

Cinema latino-americano, festivais europeus e redes de solidariedade


 /tempoeargumento

 @tempoeargumento

 @tempoeargumento

 **Carolina Amaral de Aguiar**

Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (USP).
Professora do Programa de Pós-graduação em História Social da
Universidade Estadual de Londrina (PPGHS-UEL)
Londrina, PR – BRASIL
lattes.cnpq.br/9978637833496783
amaral_carol@yahoo.com.br

 orcid.org/0000-0003-1447-1527

 <http://dx.doi.org/10.5965/2175180314352022e0110>

Recebido: 15/11/2021

Aprovado: 06/03/2022

Para citar este artigo:

AGUIAR, Carolina Amaral de. Cinema latino-americano, festivais europeus e redes de solidariedade. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 14, n. 35, e0110, jan./abr. 2022.

Cinema latino-americano, festivais europeus e redes de solidariedade

Resumo

Este artigo tem como objetivo analisar o papel que os festivais de cinema europeus tiveram na articulação de uma rede de solidariedade às vítimas da ditadura chilena nos primeiros anos após o golpe de Estado de 1973. Por meio de uma perspectiva transnacional e em diálogo com os *festival studies*, o texto se dedica à complexidade dos vínculos entre o cinema político da América Latina e os encontros cinematográficos ocorridos na Europa desde a década anterior, com foco no chamado “longo” 1968, época marcada pela renovação estética, discursiva e institucional que modificou a natureza dos festivais europeus. Dessa forma, a presença de filmes, agentes do meio cinematográfico, figuras públicas de outra natureza, críticos, público, declarações de protesto, cobertura da imprensa, entre outros aspectos que compõem um festival são analisados como parte de um fenômeno mais amplo de aproximação entre América Latina e Europa em torno da noção de solidariedade e engajamento nas pautas “terceiro-mundistas”. O artigo analisa a presença da causa chilena em três festivais específicos, tomados como estudos de caso: a Mostra Internacional do Novo Cinema de Pesaro, o Festival de Cannes e o Festival Internacional de Documentário de Leipzig. Esses encontros apresentam distintos graus de centralidade no circuito dos festivais e se localizam em países/blocos de zonas de influência diferentes, o que permite entender os complexos fluxos que se estabeleceram nas redes solidárias.

Palavras-chave: festival; Chile; ditadura; solidariedade.

Latin American cinema, European festivals and solidarity networks

Abstract

This article aims to analyze the role that European film festivals played in the articulation of a solidarity network for the victims of the Chilean dictatorship in the first years after the 1973 coup d'état. Through a transnational perspective and in dialogue with festival studies, the text examines the complexity of the links between Latin American political cinema and the film meetings that took place in Europe since the previous decade, focusing on the "long" 1968, a period marked by aesthetic, discursive and institutional renewal that changed the nature of European festivals. In this way, the presence of films, film agents, other public figures, critics, audiences, protest statements, press coverage, among other aspects that make up a festival is analyzed as part of a broader phenomenon of rapprochement between Latin America and Europe around the notion of solidarity and engagement in "Third Worldist" agendas. The article studies the presence of the Chilean cause in three specific festivals, taken as case studies: the Pesaro International New Cinema Festival, the Cannes Film Festival, and the Leipzig International Documentary Film Festival. These meetings present different degrees of centrality in the festival circuit and are located in different countries/blocks of influence zones, which allows us to understand the complex flows that have been established in the solidarity networks.

Keywords: festival; Chile; dictatorship; solidarity.

Um dos efeitos do fenômeno historiográfico chamado de “virada transnacional”¹ é uma abordagem complexa das relações entre centro e periferia. No caso da América Latina, o transnacional implicou em pesquisas que passaram a entender a relação entre o subcontinente e as potências ocidentais (Estados Unidos e Europa) sem adotar uma perspectiva unidirecional, presente na historiografia tradicional por meio do enfoque nas “influências” que os países centrais exerciam nos círculos políticos, artísticos e intelectuais latino-americanos. Como destaca Barbara Weinstein (2013), o transnacional não buscou incorporar a “resposta” latino-americana na análise das relações centro/periferia, mas sim considerar que as ideias não têm um único ponto de partida e que as circulações culturais envolvem constantes reformulações.

No caso dos contatos entre América Latina e Europa, Olivier Compagnon (2009, p. 4) afirma que o “paradigma da influência levava a conduzir a América Latina a um receptáculo passivo de culturas exógenas”, algo que vem sendo questionado junto à categoria de “modelo” em prol de estudos que se dedicam às condições de circulação das ideias. Para o historiador, no campo da política e da cultura, há inúmeros momentos a partir dos quais podemos pensar a “Euro-América ao contrário”, ou seja, em que a Europa voltou sua atenção a processos históricos latino-americanos, como ocorreu com as esquerdas europeias a partir do êxito da Revolução Cubana. Compagnon aborda, em seu artigo, como a Unidade Popular (1970-1973) no Chile constitui um paradigma dessa inversão de fluxos, dissolvendo a noção de uma via unidirecional entre dois polos à medida que o Chile se tornou uma espécie de confirmação das possibilidades de sucesso de um socialismo democrático. A queda de Salvador Allende pelo violento golpe militar de 11 de setembro de 1973, nesse contexto, trouxe novos elementos para as relações interculturais euro-americanas, como o exílio e a solidariedade internacional.

Paralelamente à emergência do transnacional, a historiografia vem se dedicando a novos objetos que podem ser estudados, preferencialmente, por essa perspectiva. É o caso dos festivais, “um fenômeno cultural característico do

¹ Embora afirme que seja difícil situar quando o “viés transnacional” ganha força nos estudos sobre a América Latina, Barbara Weinstein (2013) identifica o ano de 1998 como um marco da aparição de importantes publicações com esse enfoque metodológico.

século XX, e sobretudo da segunda metade desse século” (ORY, 2013, p. 19)². O grande interesse em relação a esses espaços, crescente na última década, consolidou um campo de estudos com denominação própria, o *festival studies*, que entre os historiadores implica não apenas em pesquisas dedicadas à história dos festivais, como também que adotam uma “perspectiva mais global da história cultural” (GOETSCHEL; HIDIROGLOU, 2013, p. 10)³.

No caso específico dos festivais de cinema, Kirsten Stevens (2018, p. 47) analisa “como o foco de atenção nos festivais como lugares de troca e de encontros cinemáticos pressiona as limitações dos *film studies*”, renovando esse campo. Assim, defende-se neste artigo que, para os estudos das relações entre história e cinema, as pesquisas sobre festivais são importantes para a compreensão das culturas e das práticas cinematográficas em sua ampla dimensão, superando certas limitações que a análise fílmica⁴ traz como ferramenta preferencial para o historiador. É necessário ainda remarcar que o chamado *festival studies* é, por excelência, um campo interdisciplinar, como bem aponta Stevens (2018), e que a história é apenas uma das disciplinas envolvidas em seu estudo. Da mesma forma, trata-se de um campo privilegiado para adotar uma perspectiva transnacional: “Como locais de intercâmbio internacional, os festivais de cinema são intrinsecamente transnacionais. Através dos filmes que exibem, dos negócios do cinema global que facilitam e dos fluxos de audiências

² Todos os textos originalmente publicados em língua estrangeira – francês, inglês e espanhol – foram traduzidos ao português pela autora.

