

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO

O PAÍS DOS CINEASTAS:
cinema e identidade chilena da década de 1990-2000

Dissertação de Mestrado

Luz Mónica Villarroel M.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Nilda Jacks

Porto Alegre, maio de 2003.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO

O PAÍS DOS CINEASTAS:
cinema e identidade chilena da década de 1990-2000

LUZ MÓNICA VILLARROEL M.

Dissertação de Mestrado apresentada como requisito
parcial para obtenção do título de mestre em
Comunicação e Informação.

Orientadora:

Prof^ª Dr^ª Nilda Jacks

Porto Alegre, maio de 2003.

Villarroel, Luz Mónica

O país dos cineastas: cinema e identidade chilena da década de 1990-2000 / Luz Mónica Villarroel. – Porto Alegre, 2003.
187f. : il., tabs.

Dissertação (Mestrado) – UFRGS. Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação.
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, 2003.

1. Identidade cultural. 2. Cinema chileno : Chile 3. Identidade chilena.

I. Título.

CDU 791.43 (83)

Catálogo elaborado por Ana Lucia de Macedo Rüdiger – CRB10/963

*A Rocío e Vicente, os chilenos do século XXI,
anjos que nasceram junto com esta Dissertação.*

AGRADECIMENTOS

A Nilda Jacks, pela sabedoria, paciência e grande amizade; aos meus professores, por me abrir novos caminhos; a Ignacio Aliaga, por iluminar a origem deste projeto e a Ricardo Larraín, por me transmitir a paixão pelo cinema; a Jesús Galindo Cáceres, por me ajudar a enxergar minha rota de navegação; aos professores Ruben Oliven e Ana Carolina Escosteguy, que deram novas luzes para o meu trabalho; a Gerardo Cáceres pela valiosa colaboração, aos meus entrevistados: Silvio Caiozzi, Ricardo Larraín, Orlando Lübbert, Gonzalo Justiniano, Gustavo Graef-Marino, Cristián Galaz e Andrés Wood, por me abrir generosamente as suas “caixas de Pandora”; aos meus pais Ernesto e Mónica, aos meus irmãos, José Antonio, María Eliana, Eleonora e Octavio, pelo amor além da Cordilheira dos Andes. A Benjamin Galemiri, Patricia Moscoso, Patricia Varela, Patricia Fariás, Teresa Vial, María Elena Correa, Rodrigo Banda e Fernando Cardoch, que, mesmo distantes, acompanharam-me neste sonho. A João Paulo e Marta, Betty e Sergio, pelo imenso carinho e por me acolher na minha segunda terra. Aos meus amigos gaúchos Jamile, Luciana, André, Alan, Alexandre, Demetrio, Maria Alice, Geder, Jussara e Paulo, que fizeram com que me sentisse em casa. A Angel por ter sido o motivo da minha partida, e a Rocío, Vicente e Emiliana, razões do meu regresso. Ao PPGCOM da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS, por ter acolhido esta estrangeira “hispano-falante”. E agradeço, especialmente, a CAPES, que me outorgou o apoio financeiro com bolsa de mestrado e tornou possível a minha permanência em Porto Alegre.

*Quizá mi única noción de patria
sea esta urgencia de decir Nosotros
quizá mi única noción de patria
sea este regreso al propio desconcierto.*

Mario Benedetti

RESUMO

Este estudo aborda a relação cinema e identidade cultural através da análise do cinema chileno da década de 1990-2000, estabelecendo como foco de pesquisa os cineastas como mediadores culturais, que transitam pelos diferentes mundos e submundos do país, contribuindo para a construção e reconstrução da identidade chilena durante o período da transição democrática. Acolhendo a proposta teórico metodológica de Gilberto Velho (1999, 2001), foram estudadas as trajetórias de sete cineastas chilenos inseridos no seu contexto histórico, indo além da representação cinematográfica. A identidade chilena observada e construída pelos cineastas é um processo aberto, ressaltando a diversidade de traços identitários do país do final do século XX e início do XXI, que falam de uma multiplicidade de matrizes culturais. Coexistem, assim, o urbano, o rural, o insular, o barroco, o racionalista, o moderno e o tradicional, o culto e o popular e o massivo, registrando uma identidade híbrida que admite a valorização do local e o resgate de um imaginário próprio com referentes da memória coletiva e da memória nacional, no tempo presente com uma perspectiva do futuro.

PALAVRAS-CHAVE: COMUNICAÇÃO, CINEMA CHILENO, IDENTIDADE CULTURAL

ABSTRACT

This study addresses the relationship between cinema and cultural identity, through the analysis of Chilean cinema during the decade of 1990-2000. It focuses on the filmmakers as cultural mediators who transit by different worlds and subworlds within the country, and contribute to the construction and re-construction of Chilean identity during the period of democratical transition. Using Gilberto Velho's teorical and methodological proposal, (1999, 2001), this study reconstructed and inserted seven chilean filmmakers' trajectories in their historical context, going beyond cinematografic representation. Chilean identity observed and constructed by filmmakers is an open process in which appears a diversity of the country's identitary features at the end of XX century and begining of XXI, showing a multiplicity of cultural matrices. That permits the coexistence of urban, rural, insular, barroque, racionalist, modern and traditional elements; the cult and popular and massive, registring an hybrid identity that admits a valorization of the local and a rescue of an imaginary of their own, with referents of colective and national memory, in the present time, but with a future perspective.

KEY WORDS: COMUNICACION, CHILEAN CINEMA, CULTURAL IDENTITY.

RESUMEN

Este estudio aborda la relación entre cine e identidad cultural, a través del análisis del cine chileno de la década de 1990-2000, focalizándose en los cineastas como mediadores culturales que transitan por los diferentes mundos y submundos dentro del país, contribuyendo a la construcción y re-construcción de la identidad chilena durante el período de la transición democrática. Acogiendo la propuesta teórica metodológica de Gilberto Velho, (1999, 2001), fueron estudiadas siete trayectorias cinematográficas insertas en su contexto histórico, yendo más allá de la representación cinematográfica. La identidad chilena observada y construida por los cineastas es un proceso abierto, resaltando una diversidad de trazos identitarios que hablan de una multiplicidad de matrices culturales. Coexisten, así, lo urbano, lo rural, lo insular, lo barroco, lo racionalista, lo moderno y lo tradicional; lo culto, lo popular y lo masivo, registrando una identidad híbrida que admite la valoración de lo local y el rescate de un imaginario propio, con referentes de la memoria colectiva y la memoria nacional, en el tiempo presente, con una perspectiva de futuro.

PALABRAS CLAVE: COMUNICACIÓN, CINE CHILENO, IDENTIDAD CULTURAL

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| INTRODUÇÃO | 10 |
| 1 O CHILE DOS ANOS 90: MARCAS DE UMA IDENTIDADE | 24 |
| 1.1 AS MÚLTIPLAS VERSÕES DA CHILENIDADE | 29 |
| 1.2 TRAÇOS CULTURAIIS | 37 |
| 2 IDENTIDADE CULTURAL E CINEMA: ALÉM DA REPRESENTAÇÃO | 42 |

| | | |
|-----|---|-----|
| 2.1 | O ARTISTA COMO MEDIADOR CULTURAL | 47 |
| 3 | A PROCURA DOS VIAJANTES: PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS | 51 |
| 3.1 | ESTRATÉGIAS | 51 |
| 3.2 | TÉCNICAS E INSTRUMENTOS | 54 |
| 3.3 | SELEÇÃO DOS FILMES | 55 |
| 3.4 | ESCOLHA DOS DIRETORES | 57 |
| 4 | O CINEMA CHILENO DOS 90: ROTEIRO DE UMA DÉCADA | 58 |
| 4.1 | MAPA DO DECÊNIO | 61 |
| 4.2 | UMA INDÚSTRIA INCIPIENTE | 62 |
| 4.3 | OS TEMAS DA TRANSIÇÃO | 67 |
| 4.4 | A PLATAFORMA AUDIOVISUAL..... | 69 |
| 5 | TRAJETÓRIAS CINEMATOGRAFICAS: CONSTRUTORES DAS IMAGENS DO PAÍS | 72 |
| 5.1 | SILVIO CAIOZZI:O UNIVERSO DE DONOSO | 72 |
| 5.2 | GONZALO JUSTINIANO: A JUVENTUDE SEM ESPERANÇA | 75 |
| 5.3 | RICARDO LARRAÍN: A PAISAGEM DO DESTERRO | 77 |
| 5.4 | GUSTAVO GRAEF-MARINO: O OLHAR DO ESTRANGEIRO | 79 |
| 5.5 | ANDRES WOOD: PAIXÕES CONFESSADAS | 80 |
| 5.6 | CRISTÍAN GALAZ: A HIPOCRISIA E A DUPLA MORAL | 83 |
| 5.7 | ORLANDO LÜBBERT: A VIAGEM URBANA E A COBIÇA | 85 |
| 5.8 | MATRIZES DESCRITIVAS DOS FILMES: FRAGMENTOS NARRATIVOS | 87 |
| 6 | OBSERVADORES DE UM TEMPO: O EIXO DA MEMÓRIA..... | 97 |
| 6.1 | A DITADURA : MARCAS E CONSEQÜÊNCIAS | 98 |
| 6.2 | A VOLTA DA DEMOCRACIA | 108 |
| 6.3 | DA UTOPIA COLETIVA À INDIVIDUAL: A ÂNSIA DO SUCESSO | 113 |
| 7 | PASSAGEIROS EM TRÂNSITO: SETE RELATOS CINEMATOGRAFICOS | 118 |
| 7.1 | O MUNDO POLÍTICO: OBSCURIDADE, PRISÃO E PERDA | 119 |
| 7.2 | O MUNDO DOS FILHOS DA DITADURA: PODER E VIOLÊNCIA NA METRÓPOLE | 125 |
| 7.3 | O MUNDO DOS TRIUNFADORES: A EUFORIA E O CONSUMO | 129 |
| 7.4 | O MUNDO POPULAR: OS SUBMUNDOS DO URBANO, DO RURAL E DO INSULAR ... | 132 |
| 7.5 | O MUNDO EM TRÂNSITO: REVISITANDO O PASSADO E O PRESENTE | 146 |
| | CONCLUSÕES | 151 |
| | REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 165 |
| | ANEXOS | 177 |

INTRODUÇÃO

Ramiro Orellana, professor de matemática, condenado ao desterro político nas chuvosas e frias terras de *La Frontera*; dom Arnaldo, um velho e decrépito marinheiro que vigia e controla os passos de seu filho submisso e pusilânime, “el Gordo”, com quem mora encerrado entre quatro paredes; Ulises, um motorista de táxi que viaja pela cidade transformando-se de assaltado em assaltante, em busca de dinheiro fácil; “el Coto” e “el Chavelo”, dois malandros que fazem da delinquência uma forma de vida e um trabalho; “Niki” e Johnny, dois jovens marginais que tentam sobreviver sem esperança; Elsira e Manuela, duas irmãs que, no fim do mundo, numa ilha longe de toda a modernidade, debatem-se entre a paixão e o futebol; Mía e Johnny, um casal que luta por um espaço para ter sexo dentro de sua condição de pobreza urbana. Todos eles são protagonistas das narrações criadas por sete cineastas que desenvolveram os seus projetos durante a década de noventa no Chile, tendo como pano de fundo a recém-chegada democracia. São personagens surgidas do imaginário destes diretores e também roteiristas¹, que construíram relatos de ficção num país que começava uma fase nova da sua história: a transição democrática.

Os cineastas chilenos foram também protagonistas do seu tempo, e contribuíram, a partir do seu cinema, para a construção da identidade chilena dos anos noventa. Porém, eles viveram conectados ao contexto histórico e cultural, registrando aqueles anos de diferentes formas, olhando para o país de maneiras diversas. Colheram certas marcas ou traços de identidade, que, às vezes conscientemente e outras sem intenção prévia, aparecem nas temáticas, nas personagens, nos conflitos, nas presenças e nas ausências.

A proliferação de representações cinematográficas fez surgir, segundo Graeme Turner (1997, p. 32), diferentes definições da nação. Estas representações tanto produzem como reproduzem pontos de vista dominantes, o que não significa a existência de uma única versão da nação. O Chile que aparece em *La Frontera*, não é o mesmo de *Taxi para tres*, mas os dois filmes constituem uma forma de revisar o conceito da nação chilena. Seguindo Turner, a idéia de nação é uma maneira de mobilizar o senso de identidade, e, também, pode ser usada para obter e manter a hegemonia. Assim, a regulamentação e o controle da arte, da literatura e da indústria cinematográfica podem restringir o surgimento de novas representações da nação, e, portanto, das diferentes versões da identidade nacional.

As representações da nação não são fixas e a sua importância política e cultural é reconhecida. No Chile, não existe um controle da indústria cinematográfica por parte do Estado nem um controle da entrada das imagens do cinema hollywoodiano, nem isto faz parte da política do governo democrático. Não obstante, com ajuda de mecanismos de apoio governamentais, tem crescido a produção cinematográfica desde a volta

¹ Com a exceção de Cristián Galaz.

da democracia, e, portanto, tem proliferado distintas representações da nação e de marcas ou traços identitários que permitem construir um sentido de pertença, mesmo que este seja, segundo estudos recentes, fraco ou debilitado.

Uma aproximação da *relação entre cinema e identidade cultural* feita através dos cineastas chilenos permitiu dar conta de uma série de elementos identitários do Chile da década de noventa, um país no fim do milênio e no começo de um novo século.

O problema de pesquisa deste estudo consistiu em responder qual(is) é(são) a(s) identidade(s) chilena(s) construída(s) pelos cineastas como mediadores culturais no período democrático pós-ditadura. Como objetivo geral, buscamos estabelecer uma relação entre a identidade cultural e o cinema chileno dos anos noventa.

Como objetivos específicos, definimos:

- a) Mapear a indústria cinematográfica chilena, enfatizando a produção de longas-metragens de ficção da última década, no marco do desenvolvimento dos mecanismos estatais de apoio ao audiovisual e da política cultural dos governos da *Concertación de Partidos por la Democracia*;
- b) Descrever a cinematografia chilena desenvolvida na década de 90, identificada com uma identidade nacional através dos relatos de cineastas da época, tentando observar como eles percebem e constroem esta identidade;
- c) Descobrir as “visões de mundo” dos cineastas que permitiriam um certo olhar sobre o Chile contemporâneo, distinguindo nos diretores escolhidos a memória e o “projeto” cinematográfico do país que eles constroem, a partir da reconstrução de suas trajetórias e dos seus próprios relatos.

Em outras palavras, tentou-se através de uma pesquisa teórico-empírica descobrir qual é a contribuição dos cineastas na construção da identidade chilena da década de 1990 ao ano 2000. Porém, o foco da pesquisa não foram os filmes, mas os diretores destes como *mediadores culturais*, que transitam por diferentes mundos e submundos, dando conta dos diferentes “países” que existem no Chile da transição.

Assim, as diversas trajetórias e experiências de vida, vinculadas ao projeto cinematográfico de cada um, foram resgatadas através dos relatos orais. Todos eles associam os seus discursos ao período anterior, à época da ditadura, da qual salientam o temor, o aprisionamento, o modelo econômico neoliberal. O passado recente aparece vinculado a alguns dos filmes, mas também existem outros cineastas que transitam pelo

mundo dos marginais, da delinqüência urbana, das culturas locais. As pequenas tradições, a paisagem como elemento de pertença, mitos e rituais, também estão presentes nos filmes e nas nostalgias dos cineastas.

Mesmo não existindo uma articulação, além da sindical, de um movimento cinematográfico como aconteceu nos anos sessenta e princípio dos setenta, o quase desaparecimento do cinema produzido no país durante os anos da ditadura foi superado nos anos noventa com o surgimento de uma grande quantidade de produções audiovisuais e, portanto, de diversas leituras da realidade. Estas leituras foram estudadas através da escolha de sete diretores, o que permitiu trabalhar especificamente o tema cinema-identidade cultural chilena. Assim, *memória* e *projeto cinematográfico* foram conectados em cada um deles, e conseguiu-se salientar certas marcas identitárias para olhar o país dos cineastas.

Metodologicamente, optou-se por uma pesquisa qualitativa, com uma seleção que, sem pretender ser representativa do universo de cineastas chilenos, permite certa projeção. Os critérios de escolha privilegiaram a condição de “paradigmático” dos filmes pelos quais cada um dos realizadores foi selecionado. Reconhecimento de público, de crítica e prêmios internacionais e nacionais, foram os critérios adotados para determinar essa condição.

O conceito de *mediador cultural* tem como referencial teórico Gilberto Velho, que concebe o artista como um mediador que transita por diferentes mundos. Assim, foi possível indagar sobre a identidade cultural através da memória e do projeto cinematográfico de Silvio Caiozzi, Gonzalo Justiniano, Ricardo Larraín, Gustavo Graef-Marino, Andrés Wood, Cristián Galaz e Orlando Lübbert.

As imagens produzidas na década de noventa foram associadas ao contexto sócio-histórico e tiveram várias interpretações. O caso mais emblemático foi o enorme *iceberg*, transportado desde o território Antártico, que representou o Chile na Expo-Sevilla 1992. A longa viagem do gelo até o continente europeu foi registrada no filme documentário *Sueños de hielo*, de Ignacio Agüero, e esta escolha provocou múltiplas leituras.

Para alguns, era a imagem do “branqueamento”, da ruptura com o passado ditatorial, um ícone para mostrar a transparência do Chile atual. Para outros, a representação de um país frio, ganhador e moderno, diferente dos outros países latino-americanos, com uma matriz identitária sustentada no sucesso econômico. O

iceberg teria sugerido também um discurso implícito, uma nova concepção cultural, que salienta o sucesso e o consumo como novos valores da sociedade chilena.

