

# Um olhar sobre o cinema chileno

Fabián Núñez\*

*\* Professor do Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense (UFF), onde também realiza o seu doutorado em cinema latino-americano.*



**R**ecentemente, o Chile foi notícia na mídia, ao eleger diretamente, pela primeira vez na América do Sul, uma mulher para a Presidência da República<sup>1</sup>. Escreveu-se sobre o aspecto conservador da sociedade chilena que, sistematicamente, se vê confrontado por transformações e mudanças desde o fim do

<sup>1</sup> Isabelita Perón (María Estela Martínez de Perón) foi eleita Vice-Presidente da Argentina, em 1972, na chapa formada com o seu marido, o general Domingo Perón. Após a morte deste, em 1974, assumiu a Presidência, até ser deposta pelos militares em 1976.

## Seção de Cinema

Fabián Núñez

regime militar, em 1990. Uma das singularidades nesse processo recente é o aumento de sua produção fílmica. Portanto, nos últimos quinze anos, a cinematografia chilena, até então incipiente, se avoluma e ingressa no cenário internacional, apesar dos característicos problemas do mercado cinematográfico latino-americano. Assim, esboçaremos alguns aspectos sobre o cinema chileno, visando à caracterização dessa produção recente. Por último, nos voltaremos à produção chilena mais debatida nos últimos tempos: *Machuca* (2004) de Andrés Wood.

A história do cinema chileno, como a maioria das cinematografias de nosso continente, é marcada pela inconstância e por sucessivas tentativas de se implementar uma indústria cinematográfica. Por tais características, a cinematografia chilena possui muitas seme-



lhanças com a nossa, guardada as devidas proporções, a começar pelo volume de produção, bem mais comedido. Por outro lado, é necessário frisar que os estudos e as pesquisas historiográficas sobre o cinema chileno se encontram em um grau pouco avançado, distinto do cinema brasileiro, que já possuiu uma tradição de produção acadêmica. Isso não significa que não haja pesquisadores, livros e monografias que reflitam sobre o assunto.<sup>2</sup>

A década de 1920 é considerada o período mais vigoroso na produção cinematográfica chilena. Essa produção se caracteriza pela descentralização, ou seja,

tais filmes não se restringem ao espaço da capital nacional, mas ao longo de todo o país. A invenção do sonoro desarticulou essa

<sup>2</sup> Relevante é a publicação oficial comemorativa do Festival de Viña del Mar de 1990, cognominado Festival do Reencontro, ao unir os cineastas que permaneceram no país com os que partiram para o exílio: MOUESCA, J. *Cine chileno: veinte años (1970-1990)*. Santiago: Ministerio de la Educación, 1992. Mousesca, uma das mais importantes pesquisadoras dessa cinematografia, afirma que a História do Cinema Chileno ainda está por ser escrita e esboça a seguinte cronologia: 1ª Etapa (1902-1929), 2ª Etapa (1930-1941), 3ª Etapa (1942-1958), 4ª Etapa (1959-1968), 5ª Etapa (1969-1973) e 6ª Etapa (1973-1990). É lícito afirmar que com a redemocratização se abre uma 7ª Etapa.

rica produção do cinema silencioso chileno, cuja maioria dos filmes se perderam. Posteriormente, o principal projeto de criar uma indústria cinematográfica ocorre nos anos 1940, incentivado pelo Estado. No ano de 1942 é criada a Chile Films S. A., produtora de capital misto. Nos moldes hollywoodianos, busca seguir o exemplo do cinema argentino, importando cineastas e técnicos do país vizinho. Ironicamente, é justo quando o cinema rioplatense está em crise e começa a perder mercado para o ascendente cinema mexicano. Assim, a Chile Films produziu apenas nove longas, realizados de 1944 a 1949, dos quais apenas dois foram dirigidos por chilenos. Após um enorme endividamento, a produtora é estatizada. O fracasso financeiro de tal projeto derrubou por terra a pretensão de se criar uma indústria cinematográfica nacional. Isso é tão patente que a década de 1950 é caracterizada por uma “ressaca”, sendo um dos períodos mais fracos na produção fílmica. Em dez anos (de 1951 a 1961) foram realizados apenas treze longas, dos quais cinco foram dirigidos por estrangeiros.