³ Um balanço de pesquisas publicadas até 2013, tanto monográficas como adeptas de uma perspectiva transnacional, foi realizado na introdução ao livro *Une histoire des festivals: XXe-XXIe siècle*, escrita por Pascale Goetschel e Patricia Hidiroglou (2013). No caso específico dos festivais de cinema, recomenda-se a consulta a dois textos que procuram fazer um panorama dos trabalhos recentes no campo dos *festival studies*: VALLEJO VALLEJO, 2014; STEVENS, 2018.

⁴ A análise fílmica é uma importante metodologia para as relações entre cinema e história por considerar o filme como documento, tal como sustentou Marc Ferro (1992). Embora seja pertinente a crítica que Eduardo Morettin faz à noção de “contra-análise da história” desenvolvida pelo historiador francês, que atribui ao filme, de modo problemático, o papel de “testemunho singular de seu tempo, pois está fora do controle de qualquer instância de produção, principalmente o Estado” (MORETTIN, 2003, p. 13), o campo inaugurado por Ferro é extremamente importante para o reconhecimento do papel do cinema como produtor e divulgador de discursos estéticos e políticos. No entanto, pleiteia-se aqui que as pesquisas sobre os festivais podem trazer novas preocupações para os historiadores que trabalham com o cinema, pois permitem, para além da obra, entender a circulação dos filmes, dos agentes cinematográficos, dos estilos e de ideologias. Dessa forma, os *festival studies* podem trazer uma contribuição importante para a consolidação do meio cinematográfico como objeto da História Cultural.

internacionais, cineastas, jornalistas e pessoal da indústria que eles condicionam, os festivais de cinema produzem ligações e interações que transgridem as fronteiras das categorizações e sensibilidades nacionais.” (STEVENS, 2018, p. 51).

Este artigo tem como objetivo, por meio de um enfoque historiográfico transnacional e se filiando às contribuições que os *festival studies* trazem ao estudo das relações entre cinema e história, analisar o papel que os festivais de cinema europeus desempenharam na consolidação da solidariedade internacional ao Chile após o golpe de Estado. Esses espaços foram palcos de filmes realizados por exilados chilenos ou diretores de outras nacionalidades dedicados à causa, assim como de atos políticos e manifestos que buscaram denunciar a repressão levada a cabo pela ditadura comandada por Augusto Pinochet. Embora a solidariedade internacional não seja um fenômeno inaugurado pelo 11 de setembro de 1973, o golpe chileno e as demais ditaduras que se instalaram no Cone Sul impulsionaram um movimento de aproximação entre a Europa e a América Latina que se articula em torno do interesse europeu pelo chamado terceiro mundo, pela descolonização, pelos processos revolucionários das esquerdas e pela disseminação do discurso do anti-imperialismo que ganham força nos anos 1960 e 1970. Como apontam Fernando Camacho Padilla e Moira Cristiá sobre esse contexto:

[...] já existia um significativo movimento de solidariedade com as causas dos governos revolucionários, como ocorreu com a chegada ao poder de Fidel Castro em Cuba desde 1959, ou uma década mais tarde, com o triunfo de Salvador Allende no Chile em 1970. Grande parte dos ativistas europeus eram partícipes também de outras causas internacionais, como a Guerra do Vietnã ou o apoio aos processos de descolonização que estavam se desenvolvendo em vários pontos da África e Ásia. (2021, p. 185)

No meio cinematográfico, a solidariedade ao Chile presente nos festivais europeus, após o golpe de 1973, não pode ser entendida sem uma reflexão sobre os complexos fluxos que envolvem o cinema latino-americano e os festivais europeus nos anos 1960 e 1970, nos quais se articulam e se fortalecem as ações de solidariedade às vítimas da ditadura chilena.

Cinema latino-americano e festivais europeus

A partir dos anos 1950, uma série de encontros e festivais cinematográficos passaram a reunir constantemente cineastas de distintas nacionalidades, consolidando o chamado Novo Cinema Latino-americano (NCL), termo pelo qual ficou conhecido o projeto de renovação formal e afinidade com as pautas revolucionárias que aproximaram realizadores da América Latina nas duas décadas posteriores. Embora os festivais latino-americanos tenham sido importantes nesse processo⁵, não se pode compreender esse fenômeno sem valorizar o papel desempenhado pelos encontros europeus.

Ignacio Del Valle Dávila (2014) enumera uma série de encontros realizados na Europa, durante a década de 1960, que se consolidaram como lugares de enunciação do NCL: na Itália, destacam-se a Mostra Internacional do Cinema Livre (em Porretta Terme), as Resenhas do Cinema Latino-americano (Santa Margherita Ligure, Sestri Levante e Génova), a Mostra Internacional do Novo Cinema (Pesaro), além dos festivais de Locarno e Veneza); na Tchecoslováquia, o Festival de Karlovy Vary; na França, o Festival de Cannes; nas duas Alemanhas, os festivais de Leipzig, Oberhausen e Berlim. Esses certames, assim como as revistas de crítica cinematográfica europeias – em especial as francesas *Cahiers du cinéma* e *Positif* – “[...] permitiram a alguns dos principais cineastas ‘periféricos’ lograrem um reconhecimento internacional, que resultou em um reconhecimento em sua própria terra” (DEL VALLE DÁVILA, 2014, p. 44-45).

⁵ Conforme analisa Mariana Amieva, a bibliografia acadêmica costuma ressaltar o Festival Internacional de Cinema Documental e Experimental, organizado pelo *Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica* (SODRE) em Montevideu a partir de 1954, “[...] como um antecedente do movimento de realizadores e filmes que na década de 1960 se reconhecem como representantes locais do cinema como interesse social ou como prática de intervenção política” (AMIEVA, 2018, p. 88). Esse festival deu origem, em 1958, ao I Congresso Latino-americano de Cineístas Independentes, igualmente ocorrido no Uruguai. Embora os eventos de SODRE sejam apontados como antecedentes, é o I Encontro de Cineastas Latino-americanos de Viña del Mar (Chile), realizado em 1967, que marca a consolidação do chamado Novo Cinema Latino-americano pela capacidade de reunir cinematografias latino-americanas diversas e gerar debates importantes no campo cinematográfico (RUEDA, 2007). Em 1969, ocorre na mesma cidade o I Encontro de Cineastas Latino-americanos de Viña del Mar. Entre as duas reuniões chilenas, destaca-se ainda a realização da Mostra de Cinema Documental Latino-americana de Mérida (Venezuela) em 1968. Segundo María Luisa Ortega: “A Mostra de Mérida será, junto a outros eventos como os Festivais e Encontros de Viña del Mar (1967 e 1969), epicentro do fortalecimento da consciência regional deste novo cinema (ORTEGA, 2008, p. 79).