Ao final da década, uma outra viagem surgiu nas telas: a viagem de Ulises, um motorista de táxi, narrada por *Taxi para tres*, de Orlando Lübbert. Junto aos dois malandros, na sua própria *Odisséia*, Ulises transita pela cidade de Santiago, revelando um país de contrastes, ou, como dizem os cineastas, os múltiplos países que existem dentro do Chile e da cidade. A modernidade abre passagem às “*poblaciones*”² e ao mundo popular, que coexiste com aquele do modelo de sucesso.

Estas imagens levam a pensar em um Chile contemporâneo a partir da criação artística, especificamente, a partir do cinema, e, ao mesmo tempo, podem remeter a uma *identidade cultural* construída ou reconstruída num determinado contexto histórico e político: a transição democrática, marcada, coincidentemente, com a década de 90, abrindo passagem ao século XXI.

Por este motivo, este estudo propõe um olhar que tenha presente uma articulação entre uma indústria cultural (cinema), desde a sua dimensão cultural, e uma *identidade cultural*, para tentar descobrir como o cinema está representando os chilenos e o Chile da década de noventa. Procurar uma conexão entre *identidade cultural* e cinema permite ir além das cifras estatísticas que falam da indústria audiovisual e da sua relação com o capital, considerando, assim, uma certa autonomia da cultura em relação ao campo econômico, contemplando o contexto sócio-histórico.

Na América Latina, as reflexões sobre a identidade surgem na hora de definir políticas culturais, ou, simplesmente, são utilizadas como uma forma de responder aos discursos sobre as forças homogeneizadoras da globalização. Porém, não é estranho ouvir declarações que resgatam *identidades nacionais* ancoradas em perspectivas essencialistas, que pouco consideram os processos de mestiçagem ou hibridação decorrentes do multiculturalismo e do interculturalismo.

No mundo inteiro, reconhece-se que as indústrias culturais são hoje determinantes na produção, comercialização e consumo de bens simbólicos. O audiovisual promove um conjunto de conteúdos, e a sua importância é também salientada quando são definidas políticas para estimular o seu desenvolvimento³.

² Vilas de baixa renda, localizadas na periferia da cidade, que durante a ditadura concentraram os protestos e a resistência ao regime militar.

³ As indústrias culturais têm sido fundamentais, por exemplo, na construção da imagem que os Estados Unidos têm além das suas fronteiras. A partir de 1993, nas negociações do *General Agreement on Trade and Tariffs* (GATT, hoje OMCE, Organização Mundial do Comércio), começaram as disputas com a União Européia em relação à livre circulação dos produtos audiovisuais, proposta por aquela nação e que até hoje não teve a concordância dos governos europeus que defendem as suas identidades culturais além de interesses econômicos. (GARCÍA CANCLINI, 1999, p. 179).

Portanto, o cinema latino-americano, mesmo que ainda seja considerado uma atividade semi-industrial, pode ser um elemento chave na representação e no processo de construção de identidades.

Como assinalou Octavio Getino,

los países con mayor capacidad de producción y comercialización de productos y servicios culturales no sólo logran reafirmar la identidad cultural y los imaginarios colectivos de sus pueblos, sino que, a la vez, están en mejores condiciones para influir en otras identidades e imaginarios. (GETINO, 2001, p. 5)⁴.

A afirmação do autor confirma o já salientado pelo Presidente Lagos, no início do seu governo, em relação à importância do eixo criação-identidade:

en el mundo globalizado hay quienes temen que las identidades nacionales se vean desplazadas o diluidas en la cultura internacional. Yo no tengo esos temores. Confío de tal modo en la capacidad y en la fuerza de nuestros creadores, así como en la solidez de nuestra identidad (que será reforzada por una institucionalidad y una infraestructura apropiadas) que no siento amenaza en este mundo emergente. (LAGOS, 2000).

Assim, definimos como tema de pesquisa a *identidade cultural e o cinema chileno*. O período considerado foi de 1990-2000, a que chamamos de Chile contemporâneo ou atual. O recorte foi feito a partir do fim da ditadura militar (situada entre 1973 e 1989), a volta da democracia – em março de 1990 – e o início de um novo século e de um novo milênio, o que coincide com a década de 90.

No Chile, numa época em que as políticas públicas relacionadas à cultura ainda não respondem às necessidades dos criadores, mas estão no itinerário político para serem implementadas⁵, uma abordagem da *identidade nacional* associada ao cinema, permite “delinear” elementos que colaborem para a reflexão tanto no âmbito do conceito de *identidade chilena* quanto sobre a importância do cinema como atividade que contribui para a (re)construção desta(s) identidade(s).

Durante o governo de Ricardo Lagos, foram apresentadas as bases de uma política cultural que considera a criação de um *Consejo Nacional de la Cultura* como um organismo que articula a atividade cultural a partir do Estado. Junto com o Conselho, cria-se o *Fondo Nacional de Desarrollo Cultural*, corrigindo a fragmentação das instituições culturais estatais, e se acrescenta os recursos públicos para a cultura. Além disso, discute-se no Parlamento um projeto de Lei de Fomento Audiovisual.

⁴ A necessidade de políticas locais e regionais para estimular o desenvolvimento do audiovisual foi avaliada no Seminário Internacional “*Importancia y proyección del Mercosur Cultural con miras a la integración*”, realizado em Santiago, no Chile, em abril de 2001.

⁵ Em março de 2003, a legislação a esse respeito encontrava-se tramitando no Parlamento.

Mesmo não existindo uma política nem uma institucionalização estatal responsável pelo setor audiovisual, a mudança de regime de governo significou uma mudança radical na produção cinematográfica. Com o apoio do Estado, nos últimos dez anos, a indústria audiovisual tem registrado um crescimento anual de 16%, representando quase 1% do Produto Interno Bruto (PIB). (MINEDUC; CORFO, 2000, p. 2).

O cinema local registrou um aumento substancial no número de filmes produzidos entre 1993 e 2000, com recursos públicos tanto para a criação artística como para apoio à pequena e à média empresa. A produção cinematográfica de longas-metragens de ficção, durante a década de 90, registra 44 estréias de filmes e 54 produções (35mm e 16mm)⁶.

Ainda que o estímulo ao desenvolvimento do audiovisual tenha dado alguns passos significativos, de forma similar ao que ocorre nos outros países do Cone Sul, verifica-se a presença das grandes companhias multinacionais (*Majors*): 90,3% dos filmes exibidos são de origem norte-americana. (MINEDUC-CORFO, 2000, p. 7). A presença das *Majors*⁷ no comércio cinematográfico tem incidência na produção local, aumentando o abismo entre as grandes empresas e as pequenas e médias produtoras locais.(GETINO, 2001, p. 16).

No mercado chileno, a distribuição cinematográfica segue sendo dominada pelas *Majors*, e, nesse contexto, pode ser comprovada no país a coexistência de um cinema internacional ou *cinema-mundo* e um cinema local. O *cinema-mundo* é aquele que usa tecnologia e estratégias de *marketing* sofisticadas para conseguir se inserir num mercado mundial, construindo narrativas espetaculares a partir de mitos inteligíveis por audiências de qualquer cultura. (GARCÍA CANCLINI, 1999a, p. 168). A concentração na produção e o controle dos mercados são acompanhados de uma tendência à standardização na fabricação e, também, nos conteúdos simbólicos.

O cinema local é construído a partir de um imaginário próprio dos cineastas representando problemáticas locais, mas, como assinala Néstor García Canclini, também responde paralelamente a um processo de desterritorialização. Como indústria, o cinema deve procurar múltiplos canais de venda ou “janelas” de exibição, estruturados transnacionalmente (TV comercial, cabo, vídeo, etc.), que fazem com que as mensagens se “desfolclorizem”. A necessidade de sobrevivência econômica do cinema latino-americano (já que o retorno arrecadado nos mercados internos é insuficiente para o financiamento dos filmes) faz surgir uma tendência a acentuar a transnacionalização, eliminando-se os aspectos nacionais e regionais dos

⁶ Esta cifra engloba os filmes que estrearam durante o período, mesmo que alguns deles tenham sido produzidos em anos anteriores. O registro corresponde a uma articulação entre os dados divulgados pela *Área Audiovisual de la División de Cultura del Ministerio de Educación de Chile* (MINEDUC, 2002), e os informados por CAVALLO; DOUZET; RODRIGUEZ (1999). Na soma, foram excluídos os documentários e os longas-metragens em vídeo.

⁷ As *Majors* são as grandes multinacionais do cinema com base nos Estados Unidos - e, ultimamente, também na Austrália. A sua presença é dominante na América Latina no que se refere à aquisição e à construção de complexos de salas cinematográficas, preponderando não só no espaço da distribuição, como também no da comercialização direta e exibição.

conteúdos. No sistema de produção, são incorporadas diversas fontes de financiamento, estabelecendo co-produções internacionais que exigem nos filmes a presença de atores, técnicos, etc., “reconhecidos” no mercado internacional. Como enfatiza o autor (1999, p.170), porém, o cinema global de Hollywood ainda deixa espaço para os filmes regionais (ou locais), que revelam que as identidades locais ou nacionais ainda cabem nas indústrias culturais com exigência de alta rentabilidade econômica.

As imagens do cinema nacional adquirem, assim, importância a partir do momento em que podem ser concebidas como representações de uma ou de várias identidades construídas e produzidas a partir de imaginários específicos dos realizadores chilenos.

Um recente estudo, “*Desarrollo Humano en Chile. Nosotros los chilenos: un desafío cultural*”, elaborado pelo *Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo* (PNUD), em 2002, assinala que o cinema nacional é mais valorizado pelo público chileno do que o cinema estrangeiro. O documento salienta, não obstante, o enfraquecimento de uma identidade coletiva.

La imagen heredada de lo chileno se ha vuelto difusa, poco creíble para la mayoría de las personas. Junto con ello se ha debilitado el sentido de pertenencia a Chile. La sociedad no dispone hoy de una imagen de sí misma que le permita ser sujeto. A ello contribuye una imagen conflictiva de su pasado y un diseño débil de su futuro. (PNUD, 2002, p.18).

Pelas razões antes mencionadas, a escolha do tema *identidade cultural e cinema* chileno no período 1990-2000, responde a necessidade de dar conta de uma determinada manifestação artística fortemente ancorada na sociedade, capaz de registrar uma época de profunda mudança num país, incluindo a recuperação da memória coletiva e um olhar sobre o presente e o futuro. Tentar dar conta do cinema na fronteira entre dois séculos permite observar o desenvolvimento de uma indústria cultural e o processo de construção de uma *identidade cultural* através dela.

Conforme Jesús Martín-Barbero (1990, p. 21), a superação do “*didactismo, del folklorismo y el patrimonialismo*” das políticas culturais de nossos países latino-americanos, passa pela “*capacidad de asumir la heterogeneidad de la producción simbólica y responder a las nuevas demandas culturales, enfrentando sin fatalismos la lógica de la industria cultural*”.

Por um lado, essa idéia implica conceber uma política que reconheça a importância do cinema como indústria cultural, e, por outro, a importância da diversidade criativa e o pluralismo sem temores. O Chile parece estar assumindo esse posicionamento na sua política cultural - fato que pode ser confirmado no discurso de Lagos - embora isto não signifique uma mudança radical quanto à tendência anterior à democracia, salientada por Martín-Barbero, que consistia em deslocar a ação do Estado para o mercado em matéria de criação.

Ao deslocar o eixo da sociedade da política para o mercado, as novas políticas culturais “*conducen a que la iniciativa privada aparezca como la verdadera defensora de la libertad de creación y el único enlace entre las culturas nacionales y la cultura transnacional convertida en modelo y guía de la renovación*”. Essa tendência levaria implícita uma oposição entre sociedade civil e Estado. A “*desocialización*” do Estado é visível na restrição dos gastos públicos e na sua concentração nas práticas culturais distanciadas da dinâmica social. Neste sentido, a concepção de cultura legitimada pelo Estado seria aquela identificada com o que outorga “*perennidad - patrimonio, monumentos - y el hacer cultural con rescatar y conservar*”. (MARTÍN-BARBERO, 1990, p. 22).

Segundo o autor, o Estado negligencia a invenção, a criação, deixando-a nas mãos da empresa privada. Esta análise referia-se às políticas culturais da década de oitenta e início dos anos noventa na América Latina e estava ancorada no estudo do sociólogo chileno José Joaquín Brunner (1985). Certamente, essa foi a realidade no Chile e essa tendência não se modificou substancialmente, na medida em que o país continua inserido em uma sociedade aberta ao livre mercado. A diferença consiste em que, - a partir da volta da democracia e, especialmente, ao final da década de noventa -, tenta-se recuperar, em parte, a presença do Estado no âmbito da cultura, sem determinismos estatizantes, incorporando tanto o setor público quanto o setor privado no seu desenvolvimento. O Estado aparece como “facilitador”, mas não assume um papel interventor nem totalmente “subsidiário”.

Neste sentido, a proposta do governo parece concordar com o pensamento de García Canclini (1999b, p. 47). Para ele, o Estado é um lugar de articulação dos governos junto às iniciativas empresariais e as de outros setores da sociedade civil. Desta forma, o autor propõe que fazer políticas culturais exige repensar o Estado e o mercado tanto como a relação de ambos com a criatividade cultural:

Una de las inconsistencias del liberalismo moderno fue creer que la libre asociación de los individuos en el mercado generaría la creatividad y prosperidad de todos. En los últimos tiempos se tiende a trasladar al libre comercio internacional entre empresas esa potencialidad virtuosa. Así como se ha revelado infundada, y finalmente ineficaz, la pretensión del Estado de controlar la creatividad cultural, también debemos cuestionar la afirmación de que el libre mercado favorece la libertad de los creadores y el acceso a las mayorías. (GARCÍA CANCLINI, 1999b, p. 47).

Assim, para o autor, a disjunção moderna entre Estado e mercado é insustentável.

No texto base da política cultural⁸ do governo de Ricardo Lagos (CHILE, 2000), distingue-se uma especial ênfase na proteção e na difusão do patrimônio; porém, o apoio ao desenvolvimento das indústrias culturais também é parte das linhas de ação desta política. Essa é uma das idéias que justificam a escolha do cinema como tema da pesquisa. Outro motivo para a seleção foi que, do ponto de vista teórico, a *identidade*

⁸ A vinculação com a política cultural não será objeto deste estudo. Porém, algumas das principais medidas governamentais para o desenvolvimento do cinema implementadas durante os anos noventa, são consideradas

chilena têm sido abordada a partir de uma perspectiva sociológica e antropológica, e o cinema, de uma perspectiva histórica e a partir da análise que o privilegia como texto. Porém, não existe uma inter-relação entre cinema e identidade a partir dos imaginários dos cineastas.

Procurando um enfoque diferente, este estudo pretende estabelecer uma conexão entre o cinema e o processo de construção de identidade através de uma coletividade profissional: os cineastas, grupo social que vive numa sociedade que está constantemente construindo a sua própria identidade cultural, no meio do labirinto da pós-modernidade, num país com a sua singular história, ou as suas histórias, no sul do Cone Sul, com seus movimentos telúricos, seu passado remoto e recente, suas marcas, suas dores e suas paixões.

Segundo Raymond Williams (1982, p. 53-79), o estudo das formações culturais permite uma aproximação à análise da cultura e aos processos sociais associados à produção cultural. Mesmo que não sejam estudadas detalhadamente as diversas organizações que agrupam os cineastas, algumas delas serviram para observar a atuação deles como grupo, na medida em que desempenharam papéis fundamentais no desenvolvimento do campo audiovisual. Por outro lado, embora não se pretenda identificar uma “escola” ou movimento, tentou-se estabelecer alguns pontos em comum entre os cineastas, que permitissem articulá-los dentro de um “cinema chileno dos anos 90”.

Seguindo o raciocínio do autor, estas formações devem ser consideradas dentro do seu contexto sócio-histórico, e, sobretudo, manter a perspectiva das diferenças individuais dentro da formação cultural. O que significa que se levaram em conta o projeto cinematográfico grupal e os projetos individuais.

A pesquisa traz um olhar anterior, oriundo de meu trabalho como jornalista na área desde 1987, tendo registrado e acompanhado o desenvolvimento do cinema chileno e latino-americano, com inúmeras reportagens e entrevistas publicadas. Paralelamente, a partir de 1990, minha experiência junto aos cineastas na área de divulgação e promoção dos filmes, permite enfocar o tema a partir de uma perspectiva “vivenciada”.

Ter vivido o Festival de Cinema de Viña del Mar (Chile) do ano 1990, com a volta da democracia, para o qual foram convocados os cineastas chilenos no exílio; ter assistido a diversas edições de festivais de cinema latino-americano no continente, participando dos debates; ter acompanhado a filmagem de pelo menos dez filmes, incluindo uma estreita convivência com as equipes realizadoras; ter lido alguns dos roteiros, inclusive, antes da filmagem; ter participado nas estratégias de *marketing* e divulgação de vários filmes; ter sido jornalista e editora da revista **Cine**, da Associação de Produtores de Cinema e TV do Chile, permite olhar o cinema desde uma perspectiva interior e emotiva, além da analítica. Conhecer a cada um dos cineastas como entrevistadora e como parte de algumas equipes de produção, permite uma retomada de uma trilha já percorrida.

