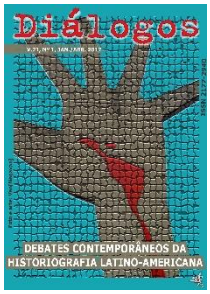
Diálogos v. 21 n. 1 (2017), 114-125



Diálogos

http://doi.org/10.4025/dialogos.v21i1

ISSN 2177-2940 (Online)

ISSN 1415-9945 (Impresso)

O cinema em busca da inspiração revolucionária: uma análise de Sandino (1990), de Miguel Littín

http://doi.org/10.4025/dialogos.v21i1.37163

Alexsandro de Sousa e Silva

Doutorando no Programa de Pós-Graduação em História Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, alexsandro.dses@gmail.com

Palavras Chave:
Chile, Nicarágua, Sandino, cinema, representação política, exílio, democracia.

.

Keywords:
Chile, Nicaragua, Sandino, cinema, politic representation, exile, democracy.

Palabras clave:
Chile, Nicarágua, Sandino, cinema, representación política, exilio, democracia.

Resumo

O artigo analisa o filme *Sandino* (1990), o último dirigido pelo chileno Miguel Littín no exílio. A narrativa fílmica tenta fazer uma monumentalização do líder revolucionário Augusto César Sandino (1895-1934). No enredo, o protagonista organiza a resistência armada contra os militares norte-americanos em território nicaraguense; porém, com a saída das tropas estrangeiras, o líder foi assassinado a mando de Anastasio Somoza García. Pretendemos analisar o filme de Miguel Littín e verificar de que maneira o enredo está dialogando com um duplo contexto: a crise do « socialismo real » e a transição democrática no Chile. Como hipótese, acreditamos que a película procura uma inspiração revolucionária e antiimperialista nas lutas políticas no passado latino-americano, representadas na atuação de Sandino na resistência armada aos Estados Unidos. Ao mesmo tempo, *Sandino* procurou manter viva uma imagem autoritária e antidemocrática das Forças Armadas da América Latina, enquanto a elite política do Chile « negociou » a transição democrática com os militares.

Abstract

The cinema in search of the revolutionary inspiration: an analysis of Sandino (1990), directed by Miguel Littín

The article analyzes the film *Sandino* (1990), the last film directed by the Chilean Miguel Littín in exile. The film narrative tries a monumentalization of the revolutionary leader Augusto César Sandino (1895-1934). In the plot, the protagonist leads the armed resistance against the U.S. military in Nicaragua ; however, with the departure of foreign troops, the leader was murdered on the orders of Anastacio Somoza García. We intend to analyze the Miguel Littín's movie and verify how the narrative is dialoguing with a dual context : the crisis of « real socialism » and the democratic transition in Chile. As a hypothesis, we believe that the film seeks a revolutionary and anti-imperialist inspiration on the past struggles in Latin America, represented in the performance of Sandino in armed resistance to the United States. At the same time, *Sandino* seeks to keep alive an authoritarian and anti-democratic image of Latin American's military, while the political elite of Chile sought « negotiate » a democratic transition with the military.

Resumen

El cine en busca de la inspiración revolucionaria: un análisis de Sandino (1990), de Miguel Littín

El artículo analiza *Sandino* (1990), la última película dirigida por el chileno Miguel Littín durante seu exilio. La narrativa fílmica busca la monumentalización del líder revolucionario Augusto César Sandino (1895-1934). En su desarrollo, el protagonista organiza la resistencia armada contra los militares norteamericanos en territorio nicaragüense. Sin embargo, con la salida de las tropas extranjeras, el líder fue asesinado a mando de Anastasio Somoza García. Aquí se pretende examinar dicha película y verificar de qué manera la historia dialoga en un doble contexto: la crisis del "socialismo real" y la transición democrática en Chile. Consideramos como hipóstesis que esta obra cinematográfica busca una inspiración revolucionaira e antiimperialista en las luchas políticas del pasado latinoamericano, representadas en la actuación de Sandino durante la resistencia armada a los EE.UU. Al mismo tiempo, la película *Sandino* buscó mantener viva una imagen de las Fuerzas Armadas latinoamericanas como autoritarias y antidemocráticas; pero a pesar de ello, la elite política chilena "negoció" la trasición democrática con los militares.

Artigo recebido em 15/07/2016. Aprovado em 22/03/2017

Miguel Littín e a Nicarágua revisitada

A película *Sandino* (Espanha, Chile, Nicarágua, Itália, 1990) foi dirigida pelo chileno Miguel Littín na Nicarágua, ao final de seu exílio na Espanha. A trama conta a biografia de Augusto Nicolás de Sandino y Calderón (1895-1934), conhecido como Augusto César Sandino, ícone latino-americanista que liderou uma guerrilha contra a Infantaria da Marinha dos Estados Unidos da América entre 1927 e 1933.