O papel central que os festivais de cinema europeus tiveram para a consolidação de um projeto cinematográfico engajado nas causas revolucionárias e no anti-imperialismo se constitui como um exemplo dos fluxos complexos entre centro e periferia que envolvem a América Latina e a Europa nos anos 1960 e 1970. De acordo com Del Valle Dávila: “O fenômeno dos *novos cinemas* é um dos primeiros da história da sétima arte onde as experiências cinematográficas levadas a cabo fora das cinematografias dominantes teriam incidências sobre estas e vice-versa” (2014, p. 45). O interesse dos certames e encontros cinematográficos europeus pelos filmes e realizadores latino-americanos abriu espaço para o fortalecimento dessas cinematografias ao mesmo tempo que criaram zonas de contato⁶ propícias para que os cineastas europeus inovassem tanto na forma como no conteúdo político manifesto em suas obras. Além disso, é necessário destacar que esses festivais situados nos países centrais foram espaços responsáveis por sedimentar “vínculos de solidariedade entre os cineastas da América Latina” (RUEDA, 2007, p. 93), propiciando a formação de redes transnacionais que buscaram superar os limites das fronteiras geográficas, propondo um projeto comum de caráter latino-americanista.

Para que essa relação entre a Europa e o Novo Cinema Latino-americano não pareça paradoxal, é preciso voltar ao *festival studies* e procurar entender a natureza desses espaços. Um dos livros incontornáveis para pensar essas instâncias é a publicação de Marijke de Valck (2007), *Film festivals: From european geopolitics to global cinephilia*. A pesquisadora aponta para o fato de os festivais constituírem um “circuito internacional de cinema”, uma rede que:

[...] combina o local e o global, a cidade e a nação, o espaço da mídia com o espaço do evento em uma rede de configurações que é complexa e autossustentável ao oferecer a várias culturas fílmicas (tanto produtos como povos) uma multiplicidade de maneiras de se conectar. (DE VALCK, 2007, p. 16)

⁶ Entende-se aqui a noção de “zonas de contato” tal como exposta por Barbara Weinstein, que envolve tanto os lugares físicos (no caso, os próprios festivais) como as “comunidades de discurso e conhecimento” que se produzem nos trânsitos transnacionais (WEINSTEIN, 2013). Essa definição de Weinstein se remete diretamente ao que desenvolve anteriormente Mary Louise Pratt (1991) sobre as “zonas de contato”, entendidas como espaços de encontro, choque e de negociação entre culturas. No entanto, é necessário remarcar que a definição de Pratt está mais voltada à construção das identidades, baseadas em assimetrias presentes na relação entre centro e periferia e sua incidência sobre as comunidades. No caso dos festivais aqui pesquisados, embora as dimensões do choque e da negociação não estejam ausentes, costuma prevalecer certa confluência de interesses entre latino-americanos e europeus.

Como lugares que conciliam a experimentação estética e interesses comerciais ligados à distribuição e às políticas de exibição, os festivais de cinema procuram dar conta de uma ampla gama de interesses, que vão da vontade de renovação do campo cinematográfico ao potencial turístico que esses eventos têm para as cidades que os recebem. Ainda segundo De Valck (2007), funcionam como “portões para a legitimação cultural”. Assim, pode-se afirmar que os festivais europeus, nos anos 1960 e 1970, colaboraram para legitimar no circuito internacional as diferentes cinematografias nacionais da América Latina, bem como a ideia de que poderia haver um conjunto heterogêneo de práticas reunidas em torno de uma única noção, o Novo Cinema Latino-americano. Outro aspecto importante a ser ressaltado é que, no caso específico dos festivais europeus, essas instâncias se apresentam ainda como espaços alternativos ao cinema de Hollywood, fundamentais para a legitimação de cinematografias realizadas fora do sistema de estúdios⁷ – caso dos cinemas políticos latino-americanos que encontrarão êxito a partir da década de 1960 nos encontros da Europa.

Para compreender a relação entre cinema latino-americano e festivais europeus, assim como a importância que esses encontros terão para as redes de solidariedade ao Chile no contexto do pós-golpe, também é preciso entender a historicidade dos festivais de cinema, que passam por processos de renovação ao longo do tempo. O período aqui estudado é fortemente marcado, no campo da cultura, pelo que foi chamado de o “longo 1968”, que para Robert Stam (2018) se estende de 1968 a 1972. O alcance de 1968 entendido como uma “época”, tal como pleiteia Mariano Mestman (2016) a partir do diálogo com Fredric Jameson, pode ser ainda mais extenso, envolvendo o intervalo temporal entre o final dos anos 1950 e o período entre 1972 e 1974. As análises que alargam a duração histórica do ano de 1968 também procuram dar conta do amplo alcance geográfico dos eventos do Maio, que se articulam a uma preocupação generalizada no interior das esquerdas que tem como pano de fundo a crise do Partido Comunista Soviético e a busca por novos caminhos revolucionários derivados de processos de descolonização e do anti-imperialismo que emergem na África, Ásia e América Latina. Para o estadunidense Stam:

⁷ Essa questão foi trabalhada por ELSAESSER, 2005.

Enquanto os movimentos anticoloniais estavam transformando as relações entre nações (colônia e metrópole), movimentos de liberação de minorias estavam transformando as relações sociais e raciais nas nossas nações. Assim como as novas nações independentes do Terceiro Mundo estavam se libertando da opressão colonial, várias minorias raciais estavam modificando os protocolos branco-supremacistas nas nossas próprias sociedades. (STAM, 2018, p. 25)

A partir do cruzamento entre o cinema latino-americano, as pautas de liberação nacionais e os festivais europeus é possível compreender, por exemplo, a emergência do chamado Terceiro Cinema. Antes mesmo da difusão do manifesto *Hacia un tercer cine: apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo* pelo grupo argentino Cine Liberación (Fernando Solanas e Octavio Getino), em março de 1969, o filme *A hora dos fornos* (1968), dos mesmos autores, gerou um impacto mundial a partir de sua exibição na Mostra Internacional do Novo Cinema de Pesaro⁸. Rita de Grandis (2018, p. 123) cita que a exibição do documentário de Solanas e Getino nesse festival foi definida pelos próprios realizadores como “atos para a liberação”, uma vez que não apenas seu conteúdo gerou impacto, em meio às agitações estudantis que tomavam a Itália em 1968, mas também a forma como foi exibido: a projeção foi acompanhada por canções revolucionárias do Terceiro Mundo, bandeiras argentinas ao lado da tela e uma faixa com a frase de Frantz Fanon “Todo espectador é um covarde ou um traidor”. Os relatos de época indicam ainda a realização de uma manifestação que tomou as ruas após a sessão de *A hora dos fornos* e que enfrentou oposição dos policiais da cidade.

O que interessa sobre a exibição de *A hora dos fornos* em Pesaro, para os objetivos deste artigo, é compreender três pontos que envolvem a reflexão sobre a presença do cinema latino-americano e sobre a própria dinâmica dos festivais europeus no “longo 1968”. Em primeiro lugar, vale destacar como esses espaços localizados na Europa foram, muitas vezes, centrais para a projeção de filmes, articulação de teorias, divulgação de manifestos (estéticos e políticos) e criação de redes fundamentais para o cinema da América Latina naquele período. Por outro lado, o exemplo do documentário argentino permite elucidar o enorme

⁸ Por uma compreensão do manifesto, bem como da noção de Terceiro Cinema desenvolvida pelo Grupo Cine Liberación, ver DEL VALLE DÁVILA, 2021.

interesse que os festivais europeus tiveram, no final dos anos 1960 e começo dos anos 1970, pelas cinematografias do chamado Terceiro Mundo. Por fim, também é possível perceber, por meio do caso de *A hora dos fornos*, o caráter de ato político que acompanhava a exibição cinematográfica, fazendo do extra-fílmico um elemento tão importante quanto o conteúdo das obras.