Nos anos 1960, assistimos a uma transformação. A introdução do cinema no meio universitário, sendo uma de suas mais significativas conseqüências a criação da Cineteca Universitária (subordinada ao Departamento de Cine Experimental da Universidad de Chile)<sup>3</sup>, inicia um novo período. Criam-se as condições para uma formação técnica (e estética, por intermédio dos cine-clubes e da cinemateca) de uma geração que coaduna a sua vontade de fazer filmes com os anseios políticos de transformação na sociedade. O documentário se transforma no gênero mais expressivo desse período, sobretudo pelo baixo custo. Por outro lado, os Festivais de Viña del Mar passam a adquirir um papel fundamental ao ser um local de encontro de cineastas de todo o continente latino-americano. Assim, mais do que divulgar os filmes das cinematografias vizinhas, os próprios realizadores criam laços de amizade e de cooperação. Aliás, os cineastas chilenos desse período afirmam a forte influência, em suas obras, dos cinemas brasileiro e cubano. Aliás, é necessário su-

---

<sup>3</sup> A Cineteca Universitária, dirigida pelo montador e documentarista Pedro Chaskel, foi a responsável pelo projeto de restauração, ocorrida de 1962 a 1964, de *El húsar de la muerte* (1925) de Pedro Sienna, único longa-metragem sobrevivente em versão integral da fase silenciosa chilena.

### ***O papel dos brasileiros na história do audiovisual chileno é um sedutor capítulo que ainda merece estudos.***

blinhar uma influência direta que os brasileiros exerceram nas produções chilenas por conta de seus exilados. Um considerável contingente de brasileiros da área cinematográfica trabalhou em terras andinas, desde o Golpe brasileiro (1964) até o chileno (1973), seja em exílio ou de passagem: Leon Hirszman,

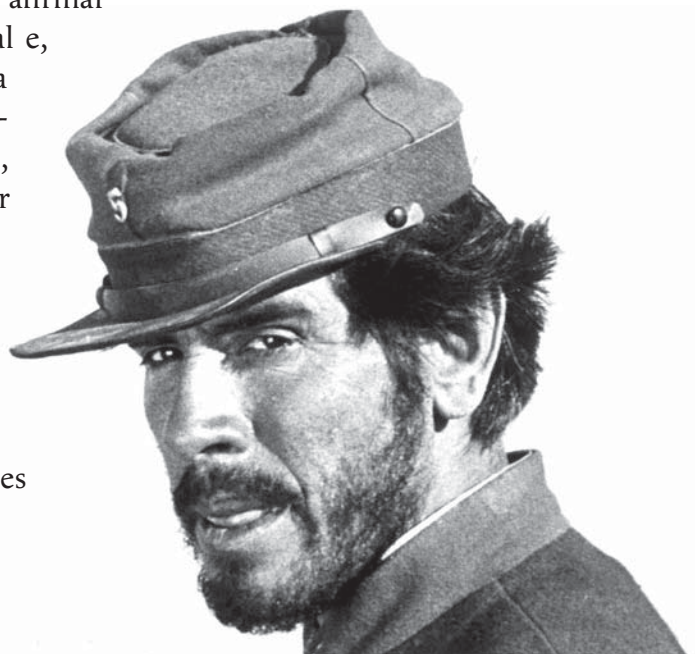
Lauro Escorel Filho, Luiz Alberto Sanz, Sérgio Sanz, Helvécio Ratton, Silvio Tandler, Affonso Beato, Peter Overbeck, Glauber Rocha, Carlos Diegues, Zózimo Bulbul, Norma Bengell e outros. Portanto, o papel dos brasileiros na história do audiovisual chileno (cinema e televisão) é um sedutor capítulo que ainda merece estudos.

