou daquilo que a faz ser arte”⁶. O poema e o romance não são mais definidos como a arte da ficção, e a história não tem mais o privilégio de carregar a verdade à tira colo.

Ficção passa a ser a possibilidade de ordenar os signos, e assim, ordenando signos, a história e o poema se encontram no mesmo barco: artes da palavra. Como confluente a esse momento Rancière cita o trabalho de Balzac, escritor francês do século XIX. Honoré de Balzac e seu realismo teriam estabelecido um regime de “equivalência entre os signos do novo romance e os signos da descrição ou interpretação dos fenômenos de uma civilização”.

É a distinção entre a “razão dos fatos” e a “razão da ficção” que se torna indefinida na era estética por conta dos novos “modelos de conexão entre a apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade” colocando juntos o testemunho e a poesia. O testemunho não é mais ligado a uma verdade imanente dos fatos. O que Rancière alega é que o regime estético trouxe “aos historiadores e analistas da realidade social” a ideia de que “o real precisa ser ficcionado para ser pensado”.⁷

A política e a arte, tanto quanto os saberes constroem “ficções”, isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer. Não se trata [...] de dizer que a História é feita apenas das histórias que nós nos contamos, mas simplesmente que a “razão das histórias” e as capacidades de agir como agentes históricos andam juntas.⁸

Se Rancière critica a metodologia e a epistemologia que, nas suas palavras, “insistem em procedimentos destinados a verificar os fatos, colocando números em série”⁹, é porque essas ferramentas incorporam aquela vontade de representar a verdade imanente nas coisas, quando o regime estético alega a

⁶ RANCIÈRE, 2009, Pg. 36.

⁷ Idem, Pg. 59.

⁸ Idem, Pg. 59.

⁹ RANCIÈRE. In Urdimento, Pg. 34.

impossibilidade dessa representação. O pensamento estético não informa sobre o modelo epistêmico de uma verdade, ele oferece a possibilidade e a necessidade de disputa na construção das verdades, das histórias, das artes, que estão sempre sendo re-ficcionalizadas. Ao afastar a verdade de um modelo o regime estético afasta-a de seus representantes legítimos, portadores dos modelos, bagunçando, como veremos, a verdade da própria ordem social. “A questão da ficção é antes de tudo, uma questão da distribuição dos lugares”¹⁰.

2.1- O olhar sobre o tempo.

Foi na época da Revolução Francesa, que o pensamento estético teve suas primeiras expressões filosóficas. A *Crítica da Faculdade do Juízo* de Kant é contemporânea desse momento, e segundo Rancière, “constitui uma forma muito particular e paradoxal de liberdade e igualdade”¹¹. Kant nega a ordem representativa ao afirmar que o *belo* é apreciado, esteticamente, independente de qualquer conceito.

Afirmar que o Belo é apreciado sem um conceito equivale a dizer que não existe correspondência entre a implementação das regras e ideias artísticas e a apreciação de uma forma, nem harmonia entre a produção artística e a recepção estética.¹²

Na leitura de Rancière, afirmar essa desarmonia entre as intenções do artista e a experiência do público significa oferecer uma possibilidade de experiência que transcende a definição estática da comunidade, onde cada um tem seu lugar e cada lugar garante aptidões e possibilidades de experiências definidas. Para Rancière essa comunidade dos lugares definidos é a da “ordem policial”, que remonta à Platão e à sua *República*, onde “cada indivíduo tem seu ‘papel’ a cumprir, que consiste em governar ou ser governado”. A experiência estética, conforme se trabalha aqui, ao desligar o belo do modelo de belo, está afirmando que cada ser é capaz de certa concepção do belo. É nisso que reside a proposta de igualdade do regime estético: existe uma “capacidade de todos e

¹⁰ RANCIÈRE, 2009, Pg. 17.

¹¹ RANCIÈRE, 2011 (b), Pg. 6.

¹² Idem, Pg 5, 6.

qualquer um” que funciona como um suplemento da distribuição dos lugares pois independe da “posse de uma habilitação específica: nascimento, riqueza, ciência ou outras”¹³.

A implicação dessa igualdade na leitura do tempo se mostra de forma notável quando Rancière analisa as articulações que formulam o anacronismo como um pecado histórico. No texto intitulado *O conceito de anacronismo* o autor discorre uma crítica pontual à Lucien Febvre, mas que acaba jogando luz às razões das ficções sobre o tempo. Febvre afirma, em um texto de 1968, que o anacronismo é “o pecado dos pecados, o pecado entre todos irremissível”¹⁴.

Anacronismo designa um erro cronológico: misturar as épocas. Lucien Febvre, no texto referido, afirma, criticando uma discussão a respeito da religiosidade François Rabelais, como seria impossível à Rabelais ter sido um incrédulo. Essa afirmação se constrói descrevendo o tempo de Rabelais como um lugar impossível de se ser incrédulo, a incredulidade não é algo que pertença ao tempo de Rabelais: em tal tempo a religiosidade comandava e inspirava as almas sem exceção, sem sobra. “O tempo de Rabelais não lhe permitia não crer, porque a forma do tempo é idêntica à forma mesma da crença.”¹⁵ Para que essa história possa representar o passado, a verdade do passado, ela precisa que seu objeto viva em um “puro presente, um princípio de co-presença dos sujeitos históricos”¹⁶.