No campo cinematográfico, o ano de 1968 representa também uma ruptura na dinâmica dos festivais europeus. O protesto contra a demissão de Henri Langlois da Cinemateca Francesa, encabeçado por cineastas como Jean-Luc Godard, François Truffaut e Jacques Rivette, levou ao fechamento da edição de Cannes em maio do célebre ano, num movimento conhecido como Estados Gerais do Cinema que pedia uma ampla renovação do campo, a começar por suas instituições. No caso dos festivais, as reivindicações que se espalham a partir das demandas de 1968 implicam numa revisão das funções e dos formatos dos festivais, inaugurando um novo período na história desses encontros (DE VALCK, 2007; VALLEJO VALLEJO, 2014). Esse período se caracteriza pela importância da figura do programador, pela criação de novas instâncias não competitivas e mais dedicadas às novas cinematografias. É o caso, por exemplo, da Quinzena de Realizadores de Cannes ou do Fórum Internacional do Cinema Jovem de Berlim. Como destaca Vallejo Vallejo (2014, p. 29), os festivais europeus, no contexto de 1968, reiteram funções que começavam a desempenhar desde o começo da década, como a de revelar “novas ondas” e a de se manifestar politicamente sobre assuntos não cinematográficos.

Embora essas mudanças que envolvem a própria função dos festivais, bem como sua receptividade diante das diversas cinematografias mundiais, permaneçam ativas durante toda a década de 1970, a “época” de 1968 começa a esfriar justamente a partir de 1973. O golpe militar no Chile é apontado como um ponto de inflexão. Mariano Mestman utiliza esse evento para delimitar o fim de uma época, já que a queda de Salvador Allende representou também um marco da “militarização dos estados latino-americanos” (MESTMAN, 2016, p. 8). A derrocada da Unidade Popular chilena inicia, portanto, um abalo no fenômeno do terceiro-mundismo na Europa e nos Estados Unidos, mas também uma reorientação de pautas.

A quebra democrática latino-americana fez com que os comitês que apoiavam as lutas revolucionárias assumissem novas funções, como a acolhida de exilados e a denúncia das violações aos direitos humanos, reorientando-se na direção de conceitos nem sempre presentes no vocabulário das lutas pela liberação, como o de Estado de direito (CAMACHO PADILLA, CRISTIÁ, 2021). Essas novas funções envolviam artistas e intelectuais da Europa e da América Latina, muitas vezes aproximados espacialmente pela nova realidade do exílio. Assim, é possível considerar que a forte presença da chamada causa chilena nos encontros pós-1973 constituem, de alguma forma, o ápice de um processo político e cinematográfico anterior que é também, por outro lado, o início de seu declínio.

Solidariedade ao Chile nos festivais europeus

Para estudar como os festivais europeus acolheram agentes e discursos que se opuseram ao golpe do Chile após 1973, este artigo se dedica a três encontros cinematográficos específicos: a Mostra Internacional do Novo Cinema de Pesaro, o Festival de Cannes e o Festival Internacional de Documentário de Leipzig. Assim, são exemplos da abertura que esses encontros deram à causa chilena nos anos subsequentes à ruptura democrática. Quando se compara esses três festivais, se percebe que possuem diferentes perfis: enquanto Pesaro e Cannes se localizam do lado capitalista da fronteira geopolítica, em tempos de Guerra Fria, Leipzig era um evento da República Democrática Alemã (RDA). Também se diferenciam entre si pelo papel que exercem no circuito global: Cannes ocupa o que Thomas Elsaesser (2005) chama de “grupo A” dos certames, ao lado de Berlim, Veneza, Moscou, Karlovy Vary e San Sebastián. Já Pesaro e Leipzig são encontros fundados e consolidados já em meio a um intenso questionamento dos cânones cinematográficos, como será abordado adiante.

É preciso dizer que o interesse pelo Chile na Europa não se restringe a essas três instâncias aqui analisadas, pois muitas outras poderiam servir para mostrar como o circuito cinematográfico dos países centrais foi importante para denunciar a repressão no interior da ditadura latino-americana: a viúva do presidente Salvador Allende, por exemplo, foi uma das juradas e esteve na edição

do Festival de Cinema de Moscou em 1975, representando as “Forças Patrióticas do Chile”⁹. Portanto, embora a presença chilena em outros festivais pudesse ser evocada¹⁰, o recorte proposto nesta análise se atém a alguns casos emblemáticos que ajudam a compreender a articulação das redes de solidariedade com a consciência de que não se esgotará, aqui, a abordagem do tema.

Ao analisar o impacto que a exibição de *A hora dos fornos* teve no ano de 1968, Guy Hennebelle define a Mostra Internacional do Novo Cinema de Pesaro como “a capital, de fato, dos cinemas da América Latina durante um longo tempo” (HENNEBELLE, 2001, p. 9-10). Ele declara ainda haver testemunhado como o festival abrigava debates em diferentes idiomas – italiano, espanhol e francês – travados com grande fervor político. A descrição do clima do festival italiano condiz com a análise que De Valck (2008) faz desse evento, um dos mais afetados pela reverberação fora da França da paralisação de Cannes em 1968. A pesquisadora afirma que, criado em 1965, Pesaro se coloca aberto desde seu início ao cinema experimental e às cinematografias periféricas (aquelas externas a Hollywood e à Europa Ocidental). O interesse pelas lutas políticas revolucionárias e pelo cinema político não comercial fez desse festival, segundo De Valck, um lugar por excelência da articulação do Novo Cinema Latino-americano, algo que se acentuou exponencialmente após a famosa edição de 1968. Essa guinada permite considerar esse certame como exemplo de uma política de especialização dos festivais que se instaura a partir do final dos anos 1960, quando passam a buscar perfis determinados e uma identidade ímpar em sua programação.

O festival de Pesaro também foi importante ao ampliar o próprio conceito de programação para além da exibição fílmica. Como destaca Vallejo Vallejo, além de organizar uma série de atividades paralelas, a mostra organizava “publicações, catálogos, tributos, retrospectivas, mesas redondas ou sessões de perguntas e respostas após as projeções [...]” (VALLEJO VALLEJO, 2014, p. 29). Para avaliar o espaço que esse certame deu à cobertura do golpe de Estado no

⁹ Esta informação pode ser encontrada no próprio site do Festival de Cinema de Moscou. Disponível em: <http://www.moscowfilmfestival.ru/miff43/index.php?!=e&q=3>.

¹⁰ Para um panorama geral da cobertura que o meio cinematográfico dará por seus encontros e festivais ao golpe de Estado no Chile, ver AGUIAR, 2021.

Chile, portanto, é necessário entendê-lo a partir dessa ampla dimensão, como um espaço de filmes sobre a ditadura, mas também de atos políticos, produção de manifestos e difusão de ideias no circuito cinematográfico. Também era um lugar que, como já foi dito, congregava outros latino-americanos, que muitas vezes se juntavam aos chilenos nos protestos, e europeus, interlocutores necessários para dar alcance às demandas levadas a cabo pelos cineastas e atores participantes.