Finalmente, a partir de 1995, meu trabalho na área de cultura do Ministério Secretaria Geral de Governo, sob o mandato do Presidente Eduardo Frei, e, posteriormente, sob a presidência de Ricardo Lagos, outorgam-me a experiência de ter acompanhado o nascimento da política cultural, participando de inúmeras discussões durante a sua elaboração e fazendo a sua divulgação a partir do governo. O interesse nesta pesquisa articula, assim, três dimensões: a política-cultural, a cinematográfica, na medida em que profissionalmente participei delas, e a dimensão pessoal, como quem vivenciou o processo de transição democrática desde a ótica da cultura.

O cinema foi entendido como uma forma de representação e, também, como uma prática social na medida em que foi abordado a partir dos cineastas como criadores de um imaginário que salienta determinadas características de uma identidade cultural.

Embora sejam utilizadas algumas perspectivas teóricas de autores identificados com os Estudos Culturais no que diz respeito ao tema da identidade, a pesquisa não foi moldada pelos estudos de cinema realizados nesse campo, que, segundo Fernando Mascarello (2001, p. 147-177), têm sido caracterizados por: determinação textual da teoria *Screen* dos anos setenta (surgida no Centro de Birmingham); perspectiva pós-estruturalista da análise de discurso; e, nos anos 80-90, deslocamento para o contexto da recepção. Ainda que hoje o culturalismo ou a etnografia das audiências componha a corrente mais representativa na teoria e na pesquisa em cinema, este estudo se situou num patamar distinto na sua metodologia e enfoque. Não se localizou na recepção nem foi restrito ao texto, mas se focalizou nos cineastas como mediadores na sociedade e como construtores da representação.

Mesmo que a relação cinema e cultura (cinema e sociedade, cinema e política, cinema e cultura de massa, por exemplo) tenha sido estudada, em muitos casos as análises pressupõem, segundo indica Turner (1997), uma relação “reflexionista” entre cinema e sociedade. Ou seja, o cinema é visualizado como reflexo das crenças e valores dominantes da sua cultura. Concordando com o autor, nesta pesquisa considera-se que o cinema não reflete nem registra a realidade, mas constrói e “re-apresenta” a realidade “por meio de códigos, convenções, mitos e ideologias de sua cultura, bem como mediante práticas significadoras específicas desse meio de comunicação”. (TURNER, 1997, p.129). De outro lado, também concordamos com ele quanto ao fato de o cinema atuar “sobre os sistemas de significado da cultura - para renová-los, reproduzi-los ou analisá-los - também é produzido *por* esses sistemas de significado”. O autor salienta que o cineasta é um *bricoleur*, “uma espécie de faz-tudo que realiza o melhor que pode com o material que tem à mão”. Assim, o diretor não leva a realidade para a tela, mesmo sendo ficção ou documentário, mas usa os repertórios e convenções representacionais disponíveis na cultura com a finalidade de fazer algo diferente, porém familiar; novo, mas genérico; individual, porém representativo.

Nesse sentido, Turner aponta a existência de duas grandes tendências para abordar o tema cinema e cultura: a textual e a contextual. A abordagem textual centrada no filme como “texto” que é “lido”, não é aqui o foco. A segunda vertente, que é uma relação entre cinema e cultura de caráter contextual, analisando

determinantes culturais, políticos, institucionais e industriais de uma indústria cinematográfica nacional, enfatizando o processo de produção cultural, também não foi utilizada como modelo. Porém, aspectos das duas correntes serviram de apoio para este trabalho.

Na medida em que foi usada a perspectiva teórico-metodológica de Gilberto Velho para considerar o cineasta como mediador, o estudo acolhe o aporte da antropologia, porém, não pretende delimitar-se a esse campo⁹.

No contexto atual, por ser impensável falar de uma *identidade nacional* - considerada como uma das identidades culturais ou coletivas de maior força e uma das formas mais complexas de identidade cultural, incluindo as identidades de classe, etnia, sexo, etc. - como uma essência a-histórica que caracterize um “povo único”, a identidade é entendida a partir de uma perspectiva relacional, como um processo em constante construção e reconstrução. Portanto, é possível tentar salientar traços culturais distintivos que são utilizados pelos membros de um grupo para afirmar e manter uma distinção cultural e que permitem vislumbrar um olhar do Chile do final do século XX e início do XXI. Isto significa que não se pretende chegar a uma única definição de *identidade chilena*, mas sim estabelecer quais são os principais traços culturais - “*rasgos*” - ou marcas identitárias que os cineastas salientam nos seus filmes a partir do que eles consideram a sua “leitura” da realidade.

Os relatos orais dos cineastas não foram abordados desde perspectivas psicologistas nem semióticas. Eles serviram para reconstruir seus imaginários. Além de tudo, foi conservado o espanhol, o que possibilitou manter o espírito dos relatos originais sem a mediação da tradução.

Mesmo que o alvo de atenção não seja o nacionalismo e o interesse não seja assumir o discurso oficial do governo, no que está relacionado com a identidade chilena, é preciso salientar a importância da nação como uma construção social que permite o processo de identificação dos “chilenos” e a sua diferenciação dos “outros”. Por outro lado, mesmo que o processo de globalização econômica e o processo de mundialização da cultura sejam considerados, estes foram abordados só como contexto, não sendo o interesse focalizar a tensão entre o global e o local.

No início deste estudo, partimos de algumas premissas que funcionaram como hipóteses de trabalho, uma espécie de bússola que esteve sempre presente e que permitiu o desenvolvimento da pesquisa. A primeira delas foi que os cineastas, como mediadores na sociedade, contribuíram para construir versões da identidade cultural chilena na década de 90, valendo-se de apoio estatal para a realização dos seus projetos cinematográficos. A segunda considerou que os cineastas construíram um imaginário que permite registrar uma memória e um projeto de país na década de 90.

⁹ Velho toma a noção de “projeto” de Alfred Schutz e aponta a importância da Escola de Chicago e da influência de Simmel na visão da metrópole como *locus* da diversidade, e outros conceitos. Mas, este trabalho fica restrito à proposição de Velho, não englobando os autores precedentes.

Uma outra idéia foi de que existia uma certa unidade temática entre os cineastas do exílio e entre os formados na publicidade, ou os que fizeram cinema durante a ditadura dentro do país. Esta idéia permitiu ir visualizando, ao longo da pesquisa, uma série de elementos comuns, além da diversidade.

Dentro do recorte que se fez necessário, a produção cinematográfica documental não foi considerada, sendo esta uma forma de delimitar a pesquisa. Finalmente, o eixo do cinema como indústria audiovisual, também foi encarado como contexto, não sendo intenção deste estudo enfatizar o aspecto econômico.

1 O CHILE DOS ANOS 90: MARCAS DE UMA IDENTIDADE

Neste capítulo será descrito o Chile dos anos 90 a partir de um enfoque sócio-histórico, com base, especialmente, nos aportes de Tomás Moulián (1997). Os conceitos de *nação* e de *identidade nacional* foram articulados a essa contextualização, acolhendo as versões de *identidade chilena* resgatadas por Jorge Larraín (2001), além das características assinaladas por esse autor como *traços identitários* do Chile dos anos 90.

A falta de uma imagem de “nós os chilenos” que permita estabelecer o processo de diferenciação com os “outros” e um laço afetivo de experiência compartilhada, um vínculo que vá além do território, constituindo um sujeito coletivo, é uma realidade enfrentada pelo Chile, segundo o informe do Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, "*Desarrollo Humano en Chile. Nosotros los chilenos: un desafío cultural*" (PNUD, 2002)¹⁰. O país é associado à história recente: o processo de transição democrática pós-ditatorial, com a herança de um passado conflituoso e matrizes culturais que transitam entre o sucesso econômico e o hibridismo¹¹.

Todavia, é possível localizar um espaço geograficamente unido, sedimentado por meio de sentimentos simbólicos, um território, um clima, uma geografia, algumas paisagens, uns cheiros, com os quais os habitantes se identificam e reconhecem a si mesmos. Além disso, pode-se salientar a “fala”, que, diferente da língua espanhola, outorga uma identificação para os chilenos, que podem marcar a “fronteira social” com os outros países latino-americanos, de um lado, e com os “outros”, no nível local.

A tendência essencialista do modelo *standard de identidade nacional*, associada à nação, coloca como elementos constituintes: etnia, religião, idioma e território. Estes referenciais, porém, não são

¹⁰ Apesar de o período estudado nesta Dissertação se referir à década entre 1990-2000, consideramos relevante mencionar este informe, publicado em 2002, por conter informações globais do período que se pretende analisar, apontando a evolução do desenvolvimento humano 1990-2000.

¹¹ A pesquisa conclui que o Chile vive uma profunda mudança cultural, produzida pelas dinâmicas da globalização da sociedade e individualização das pessoas, centralidade do mercado e novas tecnologias. A *imagem herdada* do chileno é difusa e pouco acreditável para a maioria das pessoas, além de o sentido de pertença ao Chile ter-se debilitado. A sociedade não possui uma imagem de si própria, que permitiria que fosse sujeito, incluindo uma imagem conflituosa do passado e fraca do futuro. O estudo salienta a mercantilização e massificação dos bens culturais, transformação do trabalho, auge do consumo, preeminência das imagens, diversificação das linguagens e significados e perda de significação da política. A individualização de objetivos, valores e projetos é uma característica central, enquanto que os modos de vida têm se diversificado, indicando-se falta de vínculos e incomunicação. Mesmo que seja reconhecida a importância das políticas culturais dos últimos anos, segundo o estudo, tem se dirigido menos atenção aos processos culturais que permitiriam impulsionar a capacidade da sociedade para agir como sujeito. O projeto-país se torna, assim, discurso articulador de uma noção de identidade cultural. Forjar um projeto de país até 2010 é uma tarefa assumida pelo governo, o que significa construir um imaginário coletivo de “nós os chilenos”.

suficientes para a construção de uma *nação*. O mais importante é a experiência compartilhada. A *nação*¹² representa “*un lazo cultural y político al unir en una única comunidad política a todos los que comparten una cultura y un suelo patrio históricos*”. (SMITH, 1997, p. 13).

Mesmo que as nações atravessassem transformações, é possível concordar com Smith (1997) no que se refere ao fato de as *identidades nacionais* - que, segundo ele, são ao mesmo tempo étnicas e cívicas - continuarem ancoradas na consciência e nos sentimentos das pessoas. A pesquisa em relação à *identidade chilena* considera que tanto a *identidade* quanto a *nação* são uma construção social, produzida num determinado momento, possuindo múltiplas versões, sendo algumas compartilhadas por determinados atores sociais e outras, por outros, ao mesmo tempo em que são fonte de permanente conflito.

O Chile é um país heterogêneo, com uma geografia que marca o isolamento com duas barreiras: a cordilheira dos Andes e o Oceano Pacífico. A localização ao sul do Cone Sul e ao sul do planeta é transpassada pela sensação de “fim de mundo”. A paisagem é marcada por grandes diferenças: deserto no norte, frio e chuva no sul e um clima mais morno no centro, o que favoreceu o centralismo. Além disso, pode-se somar a característica de um país “telúrico”, com uma história de tragédias, derivadas de grandes terremotos e, inclusive, maremotos em diversas épocas.

O *lugar simbólico*, investido de memórias coletivas, tem dado origem a versões identitárias que conectam as características físicas a um suposto caráter do chileno. Habitualmente este lugar simbólico é associado a referenciais cinematográficos, vinculados, especialmente, à paisagem e ao território físico. Mas, mesmo que esse discurso possa ser controvertido, sem dúvida, o território associado ao “solo pátrio histórico” é relevante. A ritualidade associada ao lugar simbólico como um dos elementos centrais da identidade é fortemente percebida na cultura chilena.

Além de uma expressão folclórica, segundo comenta Larraín (2001, p. 266), as comidas nacionais (*empanadas, humitas, anticuchos, cazuela, sopaipillas*), as bebidas (vinho e *chicha*), o baile nacional (“*cueca*”) e as bandeiras, são parte de uma *chilenidade* expressa com maior força nas “*ramadas*” (barracas ou tipo galpão crioulo) populares e massivas, instaladas nas festas pátrias, somando-se à “parada militar” e ao Te Deum¹³. Aliás, outras tradições surgem de práticas sociais. O futebol, nos campeonatos internacionais, tem-se convertido em elemento de auto-identificação e sentimento de patriotismo. Mas, como assinala o autor, o rito

¹² O sociólogo Manuel Castells define as nações como comunidades culturais construídas nas mentes e na memória coletiva das pessoas por meio de uma história e de projetos políticos compartilhados. O autor distingue a nação do “Estado-Nação”, assinalando que as nações, enquanto comunidades imaginadas, não estariam a serviço dos aparatos de poder. “Em vez disso, são produzidas pelos esforços de uma história compartilhada, e discutidas nas imagens das línguas comunais cuja primeira palavra é *nós*, a segunda é *nós*, e, infelizmente, a terceira é *eles*”. (CASTELLS, 2000, p. 70).

¹³ Cerimônia religiosa no dia de Glória do Exército - data comemorada um dia após o aniversário da Independência, com um desfile militar e o Te Deum, que reúne os líderes espirituais dos diferentes cultos e conta com a presença do Presidente da República.

do estádio é profundamente masculino e popular. Esse é só um exemplo dos ritos da identidade chilena, que tem um contexto histórico particular entre os séculos XX e XXI. Mesmo que estes elementos possam ser considerados insuficientes para constituir uma memória nacional, aproximando-se mais da tradição folclórica, continuam sendo importantes na hora de salientar as características do Chile atual.

A chegada dos anos 90 foi marcada pelo processo de transição democrática. O plebiscito de 1989 determinou o fim da ditadura militar e a ascensão ao poder da *Concertación de Partidos por la Democracia* – coalizão de centro esquerda –, em março de 1990, presidida por Patricio Aylwin (Democrata Cristão, DC, 1990-1994), cujo governo foi seguido por Eduardo Frei (Democrata Cristão, DC, 1994-2000) e, após, por Ricardo Lagos (Socialista, Partido por la Democracia, PPD, 2000-2006).

Esta transição democrática tem como característica central, segundo Moulian (1997, p. 18), o consenso. Este consenso significou que a democracia consideraria mudanças no sistema político em relação ao período ditatorial, mas não no âmbito econômico. As mudanças políticas têm considerado, não obstante, uma orientação mais social por parte do Estado, recuperando a sua influência em alguns pontos. O discurso da *Concertación* tem sido “*crecimiento con equidad*” e a superação da pobreza¹⁴.

Para entender o Chile atual é preciso situá-lo no contexto histórico, considerando que o modelo econômico vigente originou-se no período da ditadura. O golpe militar de 1973, com o bombardeio do palácio de governo, *La Moneda*, e a morte do presidente Salvador Allende, significaram a instauração de um “novo Estado”, através da destruição do Estado precedente (a *Unidad Popular*, no poder de 1970 a 1973, governo socialista presidido por Allende), com a perseguição, tortura e assassinato de centenas de pessoas. Este novo Estado considerou, na sua base, um modelo econômico sustentado no livre mercado, consolidado nos anos 80. A ditadura realizou uma verdadeira “revolução capitalista” como uma forma de dar validade ao “novo regime”, oposto à *Unidad Popular*. (MOULIAN, 1997, p. 30).

Na década de 80, semelhante ao ocorrido em outros países da América Latina, o Chile começou a perder o controle das suas políticas econômicas, dependendo cada vez mais das políticas das instituições financeiras internacionais (Fundo Monetário Internacional - FMI, ou Banco Mundial, etc.), que controlaram a dívida externa e estabilizaram a economia. A globalização da produção e dos investimentos não somente significou uma ameaça para o Estado de bem-estar social, como praticamente o desmanchou. O “modelo” da economia globalizada já estava instaurado¹⁵.

¹⁴ Uma das metas do desenvolvimento é a superação da pobreza, que afeta 20% da população. O discurso político sustenta que esse desenvolvimento é concebido não como riqueza generalizada, mas como superação da pobreza. (LARRAÍN, 2001, p. 259).

¹⁵ No final dos anos 70 e início dos 80, surgiu o paradoxo de forças políticas com bases locais em um mundo estruturado por processos cada vez mais globais. Tratou-se de uma produção de significado e identidade “minha vizinhança, minha comunidade, minha cidade, minha escola”, mas como uma *identidade defensiva*. Isso aconteceu no Chile, com projetos de sobrevivência coletiva, como é o caso das cozinhas comunitárias

Para Moulian (1997), o Chile atual tem a sua origem nessa época de consolidação do modelo econômico, que foi instaurado por uma tríade formada por militares, economistas neoliberais e empresários nacionais ou transnacionais, desvinculados da política. Assim, foi instalada esta revolução capitalista dos anos 80 que teve continuidade nos governos pós-autoritários dos 90. Estes governos têm construído, segundo o autor, um cuidadoso *marketing* do sucesso econômico, elaborando estrategicamente “o mito” do Chile atual. Na esfera da política internacional, o país tem desenvolvido a partir do regime democrático um interesse contínuo em formar alianças estratégicas; negociações e intercâmbio comercial com o bloco Ásia-Pacífico (particularmente no governo de Eduardo Frei), a União Européia, os Estados Unidos e, com certas reservas, com o MERCOSUL¹⁶.

No contexto de um país já incorporado ao processo de globalização, os argumentos de alguns autores que sustentam que ela é uma ameaça para a *identidade nacional* parecem relativos. A observação permite identificar uma série de grupos ou “tribos” urbanas que têm influências estrangeiras, especialmente sobre a juventude, que adota tendências musicais norte-americanas e européias como o *hip hop* (originado nos anos 70 nos EUA), *rap*, *punk*, *skinhead*, *hardcore* (originais da Inglaterra), *góticos* (ou *dark*, influenciados pelo grupo inglês *The Cure* e a figura de *Marilyn Manson*), *rasta* (rastafari de origem jamaicana) ou *tecno* (desenvolvido na Alemanha), vinculando-se através da música, da moda e ocupando espaços urbanos, como discotecas ou bares. Estas “tribos” associam-se, não obstante, à marginalidade. (IÑIGUEZ, 2000).