A crença de uma época, o indício de um censo comum, acaba por se tornar a base de possibilidade de qualquer fenômeno: tal coisa não é possível em tal época, porque essa época, ou que se habituou saber dela, não permitia a existência dessa coisa: possibilidade e impossibilidade se mostram muito bem definidas em seus lugares. O sujeito histórico se torna, assim, aquele que não sabe, aquele que *não pode saber*, aquele que vive inelutavelmente na crença de seu tempo, pela necessidade histórica de uma simultaneidade entre sujeitos e tempo, a “co-presença”. É assim que esse pecado cronológico se desdobra:

[...] não é apenas um problema de sucessão. Não é um problema horizontal da ordem dos tempos, mas um problema vertical da ordem do tempo na hierarquia dos

¹³ Idem, Pg. 8.

¹⁴ FEBVRE In. RANCIÈRE, In. SALOMON, 2011 Pg. 21.

¹⁵ Idem, Pg. 33.

¹⁶ Idem, Pg.34.

seres. É um problema de partilha do tempo no sentido da parte que cabe a cada qual¹⁷. [...] Ser semelhante ao seu tempo significa assemelhar-se a ele por meio da crença, isto é, não conhecê-lo de fato. Ser feito de tempo é ser feito de ignorância. Apenas do outro lado, do lado do homem da ciência, a ‘semelhança’ da crença é conhecida pelo que ela é.¹⁸

No *Timeu* Platão formula a regra que subsiste nessa ciência histórica: “O tempo é a imagem móvel da eternidade imóvel”. A verdade do tempo é o rastro dessa eternidade que pode ser lida. O princípio de copresença, a necessidade dele, é a atualização formulada pela história moderna para poder seguir a chama eterna, a crença é a forma da verdade no tempo. Só alguns bem aventureiros tem essa visão privilegiada, só alguns são tocados por essa chama. Platão, como já foi comentado, também não via problema algum nisso. Na sua *República* existem dois tipos de seres ocupando os lugares aos quais pertencem: aqueles que *têm tempo* e aqueles que *não têm tempo*.

O tempo garante, assim, a equivalência de uma distribuição social e de uma distribuição epistêmica. Ele separa os diferentes modos de tomar parte à tarefa da cidade, que é imitar a eternidade da justiça no tempo das coisas humanas. Por um lado, há aqueles que têm tempo para dedicar à contemplação do modelo divino e às formas de sua realização temporal. Por outro, existem aqueles que não têm tempo e que, em consequência, imitam a eternidade apenas passivamente, pelo fato de não terem tempo para fazer outra coisa a não ser o trabalho para o qual sua natureza os destina.¹⁹

O sujeito histórico que imita a suposta inelutabilidade de possibilidades do seu tempo – a crença – é o sujeito que *não pode contestar* seu tempo. A ciência histórica moderna, como descrita por Rancière, encontra a garantia da sua

¹⁷ Idem, Pg. 23.

¹⁸ Idem, Pg. 38.

¹⁹ Idem, Pg. 42.

verdade enquanto entrega ao povo a certeza de sua passividade. Ver e descrever a crença é agir como crença, é atestar aos lugares dos sujeitos, às suas supostas identidades, o controle total sobre a imaginação desse sujeito. Reencontramos a máxima já vista: a ficção fala da distribuição dos lugares. Para superar o alinhamento com aquela ordem policial da história moderna devemos criar um tempo onde o sujeito é visto em sua potência criadora, em sua possibilidade de jogar com as crenças, as imposições do tempo.

Desconstruir a categoria de anacronismo é [...] antes de mais nada liberar a racionalidade histórica dos jogos clandestinos do possível. É também desfazer esse tempo da copresença que, por um lado, põe clandestinamente a eternidade no tempo e, por outro, faz desse tempo eternizado um princípio de possibilidade e impossibilidade. O conceito de anacronismo é anti-histórico porque ele oculta as condições mesmas de toda historicidade. Há história a medida que os homens não se “assemelham” ao seu tempo, à medida que eles agem em ruptura com o “seu” tempo, com a linha de temporalidade que os coloca em seus lugares impondo-lhes fazer do seu tempo este ou aquele emprego.²⁰

A razão dessa história parece ser deslocar a posição do sujeito histórico dentro desse jogo de passividade e atividade. Já não existem mais lugares onde estar, existem linhas de temporalidade por onde se mover. A liberdade dos sujeitos se constrói num espaço suplementar aos lugares nominados, o que significa que as “condições naturais” são fatores de delimitação dos tempos mas que cada sujeito carrega em si a capacidade de imaginar, de organizar, comunicar, camuflar, de criar dentro dessas delimitações, ou seja, a capacidade de fazer sua história.

É preciso criar ficções, histórias, políticas, experiências artísticas, pois são essas ficções que modelam a nossa experiência com o tempo. Criar história significa imaginar uma certa ficção sobre o tempo. Rancière me fala sobre como

²⁰ Idem, Pg. 46, 47.

devemos atentar para as formas como estamos construindo nossas razões históricas, de que lado estamos nos colocando ao colocar a história a falar, a que tempo estamos dando forma, já que a razão das nossas histórias e nossas capacidade de agir como sujeitos históricos andam juntas.

Miguel Littín liga essas questões pois apresenta uma forma de olhar o tempo – que se apresenta nos seus modos de lidar com, e criar imagens sobre, o tempo – que apresenta uma razão que me parece muito coerente, não só às intuições de Rancière, como às suas necessidades e às necessidades daqueles que, como ele precisavam lutar contra as imposições que o tempo lhes dava. Que oferece o que pensar tanto ao cronista do tempo como ao sujeito no tempo.

2 – La contienda en Chile.