Com experiência em teatro e televisão, Miguel Littín conquistou visibilidade internacional no meio cinematográfico com a película *El chacal de Nahueltoro*, de 1969. Engajado politicamente, viveu entre tensões e diálogos com as esquerdas chilenas durante o governo de Salvador Allende (1970-1973), desenvolvendo atividades artísticas e intelectuais. Com o golpe de Estado de 1973, o diretor exilou-se e circulou entre a América e a Europa, dirigindo filmes e militando contra a ditadura militar chilena. Em 1985, realizou filmagens clandestinas com o apoio de grupos de oposição ao regime do General Augusto Pinochet, que resultaram na série televisiva *Acta general de Chile* (1986). O projeto seguinte seria o da realização de *Sandino*, cujos trabalhos tiveram início em janeiro de 1987.

O projeto inicial de *Sandino*, cujo financiamento principal veio da Televisión Española (TVE), cogitou os atores Dustin Hoffman, Al Pacino, Richard Gere, Edward James Olmos e Andy García no papel principal, por exigência da TVE em ter um « astro » no elenco (Pérez Turrent T., 1991). Com ares de superprodução, a trama mostraria as peregrinações de Sandino pela América Central e México e apresentaria o Presidente mexicano Lázaro Cárdenas (1934-1940) como um dos personagens. No entanto, houve uma série de empecilhos que atrasaram as filmagens por vários meses. Estas ocorreram entre 02 de maio e 24 de agosto de 1989, percorrendo lugares da Nicarágua pelos quais Sandino passou enquanto vivo, como Niquinhomo (povoado de nascimento) e San Rafael del Norte. O resultado foi uma superprodução estimada em oito milhões de dólares, transformada em uma série para a TVE de três episódios (55 minutos cada) e uma versão para os cinemas com duas horas de duração, a qual utilizaremos na presente análise.

Houve atraso na exibição da série na televisão da Espanha e da película nas telas de cinema (Silva, 2015: 243)[1]. Tais fatos se deveram à mudança de direção na TVE em 1988, quando Pilar Miró foi pressionada a deixar o cargo por ser considerada má administradora, o que gerou uma retaliação ao projeto de *Sandino* por parte da direção seguinte. No entanto, a versão cinematográfica foi exibida no III Festival Internacional de Cine de Viña del Mar, no Chile, em outubro de 1990, como um gesto de retorno de Miguel Littín ao país de origem após 17 anos de exílio.

O presente texto tem como objetivo analisar o filme de Miguel Littín e verificar de que maneira o enredo está dialogando com um duplo contexto : a crise do « socialismo real » e a transição democrática no Chile. Como hipótese acreditamos que a película procura uma inspiração revolucionária e antiimperialista nas lutas políticas no passado latino-americano, representadas na atuação de Sandino na resistência armada aos Estados Unidos. Ao mesmo tempo, *Sandino* procura denunciar os «perigos» de uma negociação com os militares para manter a democracia, evidenciando uma visão crítica a respeito desse sistema de governo.

Para realizar a análise de *Sandino*, levamos em conta propostas teóricas e metodológicas de uma historiografia preocupada com o uso do

[1] A estreia da série na TVE aconteceu somente em 26 de dezembro de 1991, quase dois anos depois de concluído o projeto. Cf. La vida de Sandino a la TV española, *El Universal*, México D.F., 27 deciembre 1991, s/p. Até então, a película não fora exibida por problemas de Miguel Littín com a distribuidora.

filme enquanto fonte histórica (Sorlin, 1985; Ferro, 1992; Napolitano, 2005; Xavier, 2007; Morettin, 2011). Tais pesquisadores valorizam o domínio dos códigos internos da estrutura fílmica por parte do analista como elemento relevante na reconstrução histórica de um período. Estudos recentes afirmam a necessidade em analisar os filmes de modo a compreender a visão de mundo exposta pela própria narrativa fílmica, evitando a subordinação da obra aos documentos escritos. Como afirma Morettin (2011), trata-se de identificar o «movimento interno» do filme e cotejá-lo com outras fontes do período. Dessa forma, utilizaremos também documentos de época, como reportagens e entrevistas do diretor, como fontes secundárias.

O jornalista enquanto narrador e questionador

O filme busca narrar a biografia de Augusto Sandino (interpretado pelo português Joaquim de Almeida) através do relato marcado por momentos de intencionalidade poética. A narrativa passa pela mediação do jornalista norte-americano Tom Holte (Kris Kristofferson), que chega a confundir-se com o narrador da película, entendido como a instância narradora que organiza a ordem de exposição das imagens e sons dentro de um fluxo temporal definido (XAVIER, 2007, p. 16-17).

A abertura dá o tom da narrativa. A imagem inaugural é um fundo negro com letreiros explicativos do contexto histórico da Nicarágua, com pontuações datilográficas no plano sonoro. Em seguida, assistimos a cenas do nascimento e infância de Sandino, interrompidas por uma transição de imagens por fusão que transportam o espectador a outro espaço/tempo : o jornalista aparece pela primeira vez, lava seu rosto, olha-se no espelho e volta à sua máquina de escrever. Continuando a narrativa fílmica, somos remetidos novamente à infância de Sandino, através de outra fusão de imagens.