Realizada no mês de setembro, a IX Mostra Internacional do Novo Cinema de Pesaro se programava para exibir, em 1973, o longa-metragem de ficção *La tierra prometida* (1973), de Miguel Littin, filmado no Chile e finalizado em Cuba. No entanto, o golpe de Estado fez com que nem o filme nem seu diretor chegassem ao evento. A ausência de ambos, dos quais não se tinha notícia, foi destacada por meio da leitura de um documento intitulado “De los cineastas latinoamericanos presentes en el festival de Pesaro a todos los participantes”¹¹. No texto, assinado pelos “cineastas latino-americanos reunidos em Pesaro”, ressaltava-se a angustiante espera que acometia a todos no momento posterior ao golpe, e se fazia uma análise do contexto chileno focada na atuação do imperialismo estadunidense e na escalada “fascista”¹² na América Latina. Assim, a declaração adotava um tom marcadamente latino-americanista: “No Chile se está produzindo, nesses dias, a mais cínica explosão de barbárie que acometeu nosso continente desde os tempos remotos da conquista quando se destruíram civilizações e assassinaram povos inteiros.” (DE LOS [...], 1973, p. 1). O protesto terminava evocando a “solidariedade militante com o povo chileno” e a necessidade de promover “fatos concretos” de oposição à “escalada imperialista no Chile”, num claro apelo às esquerdas mundiais.

No ano seguinte, quando Littin se encontrava exilado no México, ocorreu a X Mostra Internacional do Novo Cinema de Pesaro, que foi aberta justamente com a projeção de *La tierra prometida*¹³, um dos destaques ao lado de *Diálogos*

¹¹ Esse documento foi localizado no arquivo da Cinemateca Cubana, na pasta dedicada ao realizador Miguel Littin.

¹² O termo “fascismo” é usado constantemente pelas fontes de esquerda dos anos 1970 para definir a ditadura que se instaura após o golpe de Estado no Chile, como ocorre nessa fonte aqui citada.

¹³ Informação presente em PICK, 1974.

de exilados (Raúl Ruiz, 1974). Na edição de 1974, o Chile foi o grande protagonista do festival, que contou com a presença de uma delegação chilena composta pelos diretores Littin, Ruiz e Valeria Sarianto, além do ator Nelson Villagra (protagonista de *La tierra prometida*). Segundo Zuzana Mirjam Pick (1974), que escreveu um texto de cobertura do encontro para a revista francesa *Positif*, foram exibidos 20 filmes de chilenos, a grande maioria curtas e média-metragens realizados durante a Unidade Popular¹⁴. Também se projetou um dos documentários sobre o golpe do Chile feito pela dupla de alemães da RDA Walter Heynowski e Gerhard Scheumann, *La guerra de los momios* (1974). De acordo com Alexsandro de Sousa e Silva, o espaço dedicado à cinematografia sobre a Unidade Popular e o golpe não isentou o festival de polêmicas, uma vez que Littin teria sido reativo às críticas recebidas nesse evento ao seu filme, declarando-se cansado do “paternalismo cultural europeu” (SILVA, 2021, p. 49).

Por fim, a edição do festival italiano de 1974 foi marcada pela “Declaração Coletiva dos Cineastas Chilenos a Pesaro”, que repetia outras declarações feitas pelos exilados chilenos em encontros cinematográficos ocorridos nesse mesmo ano, particularmente em Montreal e Caracas (PICK, 1974). O texto foi publicado integralmente na revista *Positif*, o que leva à reflexão de que esses atos políticos ocorridos nos festivais não se restringiam ao momento do evento, mas circulavam em outros veículos propagadores de ideias no meio cinematográfico, como a grande imprensa ou a imprensa especializada.

A declaração lida pelos chilenos retomava os debates do contexto pré-golpe, citando a existência do “Manifesto dos Cineastas da Unidade Popular” (1970), divulgado ainda na campanha de Salvador Allende, ou a atuação da Chile Films durante a UP. Também se referia à presença de fraturas internas no campo da esquerda – algo já tematizado no filme de Ruiz –, apontando para uma espécie de autocrítica: “Essas divergências não resolvidas limitaram no passado nossa capacidade de se engajar em uma batalha ideológica contra o inimigo” (LE CHILI

¹⁴ Além de *La tierra prometida*, o artigo permite conhecer alguns títulos exibidos: *Diálogos de exilados* (Ruiz, 1974); *Mijita* (Sergio e Patricio Castilla, 1970); *Santa María del Iquique* (Claudio Salinas, 1971); *Crónica del salitre* (Angelina Vásquez, 1971); *No nos trancaran el paso* (Guillermo Cahn, 1971); *Casa o mierda* (Guillermo Cahn e Carlos Flores, 1970); *Descomedidos y chascones* (Carlos Flores, 1973); *La expropiación* (1972) e *Colonia penal* (1970-1971), ambos de Ruiz; além de *El primer año* (1972) e *La respuesta de octubre* (1973), de Patricio Guzmán.

[...], 1974, p. 41). Uma lista de nomes de cineastas presos no Chile foi lida, pedindo sua libertação¹⁵.

O texto terminava enfocando dois aspectos, a existência de uma “resistência” chilena¹⁶ e de uma solidariedade internacional, que geravam repúdio internacional à figura de Pinochet. De concreto, o documento, que se dirigia abertamente aos “camaradas cineastas italianos e europeus”, pedia a multiplicação de comitês de solidariedade ao Chile e que “[...] os cineastas democratas do mundo inteiro concretizassem sua solidariedade com a luta antifascista rodando nos próximos meses filmes sobre a resistência chilena.” (LE CHILI [...], 1974, p. 42).

Nas edições seguintes, o Chile continuou presente em Pesaro com filmes de grande visibilidade e sucesso de crítica. A primeira parte do documentário *A batalha do Chile – a insurreição da burguesia* (Patricio Guzmán, 1975) foi projetada em 1975, ano em que o cinema “solidário” seguiu presente, com o filme *Yo he sido, yo soy, yo seré* (1974), mais uma produção dos alemães Heynowski e Scheumann sobre a ditadura chilena. A imprensa italiana difundiu, com base na exibição do filme de Guzmán, o desaparecimento do operador de câmera das imagens que compunham o documentário Jorge Müller e de sua companheira Carmen Bueno¹⁷ (IL CINEMA [...], 1975), o que mostra, mais uma vez, como as declarações feitas nesses encontros se replicavam em outros meios.

Após o golpe de Estado, o Chile esteve presente também em um dos mais prestigiosos festivais de cinema: o Festival de Cannes. Essa mostra foi inaugurada em 1946 e, segundo Amanda Rueda (2004, p. 88), foi a primeira a mostrar os cinemas da América Latina, com especial atenção aos filmes mexicanos do chamado “Período de Ouro” dessa cinematografia. Ao lado do México, outro país

¹⁵ A lista de prisioneiros do campo cinematográfico era composta pelos seguintes nomes: Marcelo Romo, Guillermo Cahn, Ivan San Martín, Elsa Rudolphy, Francisco Morales, Hugo Medina, Enrique Berrios, Pedro Atías, Hugo Jaramillo, Humberto Gatica e Emilio Rojas (LE CHILI [...], 1974, p. 42).