O Festival de Viña del Mar de 1969 é o ponto de maturação dessa geração com os filmes *Tres tristes tigres* de Raúl Ruiz, *El chacal de Nahueltoro* de Miguel Littin, *Valparaiso, mi amor* de Aldo Francia e *Caliche sangriento* de Helvio Soto. É um momento significativo, formado pela riqueza estética de estilos, apesar da unidade nas preocupações sócio-políticas. É o período conhecido por *Nuevo Cine Chileno*. Difícil caracterizá-lo como um movimento homogêneo, até porque a área cinematográfica, como toda a economia chilena, sofre com o conturbado período da Unidad Popular (UP). Porém, há uma constante produção fílmica nesse momento, sobretudo de curtas documentais, dentro dos padrões ideológicos do governo. É importante ressaltar que a maioria dos meios de comunicação se encontrava nas mãos da oposição, o que fez a classe cinematográfica se pôr como porta-voz do governo frente à maciça propaganda ideológica oposicionista. Por outro lado, reconhecemos que as divergências internas da esquerda chilena também se manifestam no meio cinematográfico, principalmente dentro da estatal Chile Films. Esse conturbado e significativo momento no cinema chileno sofrerá um enorme revés com o Golpe.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Para mais informações ver NÚÑEZ, F. "O 'Nuevo Cine Chileno': 1967-1973". *Cinestesia* nº 2 Fev/Mar 2004. ([www.cinestesia.com.br](http://www.cinestesia.com.br))

Talvez mais do que todas as outras áreas artísticas, o cinema sofre perdas incalculáveis com o regime militar (1973-1990), por causa do exílio de cineastas e técnicos, do assassinato dos que ficaram no país, do saque aos arquivos e cinematecas e da implementação de uma forte censura. É um dos momentos mais negros do cinema chileno. Por causa da ruptura causada na sociedade chilena com a derrubada de Salvador Allende, há uma singularidade na historiografia do cinema chileno que não encontramos em nenhuma outra. Mouesca divide o Cinema Chileno em dois: o Cinema Chileno no Chile e o Cinema Chileno no exílio. É sintomático esse recorte metodológico que indica o caráter sumamente nacionalista do povo chileno e, sobretudo, o fator ideológico subjacente a essa historiografia. Se nos acostumamos a ler a História do Cinema com o recorte clássico de “cinematografias nacionais”, a metodologia, sustentada por Mouesca, problematiza mais ainda esse estudo. Dito de outra forma, o que define um filme como “chileno”, não é mais o tradicional critério de produção, mas algo muito mais abstrato, como “temas chilenos” realizados por diretores de nacionalidade chilena. Ou seja, o que distingue um filme como “chileno” são, sobretudo, a origem de seus diretores e técnicos e a temática de seus filmes. Por exemplo, o filme *A cor do seu destino* (1986) do chileno, radicado no Brasil, Jorge Durán é uma produção brasileira, mas que é considerado, para a historiografia chilena, um filme chileno.

Esse recorte, apesar de afirmar uma identidade cultural e, principalmente, política não é isento de ambigüidades e querelas. Assim, vemos um desenrolar nessa produção cinematográfica no exílio. Em um primeiro momento, a denúncia da conspiração golpista contra a UP, com o auxílio de nações



## Seção de Cinema

Fabián Núñez

estrangeiras. É uma produção, em sua maioria, de documentários, entre os quais a impressionante trilogia *La batalla de Chile* (*La insurrección de la burguesía e El golpe de Estado*, finalizados em 1975 e *El poder popular*, em 1979) de Patricio Guzmán, montado em Cuba. A mais famosa versão ficcional do Golpe se encontra em *Llueve sobre Santiago* (“Il pleut sur Santiago”; França/Bulgária, 1976) de Helvio Soto. Por outro lado, há o tema da saudade e da condição de exilado, em filmes como *Diálogos de exilados* (França, 1974) de Raúl Ruiz. Porém, o interesse por tais assuntos começa a declinar, e poucos são os cineastas que insistem em temas relacionados à Revolução, como *Alsino y el cóndor* (Nicarágua/Cuba/México/Costa Rica; 1982) de Miguel Littín.