As fusões de imagens que ligam estas sequências marcam uma continuidade entre a narrativa audiovisual e a prática de narrar, sendo construída pelo jornalista. O narrador implícito do filme comporta-se como o jornalista : simpatiza-se com a luta de Augusto Sandino porém mantém certo distanciamento, na busca de objetividade. Vale ressaltar que, para a concepção do personagem do jornalista, a inspiração foi a atuação de Carleton Beals (1893-1979), jornalista dos Estados Unidos que entrevistou Sandino durante a luta contra a intervenção militar na Nicarágua (Grossman R., 2009).

O encontro entre Tom Holte e Sandino, sinalizado pela narrativa na breve imagem da sósia do líder político ao lado de um fotógrafo com a placa *EL RETRATO DEL RECUERDO COM SANDINO*, evidencia seus lugares na narrativa. Após ser levado a um acampamento clandestino, pretexto para exibição do aparato armado, o jornalista encontra-se com o nicaraguense. Um abraço entre eles marca a relação de confiança : ao invés do plano e contra-plano que os separavam, o abraço sela o pacto de confiança e os dois passam a ser enquadrados dentro dos mesmos planos. A conversa é construída de modo a destacar seus papéis na causa antiimperialista:

> soy periodista; mi misión es atenerse a los hechos»; [...] y mi misión es favorecer lo que está predestinado; ¿Y eso sería ?; Que los nicaraguenses puedan decidir su destino sin la ayuda de los norteamericanos. (LITTÍN, 1990a).

O jornalista ressalta que sua missão é «prender-se aos fatos», tal como a narrativa fílmica procurou fazer. Para compor *Sandino*, o cineasta Miguel Littín consultou diversas fontes, como os escritos de Sergio Ramírez (vice-presidente da Nicarágua em 1989) e o livro *El verdadero martirio de la Segovia*, de Anastasio

Somoza[2]. Além dos livros, o cineasta também consultou uma série de documentos pessoais (cartas, diários, etc.) no Archivo Sandino, na Nicarágua (PÉREZ TURRANT, 1991). Trata-se de uma forma de autenticação para legitimar a construção narrativa, fundamentada em documentos «verídicos». No entanto, ressaltamos que o produto fílmico é mediado por diversas instâncias que trazem tensões na leitura da obra.

Tom Holte declara a intenção de fazer pública a organização clandestina: [...] *tengo la intención de hacer público todo lo que he visto y todo lo que usted me dice*. (LITTÍN, 1990a). Essa vontade de expor a «verdade» sobre Sandino é a bandeira do filme, evidenciando nova convergência entre o narrador do filme e o personagem. Fechando a entrevista, Sandino responde a Holte: *Vaya, señor Holte, vaya y cuente por el mundo lo que ha visto y oído en ese campamento del pequeño ejército loco*». (LITTÍN, 1990a). A fala do protagonista remete a um pedido que o Presidente Salvador Allende faz a Régis Debray ao final do documentário *Compañero Presidente* (1971), também dirigido por Miguel Littín: […] *creo que tu, compañero,* […] *puedes ayudar mucho diciendo lo que has visto y diciendo lo que queremos*. (LITTÍN, 1990a). A construção audiovisual de Sandino passa por outras referências latino-americanistas, e o caso chileno é lembrado por esta homenagem à livre expressão frente ao processo revolucionário.

Tom Holte reaparece em cena após a retirada dos marines da Nicarágua, pouco antes da assinatura do acordo de paz. Introduz o espectador ao novo contexto nacional com breve relato em "over". Na narrativa, acompanhamos a trajetória do jornalista na busca de entrevistas com Anastacio Somoza (José Alonso) e Sandino. No caminho, presencia a repressão aos mais pobres. O jornalista mostra-se indignado e, ao encontrar Sandino, questiona-o em relação à situação social do país. O movimento de Holte, de um profissional que se "atém aos fatos" para alguém que busca intervir na realidade, mostra em alguma medida o próprio movimento do filme: após exibir as conquistas e as "falhas" da condução da batalha contra os EUA, chega-se o momento de intimar Sandino a tomar alguma atitude. A objetividade inicial do jornalista no filme (Imagem 1) transforma-se em engajamento no momento de crise (Imagem 2).

Imagem 1: Sandino pede que Tom Holte divulgue a verdade e aponta para a mata.
Fonte: (LITTÍN, 1990a).

Imagem 2: Tom Holte questiona a passividade de Sandino, isolado.
(LITTÍN, 1990a).

Somoza arma sua última armadilha contra Sandino e segura o jornalista no recital a Ruben Darío, para que o estadunidense não ajude o guerrilheiro. Tom Holte fecha a narrativa

[2] Cf. Miguel Littín rueda 'Sandino', biografia del líder revolucionário nicaragüense, *El País*, Madrid, 14 junio 1989, s/p.

fílmica reaparecendo em tela da mesma maneira que surgiu na abertura do filme: sentado e datilografando. Ambas as cenas, na abertura e no final, inserem-se no mesmo fluxo espaço-temporal posterior à morte de protagonista, construindo uma memória sobre o herói. Ao final da película, o jornalista descreve a situação dos sandinistas após o assassinato do líder e dá espaço para as últimas palavras de Sandino, em "off". O jornalista e o narrador se confundem, ambos deixam as proféticas palavras sandinistas ocuparem o espaço sonoro, que dará espaço, por sua vez, à trilha musical que encerra a película.