Esta característica “tribal” é somada a um certo desaparecimento das marcas identitárias rurais, constatando-se a presença de músicas e danças estrangeiras em rituais como as festas nacionais, segundo Larraín (2001). A presença de transnacionais muda os hábitos alimentares, e a incorporação de novas tecnologias, como a *Internet*, é uma realidade cotidiana¹⁷. Entretanto, a *identidade nacional* sob o impacto da globalização é reconstituída num sentido diferente “*pero de ninguna manera desperfilándose o siendo reemplazada por una cultura universal homogeneizada*”. (LARRAÍN, 2001, p. 271).

que surgiram em Santiago. (CASTELLS, 2000, p. 80). A solidariedade e a reciprocidade foram a base destas comunidades financiadas por recursos internacionais (ONGs). Na maioria desses casos, surge, segundo o autor, uma identidade comunal, embora seja comumente incorporada a uma crença religiosa. Essa observação é confirmada por Larraín no caso da penetração das igrejas pentecostais e a forte presença da igreja católica nos jovens e a sua luta contra a ditadura. (LARRAÍN, 2001).

¹⁶ Em março de 2003, o Chile estava nas negociações finais para assinar o Tratado de Livre Comércio com os Estados Unidos. No Mercosul, atua como país associado e não como Estado parte.

¹⁷ Também é uma política governamental. O Governo Lagos criou, no ano 2000, o *Comité Interministerial de Nuevas Tecnologías, Información y Comunicación*, presidido pelo ministro de Economia. O comitê trabalha em três áreas: telecomunicações, comércio eletrônico e inovação tecnológica; massificação do acesso à *Internet*, cultura e modernização do Estado. Nessa perspectiva, a rede Enlaces, por exemplo, é uma iniciativa educativa que pretende ter conectadas à *Internet* todas as escolas públicas do país no ano 2006, considerando que todas elas tenham computadores. Até o final do ano 2000, a rede conectava a dois milhões 500 mil estudantes. Porém, o grande problema é o acesso à Rede, que continua sendo para uma minoria e com uma alta concentração na capital e no estrato socioeconômico médio-alto. No ano 2000, de cada 100 chilenos, 3,2% estavam conectados à *Internet*. (PERFIL ..., p. 25).

1.1 AS MÚLTIPLAS VERSÕES DE CHILENIDADE

Diferentes versões da *identidade chilena* têm sido articuladas por intelectuais ao longo da história do país. Todas elas, conforme estudo de Larrain (2001), convergem em alguns traços identitários do Chile dos anos 90. Seis versões podem ser entendidas como narrativas, mesmo que algumas delas sejam antigas e outras tenham surgido recentemente. Para o autor, trata-se de discursos sobre a *chilenidade*, estruturas discursivas que interpelam os chilenos em várias épocas e que ainda podem ser identificadas. As versões correspondem à hispanista, à religioso-católica (as mais tradicionalistas), à militar-racial; à versão da cultura popular; à psicossocial e à empresarial-pós-moderna, sendo que esta última será examinada com maior atenção.

Distingue-se uma articulação entre o chileno e o latino-americano, além da diferenciação com os países que têm sido representados como “os outros” no processo de construção da identidade. Por exemplo, as versões hispanista e religioso-católica são consideradas comuns a outros países da América Latina, e a história compartilhada tem algumas marcas importantes.

Nos anos 80, viveu-se uma crise de identidade no continente, produzida a partir do somatório do fim dos sonhos de industrialização e de modernização dos anos 60, do colapso dos sonhos de independência econômica e socialismo do início dos 70, e a brutalidade dos regimes ditatoriais dos 80. Ao crescimento econômico negativo, somou-se uma crise da Igreja Católica, com a emergência da teologia da libertação e a penetração popular de igrejas pentecostais. Surgiu, assim, uma certa oposição entre o modelo europeu racional ilustrado e o modelo latino-americano barroco ou simbólico-dramático, que enfatiza imagens dramáticas, ritos, e apela à sensibilidade, desconfiando da razão instrumental¹⁸. (LARRAÍN, 2001, p. 68).

A origem comum com América Latina faz compartilhar uma comunidade de nações da coroa espanhola e da religião católica, sendo a identidade cultural latino-americana um elemento da auto-imagem do Chile. Da comunidade imperial imaginada, o país passou formar parte da Sudamérica ou Latino-américa. Após a Segunda Guerra Mundial, somou-se à comunidade de nações subdesenvolvidas, periféricas ou do Terceiro Mundo, noção generalizada nos anos 50 e 60. A partir de 1990, o Chile passou a compartilhar uma comunidade imaginada dos países “*en vías de desarrollo más exitosos*”. O sentido de identidade regional, contudo, foi imposto “desde fora”, principalmente a partir da visão do “outro” europeu. A identidade latino-americana, ainda associada a concepções essencialistas, apresenta versões como hispanismo, indigenismo,

¹⁸ Segundo Larrain (2001), esta oposição permitiu, na América Latina, a emergência de um discurso sociológico católico ao final dos 70 e nos anos 80. Esta tendência é focalizada na mestiçagem cultural, mas a característica mais importante é encontrada na religião católica expressa não só no poder político e cultural dos bispos, mas também nos jovens que canalizaram uma crítica contra o livre mercado e as políticas modernizadoras dos militares.

mestiçagem (divididas em versões culturalistas e religiosas), somadas a um discurso de desintegração e busca pela identidade latino-americana que ainda poderia ser construída. Todavia, para Larraín, o referencial da identidade latino-americana e seu embasamento histórico são constituídos pela população indígena, devido a sua maior antigüidade, a sua presença ininterrupta e ao fato de ter sido a matriz receptora das outras populações que chegaram ao território.

Uslar Pietri (*apud* LARRAÍN, 2001, p. 66) enfatiza a idéia de mestiçagem cultural, assumindo a multiplicidade de heranças. Nesta corrente da mestiçagem, distingue-se o caráter religioso da identidade latino-americana, salientado na crise socioeconômica e religiosa iniciada nos anos 70. Outra das teorias sustenta que o continente não entrou na modernidade, ou duvida do fato de que tenha se modernizado. É o “*Macondismo*”, que concebe a literatura do “*realismo mágico*” como narrativa que expressa uma realidade influenciada por “*factores telúricos de carácter portentoso y misterioso*”. Macondo é a metáfora do “*mágico-maravilloso, del misterio de América Latina que desafía toda comprensión puramente racional*”. (BRUNNER *apud* LARRAÍN, 1996, p. 224).

Numa outra perspectiva, a interação com os “outros” [países] teria um papel chave no processo de construção da identidade chilena. Primeiramente, a interação com a Espanha até a Independência, e, após, no século XIX, com a Inglaterra, no campo político-econômico, e com a França, nas letras e na cultura. Mas, teria sido a Inglaterra que predominou na auto-imagem da elite chilena, que se auto-qualificou como “os ingleses da América do Sul”, expressão que ainda tem adesões. Na primeira metade do século XX, o “outro” foi a Alemanha, influenciando o exército e a educação. Após a Segunda Guerra, os Estados Unidos consolidaram-se como o “outro” significativo do Chile, “*manteniendo esta posición de privilegio hasta el día de hoy*” (LARRAÍN, 2001, p. 263), no campo econômico, cultural e social. Essa influência é marcante, principalmente após 1973, sendo a economia norte-americana o modelo que inspirou a economia chilena, incluindo a formação acadêmica de inúmeros economistas da Escola de Chicago, que chegaram a ser chamados de “*Chicago boys*”.

Mas, para Larraín, o “outro”¹⁹ mais significativo é constituído pelos países limítrofes. Bolívia e Peru, considerados inferiores, com uma forte maioria indígena o que “*reafirma el sentido racista y antiindígena, muchas veces bien camuflado, que existe en Chile*”. (op.cit., p. 265).

Seguindo a classificação de Smith (1997, p. 91-111), que distingue as nações de origem cívico-territoriais e as de origem étnica, a formação da nação chilena, corresponde ao modelo ocidental cívico-territorial. Isto é uma nação construída a partir da influência colonialista espanhola, sem uma *ethnie*

¹⁹ A Argentina é também considerada um perigo desde o século XIX, mesmo que em relação a ela não exista um sentimento de superioridade, pelo contrário, os argentinos são identificados como “arrogantes y ampulosos”. Dentro do país, o “outro” é o povo *mapuche* (ou *araucano*, indígenas localizados no centro-sul do país), que ainda continua discriminado nas cidades e é um foco de conflito constante.

dominante, afirmada em uma identidade “construída” a partir de concepções intelectuais em torno de uma territorialidade definida politicamente, o que concorda com Subercaseux (1999), que se refere ao “*déficit de espesor cultural*” do país, assinalando que a *identidade nacional* historicamente não tem sido construída com base na etnia ou demografia, mas tem sido um subproduto da política. Salienta que o Chile não tem uma coesão identitária e resgata o conceito de *identidades nômades* de García Canclini, ao indicar que é mais provável encontrar identidades transitórias, locais ou microidentidades, determinadas por algum tipo de consumo comum.

Neste contexto, as versões da *identidade chilena*, distingüidas por Larraín (2001), são as seguintes:

a) A versão hispanista e a religiosa-católica, que marca, desde a colônia, a presença espanhola unida a uma língua e à religião católica. Esta versão estabelece a existência de uma “*esencia irrenunciable*”, originada na tradição hispânica medieval.

Na versão religiosa, distingue-se a de Morandé (*apud* LARRAÍN, 2001, p. 187), referente ao discurso essencialista católico chileno, que estabelece elementos articulados à identidade latino-americana: esta identidade formou-se no encontro entre os valores culturais indígenas e a religião católica, trazida pelos espanhóis; a razão instrumental da modernidade ilustrada não forma parte da cultura latino-americana, devido à existência do modelo barroco ou simbólico dramático; esta identidade latino-americana encontra sua melhor expressão na religiosidade popular. Larraín assinala que a secularização não significou o fim da religião, mas que a visão religiosa do mundo perdeu a sua centralidade, mesmo que a religião subsista como elemento cultural. Para o autor, esta versão é essencialista e negligencia os aportes da modernidade ilustrada européia ao salientar a modernidade barroca latino-americana.

b) A versão da cultura popular: Alguns autores sublinham a existência de uma cultura popular fortemente criativa oposta à elite oligárquica essencialmente imitativa da cultura européia e norte-americana. A verdadeira identidade se localizaria no “baixo povo”. Salazar (*apud* LARRAÍN, 2001, p.173) assinala que o *bajo pueblo* e não a elite é o herdeiro da tradição espanhola. A cultura oligárquica da elite possui um caráter mercantil fortemente influenciado pelas culturas européia e norte-americana. Assim, esta versão se conecta com o hispanismo e com a versão religiosa da *identidade nacional*. À tradição espanhola, unem-se elementos da tradição *mapuche* (ou *araucana*); mas o potencial criativo da cultura popular, embora seja reconhecido pela elite, tem sido, segundo Salazar (*apud* LARRAÍN, 2001, p.176), permanentemente reprimido e, mesmo que os sujeitos marginais populares não tenham nenhum discurso público, a sua conduta social tem o nível de “projeto histórico”. Larraín salienta que esta versão, que não é dominante, representa também um tipo de essencialismo identitário, sustentando a tese do caráter popular da verdadeira identidade chilena, que não supera outros esquemas essencialistas que distinguem a figura do empresário, do “*roto*” ou do exército como sujeitos identitários “representativos” da nacionalidade chilena.

c) A versão militar-racial e a versão psicossocial: O elemento militar é associado com a raça, a religião e o Estado e a guerra adquire um papel preponderante na constituição da *identidade nacional*. Junto à guerra e ao papel do exército, a existência de uma raça chilena é parte constituinte deste discurso. Autores do início do século XX, como Palacios (*apud* LARRAÍN, 2001, p. 148), mencionam uma identidade ancorada na origem racial, chegando a identificar um tipo humano “*el roto chileno*”, raça mestiça do godo espanhol e *araucano*, como “base étnica da nação chilena”. Este discurso ainda permanece no ensino de história nas escolas e colégios do Chile, através dos livros indicados nos programas de estudo. A “raça” teria surgido da mistura do sangue indígena *araucano* com sangue de soldados conquistadores e “*encomenderos*”²⁰, sendo “*depositaria de las virtudes nacionales militares*”. Segundo Larraín, a identidade é reduzida a um fator essencial a-histórico, tendo um caráter simplista e discriminatório, salientando as virtudes guerreiras e qualidades étnicas das raças patriarcais e, de outro lado, é uma versão antiintelectual e, portanto, excludente. Porém, foi determinante no período da ditadura militar.

Por outro lado, a versão psicossocial reduz a identidade ao “caráter chileno”, sustentando traços psicológicos como uma herança genética de raça, mas, também, é associada às características geográficas do país. Montt e Toloza (*apud* LARRAÍN, 2001, p. 161) estabelecem traços comuns do caráter do chileno: “*inclinado al orden y a lo establecido, sociable y dependiente afectivamente de los demás, cálido, cordial, con sentido del humor, hospitalario, generoso, comprensivo, dependiente de la opinión ajena, inseguro, susceptible, sobrio y moderado, inhibido*”. Não obstante, como aponta Larraín, esta versão que tenta definir “o caráter do chileno”, parece ser uma soma de características individuais psicológicas, que dificilmente podem ser assumidas para a totalidade da sociedade.

d) A versão empresarial pós-moderna: O *iceberg de Sevilla*, já comentado, marcou o discurso do “sucesso” da “imagem-país” no mundo inteiro. Conforme Subercaseux (*apud* LARRAÍN, 2001, p. 163), a imagem do gelo considerava três matrizes identitárias: Chile país diferente, Chile país ganhador e Chile país moderno. A primeira idéia marca a diferença com o resto da América Latina, apresentando um país de traços frios e europeus, longe dos tropicalismos; a segunda matriz estava ancorada nos “sucessos ou ganhos” econômicos, com uma atitude dinâmica e “triumfalista”, e a terceira, mostrava um país eficiente com um desenvolvimento acelerado. Estas três matrizes tinham como elemento comum o substrato econômico e tecnocrático da modernização, esquecendo, de acordo com Subercaseux, o elemento cultural. Mas, Larraín (*op. cit.*, p. 163), aponta que este novo discurso tem implícita uma nova concepção cultural que salienta “*el empuje, el dinamismo, el éxito, la ganancia y el consumo como los nuevos valores centrales de la sociedad chilena*”.

O *iceberg de Sevilla* é, para Moulian (1997, p. 35), o ícone do “branqueamento”, a “escultura da metamorfose” que estabeleceu ante o mundo a transparência do Chile atual: “*En el iceberg no había huella*

²⁰ Índios que formavam parte de um sistema de trabalho organizado pelos espanhóis.

alguna de sangre, de desaparecidos. No estaba ni la sombra de Pinochet. Era como si Chile acabara de nacer”.

Os anos 90 tiveram, assim, um discurso público sobre a *identidade chilena* no contexto da política econômica neoliberal, o discurso do sucesso econômico, mesmo que da “imagem-país” no âmbito internacional, constituída através do que Moulian chama *marketing* político governamental, cultivado pelos governos pós-autoritários. Este *marketing* consistiu numa estratégia que incluiu uma agenda de viagens presidenciais em companhia de empresários, sindicalistas e parlamentares de distintas tendências; contatos dos ministros de economia com empresários internacionais, funcionários econômicos do Japão, dos Estados Unidos, da União Européia, do FMI e do Banco Mundial, e a participação do país em feiras internacionais, somada a uma cuidadosa campanha publicitária com o lema “*Chile modelo*”, difundida pela mídia no interior do país. Esta campanha publicitária levou a expressões como “*Chile jaguar, Chile puma, Chile líder, Chile desarrollado*” que “*no son azarosas. Forman parte de una estrategia de exaltación, destinada a suscitar 'orgullo patriótico', la idea de que somos triunfadores*”. (MOULIAN, 1997, p. 98).

As artes plásticas foram uma das áreas onde estas idéias ficaram moldadas com ironia e alusão direta. Especial menção merece a exposição de Bruna Truffa e Rodrigo Cabezas “*Si vas para Chile*”, realizada no *Museo Nacional de Bellas Artes* em 1999. A imagem do “jaguar” foi levada ao extremo nas figuras que apelavam a esta suposta “marca” identitária, que convivia com os símbolos pátrios, a paisagem “clássica” (a cordilheira e o mar) e outras figuras resgatadas da mais pura tradição folclórica (figurinhas da argila, evocações a festas religiosas e objetos claramente identificáveis com a “memória coletiva”). O tema central apelava justamente à progressiva perda das referências nacionais reconhecíveis no imaginário coletivo²¹. A crise da arte política, militante, é assinalada na hora de fazer uma revisão das artes plásticas dos anos 90. Na “arte-jovem”, constata-se um afastamento de motivações ético sociais.(MACHUCA, 1999).

Porém, isto não significou o desaparecimento da crítica social, como ocorreu no caso de Truffa-Cabezas. Eles escolheram a imagem do “jaguar”, ilustrando ironicamente a política governamental e a própria auto-imagem do país, construída sobre o sucesso econômico.