Para os que permanecem no país, a publicidade torna-se o principal meio de sobrevivência dos profissionais do meio audiovisual. A realização fílmica cai drasticamente, até porque são poucos os mecanismos legais de fomento à produção cinematográfica. Os militares chilenos, distintamente dos militares brasileiros, não manifestaram maior interesse pelo cinema e o seu papel no país, não somente no plano ideológico, mas também como indústria. Segundo Mouesca, esse menosprezo pela importância do cinema na economia nacional, é uma característica comum aos governantes chilenos (pelo menos, até a ditadura).<sup>5</sup> O primeiro filme relevante após o Golpe é *Julio comienza en julio* (1979) de Silvio Caiozzi. A narrativa é remetida para o Chile do início do século passado ao contar a iniciação sexual e afetiva de um adolescente, filho de um rico latifundiário. Através de um filme histórico, Caiozzi revela os mecanismos de poder e os preconceitos classistas da sociedade chilena, que deita raízes ao patriarcalismo.

Os anos 1980 marcam uma diferença. O vídeo se torna um dos principais meios de produção, sobretudo de documentários. Também devemos ressaltar o retorno de alguns exilados a partir de 1983 e a estréia de uma nova geração, com novos temas. Em 1985, entram em cartaz *Los hijos de la guerra fría* de Gonzalo Justiniano e

---

<sup>5</sup> MOUESCA, J. *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Madrid: Ediciones del Litoral, 1988. pp. 55-6.

Nemesio de Cristián Lorca que narram histórias de pessoas simples durante o “milagre econômico” chileno, no período militar. Um contraponto é o interessante documentário de Ignacio Agüero, intitulado *Cien niños esperando un tren* (1988). Trata-se de uma oficina de cinema, ministrada por Alicia Vega, para crianças de uma *población* em Santiago, que nunca haviam ido a uma sessão de cinema. Ou seja, por intermédio de um documentário de tema infantil, apresenta-se a pobreza e uma camada da população para a qual não houve nenhum “milagre” (muito pelo contrário, somente repressão). O tema do desaparecido se encontra muito bem representado em dois filmes: *La estación del regreso* (1987) de Leonardo Kocking e *Imagen latente* (1988) de Pablo Perelman. Devemos ressaltar que muitos desses filmes sofreram nas mãos da censura. Aliás, mesmo durante a redemocratização, o cinema no Chile sofreu com essa instituição remanescente do regime militar. O órgão Consejo de Calificación Cinematográfica (CCC), subordinado ao Ministério de Educação, tornou-se um dos baluartes do que há de mais reacionário e conservador na sociedade chilena, mantendo proibidos, após dez anos da saída do general Pinochet da Presidência da República, filmes nacionais e estrangeiros, como “O silêncio” (*Tystnaden*; 1963) de Ingmar Bergman, “Laranja mecânica” (*A clockwork orange*; 1971) de Stanley Kubrick e *Caliche sangriento*, considerado difamatório às Forças Armadas. O caso mais célebre é o de “A última tentação de Cristo” (*The last temptation of Christ*; 1988) de Martin Scorsese, por forte pressão da Igreja.<sup>6</sup>

### O cinema chileno contemporâneo

Um dos fatos incontestáveis é o *boom* de produção ocorrido nos anos 1990 (contando, além dos longa-metragens, as produções de cineastas para a televisão). Desde o início do primeiro governo democrático, o Estado cria mecanismos de fomento à produção, como créditos no Banco del Estado de Chile ou fundos cedidos