Sandino: entre a monumentalização e o questionamento do herói

O Sandino apresentado ao espectador é um protagonista dotado de certas virtudes do herói do cinema melodramático : bondade, coragem, determinação. No entanto, não se trata de um personagem monolítico pois será vítima de seus próprios erros e hesitações ao longo da narrativa. O filme não explora o pensamento político do protagonista: seu nacionalismo e antiimperialismo são colocados em primeiro plano, e suas ações militares remetem a uma estratégia revolucionária, mas pouco sabemos de seus projetos de nação.[3] Em vida, Sandino era liberal, defensor da soberania nacional e da Constituição:

> Durante os anos de guerrilha, Sandino sempre reivindicou que a construção do Estado nacional da Nicarágua deveria repousar sobre um governo legalmente eleito, respeitoso da Constituição, nacionalista e antiimperialista» (SEBRIAN, 2005, p. 43-44)[4].

Veremos adiante como o filme deixa evidente que o caráter "legalista" de Sandino será uma das causas de sua derrota.

A película tenta seguir a iconografia clássica da representação do herói, contribuindo para sua reiteração : o chapéu, a jaqueta, a corda da bolsa atravessada no peito e o lenço vermelho e preto no pescoço (cores da bandeira sandinista nos anos 1920-1930 e do grupo Frente Sandinista para la Libertación Nacional nos anos 1970) são signos visuais que reforçam uma iconografia construída em torno de Sandino ao longo das décadas de 1960 e 1970.

As cenas cômicas, românticas e melodramáticas do filme que encenam a intimidade do líder foram estratégias narrativas da película para tentar atrair público. Mariana Villaça (2010: 136) afirma que os cineastas cubanos nos anos 1980 estiveram preocupados com o desgaste do cinema engajado por parte do público, cansado do "combatismo" e do "denuncismo" reiterados por este tipo de produção fílmica. Com a rejeição, vem a preocupação dos diretores em dialogar com as convenções narrativas do "cinema comercial" como formas de aproximação com o gosto popular: "Passa a ser nítida a preocupação de que os filmes atendessem aos gostos e aos anseios de diversão do povo" (VILLAÇA, 2010, p. 136), afirma a historiadora. A nosso ver, Miguel Littín acompanha este movimento com a concretização de *Sandino*, pois era um diretor antenado com os debates entre diretores latino-americanos.

O maniqueísmo se faz presente na representação dos personagens. Os sandinistas são mostrados como valentes soldados. Os pobres estão representados como figuras frágeis e vitimizadas frente à repressão militar, com

[3] Assim como a película, Sergio Ramírez (1988) também evitou falar do ecletismo ideológico de Sandino, focando sua experiência combativa.

[4] Segundo SEBRIAN (2005, p. 40), enquanto esteve fora da Nicarágua (1920-1926) Sandino assimilou diversas ideias de diferentes correntes de pensamento político : antiautoritarismo, anticlericalismo, anticapitalismo (em diálogo com anarquistas), defesa de legislação social e união de forças progressivas (em sintonia com os socialistas) e anti-imperialismo (compartilhado com comunistas). Além disso, seguiu preceitos da maçonaria e do espiritualismo mexicano (*ibidem* : 42).

raros momentos de protagonismo.

Os pobres fazem parte de uma iconografia da pobreza que tende à sua vitimização. Os soldados norte-americanos e nicaraguenses, por sua vez, apresentam-se como os vilões da história. Anastasio Somoza nos é apresentado dançando com a mulher do diplomata, o que mostra as boas relações entre os conservadores nicaraguenses e os EUA. Sua representação segue um estereótipo do vilão no cinema comercial: cínico, aproveitador e sempre bem vestido. A figura autoritária do capitão Hatfield (Dean Stockwell), líder dos marines que ocuparam a Nicarágua, expressa a arrogância imperialista e não admite ser vencido por camponeses.

No nascimento de Sandino, há um "duplo batismo" que marcará a crise de identidade política do líder. Por uma parte, Don Gregorio Sandino (Omero Antonutti) nomeia o filho correndo a cavalo, demarcando sua posição oligárquica: "*si es varón, llámale Augusto"*, nome de origem latina que significou "majestade" ou "venerável" na época de Roma. O "segundo" batismo vem com as mulheres pobres cantando para o bebê Sandino, iniciando-o na cultura popular. Assim sendo, Sandino teve sua formação dividida entre a oligarquia e o campesinato.

Será como mediador entre a oligarquia e as camadas populares que Sandino inicia seu "pequeno exército de loucos"[5]: utiliza sua fortuna para financiar a luta armada e tem como iniciador político o artesão da fazenda. A entrada do protagonista em um povoado é vista com desconfiança, até que as armas, pagas pelo recém-chegado, começam a chegar para o bando. Sandino utiliza sua condição sócio-econômica para conquistar adeptos entre os pobres e formar o grupo armado.