Por outro lado, o teatro pode ser mencionado como uma das áreas mais sensíveis em termos de representação de um imaginário do país do final de século, onde também houve uma preferência pelos temas individuais, mas contrastada com a recuperação de assuntos relacionados com a memória coletiva e a crítica às estruturas de poder. Dramaturgos consagrados na década de 70 e 80, do século XX, continuaram desenvolvendo as suas peças com uma maturidade e uma proliferação de textos, incrementadas pelo grande número de jovens autores²² e o *Fondo para el Desarrollo de las Artes* (FONDART).

²¹ Em abril de 2002, os artistas apresentaram a exposição “*Si vas para el mall*”, uma espécie de continuação da mostra anterior, enfatizando a matriz do consumo como elemento identitário.

²² A maioria deles surgiu por estímulo da *Muestra de Dramaturgia Nacional*, programa de desenvolvimento

A diversidade temática e estética denotou uma procura que atravessou o desencanto político, a estilização onírica, o grotesco e o psicanalítico. Não obstante, o realismo teve um papel secundário, destacando-se a experimentação no texto e na cena. As influências estrangeiras, especialmente europeias, integraram estilos e estéticas com conteúdos absolutamente chilenos, enfatizando o elemento popular²³.

O grande tema político presente nos anos 80 pareceu se re-articular com problemáticas individuais que falavam de vazio existencial, ausência da figura paterna e conflitos individuais, abordados pelos jovens dramaturgos. A crítica ao modelo neoliberal e às estruturas do poder e os conflitos com a memória coletiva, foram temas dos autores de uma geração intermediária²⁴.

Larraín assinala (2001, p. 164) que a literatura é também um reflexo do clima cultural dos 90. Jovens autores²⁵ conformam o que se tem denominado “a nova narrativa”, interessada na identidade individual, que é uma outra contribuição na formação das novas identidades e dos valores culturais emergentes no período liberal, caracterizado pelos temas privados e a sua despolitização. Longe da tradição do “realismo mágico”, da sociedade rural, da política de esquerda ou da identidade latino-americana, eles são influenciados pelo neoliberalismo, a globalização, a despolitização e a mercantilização da cultura. Também não estão vinculados ao *boom* anterior da literatura latino-americana e há uma clara passagem da *identidade latino-americana* para uma *identidade pessoal*.

Um outro aporte na construção de uma nova *identidade cultural* é a recepção e re-interpretação do pós-modernismo (LARRAÍN, 2001, p.166). A crítica ao modelo racional europeu a partir do “simbólico dramático”, identificado com o barroco, parece encontrar na América Latina um singular espaço. Alguns autores chilenos assumem o pós-modernismo como um elemento constitutivo da modernidade da América Latina. A heterogeneidade cultural, a fragmentação, a rejeição a um discurso único ou as metanarrativas, estariam presentes na região “*avant la lettre*”²⁶. No Chile, o pós-modernismo apóia a modernidade, reduzindo

da dramaturgia e do teatro, impulsionado, em 1994, pela *Secretaría de Comunicación y Cultura del Ministerio Secretaría General de Gobierno*. Alguns deles são: Juan Claudio Burgos, Benito Escobar, Rolando Jara, Fernando Villalobos, Crisitán Figueroa, Celeste Gómez e Alejandro Moreno.

²³ *La Negra Ester*, dirigida por Pérez, foi a peça mais popular da década, integrando uma narração local de Roberto Parra, com a estética aprendida pelo diretor em Paris, no *Théâtre du soleil*, com Arianne Mnouchkine. A peça estreou em 1988, mas continuou sendo apresentada nos anos 90.

²⁴ A dramaturgia de autores como Marco Antonio de la Parra é tão heterogênea que atravessa os temas históricos e políticos associados à memória recente, chega aos mitos da antigüidade, passando pelos dramas psicológicos. Os textos de Benjamin Galemiri sobre sexo, amor e poder, convivem com ressonâncias de autores como Jorge Díaz, que percorre desde as lembranças da ditadura até as relações amorosas, a homossexualidade e o cotidiano do núcleo da família. Juan Radrigán, a partir do popular, e das personagens marginais, incorpora elementos que não estão alheios à memória coletiva. Porém, paralelamente, o palco recebeu desde peças vinculadas ao “teatro circo” (Mauricio Celedón, Andrés Pérez, Andrés del Bosque) até criativas propostas baseadas no uso lúdico dos objetos (Grupo La Troppa).

²⁵ Sergio Gómez, Alberto Fuguet, Alejandra Constamagna, Gonzalo Contreras y Arturo Fontaine ficam neste registro.

²⁶ “*El post modernismo sería la forma específica que la modernidad toma en Latinoamérica*”, assinala Brunner (*apud* LARRAÍN, 2001, p. 168), estabelecendo uma relação entre marcas pós-modernas e o dinamismo da América Latina, surgido a partir da abertura ao mercado internacional. Ao mesmo tempo,

a identidade a um “não problema”, ou substituindo-a por uma nova identidade de caráter neoliberal. O livre mercado garante o sucesso no qual todos os chilenos podem participar através do crédito. Os valores de igualdade, Estado de bem-estar para todos, justiça e austeridade promovidos nos anos 60, são substituídos pelo sucesso individual, o consumo massivo e o bem-estar privatizado (op cit., p. 170).

Mesmo que Larraín (2001) critique esta versão, no sentido de representar um certo essencialismo na medida em que privilegia ao empresário como modelo identitário, salienta que esta visão, de um lado, articula uma filosofia ancorada no pós-modernismo que apóia a modernização e a abertura ao mercado mundial e, de outro, seduz às massas mediante o acesso ao consumo e a promessa do fim da pobreza.

Com outro ponto de vista, Moulian (1997) destaca que as sociedades voltadas para o sucesso, igualado ao dinheiro, também estão enfocadas para os objetos e para a exterioridade. A lógica de *ganhar e ter* produz alegrias épicas nos vencedores, construídas sobre as tragédias dos perdedores²⁷.

1.2 TRAÇOS CULTURAIS

Após examinar estas versões, Larraín (2001) identifica traços culturais ou identitários do Chile atual:

a) “Clientelismo” ou personalismo político e cultural, tradicionalismo e uma sociedade civil débil. Isto significa uma ausência de canais normais de mobilidade social tanto no setor público como no privado, alta competitividade dos setores culturais e políticos, e imobilidade institucional. O tradicionalismo ideológico manifesta-se em certos grupos, vinculados a uma “nova direita”, que procuram liberdade absoluta no econômico, mas sustentam valores tradicionais em outros espaços (família, tradição, ordem, autoridade), se opondo, por exemplo, à lei de divórcio, inexistente no Chile²⁸. O poder e a influência da Igreja Católica mais tradicional em matéria política e legislativa estariam na base deste tradicionalismo. A falta de autonomia e desenvolvimento da sociedade civil significa que ela é fraca e dependente do Estado e da política.

b) Despolitização, valorização da democracia e dos direitos humanos: A despolitização relativa da sociedade civil é um traço identitário mais ou menos recente que se associa à falta de interesse nos temas políticos na grande maioria dos chilenos. Outro traço é a valorização da democracia formal, a participação e o respeito pelos direitos humanos.

Lechner (*apud* LARRAÍN, 2001, p. 168) sustenta que a democracia na região, vê-se fortalecida pelo pós-modernismo na medida em que produz a perda do medo para a heterogeneidade e uma confiança no pluralismo.

²⁷ Aqui surge o elemento da marginalidade e a delinqüência em setores juvenis associada a uma necessidade de preencher um vazio ontológico. (MOULIAN, 1997, p.142). O elemento dos “perdedores” é recorrente em vários filmes dos anos 90.

²⁸ Até 2002, ainda continuava sendo discutida no Parlamento.

c) Autoritarismo, machismo, legalismo e racismo: o autoritarismo é salientado como outro aspecto cultural que tem subsistido desde a época da Colônia. Esta tendência sobrevive ainda na ação política, na administração das organizações públicas e privadas e na vida familiar. Ou seja, a cultura chilena concede à autoridade um papel de extraordinária importância. (op. cit., p. 226). O machismo é outro elemento identitário. Mesmo que o autor não concorde com a existência de uma raça patriarcal, o Chile tem sido parte da formação histórica do patriarcado, sistema que considera os homens como centro da sociedade e lhes confere quase todo o poder na ordem política, econômica e social, relegando às mulheres a uma posição secundária.

O *legalismo* e o *racismo oculto*, incluindo a hipocrisia, são outras características assinaladas. O *legalismo* significaria a maneira como os chilenos se vinculam às normas (acatando-as formalmente, mas não as assumindo na prática). O *racismo oculto* refere-se à valorização exagerada da “brancura” e uma visão negativa dos índios e dos negros. Os bairros pobres das cidades concentram a maior proporção de pessoas de pele mais escura, e alguns grupos indígenas sobreviventes, como os *mapuches*, se autopercebem como “*colonias internas, geograficamente segregadas*”. O fato de que os indígenas sejam minoria e os negros estejam totalmente ausentes, e a maioria mestiça seja homogênea, leva, segundo o autor, à negação do racismo.

d) Fatalismo, exclusão e solidariedade: O fatalismo não significa salientar traços psicológicos hereditários, mas “*resultados explicables de la pobreza y la marginalidad social*”. Ainda que, durante os anos 90, os processos de crescimento econômico sejam dinâmicos e claros, subsiste uma marginalidade econômica e social. A marginalidade e a exclusão têm, para Larraín, efeitos negativos sobre os processos de construção da identidade na medida que o esforço pessoal não garante resultados positivos. A solidariedade, pelo contrário, teria um efeito positivo no processo de construção de identidade. A falta de igualdade de oportunidades, a escassez de trabalhos produtivos e a precariedade da segurança social têm feito da solidariedade e de um certo fatalismo, traços importantes da identidade chilena.

e) Religiosidade: Este elemento significa, por um lado, a existência de um Catolicismo tradicional forte, mas com um marcado retrocesso produto do efeito de secularização e de uma grande expansão do Pentecostalismo. Por outro, é salientada a persistência de uma religiosidade popular sincrética, que assume elementos do cristianismo e das culturas indígenas, especialmente na ritualidade.

f) Mídiação da cultura e ecletismo: A televisão tem sido uma das mídias que mais tem influenciado na massificação da cultura, sendo consolidada nos anos 90 pelo aumento massivo da oferta da programação, que de 20 mil horas em 1990, hoje alcança quase 60 mil horas (op.cit., p. 243). A televisão tem se constituído na primeira fonte de informação e entretenimento dos chilenos, tendo claro impacto na construção das identidades pessoais e criando um novo sentido sobre o que é do âmbito público e o que é do âmbito privado.

O ecletismo avalia que o país tem se nutrido com fontes culturais estrangeiras tanto na arte quanto nas ciências sociais e na filosofia. “*Eclecticismo no es lo mismo que enajenación o falta de identidad*”. Nesse sentido, há uma identidade que “*entre otros rasgos, tiende a ser ecléctica, muy abierta a absorber ideas de todos lados*”. (op. cit. p. 245).

g) Consumismo, ostentação e fascinação com o estrangeiro: A violência e a repressão militar impediram a possibilidade de expressão individual, ou luta pelo reconhecimento através de movimentos coletivos. Paralelamente, o regime neoliberal e a instauração de um mercado de consumo altamente sofisticado, permitiram que, através do crédito, o consumo fosse o único meio de progresso e expressão de identidade. Junto ao consumismo e à ostentação, principalmente na elite, existe, também nas outras classes sociais, um fascínio com o estrangeiro. O período neoliberal dos anos 90 confirmaria esta tendência, com a sua abertura ao mercado internacional.

Contudo, a versão empresarial pós-moderna da identidade tenta construir uma “*nación ganadora, cuyo agente típico es la figura del empresario innovador y exitoso*”. (op. cit. p. 253). Isto permitiria, segundo o autor, uma auto-percepção mais positiva dos chilenos.

h) O mal-estar da cultura: Este novo discurso identitário de “*nación ganadora*” tem surgido nos anos 90 junto com um sentimento de decepção ou inquietude, que o autor nomeia “mal-estar da cultura”. Segundo Larraín, estudos da *Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales* (FLACSO, 1995) e do PNUD (1998) validaram esta posição, salientando que a sociedade chilena é cada vez mais egoísta, individualista, agressiva e menos sã moralmente, mesmo que sejam reconhecidos os avanços econômicos. De outro lado, no meio do crescimento econômico e do consumo ampliado, muitos chilenos sentem-se inseguros e infelizes, pelo alto nível de estresse de suas vidas, as dívidas, a poluição e a delinqüência crescente. Os autores colocam a origem deste mal-estar nas tensões produzidas pelo desenvolvimento econômico acelerado.

Finalmente, aderindo à idéia de identidade nacional entendida como um processo histórico em permanente construção e reconstrução e não como uma essência, Larraín aponta que as mudanças provocadas pelo processo de globalização não significam uma perda de *identidade nacional*, mas uma mudança identitária normal. Os traços culturais dificilmente são “próprios” no sentido de “puros ou originais” e, mais bem “chegam a ser” próprios em processos complexos de adaptação. Por esta razão “*resulta difícil establecer la línea divisoria entre lo propio, como algo que necesariamente debe mantenerse, y lo ajeno, como algo que aliena. Pienso que hay que evitar ambos extremos*”. (LARRAÍN, 2001, p. 272). A tese do autor é que um dos legados da ditadura foi uma mudança cultural profunda, manifestada na passagem “*del énfasis en el*

movimiento colectivo a un énfasis en el consumo como base de la construcción de identidades y de la búsqueda de reconocimiento” (op. cit., p. 248).

A partir da revisão das diversas versões da identidade chilena, é possível assinalar que existem narrativas que consideram definições a-históricas, tradicionalistas ou essenciais que pretendem caracterizar um povo “único”. Porém, elas configuram um panorama sobre a identidade nacional, que, segundo Larraín, ainda interpela aos chilenos. A tradição convive com o pós-moderno, o culto com o popular e o massivo, o sucesso econômico, com a marginalidade.

Neste momento, o país vive uma contradição. De um lado, lucra com o “mito” do sucesso econômico, sustentando uma economia liberal focada no setor privado e na abertura ao mundo, e de outro, tenta resgatar no âmbito da cultura e do social, um papel que foi anulado durante o período da ditadura. Daí que esse contexto social faz pensar em nova(s) identidade(s) não essencialista(s), representada(s) no cinema local de final de século.

A partir dessa perspectiva, o Chile parece transitar entre a assimilação da cultura-mundo, atravessado pelo processo de adaptação, mas aberto às influências externas e globais, e de outro lado, marcando a sua diferença com os outros países a partir de uma criação própria, de um imaginário próprio, de uma cultura própria.

2 IDENTIDADE CULTURAL E CINEMA: ALÉM DA REPRESENTAÇÃO

Diversos autores falam da identidade cultural salientando posições relacionais, que situam o conceito longe de essencialismos, perto de processos de hibridação ou mestiçagem. Distinguem-se as visões de alguns teóricos, vinculados aos Estudos Culturais (Stuart Hall, Jesús Martín-Barbero, Néstor García Canclini e Jorge Larraín), que se somam a estudos sobre a identidade que mergulham nas origens da nação e nas mudanças do conceito nos últimos anos, incluindo as influências do pós-modernismo e as decorrências dos processos de globalização da economia e mundialização da cultura (Denys Couche, Anthony Smith, Mike Featherstone, Manuel Castells, Renato Ortiz).

Longe de ser uma essência constituída no passado, a identidade cultural é uma questão do passado, do presente, e, sobretudo, do futuro, de “se tornar, ou devir”, como sustenta Stuart Hall (1996, p. 69), pois se trata de um processo constante de construção e reconstrução.

O autor considera que as culturas nacionais são uma forma distintivamente moderna. A idéia tradicional de identidades nacionais homogêneas e unificadas é um mito. Segundo ele, as "*nações modernas são, todas, híbridos culturais*". (HALL, 2000a, p. 62). Citando Kevin Robins, Hall sustenta que algumas identidades gravitam ao redor da *Tradição* e outras orbitam ao redor da *Tradução*, aceitando que estão sujeitas ao plano da história, da política, da representação e da diferença e, assim, é improvável que elas sejam outra vez unitárias ou puras. (2000a, p. 87).

Como assinala Denys Couche (1999, p.175), a identidade remete a uma norma de vinculação consciente, baseada em oposições simbólicas, como uma categorização *nós/eles*, sustentada na diferença cultural. Assim, a identidade remeteria aos processos de identificação, e esta é ao mesmo tempo diferenciação, estabelecendo uma *fronteira social*, simbólica, que pode ter compensações territoriais; mas o que cria a separação, a *fronteira*, é a vontade de se diferenciar e o uso de certos *traços culturais* como marcadores de sua identidade específica.

Neste ponto, a construção social da memória nacional - forma complexa da memória coletiva - é um processo de suma importância. O antropólogo Renato Ortiz (2001), analisando a relação entre memória coletiva e memória nacional, remete a um dos elementos fundamentais para o estudo da identidade nacional. O autor analisa criticamente

o nacional como “aquilo que é nosso” e a idéia que a memória nacional seria o prolongamento da memória coletiva popular, também é revisada criticamente. A memória coletiva é da ordem da vivência cotidiana, portanto é heterogênea e plural, e a memória nacional “se refere a uma história que transcende os sujeitos e não se concretiza imediatamente no seu cotidiano”. (ORTIZ, 2001, p. 135). A memória coletiva pode ser associada ao mito, às lendas, ao folclore e se manifesta ritualmente, no entanto a memória nacional pertence ao domínio da ideologia e se vincula à história. O mito é encarnado por um grupo restrito, enquanto a ideologia se estende à sociedade como todo. Existem grupos portadores da memória coletiva, porém, a memória nacional tem como característica o fato de não ser propriedade de nenhum grupo social, definindo-se como universal e impondo-se a todos. Assim, tanto memória nacional quanto a identidade nacional são construções de segunda ordem, constituindo um discurso ideológico, dissolvendo a heterogeneidade da cultura popular. O antropólogo Ruben Oliven concorda com Ortiz, focando a atenção no processo de construção social da memória. As funções da memória comum incluem reforçar a coesão social pela adesão e não pela coerção, e a construção da memória nacional e de uma identidade nacional, “longe de ser consensual, está ligada aos grupos que são vistos como detendo poder e autoridade legítima para se erigirem a guardiões da memória. Esse processo, que envolve disputas simbólicas, passa pelo Estado, pelos meios de comunicação de massa e pelos intelectuais dos diferentes grupos que estão em competição”. (OLIVEN, 1992, p. 20). O autor resgata a idéia da memória coletiva conectada ao mito e ao ritual e a idéia de memória nacional relacionada com a ideologia e o caráter universal.