<sup>6</sup> Mais detalhes ver OLAVE, D e DE LA PARRA, M. *Pantalla prohibida: la censura cinematográfica en Chile*. Santiago: Grijalbo, 2001

**Podemos ver no cinema chileno, assim como no cinema argentino, uma sociedade que mexe em cicatrizes e velhas feridas e busca manter uma memória para si.**

pelo Fondo de Desarrollo de las Artes (Fondart), dependente da División de la Cultura do Ministério da Educação. Mas ainda existem problemas no campo de distribuição. O projeto dos telefilmes, no fim da década de 1990, foi um mecanismo de escoar a produção, através da difusão pelo meio televisivo.

O primeiro longa estreado na democracia foi *La luna en el espejo* (1990) de

Silvio Caiozzi, cujo roteiro foi escrito a quatro mãos com o escritor José Donoso. Projeto alentado desde 1983, o filme prolonga a parceria de Caiozzi com o famoso escritor, sendo um dos raros casos de junção da sensibilidade de um cineasta unido a um universo, bem particular, de um romancista.<sup>7</sup> A história de um homem com mais de quarenta anos, oprimido e infantilizado por seu autoritário pai moribundo, expressa claras (e recentes) referências ao anquilosado regime militar. Por outro lado, o tema de uma juventude sem esperanças e desiludida com a política aparece em *Caluga o menta* (1990) de Gonzalo Justiniano ou, dentro de um gênero policial, em *Johnny cien pesos* (1993) de Gustavo Graef Marino, a maior bilheteria da década até 2000.

Quais são as características deste recente cinema chileno? É possível reconhecer algumas linhas gerais? Inicialmente, é difícil homogeneizar uma rica cinematografia. Porém, é lícito afirmar que o cinema chileno não possui uma tradição de comédia, o que, a partir dos anos 2000 vai sofrer uma mudança. Nos anos 1990, há algumas notórias exceções, como *¡Viva el novio!* de Gerardo Cáceres e *Los agentes del KGB también se enamoran* de Sebastián Alarcón, mas não passam de uma ínfima parte da produção. A maioria dos fil-

<sup>7</sup> A primeira incursão de Silvio Caiozzi ao mundo de Donoso foi uma produção para a televisão, intitulado *História de un roble solo* (1982). A relação prolongou com *Coronación* (2000), adaptação do romance homônimo e a comédia *Cachimba* (2004), baseada no conto “Naturaleza muerta con cachimba”.

mes chilenos da década de 1990 estão marcados pelo período militar. Sempre se reportam a esse momento histórico, de uma forma ou de outra, seja por intermédio do antes do Golpe, da vida durante a ditadura e do depois, a democracia. Em suma, o regime militar é uma referência básica pela qual se questiona, inclusive, o próprio processo de *transición*, expressando desilusões por algumas de suas promessas. Assim, é comum a presença de temas como o confronto dos que permaneceram no país com os exilados que retornam; o resgate da memória, seja pela busca de pais ou irmãos desaparecidos ou pela lembrança amarga da tortura; a falta de diálogo e a discordância de ideais políticos entre gerações, sobretudo entre pais e filhos. Em suma, podemos ver no cinema chileno, assim como no cinema argentino, uma sociedade que mexe em cicatrizes e velhas feridas e busca manter uma memória para si. Esse é um diferencial com o cinema brasileiro, já que são poucos os nossos filmes que abordam o regime militar. Cada sociedade possui mecanismos singulares para se relacionar com o seu passado traumático. Um dos filmes mais sintomáticos dessa recente safra chilena é *La frontera* (1991) de Ricardo Larraín.