A vida entre os dois mundos gera um impasse na vida pessoal do líder. Seu amor é divido entre Teresa Villatoro (Angela Molina), guerrilheira, e Blanca Arauz (Victoria Abril), a telégrafa. A primeira sela a adesão de Sandino à causa antiimperialista, quando o beija envoltos na bandeira sandinista. Além disso, Teresa é a líder das mulheres e crianças do grupo guerrilheiro, e está sempre na frente de batalha, mostrando-se ativa, autônoma e batalhadora. Blanca, por sua vez, representa a modernidade e o conservadorismo, pois é a telégrafa que ajuda Sandino na circulação de informações e é católica, o que obriga o líder a casar-se na Igreja. Frágil, vulnerável e desacostumada com a vida no campo, Blanca passará por privações ao lado de amado até que falece quando dá a luz a uma menina, que aparece ao final do filme.

A indecisão de Sandino em relação às questões amorosas também está presente nas ações políticas. São momentos em que a esperada « convicção revolucionária » é abalada e isso impede que os objetivos sejam alcançados. Quando teve a oportunidade de render os *marines* encurralados na batalha de Ocotal, o líder não levou em consideração os conselhos de Francisco Estrada (Fernando Balzaretti) em avançar e preferiu tentar uma proposta de armistício com os marines, que rejeitaram. Tal decisão, somada à resistência dos estrangeiros, causou um impasse na batalha que gerou tempo suficiente para chegar os reforços aéreos norte-americanos e dispersar os guerrilheiros, que sofreram uma grande derrota[6].

---

[5] Trata-se da nomenclatura dada pela poeta chilena Gabriela Mistral quando descreveu o grupo como *pequeño ejército de locos de voluntad de sacrificio* em 1931. Cf. GONZÁLEZ, Marta Leonor. Gabriela Mistral: La defensora del "Pequeño ejército loco". Luis E. Aguilera – Desde el andén de los sueños, 11 enero 2014, http://www.luiseaguilera.cl/index.php/internacional.html, página consultada em 06 maio 2015.

[6] Em meio à batalha, aparece uma breve alusão à Teologia da Libertação, importante movimento político-religioso que teve peso na Revolução Sandinista de 1979. Trata-se da sequência em que o padre abre a igreja para que os guerrilheiros instalem armas no alto do edifício.

Sandino muda a estratégia: deixa de atacar em campo aberto e passa a adotar a guerra em meio à selva. É a fase em que o líder reata o amor com Teresa, pois Blanca encontrava-se presa pelos militares nicaraguenses. Nesta conjuntura, Sandino vence uma batalha, consolidando sua posição de opositor do governo nacional. Sabendo da fragilidade conjugal de Sandino, Somoza manda libertar Blanca, causando transtornos pessoais ao guerrilheiro e às suas companheiras. Os inimigos jogam com a fraqueza sentimental do líder rebelde e avançam sobre o acampamento clandestino, dispersando os sandinistas. Nova derrota bélica, gerada a partir da indecisão amorosa de Sandino : destinos do líder e da nação mediados pela chave melodramática.

A última hesitação aconteceu após a negociação de paz em 1933. Alertado por Holte que Somoza traíra o acordo reprimindo os pobres, fica a dúvida se o protagonista deve pegar em armas novamente. A decisão de Sandino foi a tentativa de convencer o Presidente Juan Bautista Sacasa a exonerar Somoza do cargo oficial (Imagem 3), ou seja, recorrer aos meios institucionais para solucionar a repressão oficial. O tom é de despedida dos amigos de armas e lamentação por não conseguir a sonhada soberania nacional, e parece aceitar o "destino" de ser assassinado em Manágua. De fato, Sandino foi traído e fuzilado.

Imagem 3: Sandino na mesa "burguesa" com o Presidente Sacasa.
Fonte: (LITTÍN, 1990a).

No filme, Sandino aparece pela última vez numa fotografia familiar (Imagem 4), enquanto escutamos suas palavras finais.

A imagem final de Sandino na película é em uma foto ao lado do pai e do irmão Sócrates, enquanto escutamos as palavras finais do filme: "*He tenido un sueño. Una gran olla procedente del Pacífico inundaba toda la Nicaragua, como se un mar se vaciase en el otro. Sólo las grandes ígneas de los volcanes sumergían*". Na imagem, a figura aristocrática de Sandino; pelo som, a voz da promessa da revolução. No entanto, o conflito entre a morte trágica, representada em imagens que remetem ao Holocausto, e a mensagem de esperança causa certa tensão na mise-en-scène.

Imagem 4: Sandino "oligarca" na imagem, Sandino "revolucionário" no som.
(LITTÍN, 1990a).

A pedagogia da derrota política

As referências à história política nicaraguense pontuam o filme através de comentadores ocasionais. Em meio ao terremoto que sacudiu a embaixada dos EUA na Nicarágua, uma mulher brinda: "*¡No importa! ¡En Nicaragua si no hay terremoto hay una guerra, brinde por ella!*". O artesão que havia referenciado à "*tierra mezclada con agua, fundida por el fuego*" também diz em outra passagem, quando ocorre a primeira intervenção norte-americana: "*Ay, mi pobre Nicaragua, traicionada por los conservadores, invadida por los yankees, desangrándose en su propia*

prisión». (LITTÍN, 1990a). Vale ressaltar a visão política do trabalhador, pois comenta a luta histórica do país.