¹⁶ José Miguel Palacios analisa de que forma essa declaração dos exilados chilenos em Pesaro 1974 colocou em pauta um debate mais amplo sobre se o termo mais adequado seria “cinema de exílio” ou “cinema da resistência”, sendo que os cineastas presentes no evento italiano defendiam a adoção do segundo como forma de reforçar o engajamento nas lutas contra a ditadura, no lugar da distância em relação à terra natal implicada na palavra “exílio” (PALACIOS, 2016).

¹⁷ Carmen Bueno foi atriz do filme *La tierra prometida*, de Miguel Littin.

latino-americano que encontrou grande visibilidade nesse festival foi o Brasil, que ganhou a Palma de Ouro com *O pagador de promessas* (Anselmo Duarte, 1962) e o prêmio de melhor direção com *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Glauber Rocha, 1969). Essa instância foi de grande importância particularmente para o Cinema Novo brasileiro, uma vez que esteve, nos anos 1960, muito próxima do chamado cinema de autor.

Como já foi dito, o festival de Cannes passou por uma renovação após Maio de 1968, que resultou na criação de uma nova instância no interior do evento que seria importante para as denúncias da repressão chilena: a Quinzena de realizadores. Esse espaço projetou as duas primeiras partes da trilogia de Patricio Guzmán, *A batalha do Chile – A insurreição da burguesia* (1975) e *O golpe de Estado* (1976) –, em maio de 1975 e de 1976, respectivamente. No caso da primeira parte, tratou-se de uma das primeiras projeções públicas do documentário, que havia estreado pouco antes do Festival de Cinema Antifascista de Volgogrado, na União Soviética. O filme teve uma acolhida muito positiva da crítica francesa durante sua participação no festival. Para o crítico Louis Marcourelles (1975) do *Le Monde*, por exemplo, a programação da Quinzena, na qual *A batalha do Chile* era o grande destaque, havia sido o melhor da edição de 1975 do festival.

Outro desdobramento da participação das duas primeiras partes de *A batalha do Chile* no Festival de Cannes, além das críticas positivas, foi a divulgação das entrevistas que Patricio Guzmán concedeu durante os encontros que saíram na imprensa francesa. Parte das declarações do cineasta foram revisitadas, inclusive, quando as duas partes estrearam nas salas francesas¹⁸. Nesse sentido, as reportagens sobre *A batalha do Chile* costumaram incluir as denúncias feitas por Guzmán durante as duas edições de Cannes das quais participou, em especial aquelas ligadas ao desaparecimento de Jorge Müller e Carmen Bueno, como aparece no artigo publicado por Daniel Riche para o *Liberation*, em janeiro de 1977:

¹⁸ A primeira parte de *A batalha do Chile* entrou em cartaz na capital francesa em novembro de 1975, enquanto a segunda chegou aos cinemas no início de 1977.

Jorge Müller, o operador de câmera de *A batalha*, segue na prisão. Foi preso em 28 de novembro de 1974 junto a sua companheira, a atriz Carmen Bueno... Ela foi assassinada alguns meses por agentes da DINA e seu nome figurou entre os “desaparecidos” que o governo de Pinochet difundiu fora do Chile. (Riche, 1977, p. 15)

Para além da Quinzena, os acontecimentos chilenos ocuparam o lugar de maior prestígio de Cannes. No ano de 1976, *Actas de Marusia* (Miguel Littin, 1976) foi exibido na inauguração do festival de Pesaro. O filme ganhou uma enorme visibilidade em seu lançamento por concorrer a dois dos mais importantes prêmios do circuito cinematográfico: o Oscar de melhor filme estrangeiro e a Palma de Ouro em Cannes. De acordo com Israel Rodríguez: “Nos principais fóruns internacionais habitualmente se repetia que o filme era parte de uma nova etapa universal do cinema chileno e que as nomeações eram uma vitória da resistência no exílio” (RODRÍGUEZ, 2020, p. 9). No caso do Festival de Cannes, o longa-metragem de Littin foi o único sobre a ditadura chilena exibido em competição, e representou o México no certame. Rodríguez (2020) analisa que o êxito desse filme foi também um triunfo para o Estado mexicano, que não apenas o financiou como também deu apoio logístico e propagandístico.

Assim como Littin já havia feito em *La tierra prometida*, o enredo de *Actas de Marusia* recorria a uma temporalidade anterior – no caso, um massacre promovido no Chile contra os trabalhadores do salitre em greve no ano de 1925 – para colocar em cena a repressão contemporânea da ditadura, propondo a ideia de uma continuidade entre passado e presente. No catálogo do Festival de Cannes de 1976, além de uma sinopse do filme, um breve comentário ampliava a leitura não apenas temporalmente, mas espacialmente, considerando-o como um documento concernente a toda América Latina: “Esse episódio autêntico da história do Chile é mais que uma história de circunstâncias, através de uma crônica da repressão econômica, social e política exercida contra um país, ele constitui uma síntese dos problemas da América Latina desde o começo do século.” (XXIXÈME FESTIVAL [...], 1976, s/p).

Dessa forma, resolvia-se, por meio de um olhar latino-americanista, um impasse que vinha da própria política de seleção, baseada tradicionalmente no critério geográfico. Esse exemplo é interessante para pensar sobre a difícil

classificação que os filmes de exílio muitas vezes encontraram nesses espaços de competição, pelo fato de estarem numa espécie de entre-lugar definido pela separação entre o local de origem do realizador e o de produção.

Um dos festivais que mais deu espaço para a solidariedade chilena foi o Festival Internacional de Cinema Documental de Leipzig, ocorrido na Alemanha Oriental – portanto, do outro lado da cortina de ferro. Fundado em 1955, tinha uma “vocação de ponte cultural entre Europa Oriental e Ocidental durante a Guerra Fria” (VALLEJO VALLEJO, 2014, p. 29). Esse festival também buscou, por meio da abertura ao cinema da Europa do Leste e da América Latina, “[...] consolidar a frente cinematográfica ‘socialista’ na luta antifascista/anti-imperialista, enquanto convidava seletivamente cineastas de esquerda de países ocidentais como camaradas simbólicos.” (ELSAESSER, 2005, p. 84). Leipzig foi pesquisado por Caroline Moine, que o definiu como uma “zona de fronteira” que permite romper com a ideia de que o campo cultural funcionou com “blocos monolíticos” em tempos de Guerra Fria (MOINE, 2014, p. 10).

Assim como outros festivais que se mobilizaram em torno da solidariedade com o Chile, o encontro da RDA já era aberto ao cinema latino-americano nos anos 1960, embora a presença de filmes chilenos ainda fosse tímida. Mónica Villarroel e Isabel Mardones (2012) apontam a figura de Joris Ivens, que exibiu no certame seu filme *A Valparaíso* (1963), como um dos mediadores responsáveis por difundir, no festival, diretores do Chile, como Sérgio Bravo. Com a chegada ao poder da Unidade Popular, segundo as pesquisadoras, o número de produções chilenas exibidas cresceu vertiginosamente. O interesse pelo país sul-americano se ampliou ainda mais após o golpe de Estado: organizada dois meses depois desse fato, a edição de 1973 exibiu uma série de filmes realizados como reação à ditadura, grande parte deles dirigidos por realizadores estrangeiros¹⁹.