O bombardeio do Palácio de La Moneda em 11 de setembro de 1973, que assassinou o então presidente Salvador Allende, foi o início do regime militar no Chile, sob a batuta do general Augusto Pinochet. A guerra se instalava, haviam inimigos internos. Miguel Littín, cineasta que tinha participado da equipe de propaganda na campanha de Allende e usado a própria casa para reuniões da Unidade Popular, depois de alguns dias, fugiu para o México pois temia que pudesse estar entre os inimigos do novo governo que estavam sendo caçados, e já se falava das práticas brutais da polícia militar com aqueles que eram pegos²¹.

Exilou-se. Viveu doze anos longe do seu país para em 1985, encontrando contatos na resistência interna, retornar clandestinamente para gravar um documentário de dentro do Chile, no intuito de descobrir em que estado andava a força do povo chileno e a barbaridade de Pinochet.²²

Como diz Emir Sader, esse foi “o regime de ditadura mais feroz que até então se conhecia na América Latina”²³. *Acta General de Chile*²⁴ apresenta esse Chile onde, para grande parte da população, os tempos são difíceis. Logo no começo da primeira parte vemos uma série de entrevistas em que diferentes personagens daquele Chile descrevem suas experiências: o estado militar baseia

²¹ MARQUEZ, 1986, Pg. 91.

²² Idem, Pg. 8.

²³ SADER, 1984, Pg. 35.

²⁴ REFEDENÇA FILME

sua governabilidade na promoção de um estado de terror onde os cidadãos são obrigados a concordar com um projeto de governo que persegue e mata aqueles que contestam suas ações. No Chile existem temporalidades antagônicas ao estado militarizado que são impelidas ao silêncio.

O projeto militar apontava as armas para o povo enquanto trabalhava no crescimento econômico. A questão é que esse crescimento, que chegou a ostentar glórias de “milagre econômico”, favorecia uma parcela pequena da população enquanto empurrava uma grande parte para a miséria ou para o lugar de inimigo político. Segundo Sader foi um período de grande concentração de renda: as políticas de privatização e de investimentos baseados em empréstimos internacionais, trabalhavam pela monopolização das riquezas: 2% das empresas controlavam 70% das ações de sociedades anônimas; três bancos controlavam 50% das ações dos bancos comerciais; o consumo médio dos 20% mais ricos, em 1980, já havia crescido 44%²⁵ enquanto a fome atacava uma grande parcela da população. “O milagre militar fez muito mais ricos uns poucos ricos, e fez muito mais pobres o resto dos chilenos”.²⁶

Littín, fala do seu encontro com a Santiago modernizada, limpa e iluminada, com ares de primeiro mundo, que o projeto militar ostentava: “desisti de olhar e admirar o brilho material com que a ditadura tratava de apagar o rastro de sangue de mais de quarenta mil mortos”. E saindo das ruas iluminadas pelos produtos de luxo Littín adentra as *poblaciones*, as favelas chilenas, para encontrar as temporalidades que não partilhavam o sucesso militar.

Lá ele encontra as famílias – muitas mulheres, já que os homens eram sequestrados ou presos com maior frequência – que tiveram de criar seus próprios meios de organização para compensar a ausência e a violência do estado: “durante los anos de la dictadura el pueblo ha creado organizaciones paralelas al gobierno”²⁷, como era o caso dos comitês “comprando juntos”, onde vemos dezenas de mulheres que se organizavam em uma cooperativa para adquirir alimentos com preços mais baixos. Uma das senhoras fala: “estamos al

²⁵ SADER, 1984, Pg. 44, 45.

²⁶ Marquez, 1986, Pg. 53.

²⁷ Littín, 1986, Parte 1, 45 minutos e 35 segundos.

cargo de la alimentación, de la educación, y la formación de nuestros hijos, [...] hemos tenido que organizarnos”²⁸.

As organizações populares eram combatidas pelo fascismo governamental com frequência e brutalidade mas o povo respondia como sabia: se reorganizando para tentar contestar os direitos que acreditavam ter. Vemos uma moça à frente de um mural que cobre a parede com fotos etiquetadas, datadas, como um arquivo, são os desaparecidos ou assassinados. Ela pergunta com que direito o estado sequestra e mata aqueles que, como seu pai, têm como unico delito a audácia de ter levantado a voz por querer melhores condições de vida para sua comunidade. Outras mulheres descrevem como, para defender suas famílias, tiveram, também elas, de cometer o delito de levantar a voz.²⁹

O estado militar construía uma ficção que englobava todos os tempos em uma ordem incontestável que suprimia as anacronias, as temporalidades discordantes, pela força das armas. Littín nos mostra imagens e palavras que expõe aqueles tempos que estão em uma relação de guerra com o estado, aqueles que estavam esquecidos e aterrorizados pelo estado militar e suas políticas econômicas concentradoras, e essa antagonia, que só se esconde pelo medo ou pelo progresso de festim, é vista do ponto de vista daqueles que estão proibidos de reclamar sua parte no tempo da comunidade.

As possíveis respostas para lutar por tempos melhores estavam no meio do próprio povo. Tanto Sader, quanto Littín, nos falam que no Chile há uma longa história de associação e organização popular que foi violentada até que o medo trouxesse o silêncio nos primeiros anos da ditadura. Agora, 12 anos depois, o medo já criou novos antídotos e o povo volta a imaginar exercer seu poder de fazer história.

Para sondar ao estado de ânimo político desse povo Littín escolhe uma imagem que ele acredita ser fundamental para pensar aquele tempo: Salvador Allende. No fim da primera parte do filme Littín nos fala: “¿Vive Allende, me pregunto, en la memoria de los chilenos? ¿Vive su pensamiento, su accion, su coerência en la memoria del pueblo?”³⁰ A história de Allende, em *Acta General de Chile* é apresentada, não, apenas, como a história de um grande personagem,

²⁸ Idem, Parte 1, 43 minutos e 30 segundos.