Não podemos deixar em branco o lançamento do desenho animado *Mampato y Ogú en Rapa-Nui* (2001) de Alejandro Rojas, primeiro longa-metragem de animação chileno. A profissionalização de animadores no Chile é um fenômeno recente, por volta de quinze anos. Até então, esses profissionais buscavam a sua formação no exterior e, em sua grande maioria, se adaptavam à carência de recursos e de mercado profissional no país para realizar esse gênero caro, trabalhoso e raro em tal cinematografia. Nomes como Vasco Moulián e Álvaro Arce, do curta *El concierto de los pájaros* (2000) e Tomás Wells, dos curtas *Manos libres* (2000) e *Verde que te quiero* (2003) são os mais conhecidos, ao lado de Rojas.

É lícito afirmar que uma transformação ocorre com o impacto da comédia *El chacotero sentimental – la película* (1999) de Cristián Galaz. Baseado em um popular programa de rádio, que girava em torno de casos amorosos e sexuais dos ouvintes, o filme foi uma das maiores bilheterias da história do cinema chileno. Assim, a partir dos anos 2000, há uma maior liberalização da censura, até pelas trans-

## Seção de Cinema

Fabián Núñez

formações ocorridas na televisão chilena. Em suma, os filmes chilenos ficam mais erotizados, com mais cenas de nudez e sexo. Bons exemplos são dramas, com acentos policiais, como *Los debutantes* (2003) de Andrés Waisbluth e *Mujeres infieles* (2004) de Rodrigo Ortúzar. Por outro lado, o sucesso da comédia *Sexo con amor* (2002) de Boris Quercía, a estréia do ator como diretor, segue um pouco essa linha. Ou seja, nos últimos cinco anos, vemos uma mudança, com uma fórmula comercial, que explora a nudez e o sexo, com temas, *a priori*, polêmicos, como o moralismo e a hipocrisia na sociedade chilena, o adultério, a prostituição e a indústria pornográfica, como é o caso do filme de Waisbluth. É lícito afirmar que, de um modo geral, o cinema chileno se tornou mais erotizado, mesmo nos filmes que não seguem essa linha comercial, como conse-



quência da flexibilização da censura, da influência do erotismo presente na televisão e/ou da aproximação de um modelo estético-comercial ao estilo do cinema espanhol, uma das cinematografias atuais mais erotizadas. É instigante pensar até onde vai o prolongamento dessa fórmula. É o caso de *Promedio rojo* (2004) de

Nicolás López, comédia besteirol adolescente, o primeiro do gênero no cinema chileno. Co-produzido com a Espanha, é considerado o longa mais caro da história, graças aos efeitos especiais que dão o visual de Histórias em Quadrinhos ao filme. Foi a maior bilheteria de 2004, batendo o premiado e, sucesso de público e crítica, *Machuca* de Andrés Wood, que pôs em cena os percalços do tumultuado governo da UP.

*Machuca* é inspirado no livro autobiográfico “Tres años para nacer” de Eledín Parraguez, que narra a experiência de integração social ocorrida em um colégio católico para meninos (o Colégio Saint George’s), durante os anos da UP, pelo então reitor, o padre norte-americano Gerardo Whelan. Porém, segundo o diretor (que é ex-aluno do colégio, no qual também estuda seu filho), o filme é apenas

inspirado em fatos reais, sendo uma história completamente fictícia.<sup>8</sup> Trata-se, antes de tudo, da descoberta do mundo por um adolescente: o encontro com as desigualdades sociais, a decepção com os pais e a iniciação erótica. O fato de se passar durante o governo da UP acentua tais aspectos, o que não significa que o fator político seja desconsiderado. Wood nasceu em 1965 e, por conseguinte, era uma criança durante o Golpe, ou seja, a sua relação com o governo Allende não é o de um militante saudosista ou um ferrenho crítico. Portanto, a UP vista pelos olhos de um adolescente, no filme, abraça o lado mais polêmico e controverso do governo Allende, apesar de sua simpatia por ele.