¹⁹ Alguns dos filmes que teriam sido exibidos em Leipzig em 1973, segundo as autoras, são: *Yo creo en Chile y su destino* (Rolf Hofmann e Klaus Schollbach), *El tigre saltó y mató, pero morirá... morirá...* (Santiago Álvarez), *La obertura* (Miroslav Hladky), *Santiago de Chile, ciudad violada* (Jan Sandquist), *Chile, mirada retrospectiva y explicaciones* (D. Bartschewski; O. Trofimowa), *Septiembre chileno* (Bruno Muel e Theo Robichet), *Pablo Neruda* (Uwe Belz), *On vous parle du Chili: ce que disait Allende* (Chris Marker) (VILLARROEL; MARDONES, 2012, p. 119). Sobre o cinema da solidariedade ao Chile, feito por realizadores estrangeiros, ver AGUIAR, 2017.

Caroline Moine recorda que a RDA foi um país que recebeu uma grande quantidade de exilados chilenos e, portanto, tornou-se um dos epicentros da solidariedade internacional, sendo Leipzig um espaço importante na articulação de uma “resistência”. Esse festival, que também organizava shows musicais como atividades paralelas às projeções de filmes, já havia convidado o cantor Victor Jara e, após seu assassinato, recebeu inúmeras vezes sua esposa, Joan Jara (MOINE, 2014, p. 221). A pesquisadora cita ainda que, além de cineastas exilados, a edição de 1975 foi outro momento marcado pela presença de nomes ligados à Unidade Popular, não apenas do meio cinematográfico, como era o caso de Hortensia Bussi de Allende.

Também no encontro de 1975, o prêmio do júri foi dado para o filme *Yo he sido, yo soy, yo seré* (Walter Heynowski, Gerhard Scheumann), que registrou presos políticos em Chacabuco, no Chile. Entre os prisioneiros que aparecem no documentário estava o médico de Allende, Danilo Bartulin, que, já no exílio, participou do Festival de Leipzig, compartilhando seu testemunho junto à exibição do filme (MOINE, 2014, p. 222). Naquele ano, um dos grandes destaques foi a primeira parte de *A batalha do Chile*, enquanto a segunda parte foi projetada no ano seguinte. A recepção ao documentário de Guzmán foi extremamente positiva nos periódicos da Alemanha Oriental, que buscaram enfatizar, sobretudo, as reações calorosas dos espectadores. Sobre a parte II, *O golpe de Estado*, Manfred Haedler declarou, por exemplo, que “o cinema se converte num tribunal” em Leipzig, e que a sessão foi marcada pela emergência de “aplausos espontâneos” (HAEDLER, 1976, s/p)²⁰.

Os três festivais aqui mencionados – Pesaro, Cannes e Leipzig – e as informações levantadas sobre a presença do Chile nesses espaços permitem percebermos as múltiplas dimensões desses eventos, cujo alcance é bem mais amplo do que o momento da projeção.

²⁰ A tradução deste extrato foi feita ao espanhol pela Cinemateca Cubana, onde a reportagem foi localizada. Assim, para este artigo, a versão ao português foi feita a partir deste documento em espanhol.

Considerações finais

Locais de encontros, debates, redação de manifestos, shows e declarações políticas, os festivais foram propagadores de discursos que se expandiram em seus catálogos e na imprensa, bem como nos relatos de seus participantes e espectadores. Ao propiciar a entrada da causa chilena nesses espaços europeus, as políticas de programação e de premiação foram responsáveis por promover encontros entre sujeitos diversos: cineastas, atores, críticos, produtores, organizadores, repórteres, músicos, políticos, familiares de vítimas, as próprias vítimas, entre vários outros agentes que passam a se articular nas redes derivadas de vínculos marcados pelo ideal da “solidariedade”. Assim, entender esses espaços em seu potencial é necessário para analisar seu papel na articulação de uma oposição internacional à ditadura de Pinochet.

Vale ressaltar que a ditadura chilena, em seus primeiros anos, foi marcada pelas prisões massivas, a tortura, os fuzilamentos e o exílio, numa política estatal que Melisa Slatman (2016, p. 3) chamou de “laboratório de práticas repressivas”. A popularidade mundial de Salvador Allende e a intensa repressão (que proporcionou ainda cenas do palácio presidencial atacado por aviões e a morte do ex-presidente) geraram uma enorme mobilização internacional que foi responsável por um grande rechaço, no exterior, à ditadura de Pinochet. Nesse contexto, analisar os festivais de cinema e as práticas que fizeram desses espaços parte dessa extensa rede de solidariedade internacional é uma forma de contribuir para as pesquisas que se dedicam a um estudo transnacional do período.

Este artigo procurou unir uma análise das relações euro-americanas nos anos 1970, particularmente das conexões entre Chile e Europa, à compreensão das práticas cinematográficas em sua amplitude. Pode-se perceber que, para os cineastas, políticos e figuras públicas que se exilaram do Chile, os festivais foram importantes instâncias de enunciação de filmes e de outras formas de declarações públicas. Nesses espaços, latino-americanos e europeus de esquerda debateram as razões do golpe chileno e as possibilidades de articulação de uma resistência. Também estabeleceram pontes entre cinematografias de países diversos, engajadas na causa chilena, que

frequentemente superaram as fronteiras geopolíticas em tempos de Guerra Fria. Portanto, um estudo histórico desses encontros permite observar que, em muitos casos, a polarização – seja ela entre centro/periferia ou entre bloco capitalista/socialista – esbarra na historicidade das experiências históricas, que mostra que o fluxo das ideias é sempre dinâmico e impossível de ser entendido por categorias de análise simplificadoras.

Referências

AGUIAR, Carolina Amaral de. A solidariedade ao Chile nos festivais e encontros de cinema. Kaminski, Rosane; Pinto, Pedro Plaza (Orgs.). **Cinema e pensamento**. São Paulo: Intermeios, 2021, p. 131-141.

AGUIAR, Carolina Amaral de. Los prisioneros y la muerte del poeta: el Chile de la dictadura ante las cámaras extranjeras. **Archivos de la filmoteca**: revista de estudios históricos sobre la imagen, n. 73, p. 17-23, out. 2017.

AMIEVA, Mariana. El Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE: las voces del documental y un espacio de encuentro para el cine latinoamericano y nacional. In: Torello, Georgina (ed.). **Uruguay se filma**. Prácticas documentales (1920-1990). Montevideo: Irrupciones, 2018, p. 87-113.

CAMACHO PADILLA, Fernando; CRISTIÁ, Moira. La resistencia cultural a las dictaduras del Cono Sur. Un estudio comparado de la solidaridad desde Francia y Suecia con Chile y Argentina a partir de la gráfica política (1973-1990). **Revista Eletrônica Da ANPHLAC**, São Paulo, v. 21, n. 30, p. 182-239, jan./jul. 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.46752/anphlac.30.2021.3979>. Acesso em: 14 nov. 2021.