²⁹ Idem, Parte 2, 20 minutos.

³⁰ Idem, Parte 1, 54 minutos.

mas sim, como parte da história desse povo que lutava agora, como imagem das forças que tomam parte na luta entre as temporalidades antagônicas da comunidade: “todos nosotros que creemos en el pasado y soñamos com el futuro estamos en la misma contienda de nuestros antepasados”³¹.

E assim, Littín vai, na segunda parte do filme, intitulada *Norte Grande*, aos desertos do norte do país, região historicamente conhecida pelas grandes riquezas minerais e pelas disputas políticas. Com cenas da época e entrevistas com escritores o filme conta as histórias dessa terra e dessa gente. No fim do século XIX, essa região começou a atrair operários e aventureiros em busca do ouro branco, o salitre que começava a ser valorizado internacionalmente. Esse minério atraiu também o interesse de outros povos: os vizinhos peruanos e bolivianos invadiram a região em 1879 na tentativa de dominar as minas. O Chile venceu a guerra mas perdeu o salitre, pois, enquanto os soldados trocavam os últimos tiros que empurraram bolivianos e peruanos de volta às suas terras, o inglês John Thomas North comprava as companhias salitreiras chilenas.³²

Com jornadas de trabalho de até 16 horas por dia e com soldos de fome os operários das minas convertiam a terra seca do deserto em dinheiro inglês: “el norte se convirtió en una factoría británica [...]. Se cumplió dese modo, un ciclo más en la larga historia del despojo”³³. Lá os chilenos também era violentados pela ganância da acumulação dos homens de posse. Mas o norte não seria grande na história do Chile não fosse a força dos personagens que imaginaram formas de viver essa *contienda*, como foi Luis Emilio Recabarren, político chileno reconhecido pela sua relação com a “*classe obrera*”. Quem Littín convoca para contar essa história é Volodia Teltelboim, outro político e escritor chileno.

Ali, en el desierto, donde parecía que nadie iba a florecer, Recabarren llevo la idea del sindicato, del partido proletario, la idea del club obrero, donde se entonaba la canción y se representaban obras de teatro. O sea, le dijo al trabajador: tu también tiene espíritu, tu también tiene un alma, tu también puedes expresar lo que siente, pero además tienes derechos

³¹ Idem, Parte 2, 12 minutos.

³² Idem, Parte 2, 7 minutos e 30 segundos.

³³ Idem, Parte 2, 45 minutos.

inalienables: el derecho no solo a ser hombre sino a ser participante en la sociedad.³⁴

Na luta contra a exploração que saqueia as riquezas do norte para a prosperidade de outros Recabarren se colocou ao lado do povo saqueado, tentando construir, com jornais e associações, uma voz coletiva de defesa da comunidade e dos seus direitos. Littín mostra sua razão em buscar a história do norte: “Recabarren fue la semiente, Allende fue la explosión”.

Nessa história a eleição de Allende foi uma conquista do espírito popular, uma explosão da sua vontade, que criara forças lá nas lutas do passado. A “via chilena” como ficou conhecido o socialismo de Allende e da Unidade Popular tinha objetivos claros de uma divisão mais justa das riquezas chilenas, projeto emblemático na nacionalização das minas de cobre. Esse projeto atacava diretamente outras temporalidades e Allende mesmo sabia das dificuldades que se apresetavam quando se precisa contestar interesses de poderosos, como deixa claro em uma entrevista feita por Augusto Olivares em 1971 – jornalista que, dois anos mais tarde, também morreria no ataque ao palácio La Moneda: “¿Los obstáculos nascem de que? En primer lugar de una oligarquía con bastante experiencia, inteligente, que defiende muy bien sus intereses.”³⁵

Se existe um risco que Allende, “el hombre que enfrento solitário su destino para dar a esse pueblo una bandera”³⁶, não viva na memória dos chilenos é porque Littín sabe que as temporalidades antagônicas ao projeto popular sabem defender seus interesses e isso passa por defender sua história. Se no palácio La Moneda, reconstruído pelos militares, Littín vê o trabalho de uma tentativa de apagar Allende da história, ele encontra o contragolpe no povo, nos jovens que, seguindo as palavras do derradeiro discurso do presidente assassinado, buscam construir “las grandes alamedas por onde pase el hombre libre, para construir una sociedad mejor”.

A conclusão de Littín é que sim, Allende está tão presente quanto a guerra na qual perdeu sua vida: “*su memoria es como un hacho de guerra*”³⁷. Se estamos na mesma luta dos nosso antepassados, cabe a nós, como coube a

³⁴ Idem, 46 minutos e 45 segundos.

³⁵ ALLENDE, Salvador. In. OLIVARES, 1972, 7 minutos.

³⁶ LITTÍN, 1986, Parte 1, 54 minutos.