Associado à memória coletiva, Mike Featherstone (1997, p.132) resgata o *senso do lar* mantido por esta memória, a qual depende de desempenhos rituais, práticas corporais e cerimônias comemorativas, que carregam os laços emocionais entre as pessoas e renovam a consciência do sagrado, e que não desapareceu necessariamente diante das forças globalizadoras. Este *senso do lar* associa-se ao *lugar simbólico*. O autor argumenta, seguindo Benedict Anderson, que uma nação pode ser considerada uma *comunidade imaginada*, pois proporciona um sentido de pertencimento e camaradagem para aqueles que compartilham um determinado *lugar simbólico*. O lugar é simbólico “na medida em que pode ser um espaço geograficamente unido, sedimentado por meio de sentimentos simbólicos; a configuração da paisagem, das construções e das pessoas tem sido investida com memórias coletivas que possuem suficiente poder emocional para gerar um *senso comunal*”. (FEATHERSTONE, 1997, p.132). Stuart Hall (2000a, p. 51-8) concorda com as idéias de

Anderson, assinalando que a *identidade nacional* é uma *comunidade imaginada*. O autor aponta três elementos fundamentais numa cultura nacional: memórias do passado; o desejo de viver em conjunto e perpetuação da herança.

Por outro lado, Hall reconhece uma redescoberta da identidade nas novas formas de representação cinematográfica, referindo-se ao cinema caribenho do final de século, como uma forma de “re-contar” ou “traduzir” o passado, “o essencial”, nas práticas de representação. De acordo com o autor, "nem por um momento devemos subestimar ou negligenciar a importância do ato de redescoberta imaginativa implicada nessa concepção do reconhecer uma identidade essencial". (1996, p. 69). Fazendo uma analogia com o cinema chileno, o que interessa aqui é que os elementos essencialistas não são simplesmente excluídos. O essencial é re-contado, ou “traduzido”, ou seja, é re-elaborado.

Dois eixos ou vetores atuam simultaneamente na definição das identidades: a similaridade e continuidade, e a diferença e ruptura. A similaridade outorga continuidade com o passado e a diferença e ruptura lembram que é partilhada uma experiência de descontinuidades.

Mas, o “jogo da diferença” no interior da identidade, não permite, segundo Hall, representar cinematograficamente o nacional ou regional numa oposição binária passado/presente; eles/nós. A diferença desafia os binários fixos que estabilizam o sentido e a representação, e mostra que "o sentido nunca se conclui ou completa, mas permanece em movimento para abarcar outros sentidos adicionais ou suplementares". (HALL, 1996, p. 69).

A partir desta afirmação, poderia se pensar então que a representação cinematográfica não é, de maneira nenhuma, estabilizadora de “uma identidade nacional”, mas pode dar conta de certos traços culturais ou características, sem que elas sejam definitivas.

É interessante assinalar aqui que Hall argumenta que as identidades nacionais continuam sendo representadas como unificadas, mas, deveriam ser pensadas como "constituindo um dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade". (2000a, p. 62). Embora neste caso não se refira só a uma cultura nacional, mas a de uma região (a caribenha), o autor sustenta que as identidades nacionais não são coisas com as quais nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação. (HALL, 2000a, p. 48). De acordo com esta análise, o cinema também pode contribuir para construir e propor novas imagens para a identidade.

Os textos (neste caso para Hall, cinema) permitem “uma reunificação imaginária” de um povo. Do ponto de vista do autor, a identidade cultural pode ser reconhecida nos

discursos do cinema, permitindo uma identificação da “comunidade imaginada” na representação ou “uma reunificação imaginária” do Chile do final de século.

Esta apreciação de Hall corresponde a um olhar *construtivista* da cultura nacional, que situa a identidade nas práticas discursivas. (LARRAÍN, 1996, p. 218). Esta visão *construtivista*, pós-estruturalista, é de caráter plural, aberta às mudanças, e opõe-se à versão essencialista, estreita e fechada, que sustenta a identidade como um fato acabado, constituída no passado.

A concepção construtivista considera o discurso e a sua multiplicidade, como elemento central para organizar a vida social. Porém, citando Richard Johnson, Larraín sustenta que, ao privilegiar os discursos coerentes e articulados, o *construtivismo* concebe a identidade nacional como “*construída desde arriba, en la esfera pública*”, e descuida as formas populares e privadas.

Assim, a análise ancorada no discurso cinematográfico, ou “na escritura cinematográfica”, não considera as práticas sociais no processo de construção de identidade e, finalmente, a própria identidade acaba sendo só uma representação e não um processo em constante construção.

Larraín adiciona uma terceira variável da identidade nacional que denomina *histórico-estrutural*, a qual estabelece um equilíbrio entre as duas anteriores. Pensa a identidade cultural em permanente construção e reconstrução num dado contexto histórico-político, não podendo se constituir em um conjunto fixo de qualidades, valores ou experiência. (1996, p. 218). Esta versão não só considera as práticas discursivas públicas no processo de construção das identidades, senão, também as práticas e os significados ancorados na vida cotidiana das pessoas, ou seja, nas práticas sociais.

García Canclini salienta que, hoje, deve ser considerada a diversidade de repertórios artísticos e de meios de comunicação que contribuem na re-elaboração das identidades, que se tornam *co-produção* (1999a, p.173).

Martín-Barbero sustenta que o popular não pode ser excluído do processo histórico de constituição do massivo. Neste sentido, o papel das comunicações e dos meios, ao mesmo tempo das indústrias culturais, é de grande importância: de um lado, eles sustentam uma hegemonia, mas de outro, permitem às pessoas uma “*experiencia de identidad hecha de conexión con algunas de sus matrices culturales y de incorporación al nuevo sensorium híbrido y urbano*”. (1990, p. 24).

Aqui aparece outro dos conceitos centrais: a *hibridação*, processo estudado particularmente por García Canclini, que também pode ser relacionado com o processo de “mestiçagem” em Martín-Barbero. O

conceito de *hibridação* é desenvolvido por García Canclini a partir do *multiculturalismo*²⁹ e do *interculturalismo*, acrescentado pela globalização e a presença de imaginários que chegam desde outros recantos do planeta por efeito dos meios de comunicação e das novas tecnologias. O multiculturalismo centra-se na diversidade cultural interna dos países, as políticas públicas relativas à cultura e a sua centralização-descentralização. O interculturalismo tem a ver com os processos de intercâmbio entre as culturas singulares.

A interculturalidade se configura, hoje, não só através das diferenças entre culturas desenvolvidas separadamente, mas também pelas maneiras desiguais com que os grupos se apropriam de elementos de várias sociedades, combinando-os e transformando-os. Quando a circulação cada vez mais livre e freqüente de pessoas, capitais e mensagens nos relaciona cotidianamente com muitas culturas, nossa identidade não pode ser definida pela associação exclusiva a uma comunidade nacional. O objeto de estudo não deve ser, então, apenas a diferença, mas também a hibridização. (GARCÍA CANCLINI, 1999a, p.166).

A partir desses conceitos é possível sustentar que a identidade chilena, longe de sumir sob a influência de modelos externos, leva ao processo de “mestiçagem” ou *hibridação*, onde se mistura o culto com o popular e o massivo, o urbano com o rural, e os fluxos convivem com a tradição, numa constante reconstrução da identidade, ou, melhor ainda, das identidades.

2.1 O ARTISTA COMO MEDIADOR CULTURAL

Seguindo o raciocínio de García Canclini e de Martín-Barbero, o cinema articula, através dos mediadores culturais, o culto, o popular e o massivo, permitindo novas experiências de identidade e diferenciação, num mundo fragmentado e heterogêneo. Eles possibilitaram o processo de hibridação ou mestiçagem.

Os *mediadores culturais*, de acordo com Velho, estabelecem uma comunicação entre grupos e categorias sociais, transitam por diferentes “mundos”, sendo, muitas vezes, agentes de transformação.

²⁹ A multiculturalidade adota hoje duas formas distintas: a multiétnica e a multiculturalidade globalizada. A primeira é relacionada com a convivência de diversos grupos étnicos num mesmo território e a segunda, com “*el acceso segmentado y desigual a los bienes y mensajes de la modernidad que están en principio ofrecidos a todas las sociedades del mundo*”. (GARCÍA CANCLINI, 1997a, p. 78.). O autor salienta que os distintos segmentos dentro dos países latino-americanos têm uma participação desigual. Mas, é possível constatar um processo de mestiçagem que tem a ver com o uso seletivo de diferentes repertórios culturais, incluindo o uso de línguas estrangeiras.

Conforme o autor, a “sua atuação tem o potencial de alterar fronteiras, com o seu ir e vir, transitando com informações e valores”. Nas metrópoles moderno-contemporâneas, a mediação é dinâmica, associando-se à noção de liberdade “na medida em que se sublinha a possibilidade de escolha, de opção diante dos condicionamentos socioculturais mais abrangentes”. (2001, p 27).

Levando em conta o problema desta pesquisa, que consistiu em responder qual(is) é(são) a(s) identidade(s) chilena(s) construída(s) pelos cineastas como mediadores culturais no período democrático pós-ditadura, optou-se por adotar o conceito de *mediador cultural* proposto por Velho: “papel desempenhado por indivíduos que são intérpretes e transitam entre diferentes segmentos e domínios sociais”. (1999, p. 81). Os artistas transitam entre as fronteiras do erudito/popular, do urbano/rural, do nacional/regional (2001, p. 69). O autor os denomina *brokers*, mediadores que estabelecem pontes entre universos ou mundos sociais distintos, permitindo a interação entre diferentes estilos de vida e visões de mundo, desenvolvendo a capacidade de intermediação entre mundos diferentes³⁰.

O que interessa salientar aqui é a problemática do *trânsito*, especialmente em um meio metropolitano. Alguns indivíduos não só ficam expostos a um trânsito entre subculturas, mas desempenham o papel de *mediadores culturais*, aqueles que estabelecem comunicação entre grupos e categorias sociais, sendo, muitas vezes, agentes de transformação, transitando por diferentes mundos, o que justifica ainda mais a importância do seu estudo.

As trajetórias cinematográficas individuais adquirem sentido desde que articulem *memória e projeto*. E os projetos individuais ou coletivos podem ser, por sua vez, conectados.

As *trajetórias* dos indivíduos, de acordo com Velho (1999, p. 47), ganham consistência a partir do delineamento de *projetos* com objetivos específicos. A visibilidade de suas realizações vai depender do jogo e interação com outros projetos individuais ou coletivos, da natureza e da dinâmica do *campo de possibilidades*. Assim, a biografia é fundamental nas sociedades contemporâneas. Carreira, biografia e trajetória fazem sentido a partir da transformação do indivíduo como valor básico da sociedade.

Para o autor, a biografia é de suma importância nas sociedades onde predominam as ideologias individualistas. Articulada à biografia, está a memória individual que se torna socialmente relevante. Não obstante, a idéia não é entrar em um “psiquismo individual”, como esclarece Velho (1999, p. 100). A

³⁰ Velho (1999, p.81) estabelece uma relação entre o *blasé*, de Simmel e o *homem sem qualidades*, de Musil, como tipos sociais que expressam características básicas da vida nas grandes cidades, como o desenraizamento e o amortecimento, a falta de convicções; e com o *flâneur*, em Baudelaire e Benjamin (não como sinônimos dos anteriores), assinalando a atitude de perambulação pelas ruas, a importância do olhar do *voyeur*, o distanciamento, descomprometimento, etc. Eles descreveram formas de adaptação e sociabilidade na metrópole moderna. Entretanto, Velho salienta que é possível distinguir outra modalidade de trânsito na esfera cultural: a do *mediador cultural*, não associado à marginalidade.

memória de cada cineasta é aqui de extrema importância, mas o que interessa é o realizador que tem como projeto “fazer cinema nos anos 90 no Chile”. O ator social associado à noção de projeto não necessariamente tem de ser um indivíduo, podendo ser um grupo social, um partido ou outra categoria, e a noção de *projeto* está imbricada à idéia de indivíduo-sujeito “que faz projetos”:

O projeto e a memória associam-se e articulam-se ao dar significado à vida e às ações dos indivíduos, e em outros termos, à própria identidade. Ou seja, na constituição da identidade social dos indivíduos, com particular ênfase nas sociedades e segmentos individualistas, a memória e os projetos individuais são amarras fundamentais”.(VELHO, 1999, p.101).

O conceito de *projeto* é definido, conforme o autor, como a “conduta organizada para atingir finalidades específicas” (1999, p. 40). O projeto existe no mundo da intersubjetividade, pressupõe a existência do *Outro*. Mas, acima de tudo, é

o instrumento básico de *negociação da realidade* com outros atores, indivíduos ou coletivos. Assim, ele existe, fundamentalmente, como meio de comunicação, como maneira de expressar, articular interesses, objetivos, sentimentos, aspirações *para o mundo*”.(VELHO, 1999, p. 103).

A noção de *campo de possibilidades* permite lidar com o viés racionalista e a ênfase na consciência individual, outorgando uma dimensão sociocultural. O campo de possibilidades, então, é o espaço para formulação e implementação de projetos.

Elementos como família, trabalho, religião, lazer, opções políticas, entre outros, configuram um campo de possibilidades. (VELHO, 1999, p. 79). Porém, esta noção pode ter uma outra leitura que ficaria mais próxima de uma matriz cultural. Para o autor, este campo é uma “inarredável dimensão sociocultural, constitutiva de modelos, paradigmas e mapas”.

A articulação entre memória e projeto é inevitável. O que possibilita a formulação e condução de projetos é a consciência e a valorização de uma individualidade singular, baseada em uma memória “que dá consistência à biografia”. Portanto,

Se a memória permite uma visão retrospectiva mais ou menos organizada de uma trajetória e biografia, o projeto é a antecipação no futuro dessas trajetória e biografia, na medida em que busca, através do estabelecimento de objetivos e fins, a organização dos meios através dos quais esses poderão ser atingidos. (VELHO, 1999, p. 101).

Por outro lado, o conceito de *cultura* definido pelo autor, permite efetuar recortes específicos em função da investigação. Ele considera que cultura é um

conjunto de crenças, valores, visão de mundo, rede de significados que definem a própria natureza humana. Por outro lado, cultura é um conceito que só existe a partir da constatação da diferença entre nós e os outros. Implica confirmação da existência de modos distintos de construção social da realidade com a produção de padrões, normas que contrastam sociedades particulares no tempo e no espaço. (1999, p. 63).

Velho esclarece assim que a cultura permite a “[...] possibilidade de identificar um conjunto de fenômenos socioculturais que possa ser diferenciado e contrastado com outros conjuntos a que também denominamos culturas”. (1999, p. 64).

Finalmente, é preciso salientar que o contexto sócio-histórico pode ser considerado como um fator indispensável no processo de criação cinematográfica. Concordando com Hall (2000b), poder-ia-se dizer que o cinema opera como “resistência” frente às imagens hegemônicas do cinema-mundo. Assim, a crítica à “pós-transição” e ao modelo econômico e social, o questionamento à legitimidade do sucesso, decorrente da história dos anos 90 e da matriz do desenvolvimento capitalista, é uma das constantes nos filmes chilenos da década. De outro lado, o texto (neste caso o cinema) pode ser considerado fonte de poder e espaço de resistência aos discursos identitários e ao modelo sociopolítico, associados ao sucesso do modelo econômico do Chile de final de século.

Seguindo a perspectiva proposta, este trabalho foi orientado para além do texto cinematográfico, além da representação. Os artistas foram considerados mediadores, aqueles *brokers* que transitam nos diferentes mundos e contribuem para a construção e reconstrução da identidade chilena na década de 90 através do seu projeto cinematográfico.

3 A PROCURA DOS VIAJANTES: PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

A seguir, será apresentado o plano de ação adotado para o desenvolvimento do trabalho de pesquisa de campo, comentando as estratégias e as técnicas utilizadas. Assim, em primeiro lugar, pensamos que abordar o tema da identidade com uma pesquisa teórico-empírica no campo do cinema, a partir dos cineastas permitiria articular o âmbito macro e o micro, ou seja, uma sociedade e um grupo determinado de sujeitos (os realizadores), agentes construtores de identidades através dos processos de criação. Eles foram considerados *mediadores culturais* inseridos na sociedade chilena dos anos 90, elaborando aspectos de uma *identidade cultural* através de seu trabalho criativo.

3.1 ESTRATÉGIAS

A primeira estratégia consistiu em montar um “sistema de informação” (GALINDO CÁCERES, 1997) sobre o cinema chileno da década de 90. O trabalho incluiu mapear a produção cinematográfica de longa-metragem (ver Anexo I), com suas principais características: ano de produção, título, diretor, data de estréia, sinopse, presença do apoio estatal. Esta cartografia permitiu formar um panorama geral dos filmes do período citado, sendo uma primeira aproximação de caráter quantitativo e, ao mesmo tempo, qualitativo, na medida que proporcionou pistas temáticas com relação à *identidade chilena*.