Na infância de Sandino, vemos o conflito entre a procissão católica acompanhada de militares (representando os conservadores) e outra marcha com alguns cartazes apoiando o governo liberal de José Santos Zelaya (1893-1919). Em outro momento, Sandino acaba se envolvendo em confusão num bar, gerada a partir da discussão entre dois homens que defendem os lados opostos da política nacional. A cena é marcada por um humor do tipo "pastelão" (*slapstick*), animada pela versão em acordeão de "*La adelita*"[7], e aparecem diversas trapalhadas entre os participantes, incluindo Sandino e Teresa Villatoro que acabaram de se conhecer.

Os conflitos entre liberais e conservadores evidenciam um limite na política da Nicarágua: são mostrados ao longo da narrativa como duas faces da mesma moeda, sem expressão, o que facilitou a invasão norte-americana, segundo os letreiros iniciais: "*El enfrentamiento de cien años entre liberales y conservadores, ha servido de pretexto a la intervención del gobierno de los E.E.U.U.*". A democracia não tem valor reconhecido pelo filme, que privilegia as ações armadas de Sandino, tratadas na chave do heroísmo e da coragem. A celebração do acordo de paz exemplifica tal visão crítica.

A assinatura do tratado de paz não é enaltecida pela narrativa. O salão, cercado de políticos e jornalistas, apresenta-se como um ambiente teatral na qual Somoza é o artista principal, deslocando-se pelo espaço para abraçar Sandino (Imagens 5 e 6). Umanzor (Alonso Echanove) e Estrada observam desconfiados toda a cena (Imagem 7): trata-se dos mais leais seguidores do líder guerrilheiro que parecem saber que o momento não é propício de um acordo dessa natureza.

Imagem 5: Sandino, Sacasa e Somoza nos acordos de paz de 1933.
Fonte: (LITTÍN, 1990a).

Imagem 6: Sandino, Somoza e o abraço que selará o destino do herói (e da nação).
Fonte: (LITTÍN, 1990a)

Vale ressaltar o protagonismo de Juan Carlos Umanzor e Francisco Estrada na película. O primeiro é fiel seguidor de Sandino, aquele que retransmite de modo enérgico as ordens do líder. Francisco Estrada aparece como o braço direito de Sandino. Suas ações são enérgicas: explode uma bomba para afastar policiais e salvar conservadores e liberais em briga no bar de Teresa; pede a Sandino que aniquile os

[7] Corrido popular da época da Revolução Mexicana. O uso da canção no filme *Sandino* foi questionado pelo crítico mexicano Jorge Ayala Blanco, conhecido pela sua verve polemista, em uma crítica extensa e ácida contra a película de Miguel Littín, que, para ele, representa *Ocho millones de dólares tirados a la basura*. AYALA BLANCO, Jorge. Littin y las Zalamerías del Sandino Gallego », *El Financiero*, México D.F., 21 enero 1991, p. 71.

marines encurralados na batalha de Ocotal. As presenças dos personagens na narrativa são dotadas de dignidade, dado relevante para entender a forma como é mostrado o fuzilamento deles (Imagens 8 e 9): ambos olham firmemente para o espectador, com ar de "missão cumprida" e conscientes de que suas mortes não foram oriundas de suas ações guerrilheiras, mas da traição da "falsa democracia".

Imagem 7: Umanzor e Estrada desconfiados com os acordo de paz.
Fonte: (LITTÍN, 1990a).

Imagem 8: Estrada à véspera da morte.
(LITTÍN, 1990a).

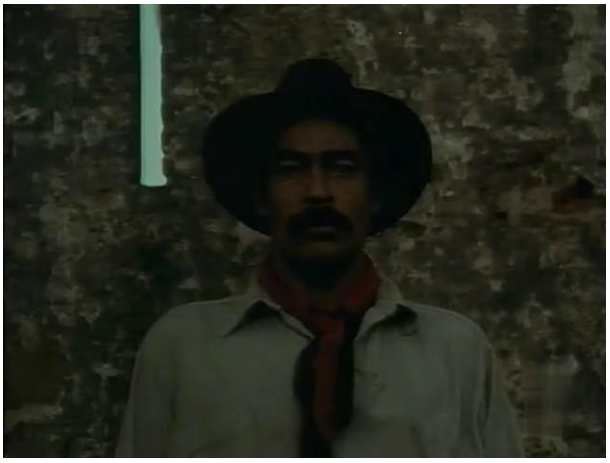


Imagem 9: Umanzor aguardando os tiros mortais.
Fonte: (LITTÍN, 1990a).