³⁷ Idem, Parte 4, 5 minutos.

eles, imaginar formas de fazer história, como vemos na terceira parte do filme, intitulada *La llama encendida*. Ali vemos os estudantes, que depois de 1973 tiveram suas organizações criminalizadas enquanto militares ocupavam as reitorias das universidades e que agora, em 1985, comemoravam o crescimento das suas organizações e as conquistas das suas mobilizações: “la movilización estudiantil desbordo la prohibición y hoy en día los estudiantes han establecido sus organizaciones e elegido a sus dirigentes democráticamente en 21 de los 24 centros universitarios del país”³⁸; também nas mãos da resistência armada que crescia e tomava espaço naquele tempo, como a *Frente Popular Manuel Rodríguez*, que também tem alguns dos seus líderes entrevistados por Littín:

Se nosotros miramos los últimos años podemos ver como es con la lucha del pueblo, con el pueblo movilizado, en la calle, empleando todas las formas de lucha que ha sido posible ir ganando espacio, ha sido posible hacer retroceder a la dictadura, que se ha visto a obligar, incluso, a decretar estado de sitio como una medida desesperada, junto a otras medidas represivas, para tratar de detener el incontenible avance del pueblo.³⁹

No espírito da luta popular é onde sobrevive Allende. Conta-nos Littín, na quarta parte do filme intitulada, *El tiempo de la historia*, que no dia 11 de setembro de 1973 o presidente Salvador Allende se negou a fazer um acordo com os militares que lhe garantia sair com vida do palácio cercado por tanques e metralhadoras. Lá dentro, mandou que saíssem todos e só ficassem os que quisessem lutar. Allende imaginava o que estava por vir, sabia da morte se aproximando, sabia também da força que as suas últimas palavras podiam dar à todo o projeto que estava sendo atacado. Com um rádio de seu gabinete, o único que ainda não havia sido cortado pela ofensiva militar, às 9:10 da manhã, duas horas antes do bombardeio, o presidente escolheu as palavras que lançaria ao ar antes de lutar uma batalha perdida, onde nada mais poderia o frágil homem contra as bombas vindas de cima. Isso não vemos no filme mas ouvindo o discurso de Allende percebo que suas palavras estão por todo o filme.

³⁸ Idem, Parte 3, 20 minutos e 20 segundos.

³⁹ Idem, Parte 3, 46 minutos.

¡Yo no voy a renunciar! Colocado en un tránsito histórico, pagaré con mi vida la lealtad del pueblo. Y les digo que tengo la certeza de que la semilla que hemos entregado a la conciencia digna de miles y miles de chilenos, no podrá ser segada definitivamente. Tienen la fuerza, podrán avasallarnos, pero no se detienen los procesos sociales ni con el crimen ni con la fuerza. La historia es nuestra y la hacen los pueblos.⁴⁰

Acta General de Chile me mostra que a coerência de Allende, e da luta popular chilena, vive na memória de Littín que, sendo um homem de cinema, monta imagens dessa história dos povos protagonistas, da resistência e da esperança. Littín sabe da força da imagem e sabe de um outro tempo que se constrói e que as suas imagens podem ajudar a brotar no clima hostil do Chile militar. Nessas lutas dos tempos cada força emite suas imagens e Littín queria se unir às vozes que ecoavam nessas terras contra as incoerências dos tempos pois sabia que, para muita gente, ter a ideia de que se podem construir novas verdades, novos tempos, é uma necessidade vital. *La historia es nuestra y la hacen los pueblos*.

4- Imaginar a sobrevivência.

Nunca se poderá saber onde foi escutada pela primeira vez a frase emblemática do cinema latino-americano: “Uma câmara na mão e uma idéia na cabeça”. [...] O fato é que a famosa frase ressoou forte nas selvas, estradas, montanhas, e converteu-se em fotogramas gravados a fogo pela vontade e pelo vigor de uma geração que não teve limites para seus sonhos. [...]

Foi, disso sou testemunha, em Viña del Mar, em 1967, [...] que assistimos pela primeira vez aos mineiros da Bolívia, às maiorias devastadas pela miséria no Brasil, aos ceramistas da Argentina, aos estudantes lutando nas ruas de Montevidéu sob o som da nossa Violeta Parra [...]. Também assistimos aos guerrilheiros barbados,

⁴⁰ Trecho extraído da transcrição do audio do último pronunciamento de Salvador Allende. Acesso em: http://www.ciudadseva.com/textos/otros/ultimo_discurso.htm;

cubanos, com estampa de santos guerreiros, descendo da Serra Maestra em Cuba; aos pequenos gigantes do carvão no Chile, cruzando as pontes do Bio Bio, desfraldando as bandeiras da esperança e da rebeldia; ao testemunho do México insurgente e revolucionário; aos lenhadores da Argentina profunda; aos camponeses e trabalhadores; aos cangaços do Brasil; às pessoas de outros ofícios; aos ignorados de uma sociedade Neocolonial. Em suma, assistimos, pela primeira vez, aos verdadeiros protagonistas de uma humanidade que, no dizer de Che Guevara, havia dito basta e começado a andar. Aquele festival de 67 foi nosso encontro com a História em um espelho recoberto talvez pela paixão e pela ira, mas um espelho, ao fim, que refletiu a luz e a sombra de uma nova História.⁴¹

Littín vê uma nova história sendo escrita na América Latina e o cinema participa criando esse espelho onde ela se vê. Em *A ponte clandestina* José Carlos Avellar analisa diversos escritos e filmes de alguns cineastas latino americanos das décadas de 1950 e 1960. Ali vemos como esses artistas estiveram trabalhando na força que viam na imagem do povo em luta, essa era a vontade e a razão desse cinema: ser um veículo da história que esses “ignorados de uma sociedade neocolonial” necessitavam construir. Dizia Glauber Rocha que nesse espaço entre retratar e remontar o mundo se devia “pensar o cinema como modo de agir na realidade, agir no cinema como modo de pensar a realidade”. A imagem pensa a nova história dos povos.