Um segundo passo foi a escolha dos filmes considerados como os mais representativos da década de 90. A seleção baseou-se nos seguintes critérios:

- a) Temática: Filmes que abordam de alguma maneira a *identidade chilena* do final do século XX, ou seja, que tenham um certo “olhar” sobre o país, descartando, por exemplo, reconstruções históricas remotas, ficção científica, etc.
- b) Sucesso de bilheteria: Mesmo que não sejam elaborados sistematicamente índices, foram contemplados os filmes com maior público no país a partir das informações disponíveis³¹.

³¹ A sistematização estatística é um dos limites das pesquisas na área de cultura no Chile. No campo do cinema, não existem índices de espectadores do período 1990-2000 e o levantamento desses dados não é objeto desta pesquisa. Algumas cifras podem ser obtidas de diferentes fontes, ainda que não se possa contar com a totalidade dos dados. Existem registros sobre os filmes chilenos de maior público na época, os mais premiados, os melhor avaliados pela crítica. No último período, o ano 2001, as cifras de espectadores de longas-metragens chilenos, com estréia naquele ano, indicaram que o índice de maior público foi obtido pelo filme *Taxi para tres*, de Orlando Lübbert, com 378.000 espectadores (SECC, 2002, p. 23), atingindo o segundo lugar entre os mais vistos dentro da história do cinema nacional. Mesmo que a data de estréia desse filme seja agosto de 2001, ele pode ser enquadrado entre os paradigmáticos da década, pois foi produzido em

- c) Reconhecimento nacional e internacional: Um outro dos critérios de seleção dos filmes foi a avaliação da crítica e dos especialistas, como também o reconhecimento internacional (prêmios e críticas).

O procedimento para a seleção dos filmes englobou a coleta de materiais (matérias, ou reportagens, críticas e artigos, entrevistas, etc.) publicados pela imprensa e dados disponíveis sobre número de espectadores, no intuito de estruturar o *corpus* de filmes a partir dos quais se definiria a seleção dos cineastas com quem se trabalhou. Desta forma, foi definida a condição de “paradigmático” do filme, ou seja, aqueles que são considerados os mais representativos reúnem um conjunto de elementos salientados pela crítica, pelo público e pelo reconhecimento internacional. Uma vez elaborado o quadro geral, procedeu-se à escolha de sete cineastas, a partir da relevância dos filmes.

Logo foi elaborada uma matriz descritiva dos filmes selecionados, que teve como objetivo ser um instrumento de análise, portanto aprofunda o mapeamento inicial incluindo os seguintes aspectos: filme, diretor, sinopse, temática, personagens, locação (lugar da ação), mundos transitados, período que evoca, chaves identitárias identificadas. Cada filme inclui a sua respectiva ficha técnica, com os dados básicos referenciais.

A terceira estratégia foi a análise dos filmes selecionados, sob a perspectiva da *identidade chilena*. Uma vez elaboradas a matriz e as fichas técnicas, procedeu-se ao levantamento de traços identitários presentes nos filmes, ou seja, a *chilenidade* representada, no intuito de ter um leque de elementos para discutir com os cineastas.

O quarto passo foi reconstruir as trajetórias cinematográficas dos diretores escolhidos junto com a realização de entrevistas em profundidade.

Mesmo que o interesse deste estudo não tenha sido o de reconstruir as biografias *in extenso* dos cineastas, elas apareceram como contexto nas entrevistas. Mediante a investigação das trajetórias cinematográficas individuais, foi observado o papel de mediadores que exercem os diretores. O relato oral³² ajudou a reconstruir a visão de mundo de cada um. Ainda que cada artista possa ter uma multiplicidade de

2000. Uma outra cifra conhecida é relativa ao público de *El chacotero sentimental*, de Cristián Galaz, considerado o filme chileno de maior sucesso em todos os tempos, com o *recorde* histórico de mais de um milhão de espectadores. A marca anterior era de 350.000 espectadores, obtida por *Ayúdeme usted compadre*, de Germán Becker, trinta anos antes. Até 1999, o filme *Johnny cien pesos* era o maior sucesso de bilheteria da década. (CAVALLO, A; DOUZET, P; RODRÍGUEZ, C, 1999, p. 23). Além desse, um outro filme também classificado como sucesso de bilheteria é *Caluga o menta*, de Gonzalo Justiniano, com mais de 200.000 espectadores (OROPESA, Fabiola. El cambio que provocó *El Chacotero sentimental*. Disponível em: <<http://www.z.netexplora.com/contintanegra/ctn2cinechileno.htm>>. Acessado em: nov.2001).

³² O relato oral, obtido através de entrevistas em profundidade, foi utilizado como uma forma de narração (sem fazer a distinção precisa com o discurso narrativo), que foi complementada com outras fontes bibliográficas disponíveis. Alguns autores fazem a distinção entre relato e discurso no nível semiótico. (CONTURSI; FERRO, 2001).

projetos e desempenhar diversos tipos de papéis mediadores, foram enfatizados dois elementos: a *memória* e o *projeto cinematográfico* em relação ao país, recortando outros projetos individuais que não foram levados em conta neste trabalho. A memória pessoal e a problemática do trânsito, foi o que se tentou salientar em

cada cineasta, no intuito de articular a noção de projeto-cinematográfico com a noção de *identidade chilena*³³.

O quinto passo consistiu na análise das entrevistas, com o fim de localizar elementos que permitissem atingir uma dimensão social, vislumbrando a visão de identidade chilena representada nos filmes, a partir da perspectiva dos cineastas. Os relatos foram articulados com o fim de encontrar elementos comuns ou diferenciadores, que permitiram estabelecer qual é o projeto de cinematografia nacional vinculado com a *identidade chilena* no contexto do Chile contemporâneo, ou seja um “imaginário do país”, construído pelos diretores de cinema.

3.2 TÉCNICAS E INSTRUMENTOS

Para trabalhar com os cineastas, a escolha recaiu sobre a entrevista em profundidade, que, segundo Galindo Cáceres (1997), é uma técnica que permite atingir tanto a fase exploratória, quanto a descritiva e analítica de uma trajetória individual. A entrevista possibilita de um lado uma opção de fechamento da informação, com a obtenção do previsto – que, geralmente, dá-se em função da utilização de questionários e permite o controle total da informação – e o informante é um doador de informação preestabelecida. Uma outra opção é a de abertura de informação, onde o entrevistado é um mundo fechado em si mesmo que se abre na situação de entrevista, o que precisa uma ordenação posterior. Mas, cada entrevistado proporciona um mundo único de informação que permite uma análise comparativa.

Mesmo existindo respostas previstas, o critério de abertura possibilita procurar a informação interiorizada e admite a improvisação e a realização de mudanças no meio do caminho, sendo o entrevistado o centro do trabalho e o pesquisador um facilitador e um aprendiz. Esta técnica produz assim um tipo de interação. Na entrevista, o objeto é o conhecimento, além da obtenção de informação. O processo de interação entre entrevistador e entrevistado é chave, incluindo o conhecimento prévio do contexto sociocultural do entrevistado. Finalmente, entre outros aspectos, é importante salientar a relação entre o público e o privado, o qual fica, seguindo a recomendação de Galindo Cáceres, no campo do ético-político.

Perante as alternativas metodológicas e as técnicas disponíveis para trabalhar com trajetórias individuais, a entrevista em profundidade permitiu uma aproximação ao tema, selecionando aspectos da vida dos entrevistados relacionados com a memória e o projeto dos indivíduos, sem precisar reconstruir histórias de vida para atingir o coletivo.

³³ Se tentou agrupar os cineastas chilenos atendendo ao critério de geração, no intuito de selecionar dois por segmento: a geração dos cineastas mais velhos, que começou a filmar na década de sessenta; a geração intermediária, que considerou os que começaram a fazer cinema durante da ditadura, dentro e fora do país (os formados no ofício da publicidade e os que partiram exilados) e a geração jovem, que surgiu na segunda metade dos 90, com jovens menores de 30. A classificação resulta complexa, pois a maioria dos cineastas mais produtivos e bem-sucedidos, localiza-se dentro da geração intermediária. (Ver Anexo II). O critério de

Não obstante, a entrevista foi suficientemente aberta para permitir uma interação com o pesquisador. O relato oral foi a principal fonte de informação, embora foram também consideradas outras fontes disponíveis (materiais biográficos publicados, informações disponíveis sobre os filmes e trajetórias, e outros documentos). Especial interesse teve aqui o material resgatado de entrevistas dos cineastas à imprensa, assim como os textos originais de divulgação dos filmes (*press-book*, notas de produção, etc), além do acervo pessoal de documentos da pesquisadora, incluindo notas de filmagem e entrevistas feitas em anos anteriores.

Numa primeira etapa, o relato oral foi registrado com gravador e, após, transcrito pela autora da pesquisa, o que permitiu elaborar um segundo documento escrito que foi processado segundo algumas indicações de Maria Isaura Queiroz (1991)³⁴ e Joke Hermes (1995). Efetuou-se uma série de recortes no material levantado, segundo os objetivos desta pesquisa. Posteriormente, foram separados os temas dentro de cada texto, com alguns pré-definidos e outros que foram surgindo das próprias entrevistas. Combinaram-se os dois rumos propostos por Queiroz: colocaram-se nos textos questões previamente definidas e levantaram-se outros temas que não estavam previstos. Conservaram-se tanto os “acontecimentos” (fatos que ocorrem na existência dos entrevistados, vivências) quanto “julgamentos” (opiniões e julgamentos do informante). Assim, os acontecimentos narrados mesclaram a atitude de “testemunha” com a de “avaliador”, permitindo que os entrevistados refletissem e emitissem opiniões diretamente. Finalmente, agruparam-se os relatos de acordo com os temas levantados, tentando-se salientar quais eram os principais traços identitários do Chile dos 90 a partir destas narrativas. Logo, estabeleceram-se semelhanças e diferenças entre os relatos, para levantar as conclusões.

3.3 SELEÇÃO DOS FILMES

No processo de escolha dos filmes, a partir do mapeamento geral e das informações disponíveis, foram considerados vários elementos salientados por especialistas e dados publicados no período.

O crítico David Vera-Meiggs, no balanço da década cinematográfica chilena (1990-2000), salienta os seguintes filmes³⁵: *La Frontera*, de Ricardo Larraín; *La luna en el espejo*, de Silvio Caiozzi; *Johnny Cien*

geração foi, então, descartado na seleção, sendo os filmes o ponto de referência na escolha final.

³⁴ A metodologia proposta por Queiroz não foi seguida exaustivamente, pois se refere a histórias de vida e sua posterior análise. Porém, foram acolhidos os seus aportes em termos gerais para facilitar a análise dos depoimentos. O mesmo aconteceu com Joke Hermes (1995), que trabalha com um universo muito maior, mas foram incorporadas algumas de suas recomendações metodológicas,

³⁵ Desta seleção feita no resumo da década cinematográfica, ficou fora o filme *El chacotero sentimental*, que teve estréia em outubro de 1999, data em que a **Revista Cultura**, edição especial n. 25, foi fechada. Porém, o filme foi um dos sucessos de público da década. Também não aparece pelo mesmo motivo, *Taxi para tres*, o

pesos, de Gustavo Graef-Marino; *Caluga o menta*, de Gonzalo Justiniano; *Gringuito*, de Sergio Castilla; *Palomita Blanca*, de Raúl Ruiz; *Historias de fútbol* e *El desquite*, de Andrés Wood (VERA-MEIGGS, 1999).

La Frontera, apesar da suposta localidade da temática, transformou-se em um dos filmes chilenos mais premiados no mundo inteiro. De acordo com o crítico,

*Jugaban a su favor su perfección formal, pero también su capacidad narrativa para atrapar al espectador de cualquier lugar [...] La luna en el espejo, aparecía como una metáfora de la dictadura y de las inhibiciones afectivas que ésta había producido en la sociedad chilena, tema muy habitual al imaginario donosiano*³⁶. *Caiozzi confirma que la ausencia de un mundo poético personal no era obstáculo para realizar una obra solvente y eminentemente cinematográfica.* (VERA-MEIGGS, 1999, p.58).

Johnny cien pesos, sem pretender ser obra de autor, atinge, segundo o crítico, “*implicancias políticas insospechadas*”. *Gringuito* permite uma aproximação à história recente e à idiosincrasia chilena, através de uma história simples e quase ingênua. *Caluga o menta*, abordando o tema da marginalidade com um certo “feísmo” foi, como assinala Vera-Meiggs, um sucesso de público, “*lo que vendría a confirmar que lo que el espectador chileno busca en las películas nacionales es una parte de sí mismo que la pantalla debe develarle*”. Mesmo que tenha se transformado em um dos sucessos da década, *Palomita blanca* foge deste estudo, pois tem relação com o Chile da década de 70 e foi filmado 19 anos antes da sua estréia. *Historias de fútbol* e *El desquite*, ambos de Andrés Wood “*han dado en el clavo de la cultura nacional conquistando un apoyo nada de despreciable*”. (op. cit, p.58).

Por outra parte, três filmes chilenos têm obtido reconhecimento importantíssimo dentro da indústria cinematográfica. *La luna en el espejo*, recebeu a Copa Volpi, no Festival de Cinema de Veneza, Itália, em 1990; *La Frontera*, Urso de Prata, Festival de Berlim (1992); Goya Melhor filme de *Habla Hispana*, da Academia das Artes e Ciências Cinematográficas de Espanha, entre outros. O terceiro filme é *Taxi para tres*, que ganhou em setembro de 2001, o Primeiro Prêmio do Festival de Cinema de San Sebastián.

Após o processo de avaliação das informações, a seleção ficou assim³⁷:

- a) *La luna en el espejo*, de Silvio Caiozzi (1990);
- b) *Caluga o menta*, de Gonzalo Justiniano (1990);
- c) *La Frontera*, de Ricardo Larraín (1991);

maior sucesso de bilheteria de 2001, produzido em 2000. O crítico menciona também *Los Naufragos*, de Miguel Littin, como um dos filmes resgatáveis da Cine Chile S.A

³⁶ Do escritor José Donoso.

³⁷ A ordem segue a data de estréia de cada filme.

- d) *Johnny cien pesos*, de Gustavo Graef-Marino (1993);
- e) *Historias de fútbol*, de Andrés Wood (1997);
- f) *El chacotero sentimental*, de Cristián Galaz (1999);
- g) *Taxi para tres*, de Orlando Lübbert (2000-2001).

3.4 ESCOLHA DOS DIRETORES

A escolha final trabalho recaiu sobre os seguintes cineastas: Silvio Caiozzi, Gonzalo Justiniano, Ricardo Larráin, Gustavo Graef-Marino, Andrés Wood, Cristián Galaz e Orlando Lübbert. Eles foram o foco da pesquisa, mesmo que os filmes pelos quais foram selecionados fiquem sempre presentes no relato e na pesquisa. Não obstante, na reconstrução das trajetórias individuais, foi necessário estabelecer algumas referências e conexões com outros filmes dos mesmos realizadores feitos durante a década de 90. O trabalho pelo qual cada um deles foi selecionado é, assim, o ponto de partida, mas a relação entre projeto cinematográfico e *identidade cultural chilena* é muito mais ampla.

4 O CINEMA CHILENO DOS 90: ROTEIRO DE UMA DÉCADA

Este capítulo busca descrever o campo cinematográfico no Chile na última década do século XX, sob a perspectiva de uma evolução histórica do cinema nacional. A ênfase será dada a uma visão geral da indústria cinematográfica e aos conteúdos temáticos predominantes na produção e da década de 90.

A contextualização do cinema chileno dos anos 90 exige, necessariamente, o contraste, a comparação, com o período anterior, marcado pelos anos da ditadura militar. A história do cinema chileno registra dias de glória nos anos 60, com o movimento do “*Nuevo cine latinoamericano*”, e realizadores como Raúl Ruiz, Miguel Littin, Helvio Soto, Patricio Guzmán, Aldo Francia, Patricio Kaulen, além do pleno funcionamento da Chile Films³⁸. Já a cinematografia do início da década de 70 integrou o processo político, com *Ya no basta con rezar*, de Aldo Francia (1972), ou *Voto más fusil*, de Helvio Soto (1971). Nesse período, o gênero documentário foi fundamental para o registro da experiência do socialismo: *Compañero Presidente*, de Miguel Littin (1971), *Venceremos*, de Pedro Chaskel (1970), *Santa María de Iquique*, de Claudio Sapiaín (1971), ou *Entre ponerle y no ponerle*, de Héctor Ríos (1972). Entretanto, os historiadores destacam *La batalla de Chile*, de Patricio Guzmán, como um filme paradigmático daquele momento, tendo sido concluído durante o exílio do diretor, registrando, inclusive, o golpe de Estado.

A euforia, lembra Hans Ehrmann, acabou abruptamente em 1973, quando os criadores se espalharam pelo mundo, surgindo o que se chamou “cinema chileno no exílio”.(EHRMANN, 1990). Assim, a história e o desenvolvimento do cinema chileno não podem ser dissociados do golpe militar. Nos primeiros dez anos, os exilados fizeram 178 filmes fora do país, cifra superior a qualquer período da história do cinema nacional, sendo a maioria deles - uns cem - documentários. (MOUESCA, 1988, p. 143). A denúncia do golpe foi a temática central, como também a vida no exílio. Miguel Littin, Sergio Castilla, Orlando Lübbert, Gastón Ancelovici, Claudio Sapiaín, Valeria Sarmiento, Pedro Chaskel, Patricio Guzmán, Sebastián Alarcón, Gustavo Graef-Marino, entre outros, estão neste grupo.