No recital a Ruben Darío, há uma ironia em relação à cultura "burguesa" que caracteriza o evento, simbolizando um circo armado para esconder o crime que ocorre concomitantemente. Quando termina o recital, dá-se o sinal para a execução dos presos, Sandino, Umanzor e Estrada através de tiros para o alto. Os presos são mostrados em planos separados. Enquanto Umanzor e Estrada estão de cabeça erguida olhando para a câmera, Sandino está em plano mais aproximado, olhando em *off* e lamentando a traição: "*me engañaron mis políticos"* (Imagem 10). O tratamento é diferenciado em relação aos companheiros, e o tom amargo da derrota é evidente na constatação de seu "erro". A câmara é uma interrogante, assim como havia sido Tom Holte, que intimou o herói a tomar providência frente à escalada de violência por parte dos militares. Após os tiros fulminantes, os corpos dos três combatentes são arremessados na vala comum, sepultando um sonho de justiça social.

Imagem 10 : Sandino e a consciência trágica da derrota. Fonte: (LITTÍN, 1990a).

Conclusões

Em *Sandino*, há um evidente elogio das ações armadas. A desconfiança com o universo democrático, principal demanda de diversos movimentos sociais latino-americanos dos anos 1980, é perceptível na narrativa fílmica quando esta democracia formal é apresentada como "burguesa' e "cativa" dos interesses dos poderosos. Além disso, tal democracia mantém sua submissão frente ao poderio dos Estados Unidos que, apesar de saírem de cena na Nicarágua dos anos 1930, continuavam intervindo nas soberanias nacionais.

No tradicional jogo político nicaraguense, a traição é colocada em relevo. Rosanna grita ao Presidente e sua guarda que todos estão compactuando com a perseguição a Sandino. Este último, à véspera da morte, reconhece o mesmo movimento. O enquadramento em seu rosto antes da morte expõe a trágica tomada de consciência de que havia sido derrotado. Como a participação de Somoza ao longo do filme destaca seu papel de mentor do cerco a Sandino, acreditamos que a película expõe uma visão cética a respeito dos acordos entre elites políticas e militares – tal como foram vistos os contatos entre a Concertación de partidos por el No e os militares chilenos, para que estes saíssem impunes pelos crimes cometidos na ditadura.

Valendo-se da ética e compromisso com a verdade por parte do jornalista norte-americano para contar a biografia de Sandino, o relato "objetivo" mostra um "pecado" de nascimento do líder: é filho da oligarquia que desrespeitava os direitos dos empregados, tendo em vista a forma como Don Gregorio expulsou a mãe do pequeno e ficou com a guarda. Esse elemento de classe social acompanhará o protagonista ao longo do enredo. Sandino utilizou sua condição para comprar armas e conquistar adesões; casou-se com Blanca Arauz e abandonou Teresa Villatoro, a "verdadeira" revolucionária; assinou o acordo de paz com Somoza e, enfim, recorreu ao Presidente Sacasa para resolver o problema da repressão no campo.

A desconfiança com o universo democrático-institucional aparece nos discursos de Miguel Littín. Quando pode retornar oficialmente ao Chile em 1988, o cineasta participou na campanha pelo "No" promovido pelos militares chilenos. Nessa oportunidade, expressou reticências em relação à "bondade" do ditador em terminar com o exílio: "*como sabemos que es una medida electoral y transitoria, tenemos que luchar para que se convierta en una medida legal*".[8] A desconfiança com a democracia "protegida" pelos militares causou má impressão no chileno mesmo depois de confirmada a vitória no plebiscito.

Assim sendo, o diretor refletiu sobre a nova democracia chilena. Uma série de qualitativos contesta a forma como o país estava organizado: "*un gobierno civil* [...] *amenazado, sin embargo, por el poder militar", "el lugar de la duda, de la indecisión"*, "*el país del cementerio de las utopías, el paraíso del pragmatismo"*. Segundo o autor, "*Hay quienes quieren confundir democracia moderna con libre empresa, libertad de empresa con desaparición de la*

[8] Con toda la familia llegó ayer M. Littin, *El Mercurio*, Santiago de Chile, s/p., 11 septiembre 1988.

gestión del Estado"[9]. As críticas, portanto, estão vinculadas com a imposição do neoliberalismo no Chile principalmente através das privatizações (HUNEEUS, 2005, p. 444-447). Tal situação econômica foi a "herança" da ditadura militar que, politicamente, não abandonou o poder, fazendo-se presente e acossando o país. O cineasta não admitiu a impunidade pelos crimes cometidos pela Junta Militar:

> ¿Es este país, compatriotas, un cementerio que donde si alguien cava en la tierra surgen los muertos intactos, como en una maldición bíblica, acusando a los vivos, a los asesinos y a los sobrevivientes que permitimos la impunidad del crimen?.

Sem a reparação dos crimes, segundo o autor, o país não estaria numa democracia, mas na "estación del regreso a la dictadura"[10].

Uma vez que a revolução deixou de ser a ordem do dia, Miguel Littín se questiona sobre o valor da democracia, sistema de governo visto com descrédito na sua filmografia do exílio:

> si la opción es la democracia, quisiera pensar, como Carlos Fuentes, que cualquier democracia debe tener como objetivo lo que hasta ahora solo las revoluciones se han propuesto: el crecimiento y la justicia[11].