Walter Benjamin já atentava para a potência da jovem fotografia, engatinhando o princípio do século XX na Europa. Isso é Georges Didi-Huberman quem me diz: “A idade da imagem de que fala Benjamin [...] é aquela onde ‘a fotografia não busca gostar e sugerir, mas sim oferecer uma experiência e um ensinamento’⁴². Se Benjamin dizia que não adianta retratar a realidade, que é preciso “desmascarar o real”, é por que ele construía uma ideia da imagem como possível meio pelo qual as tragédias e as sobrevivências do tempo fossem

⁴¹ LITTÍN, Miguel. O Novo Cinema Latino-americano: a busca da identidade perdida. In www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia/O-Novo-Cinema-Latino-americano-a-busca-da-identidade-perdida/12/10881. Acessado em: 04/06/2015.

⁴² DIDI-HUBERMAN, 2009, Pg. 215.

pensadas. Para Benjamin o historiador e o artista têm a mesma responsabilidade “escovar a realidade a contrapelo”. Didi-Huberman esclarece: “O artista e o historiador teriam [...] uma responsabilidade comum: tornar visível a tragédia na cultura (para não apartá-la da sua história), mas também a cultura na tragédia (para não apartá-la de sua memória)”⁴³.

Vendo *Acta general de Chile* vejo que Littín respondeu a esse chamado que lhe chegou pelas imagens que na América já experimentavam sua potência, e apontavam sua responsabilidade. Percebia assim essa função “urgente, ardente”⁴⁴ de agir no mundo, onde a arte e a história se entrelaçam até se plasmarem. A “paixão” e a “ira” de que fala Littín são as forças que impulsionam essa dupla missão que o cinema assumia: espelhar as imagens dessa história da tragédia que se escondia pelas culturas neo coloniais e, imaginar a cultura que lutava, apaixonada por sobreviver, apesar das tragédias dos tempos.

Montando paixão e ira Littín constrói sua história do povo chileno. Mas é porque há uma razão de construção de uma nova comunidade que a paixão deve ser maior que a ira. *Acta general de Chile* mostra a tragédia dos tempos chilenos mas sempre na busca daqueles que dali nos dão imagens da esperança da comunidade que pode sempre ser sonhada e construída nos espaços improváveis. Didi-Huberman, em seu *Sobrevivência dos vagalumes*, fala exatamente sobre essa estética da esperança. Nessa fábula o estado militar Chileno seria um poderoso refletor, e os povos em luta, sobreviventes nas margens da escuridão, seriam os vagalumes.

Há sem duvida motivos para ser pessimista, contudo é tão mais necessário abrir os olhos na noite, se deslocar sem descanso, voltar a procurar os vagalumes. [...] É preciso saber que, *apesar de tudo*, os vagalumes formaram em outros lugares suas belas comunidades luminosas.⁴⁵

O pessimista é aquele que se deixou cegar pela grande luz e já não vê, discretamente voando na escuridão, os que não precisam do pessimismo do

⁴³ Idem, Pg. 214.

⁴⁴ Idem, Pg. 214.

⁴⁵ DIDI-HUBERMAN, 2011, Pg. 49, 50.

iluminado, senão de outras luzes que estejam também formando novas constelações. Não é o caso de negar ou minimizar o peso da tragédia, de esquecer a força daqueles que seduzem, ou induzem, os povos à passividade laboriosa e ordeira. Trata-se de visualizar que qualquer possibilidade de sobrevivência coerente passa pela imaginação de uma esperança viva, pela imaginação de um “modo como o Outrora encontra o Agora para formar um clarão, um brilho, uma constelação onde se libera alguma forma para o nosso próprio Futuro”⁴⁶ para que o “reino fascista” não seja o inferno realizado.

[...] uma coisa é designar a máquina totalitária, outra coisa é lhe atribuir tão rapidamente uma vitória definitiva e sem partilha. Assujeitou-se o mundo, assim, totalmente como o sonharam – o projetaram, o programaram, e querem no-lo impor [...]. É agir como vencidos [...], não ver o espaço – seja ele intersticial, intermitente, nômade, situado no improvável – das aberturas, dos possíveis, dos lanpejos, dos apesar de tudo.⁴⁷

O povo pelo qual Littín faz seu filme necessita saber que *apesar de tudo*, Pinochet não venceu. Que existem lugares, ainda que improváveis, onde a cultura pode trilhar caminhos. Os vagalumes que sobrevivem, apesar de tudo, seguem trocando sinais luminosos, clandestinos, apaixonados. Cabe ao artista, ou ao historiador, comunicar-se com eles, na medida em que imagina ser, também um deles, um vagalume sobrevivente, na medida em que almeja construir uma comunidade luminosa. Mas para encontrar os vagalumes é preciso se mover, eles não são fáceis de ver, só na noite, onde a grande luz não os alcança. Lá é possível dançar com eles.

5- Littín clandestino.

Littín procurava os sobreviventes para poder também sobreviver. Sua clandestinidade o coloca do lado da frente da câmera que ele mesmo dirige, pois

⁴⁶ Idem, Pg. 60.

⁴⁷ Idem, Pg. 42.

também é imagem da paixão que buscava. Littín emblematiza a intuição de Didi-Huberman de que “em nosso modo de imaginar jáz fundamentalmente uma condição para nosso modo de fazer política”⁴⁸. Em tempos de guerra – como frequentemente são os tempos e como era o Chile que Littín retrata – fazer política é imaginar o tempo de uma sobrevivência possível.