COMPAGNON, Olivier. L’Euro-Amérique en question : comment penser les échanges culturels entre l’Europe et l’Amérique latine. **Nuevo mundo, nuevos mundos**, Paris, posto online em 3 fev. 2009. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/54783>. Acesso em: 14 nov. 2021.

DÁVILA, Ignacio Del Valle. ¿Hacia qué tercer cine? Un análisis de la evolución de la teoría del tercer cine a partir de los trabajos de Fernando Solanas y Octavio Getino. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**, Paris, posto online em 5 out. 2021. Disponível em: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/85848>. Acesso em: 14 nov. 2021.

DE GRANDIS, Rita. The Hour of the Furnaces: A Film “Happening”. In: Gerhardt, Cristina; Saljoughi, Sara (Eds.). **1968 and Global Cinema**. Detroit: Wayne State University Press, 2018, p. 117-143.

Cinema latino-americano, festivais europeus e redes de solidariedade
Carolina Amaral de Aguiar

DE LOS CINEASTAS latinoamericanos presentes en el Festival de Pesaro a todos los participantes. 1973. Arquivo da Cinemateca Cubana do ICAIC. Texto inédito.

DE VALCK, Marijke. **Film festivals from european geopolitics to global cinéfila**. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2007.

DEL VALLE DÁVILA, Ignacio. **Cámaras en trance: El Nuevo Cine Latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental**. Santiago do Chile: Cuarto Propio, 2014.

ELSAESSER, Thomas. Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe. In: Elsaesser, Thomas. **European Cinema: Face to Face with Hollywood**. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2005, p. 82–107.

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

XXIXÈME FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM, Cannes: Festival international du film, 1976.

GOETSCHER, Pascale; HIDIROGLOU, Patricia. Introduction. In: Fléchet, Anaïs et al. (Org.). **Une histoire des festivals: XX^e-XXI^e siècle**. Paris: Publications de la Sorbonne, 2013, p. 7-15.

HAEDLER, Manfred. Das Kino als Tribunal. **Der Morgen**, Berlim oriental, 2 nov. 1976. Arquivo da Cinemateca Cubana do ICAIC.

HENNEBELLE, Guy. Préambule: La nostalgies est toujours ce qu'elle était. **CinémAction**: Fernando Solanas ou la rage de transformer le monde. Paris, n. 101, p. 9-14, 2001.

LE CHILI a Pesaro. **Positif**, Paris, n. 164, p. 40-42, dez. 1974.

MARCORELLES, Louis, La violence quotidienne. **Le monde**, Paris, 21 maio 1975. Arquivo Cinefiles da Universidade de Berkeley.

MESTMAN, Mariano. Presentación. Las rupturas del 68 en el cine de América Latina Contracultura, experimentación y política. Mestman, Mariano (Coord.). **Las rupturas del 68 en el cine de América Latina**. Buenos Aires: Ediciones Akal, 2016, p. 7-61.

MOINE, Caroline. **Cinéma et Guerre froide: histoire du festival de films documentaires de Leipzig (1955-1990)**. Paris: Publications de la Sorbonne, 2014.

MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro, **História, questões & debates**, Curitiba, v. 38, n. 1, p. 11-42, 2003. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/2713>. Acesso em: 14 nov. 2021.

ORTEGA, María Luisa. El 68 y el documental en Cuba. **Archivos de la filmoteca:** revista de estudios históricos sobre la imagen. Valência, n. 59, p. 75-92, 2008.

ORY, Pascal. Qu'est-ce qu'un festival ? Une réponse par l'histoire. In: Fléchet, Anaïs et al. (Org.). **Une histoire des festivals: XX^e-XXI^e siècle.** Paris: Publications de la Sorbonne, 2013, p. 19-32.

PALACIOS, José Miguel, Resistance vs. exile: the political rhetoric of Chilean exile cinema in the 1970s. **Jump cut, a review of contemporary media,** Bloomington, 20 nov. 2016 [online]. Disponível em: <https://www.ejumpcut.org/archive/jc57.2016/-PalaciosChile/index.html>. Acesso em: 14 nov. 2021.

PICK, Zuzana Mirjam. Pesaro 1974. **Positif**, Paris, n. 164, p. 39-40, dez. 1974.

PRATT, Mary Louise. Arts of the Contact Zone. **Modern Language Association**, Nova York, 1991, p. 33-40. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/25595469>>. Acesso em: 14 nov. 2021.

RICHE, Daniel, La batailles du Chili: 2e partie: le coup d'État, **Liberation**, Paris, 21 jan. 1977. Arquivo Cinefiles da Universidade de Berkeley.

RODRÍGUEZ, Israel. Del nacionalismo al tercermundismo. El itinerario mexicano de Miguel Littín. **Estudios del ISHIR**, Rosário, v. 10, n. 28, p. 1-17, 2020. Disponível em: <https://web3.rosario-conicet.gov.ar/ojs/index.php/revistaISHIR/article/view/1322>. Acesso em: 14 nov. 2021.

RUEDA, Amanda. 1967-2007: 40 Años de Los Encuentros de Viña Del Mar o de La Constitución Del Nuevo Cine Latinoamericano. **Cinémas d'Amérique Latine**, Toulouse, n. 15, p. 93-101, 2017. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/42598396>. Acesso em: 14 nov. 2021.

RUEDA, Amanda. Films latino-américains, festivals français. **Caravelle**, Toulouse, n. 83, p. 87-104, 2004. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40854152>. Acesso em: 14 nov. 2021.

SILVA, Alexandro de Sousa. **Cinema, Política e Exílio: o caso Miguel Littín.** Foz do Iguaçu, CLAEC, 2021.

SLATMAN, Melisa. Dictaduras de seguridad nacional en Chile y Argentina. Estudio comparativo y relacional de sus estrategias represivas. **Aletheia**, La Plata, v. 7, n. 13. Disponível em: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.7618/pr.7618.pdf. Acesso em: 14 nov. 2021.

STAM, Robert. The “Long 1968” and Radical Film Aesthetics. In: Gerhardt, Cristina; Saljoughi, Sara (Eds.). **1968 and Global Cinema**. Detroit: Wayne State University Press, 2018, p. 23-42.

STEVENS, Kirsten. Across and in-between: Transcending disciplinary borders in film festival studies. **Fusion Journal**, Granada, n. 14, 2018, pp. 46-59. Disponível em: <http://www.fusion-journal.com/across-and-in-between-transcending-disciplinary-borders-in-film-festival-studies/>. Acesso em: 14 nov. 2021.

VALLEJO VALLEJO, Aida. Festivales cinematográficos: en el punto de mira de la historiografía fílmica. **Secuencias**, Madri, n. 39, p. 13-42, primeiro semestre de 2014. Disponível em: <https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/5838>. Acesso em: 14 nov. 2021.

VILLARROEL, Mónica; MARDONES, Isabel. **Señales contra el olvido**: cine chileno recobrado. Santiago do Chile: Cuarto Propio, 2012.

WEINSTEIN, Bárbara. Pensando a história fora da nação: a historiografia da América Latina e o viés transnacional. **Revista Eletrônica da Anphlac**, São Paulo, n. 14, p. 9-36, jan./jun. 2013. Disponível em: <https://revista.anphlac.org.br/anphlac/article/view/2331>. Acesso em: 14 nov. 2021.