Formado em Economia pela Universidad Católica, Wood estuda cinema em Nova Iorque, em 1990/91. *Machuca* é seu terceiro longa-metragem cinematográfico, pois o seu *El desquite*, finalizado em 1999, é um telefilme. Embora o tema seja interessante<sup>9</sup>, *El desquite* é o seu pior trabalho, uma mistura de melodrama com gênero policial mal estruturado, apesar da atuação de Tamara Acosta (uma das jovens atrizes mais premiadas do recente cinema chileno). O seu primeiro longa *Histórias de fútbol* (1997) está estruturado em três episódios, passados em diferentes regiões do país (Santiago, Calama e Chiloé), e tendo em comum a paixão pelo futebol. É lícito identificar algumas semelhanças entre *Machuca* e o segundo episódio de *Histórias...*, transcorrido em Calama, deserto de Atacama, sobre um grupo de meninos que tentam entrar no estádio sem ingressos. Assim, a representação da vida de pessoas de camada popular por intermédio de crianças e a sua relação afetiva com o futebol ecoa em *Machuca*. A amizade masculina através de alguns interesses em comuns (no caso de *Historias...*, o futebol, no de *Machuca*, a bicicleta, a revista em quadrinhos e o par de tênis) e, por conseguinte, a relação que se fortifica por causa de tais interesses. Porém, em *Machuca*, tais interesses e objetos estão marcados como signos de classe, o que complexifica a relação. Eis como a política ingressa em *Machuca*, ou seja, por pequenos aspectos que iniciam e consolidam a relação entre os dois meninos.

<sup>8</sup> Para mais informações, recomendamos o sítio oficial do filme: [www.machucacine.cl](http://www.machucacine.cl)

<sup>9</sup> Recordamos que o Chile foi um dos últimos países ocidentais a aprovar a lei do divórcio.

## Seção de Cinema

Fabián Núñez

O relevante do filme de Wood é que, pela primeira vez, no cinema ficcional chileno, o governo da UP é abordado de forma clara. Porém, como já afirmamos, através dos olhos de um adolescente. Para usarmos a expressão do crítico Jorge Morales, “es la primera película de ficción que trata el período de la Unidad Popular de frente... aunque mirándolo por el lado.”<sup>10</sup> Por esse recurso, Wood contorna maiores polêmicas, despreocupado em caracterizar o governo Allende, seja como um período idílico ou terrível. Dessa forma, o filme utiliza a linguagem clássica narrativa, sem maiores inovações estéticas, com o intuito de criar uma narrativa sobre dois meninos que vivem em mundos diferentes. É significativa a criatividade de Wood para transformar em imagens a diferença de classes (como os mencionados objetos) ou a agudização da crise política, pelo muro na rua (que vai mudando de pichações e de cor ao longo do filme). A relação com os pais, que são caracterizados no seu aspecto mais sórdido (o arrivismo da classe média e o alcoolismo e a rudeza da classe proletária) aproxima os dois meninos, pois se encontram desencantados, ou melhor dito, desamparados pelos adultos (com a notória exceção do reitor, o padre McEnroe). O trágico final, que dá o fecho emocionante ao filme (após o clímax dramático da invasão militar na *población* - e a reiteração dos objetos como signos de classe, no caso o par de tênis) explicita o trauma do Golpe na sociedade chilena. A simpatia do filme pela UP se deve à tentativa abortada desta de criar uma sociedade mais justa e igualitária no país. Eis o ponto atual, e o mais relevante, de *Machuca*. Mais do que representar, de modo realista ou não, ou de um modo meramente simpático, o governo Allende, o que deve ser discutido no filme de Wood é o retrato da sociedade chilena atual. O aumento da concentração de renda como, talvez, a consequência mais perversa de quase vinte anos de regime militar, é o

<sup>10</sup> “Porque aún cuando esta película tenga la UP como telón de fondo, mira esa época con distancia, con poco compromiso, de un modo más superficial, y, por lo tanto, con menos riesgo. Rescata algo de la sensibilidad y del conflicto humano que fueron su marca registrada, y por eso ha logrado calar hondo porque sus imágenes son parte de nuestro imaginario colectivo. Pero está lejos de develar lo que fue la UP, un mito viviente que recién comienza a desmontarse.” MORALES, Jorge. *El fenómeno Machuca: abriendo las alamedas*. Disponível em: <http://www.mabuse.cl/1448/article-63966>. Acesso em: 08 jan 2006.