Fazer um filme de oposição ao regime de Pinochet, de dentro do Chile, significava fazer um filme clandestino. Quando Littín volta para o país, depois de doze anos de exílio, vive-se um momento de disputa intensa: as greves tornam-se mais frequentes, os grupos estudantis ganham cada vez mais força e os desmandos e assassinatos da polícia começam a ser abertamente questionados, impulsionando a esperança da população, e colocando os militares em estado de alerta: eram dias de toque de recolher e repressão pesada às manifestações.⁴⁹

[...] essas condições pareciam favoráveis a um filme como o nosso, que pretendia levar a superfície até os elementos menos visíveis da realidade chilena, mas ao mesmo tempo seriam muito mais rigorosos os controles policiais e mais brutal a repressão.⁵⁰

As atenções que um diretor de cinema obviamente atrairia, com sua parafernália técnica e humana, mais sua reconhecida relação com a Unidade Popular, tornariam impossível fazer o que se imaginava. Em meia hora pelas ruas e estariam todos presos. Littín contornou esse obstáculo dividindo as equipes de filmagem – que não sabiam, em verdade, o que estavam filmando – com diferentes contatos da resistência, que seriam os diretores dos planos de filmagem falsos, enquanto ele lhes dirigia às escondidas.⁵¹

Em Santiago, onde começou acompanhando mais de perto uma das equipes, fazia os planos de filmagem antes que as equipes chegassem às locações: escolhia ângulos e definia tomadas que eram repassados ao responsável da equipe que faria o papel de diretor aos olhos da polícia. Ao menor movimento de câmeras os *carabineros* se apressavam em exigir as autorizações

⁴⁸ Idem, Pg. 60, 61.

⁴⁹ SADER, 1984, Pg. 55.

⁵⁰ MÁRQUEZ, 1988, Pg. 14.

⁵¹ Idem, Pg. 34.

de filmagem que nunca falharam em mentir a inocência da equipe. A equipe rodava os filmes e Littín rodava pela cena, caminhava em seu país reconquistado na pele do outro que foi preciso criar para esconder o chileno insondável que quis imaginar sua comunidade de uma forma que a legalidade dessa comunidade não permitia fazê-lo.⁵²

A primeira parte do filme tem o título de *Miguel Littín: clandestino en Chile*, e ali vemos como o sujeito histórico tem a potência de imaginar a história, de criá-la: exilado e proibido pelos militares de retornar ao país, Littín constrói um personagem que lhe permite partilhar a comunidade da resistência. Transformado em outro, Littín pode participar, na clandestinidade, os tempos que lhe eram proibidos. A sua imagem de impávido turista pelas ruas de Santiago, tranquilamente conversando com a gente, é a casca que o cineasta exilado teve de imaginar, e trabalhar com seus companheiros, para poder, dentro dela, escrever a história que acreditava.

Littín conta, em uma entrevista concedida a Gabriel Garcia Marquez, que foi em 1984, em San Sebastián no País Basco, pelas movimentações do exílio, que encontrou a possibilidade de voltar ao seu país, em um jantar com amigos, quando falou da vontade de gravar um filme dentro do Chile de Pinochet. Projeto outrora sonhado com força, mas que tomava um golpe de desânimo a cada vez que a junta militar chilena divulgava listas de exilados que estavam permitidos de retornar e seu nome não estava em nenhuma delas, parecendo então impossível.

Foi ouvido e comentado na mesa com interesse concreto, não só por seu alcance político evidente, mas também como uma gozação à prepotência de Pinochet. Só que a ninguém ocorreu que fosse alguma outra coisa além de pura fantasia do exílio.⁵³

Um italiano entre os presentes achou que essa fantasia era também uma ideia pela qual se podia trabalhar e, ao fim do jantar, em tom confidencial, falou a Littín que conhecia uma pessoa com recursos políticos para por em prática seu filme. O contato era alguém com influência na resistência interna no Chile. Do

⁵² Idem, Pg. 35.

⁵³ Idem, Pg. 8.

primeiro encontro entre os três, dias depois em Paris, resultou o esqueleto do planejamento que permitiria a Littín, e a toda a equipe necessária ao ambicioso plano de filmagem, passarem como inofensivos cidadãos estrangeiros aos olhos e ouvidos de Pinochet.⁵⁴ Seguiram-se meses de trabalho para construir as estratégias e se adequar aos novos personagens.

Littín, por ser uma pessoa conhecida em seu meio, e reconhecidamente envolvido com o governo deposto de Salvador Allende, teve que se transformar em outra pessoa. Com a ajuda de uma equipe de psicólogos e maquiadores, sob a orientação de um especialista em operações clandestinas da resistência chilena, passou um período de mutação, para construir um personagem que não despertasse a desconfiança das forças de segurança. Sua barba, seu cabelo, suas sobrancelhas, foram redesenhadas para dar-lhe outro rosto; suas roupas e seus modos de andar e falar tiveram de mudar⁵⁵ para respaldar seu passaporte de granfino uruguaio⁵⁶. Ao lado do transfigurado Littín ia Elena, uma chilena envolvida com a resistência, que tinha o nome limpo com o governo, e que faria o papel de esposa do *mômio*⁵⁷ uruguaio para acompanhar de perto o cineasta ajudando no planejamento e execução das entrevistas, como contato direto com a rede clandestina de resistência.⁵⁸

Nossa história era perfeita. Dirigíamos uma empresa de publicidade com sede em Paris, e íamos com uma equipe de cinema para fazer o filme de promoção de um perfume. Tínhamos escolhido o Chile porque era um dos poucos países onde podíamos encontrar em qualquer época do ano as paisagens e os ambientes das quatro estações, de praias ardentes a neves perpétuas.⁵⁹

Fazer política é imaginar formas de deslocar o tempo, de se mover no tempo. Littín põe isso à prova ao formular uma estratégia de ação que mostra a

⁵⁴ Idem, Pg. 8, 9.