Desenvolvimento econômico e justiça social foram as palavras de ordem, e ambas só seriam possíveis se o Estado estivesse atuante, ao contrário do que pensavam os "pragmáticos" políticos e os neoliberais que ocuparam os postos políticos no país em 1990.

Acreditamos que a crítica à democracia liberal é realizada de maneira indireta e oblíqua no filme *Sandino* pois é evidente a desconfiança com tal universo. Vale lembrar que a Nicarágua passou pelo mesmo processo de imposição do neoliberalismo na época através de um acordo de paz. Segundo Matilde Zimmermann (2006), assim que o acordo pela paz com os contras (grupos anticomunistas armados e financiados pelos Estados Unidos para derrubar o governo revolucionário) foi assinado em 1987, a Frente Sandinista de Liberación Nacional continuou a defender uma retórica antiimperialista enquanto promovia um desmonte da estrutura estatal, criada desde a Revolução de 1979. Chile e Nicarágua estavam unidos pelos acordos, pelo neoliberalismo e pela sombra dos militares e conservadores nas novas democracias que se inauguraram em 1990.

Por outro lado, parece-nos evidente que a análise das ações estratégicas de Sandino, o apontamento de seus limites e a tentativa de celebrar sua memória fazem parte de um movimento de busca das raízes antiimperialistas e revolucionárias próprias da América Latina. Esse movimento é realizado no período 1987-1989, anos de constantes tensões no universo socialista como a crise enfrentada na ex-União Soviética, em Cuba (migrações, expurgos políticos) e na própria Nicarágua (contestações ao governo do Frente Sandinista para la Libertación Nacional, que sai do poder em 1990). Em meio ao terreno político que abalou o mundo socialista, o filme tenta brindar, ainda que a questione, a memória de um ícone e mostrar a autenticidade do caminho revolucionário

Referências

AYALA BLANCO, Jorge. Littin y las Zalamerías del Sandino Gallego, *El Financiero*, México D.F., 21 enero 1991, p. 71.

[9]LITTÍN, Miguel. Se sabe que el que no vuelve no se fue. In: *III Festival Internacional de Cine de Viña del Mar, Documentos (Racconto de un encuentro)*. Santiago de Chile: Ministerio Secretaría General del Gobierno, 1990, p. 22-23.

[10]*Ibid*., p. 22.

[11]*Ibid*, p. 23.

Con toda la familia llegó ayer M. Littin, *El Mercurio*, Santiago de Chile, 11 septiembre 1988, s/p.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. (trad. Flavia Nascimento).

GROSSMAN, Richard. Solidarity with Sandino, The Anti-Intervention and Solidarity Movements in the United States, 1927-1933, *Latin American Perspectives*, v. 36, n. 6, nov., p. 67-79, 2009.

HUNEEUS, Carlos. *El régimen de Pinochet*. Santiago de Chile: Ed. Sudamericana, 2005.

La vida de Sandino a la TV española, *El Universal*, México D.F., 27 deciembre 1991, s/p.

GONZÁLEZ, Marta Leonor. Gabriela Mistral: La defensora del "Pequeño ejército loco", *Luis E. Aguilera – Desde el andén de los sueños*, 11 enero 2014, http://www.luiseaguilera.cl/index.php/internacional.html. Consultado em 13 maio 2014.

LITTÍN, Miguel. *Sandino* (filme), 1990a.

LITTÍN, Miguel. Se sabe que el que no vuelve no se fue. In: *III Festival Internacional de Cine de Viña del Mar, Documentos (Racconto de un encuentro)*. Santiago de Chile: Ministerio Secretaría General del Gobierno, 1990b.

Miguel Littín rueda 'Sandino', biografia del líder revolucionário nicaragüense, *El País*, Madrid, 14 junio 1989, s/p..

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: Capelato et al. (org.). *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2011, p. 39-64.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. In: Pinsky, Carla (org). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 235-290.

PÉREZ TURRANT, Tomás. "Sandino" Historia de un filme, *El Universal*, 22 enero 1991, s/p.

RAMÍREZ, Sergio. Prólogo. In: Cesar Sandino, Augusto. *Pensamiento político*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988, p. IX-XLI.

SEBRIAN, Raphael Nunes Nicoletti. *A repercussão do movimento sandinista na imprensa brasileira: 1926-1934*. São Paulo: Unesp, 2005. (Dissertação de Mestrado).

SILVA, Alexsandro de Sousa e. *A filmografia de Miguel Littín entre o exílio e a clandestinidade (1973-1990)*. São Paulo: USP, 2015. (Dissertação de Mestrado).

SORLIN, Pierre. *Sociología del cine: la apertura para la historia de mañana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, c1985. (trad. Juan José Utrilla).

VILLAÇA, Mariana Martins. *Cinema cubano: revolução e política cultural*. São Paulo: Alameda, 2010.

XAVIER, Ismail. *Sertão Mar*: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZIMMERMANN, Matilde. *A Revolução Nicaraguense*. São Paulo. Ed. UNESP, 2006. (trad. Maria Silva Morão Netto).