## Seção de Cinema

*Um olhar sobre o cinema chileno*

que salta aos olhos e lança, com pesar e lamento, um olhar para a tentativa, rompida, pela UP de criar uma sociedade mais justa. O desaparecimento de Pedro Machuca na vida de Gonzalo Infante é o surgimento de uma sociedade partida e dicotomizada.

Portanto, estudar o cinema chileno significa reconhecer muitos elementos próximos à nossa realidade como a dificuldade de implementar uma indústria diante de um mercado invadido pelo produto estrangeiro, mais especificamente, o norte-americano. Dentro do cinema latino-americano, tradicionalmente, ocupa um lugar periférico, seja pela ausência de uma forte tradição cinematográfica ou seja por um mercado consumidor pequeno, por ser um país pouco populoso. Contudo, tais aspectos não isentam tal cinematografia de possuir características relevantes e, o que é mais importante, possuir filmes e cineastas que se destacam esteticamente. Por outro lado, busca, mesmo dentro de um cinema comercial, dialogar com o seu público e manifestar aspectos típicos e importantes da cultura e da memória desse povo. Assim, se comparada a outras cinematografias, como a argentina ou a mexicana, o cinema chileno parece algo ínfimo, por sua produção e pela difusão dessa produção, porém não podemos afirmar o mesmo quanto nos aproximamos mais desses filmes e encontramos obras que cumprem a sua função estético-narrativa de um produto artístico e industrial. ■



## Seção de Cinema

Fabián Núñez

### Bibliografia

- CAVALLO, Ascanio et al. *Huérfanos y perdidos: el cine chileno de la transición 1990-1999*. Santiago: Grijalbo, 1999
- FRANCIA, Aldo. *Nuevo cine latinoamericano en Viña del Mar*. Santiago: Cesoc, 1990
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*. Bogotá: La Oveja Negra, 1986
- LITTÍN, Miguel. *Cine chileno – la tierra prometida*. Caracas: Rocinante, 1974
- MAHIEU, José Agustín. *Panorama del cine iberoamericano*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1990. pp. 101-111, 189-197
- MOUESCA, Jacqueline. *Cine chileno: veinte años (1970-1990)*. Santiago: Ministério de Educación, 1992
- \_\_\_\_\_. *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Madrid: Ediciones del litoral, 1988
- \_\_\_\_\_. “El cine chileno en el exilio (1973-1983)” in *Cine cubano*. Havana, n° 109, pp. 34-43, 1984
- OSSA COO, Carlos. *Historia del cine chileno*. Santiago: Quimantú, 1971 (Coleção “Nosotros los chilenos” n° 4)
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *O cinema na américa latina: longe de Deus e perto de Hollywood*. Porto Alegre: L&PM, 1985
- RUFFINELLI, Jorge. *Patricio Guzmán*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 2001
- SCHUMANN, Peter B. *Historia del cine latinoamericano*. Trad. Oscar Zambrano. Buenos Aires: Legana, 1987, pp. 185-208
- VEGA, Alicia et al. *Re-visión del cine chileno*. Santiago: Aconcagua, 1979

### REVISTAS

- Cine cubano*. Havana, n° 120, 1987 (Especial dedicado aos 20 anos do V Festival de Viña del Mar)
- Cine Foro*. Viña del Mar, n° 1 a 6, abril 1964 a abril 1966
- Primer Plano*. Valparaíso, n° 1 a 5, Verão 1972 ao Verão 1973
- [www.mabuse.cl](http://www.mabuse.cl) Revista Eletrônica de Cinema