⁵⁵ Idem, Pg. 10.

⁵⁶ Idem, Pg. 15.

⁵⁷ Segundo Littín, *mômio* é como se chama, no Chile, um “burguês satisfeito”.

⁵⁸ Idem, Pg. 7.

⁵⁹ Idem, Pg. 16.

força da imaginação do tempo para poder procurando e observando os diferentes lugares onde as comunidades se formam: o exílio foi o resultado da violência que o estado militarizado chileno lhe obrigou a cumprir, ameaçando sua vida; a clandestinidade é a sobra, o improvável que permite a sua resposta, formulada na imaginação do seu tempo, na possibilidade de movimentação entre as temporalidades. Na possibilidade de criar uma história do povo dentro da história fascista. Repito um trecho de Rancière já citado, com sua continuação:

Há história à medida que os homens não se “assemelham” ao seu tempo, à medida que eles agem em ruptura com o “seu” tempo, com a linha de temporalidade que os coloca em seus lugares impondo-lhes fazer do seu tempo este ou aquele emprego. Mas essa ruptura mesma só é possível pela possibilidade de conectar essa linha de temporalidade com outras, pela multiplicidade de linhas de temporalidade presentes em um tempo.⁶⁰

Os múltiplos tempos que circundavam Littín lhe ofereciam diferentes trajetórias e empregos para o seu tempo. A grande máquina militar dividia espaço com os pequenos sobreviventes e entre os diferentes tempos, o sujeito histórico. Possibilidade e impossibilidade no tempo são questões de possibilidade de contato entre as diferentes temporalidades, de imaginação das sobrevivências possíveis através de diferentes partilhas do tempo. É exatamente porque existe uma “multiplicidade de linhas de temporalidade presentes em um tempo” que o totalitarismo não pôde vencer todas as paixões de Littín, ou do povo chileno que vivia explorando tempos camuflados, anacrônicos, utópicos. E é porque esses tempos não são absolutos que se podem construir sempre novas comunidades.

O que constrói a comunidade em um tempo não são os “lugares sociais”, as imposições sobre os empregos do tempo, mas sim o encontro – a *partilha*, nas ações dos seres que convivem nesses lugares – dessas diferentes linhas de temporalidade.

⁶⁰ RANCIÈRE, In. SALOMON, 2011, Pg. 46, 47.

[...] não estamos no lugar de algo. Estamos sempre *entre*. [...] *estar entre* é pertencer a um certo tipo de comunidade, uma comunidade construída, precária, que não se define em termos de identidade comum, mas em termos de partilha possível.⁶¹

Littín encarna uma partilha possível dentro da comunidade em luta, carrega em si a imagem desse sujeito necessário à nova história que se escrevia pela América Latina que se levantava, no Chile que resistia, e fazendo isso me mostra que a história pertence àqueles que tomam parte na sua construção e que a possibilidade dessa razão reside na capacidade de se deslocar, de se conectar com os tempos onde a coerência das paixões luminosas ainda mostra suas sobrevivências. Imaginar a história é criar uma forma para as próprias esperanças, ligando nossas ausências e nossas promessas à outras ausências e promessas, na tentativa, ainda que improvável, de construir a sobrevivência de uma comunidade.

⁶¹ RANCIÈRE. In. Urdimento, 2010, Pg. 94.

Referências:

AVELLAR, José Carlos. **A ponte clandestina:** Birri, Glauber, Solanas, Garcia Espinosa, Sanjinés, Alea : teorias de cinema na América Latina. 1. ed. São Paulo: EDUSP; Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995;

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tocam o real.** Pós: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204 – 219, nov. 2009;

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes;** Vera Casa Nova, Márcia arbex, tradução. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011;

LITTÍN, Miguel. **Acta General de Chile.** [Filme para TV] Produção de Bernadette Cid, Direção de Miguel Littín, Cuba/Espanha, Alfil Uno Cinematografica S. A./ Televisión Española S. A., 1986. Acervo público on-line, 240 minutos. Acesso: Parte 1: <https://vimeo.com/53035658>; Parte 2: <https://vimeo.com/53035656>; Parte 3: <https://vimeo.com/53035657>; Parte 4: <https://vimeo.com/53035660>;

MÁRQUEZ, Gabriel Garcia. **A aventura de Miguel Littín clandestino no Chile.** Ed. Record, Rio de Janeiro, 1988;

OLIVARES, Augusto. **Él diálogo de América.** Chile Films S.A.; Citelco; Sudamericana Films, Chile, 1972. Acervo Público online, 50 minutos. Acesso: <https://www.youtube.com/watch?v=Wln83de9q4o>;

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível:** estética e política; tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org; Ed. 34, 2005;

RANCIÈRE, Jacques. **Os nomes da historia:** um ensaio poético do saber. São Paulo; EDUC: Pontes, 1994.

RANCIÈRE, Jacques. **O conceito de anacronismo e a verdade do historiador.** In. SALOMON, Marlon (Org.). **História, verdade e tempo.** Chapecó: Ed. Argos, 2011 (a);

RANCIÈRE, Jacques. **O que significa “Estética”**, tradução de R. P. Cabral. 2011 (b). In. www.cargocollective.com/ymago/Ranciere-Txt-2;

SADER, Emir. **Democracia e ditadura no Chile.** São Paulo: Brasiliense, 1984;

Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas /Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. - Vol 1, n.15 (Out 2010) - Florianópolis: UDESC/CEART;