³⁸ Produtora estatal fundada em 1942 pela Corporación Nacional de Fomento a la Producción (CORFO) e fechada em 1949. Ela recebeu um novo impulso durante o governo de Eduardo Frei Montalva (1964-1970) sendo reaberta em 1965, sob a direção de Patricio Kaulen, conseguindo a única Lei de Fomento ao Cinema promulgada em 1967, que permitia liberar de impostos o material virgem, maquinaria filmica e a receita da bilheteria. No início dos 70, sob o governo Allende, a instituição dedicou-se a uma forte divulgação do cinema em setores populares.

Não obstante, é preciso diferenciar que alguns deles, como Sebastián Alarcón e Gustavo Graef-Marino, iniciaram a sua trajetória como cineastas no exterior. Alarcón ganhou uma bolsa para estudar cinema em Moscou em 1969, através de um intercâmbio estudantil, sendo impedido de retornar ao Chile. Já Graef-Marino estudou cinema na Alemanha a partir de 1977.

Apesar do grande número de diretores em atividade na época, dois nomes são especialmente relevantes: Raúl Ruiz e Miguel Littin. Ambos fazem parte da geração que iniciou seu trabalho na década de 70. O realizador chileno mais conhecido internacionalmente é Miguel Littin, pela divulgação e premiação obtida por sua obra. *El chacal de Nahueltoro* (1969), baseado num fato policial real, abordando a temática do latifúndio e da marginalidade dos camponeses, figura entre os “clássicos” do cinema nacional. Exilado no México, Littin fez, aproximadamente, sete longas-metragens até 1986. Na volta ao país, incorporou-se ao cinema chileno da década de 90, passando dos filmes com marcado compromisso político para outros com características de epopéias históricas.

Mas, é Raúl Ruiz, sem dúvida, o mais prolífico dos diretores no exílio. Entre 1969 e 1973, realizou 14 filmes, entre os quais vários documentários. Entretanto, sua primeira grande obra foi *Tres tristes tigres* (1968), onde mergulha nos ambientes labirínticos dos bares de Santiago, mostrando a cotidianidade da camada média da sociedade da época. Ruiz chega ser considerado mítico dentro da história do cinema nacional, principalmente pela sua estética, mesmo que, a partir de 1974, tenha vivido no exílio na França. Foi membro do partido socialista, porém, não se localizou na denúncia militante como Miguel Littin ou Patricio Guzmán. (MOUESCA, 1988, p. 116). Em 1990, quando apresentou, no Chile, *La ciudad de los piratas*, possuía uma filmografia de mais de sessenta obras, sendo considerado “*el primer cineasta chileno. Narra con una inspiración prodigiosa, con un aliento sin tregua y con un dominio absoluto del lenguaje visual*”. (BALIC, 1990, p. 19).

Porém, foi somente na década de 90, em 1992, que o público chileno conseguiu assistir *Palomita blanca*, uma de suas obras mais célebres, produzida em 1972. Desaparecido após o golpe, o filme chegou a ser descrito como o melhor retrato da década de 70, abordando uma paixão entre dois adolescentes de diferentes classes sociais e idéias políticas durante a *Unidad Popular*. Em 1997, Ruiz obteve o Prêmio Nacional de Arte, e durante os anos 90, continuou radicado na França, realizando grandes produções como *El tiempo recuperado*, baseado na obra de Marcel Proust. Nenhum autor se atreve a precisar o número de filmes feitos por Ruiz, mas, entre curtas, longas-metragens, documentários e produções para televisão, os dados apontam um total de oitenta. (NARANJO, 1997).

No entanto, dentro do país, o cinema nacional foi praticamente inexistente durante a ditadura. O desmanche incluiu as instituições do Estado e Universidades. Primeiro, a Chile Films passou a formar parte do Canal de Televisión Nacional; logo foram extintos os departamentos de cinema das *Universidades de Chile*, *Técnica del Estado* e a *Escuela de*

Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Chile. Além disso, foi derogada a Lei de 1967, que continha normas de proteção ao cinema nacional. Por outro lado, o patrimônio filmico foi severamente danificado, logo que os militares tomaram conta do material dos depósitos de Chile Films, destruindo documentários, noticiários e tudo o que consideravam “suspeito” nos dias após do golpe.

Na década de 80, a censura e a auto-censura foram as grandes protagonistas do cenário cinematográfico, como lembra Ehrmann. Em 1974, o Decreto N° 679 estabeleceu que podia ser “Rechazado” (rejeitado ou proibido) qualquer filme “*que manifestara inspiración marxista o contraria al orden público, la patria o la nacionalidad*” (EHRMANN, 1990, p. 25). O caso mais evidente foi *Imagen latente*, baseado em vivências familiares do diretor Pablo Perelman, que abordava o tema dos “*detenidos-desaparecidos*”³⁹. Em setembro de 1989, antes do plebiscito do mesmo ano que permitiu o fim da ditadura, filmes como *Gringo viejo*, eram classificados no Chile como para maiores de 21 anos, enquanto, na Argentina, era liberado para maiores de 13, e, no Brasil, para maiores de 10. *El violinista en el tejado*, de Norman Jewison; *El silencio*, de Ingmar Bergman ou *La última tentación de Cristo*, não podiam ingressar no mercado chileno⁴⁰. O documentário *Cien niños esperando un tren*, de Ignacio Agüero, que passava na TV europeia, era qualificado para maiores de 21 anos no Chile. Uma década complexa para os realizadores. No entanto, houve aqueles que fizeram cinema de diversos gêneros e formatos “*contra vento e marea*”: Juan Carlos Bustamante, Patricio Bustamante, Silvio Caiozzi, Gonzalo Justiniano, Cristián Sánchez, e outros. Mesmo assim, a publicidade foi o seu refúgio, sendo a escola de muitos diretores e técnicos dos anos 90. Junto a ela, o vídeo⁴¹ adquiriu singular importância. Não obstante, considerando todos os filmes da década, a cifra chegou a doze longas-metragens (alguns filmados em 16mm)⁴².

4.1 MAPA DO DECÊNIO

³⁹ Houve muitas pessoas que foram presas e assassinadas logo após do golpe militar ou durante os primeiros anos da ditadura. Os corpos nunca apareceram, sendo chamados, então, de “*detenidos desaparecidos*”.

⁴⁰ Segundo o registro do deputado Antonio Leal, do Partido por la Democracia (PPD), que participou do projeto para pôr fim à censura entre 1974 e 1991, foram proibidos: *Todo lo que usted quiso saber sobre sexo*, de Woody Allen; *La viuda negra*, de Arturo Ripstein; *El silencio*, de Ingmar Bergman; *Pepi, Lucy, Bom y otras chicas del montón*, de Pedro Almodóvar; *La última tentación de Cristo*, de Martin Scorsese; *Pantaleón y las visitadoras*, de Mario Vargas Llosa e José María Gutiérrez; *Llueve sobre Santiago* (filme alemão sobre o golpe de Estado de 1973). (apud GUTIERREZ, 2000, p. 3),

⁴¹ Em 1984, em Santiago, existiam 57 produtoras de cinema e vídeo (MOUESCA, 1988, p. 163).

⁴² Segundo o registro de Ehrmann (1990), os filmes da década de 80, em longas-metragem, são: *Los deseos concebidos*, de Cristián Sánchez, 16mm, (1982); *El último grumete*, de Jorge López, 35mm, (1983); *Como aman los chilenos*, de Alejo Alvarez (35mm), (1984); *Hechos consumados*, de Luis Vera, e *Los hijos de la guerra fría*, de Gonzalo Justiniano, 35mm, (1985); *Nemesio*, de Cristián Lorca, 35mm, (1986); *La estación del regreso*, de Leo Kocking, e *No eran nadie*, de Sergio Bravo, 35mm, (1987); *Sussi*, de Gonzalo Justiniano,

O ano 1990 foi significativo para a política e para o cinema chileno, considerando não apenas a mudança do governo. Conforme aponta o crítico Walimir Balic (Zoom), a data foi marcada não só pela volta da democracia, mas pelo forte impulso cinematográfico:

En 1990 el cine chileno vivió una de sus más grandes jornadas. Como la de 1946 - con un Chile Films en plena actividad y 8 estrenos en la pantalla - o la de 1967 que dio a conocer a toda una nueva generación de cineastas, o la de 1971, llena de activismo que después emigró hacia otras tierras. (BALIC, 1990).

Estréias, prêmios internacionais e, no centro, o III Festival Internacional de Cinema de Viña del Mar, que conseguiu reunir 23 longas-metragens e 15 documentários de cineastas chilenos, a maioria deles exilada ou radicada fora do país. Filmes de Raúl Ruiz (*La barca de oro* e *La ciudad de los piratas*); Miguel Littin (*Sandino* e *El recurso del método*); Alejandro Jodorowsky (*La santa sangre*); Gustavo Graef-Marino (*La voz*), Sergio Castilla (*Gentile Alouette*); Sebastián Alarcón (*Una actriz española para el ministro ruso* e *Historia de un equipo de billar*), marcaram um reencontro dos cineastas com o público chileno. Por outro lado, Silvio Caiozzi obteve, no mesmo ano de 1990, o prêmio para *La Luna en el espejo* no Festival de Veneza. Já *Caluga o menta*, de Gonzalo Justiniano, que abriu o *Festival de Viña del Mar*, foi premiado em La Havana, Cuba, e transformou-se num sucesso de bilheteria no Chile. Junto com estes, os outros filmes que apareceram nas telas (*Viva el novio*, *La niña en la palomera*, *El país de octubre*, *Hay algo allá afuera*, *Ardiente paciencia* e *Imagen latente*) produziam a sensação de que alguma coisa estava acontecendo no palco nacional com o cinema local. Naquele ano também se registrava um fato derivado do período da ditadura: foi levantada - pelo *Tribunal de Apelaciones del Consejo de Calificación Cinematográfica*, presidido pelo então Ministro de Educação Ricardo Lagos Escobar -, a proibição de *Imagen latente*, em vigor desde 1988.

Não obstante, a volta da democracia significou uma retomada do desenvolvimento apenas aparente, pois, como assinalou Silvio Caiozzi (*apud VILLARROEL*, 1991a, p.C15), apesar de oito filmes terem tido estréia em 1990, é necessário não esquecer que muitos deles haviam sido produzidos muitos anos antes, e, inclusive, estiveram proibidos por um bom tempo. Portanto, não é possível falar de uma “indústria” cinematográfica nacional num momento em que ainda não existia nenhum apoio estatal nem incentivo para o seu desenvolvimento. Além disso, também não existia uma Lei de Fomento para o Audiovisual.

4.2 UMA INDÚSTRIA INCIPIENTE

e *Imagen latente*, de Pablo Perelman, 35mm, (1988); *Consuelo*, de Luis Vera; *Todo por nada*, de Alfredo Lamadrid, 35mm, e *Historias de lagartos*, J.Carlos Bustamante (16mm). (1989).

A indústria cinematográfica local, durante a década de 90, registra a estréia de 44 filmes (35mm e 16mm) e a produção de 54 longas-metragens⁴³. Com a volta da democracia, o desenvolvimento da área foi irregular. Durante a década, não existiu uma Lei de Fomento ao audiovisual, apesar de terem sido criados alguns mecanismos de apoio estatal. Porém, uma das medidas fundamentais no setor do cinema foi a eliminação, feita pelo Congresso Nacional, da censura cinematográfica na Constituição Nacional, (em vigor desde 1980), e a consagração, no mesmo patamar, do direito à criação artística e cultural⁴⁴.

O projeto de Lei de Fomento Audiovisual foi enviado ao Congresso em 2001. Coerente com o modelo que tem sido aplicado a outras indústrias culturais (Lei do Livro, Projeto de Lei da Música), a nova Lei⁴⁵ cria um *Consejo Nacional del Arte y la Industria Audiovisual* e um *Fondo de Fomento Audiovisual* (fundo concursável). Entre as suas funções, estão: assessorar o Ministério de Educação em assuntos concernentes à área; promover a co-produção e o intercâmbio de bens audiovisuais e propor medidas para a homologação de legislações comuns com outros países; sugerir salvaguardas para o patrimônio filmico chileno; apoiar novos talentos e desenvolver programas de pesquisa sobre a produção audiovisual. (SECC, 2002, p. 8). A concessão de recursos especiais para criação, divulgação e distribuição da atividade audiovisual através do *Fondo de Fomento Audiovisual*, é uma das tarefas fundamentais do Conselho. O *Fondo* poderá subsidiar também a formação de profissionais e o desenvolvimento de festivais de cinema e vídeo. O Conselho da arte e da indústria audiovisual estará integrado por treze pessoas, sendo parte do Ministério de Educação até que seja ditada a Lei que cria o Conselho Nacional da Cultura.

Todavia, faz-se necessário revisar os mecanismos de ajuda estatais que têm sido utilizados na área do cinema.

Em 1992, o Banco del Estado de Chile abriu uma linha de crédito para produção de longas-metragens, mas fechou em 1994, devido à inadimplência de um grupo de cineastas, associados na Cine Chile S.A, empresa criada com o fim de obter estes benefícios de crédito. Após, a ajuda concentrou-se no *Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes* (FONDART), subordinado à *División de Cultura* do Ministério de Educação, e, posteriormente, foi complementado por instrumentos de apoio do Ministério de Economia,

⁴³ Dados elaborados a partir da produção mencionada pela CORFO, pela *Area Audiovisual de la División de Cultura* (MINEDUC, 2002) e CAVALLLO, A; DOUZET, P; RODRIGUEZ, C. (1999).

⁴⁴ A censura foi abolida no dia 10 de julho de 2001 da Constituição. Entretanto, o processo para a derrubada da norma constitucional foi iniciado bastante antes. Em novembro de 2002, foi aprovada a modificação da Lei de Qualificação Cinematográfica que permitia a censura prévia aos filmes, servindo como argumento para a proibição de muitos títulos durante a ditadura. O texto legal substitui a censura por um sistema de qualificação por idades. Por outro lado, modifica a composição do *Consejo de Calificación Cinematográfica*, eliminando os representantes das Forças Armadas e os representantes do Poder Judiciário.

⁴⁵ O projeto surgiu de uma proposta dos cineastas, impulsionada pela Plataforma Audiovisual, e de um estudo prévio, intitulado "Política de Fomento y desarrollo del cine y la industria audiovisual", elaborado por uma comissão interministerial em 1996, durante o governo de Eduardo Frei. O atual projeto foi assinado pelo Presidente Ricardo Lagos em setembro de 2001 e, em março de 2003, encontrava-se na Câmara de Deputados. Mesmo que este estudo seja limitado à década de 90, e o projeto tenha sido enviado ao Congresso em 2001, decidiu-se considerá-lo porque seu desenvolvimento foi iniciado nos anos 90.

destinados à pequena e à média empresa. O FONDART, criado em 1992, concentra os fundos para produção. Entre 1992 e 2000, apoiou um total de 17 longas-metragens⁴⁶ (MINEDUC, 2002). Em março de 1999, a *Corporación de Fomento de la Producción* (CORFO), órgão do Ministério de Economia, e a *División de Cultura*, assinaram um *Protocolo de Acuerdo* para preparação de projetos, filmagem, pós-produção e distribuição de longas-metragens nacionais em um montante de 400 milhões de pesos administrados através do *Programa de Fomento al Cine de Largometraje* com três linhas de financiamento:

1. Apoio ao desenvolvimento de projetos de realização cinematográfica (roteiros, planos de produção, planos de financiamento, etc., de longas-metragens de ficção ou documentários e séries de TV): *Concurso Nacional para Preparación y Desarrollo de Proyectos de Cine y Televisión*. A CORFO financia um percentual de 70% dos custos. Concurso anual.
2. Apoio à produção e à pós-produção de longas-metragens: O FONDART outorga recursos para longas-metragens, documentários e curtas (em cinema ou vídeo). Concurso anual.
3. Apoio à distribuição e comercialização nacional e internacional: *Programa de Distribución y Marketing* da CORFO.

Durante o ano 2000, os fundos do Estado destinados ao setor cinematográfico através deste programa chegaram a 530 milhões de pesos⁴⁷. (SECC, 2001, p. 37). Do auxílio estatal do ano 2000, o FONDART entregou à produção e à pós-produção de longas-metragens de ficção e documentários 314 milhões de pesos. Já a CORFO concedeu perto de 180 milhões de pesos para empresas produtoras de cinema e TV na área de redação de roteiros e preparação de projetos. Pelo menos 40 % dos favorecidos foram realizadores jovens e “óperas primas” (CORFO, 2001). O primeiro Concurso para o desenvolvimento de projetos de longas-metragens (1999) beneficiou 27 iniciativas de 23 empresas produtoras de cinema e TV⁴⁸. O segundo Concurso (2000), aprovou 28 propostas. Por outro lado, no período 1999-2000, através de projetos associativos de fomento de distribuição e *marketing* de cinema chileno da CORFO, foram apoiados 13

⁴⁶ O número não considera os filmes realizados em vídeo nem os documentários. No período 2001, o FONDART apoiou 14 longas-metragens de ficção (13 + 1 filme de animação) e 6 documentários.

⁴⁷ Em 2001, o aporte consistiu em 650 milhões de pesos (CORFO, 2002). O montante aproximado do Programa de fomento ao cinema para 2002 era de 770 milhões de pesos, sendo 430 entregues através do FONDART para produção de longas-metragens de ficção e documentários; 220 milhões da CORFO para desenvolvimento de projetos e 120 milhões da CORFO para apoio da distribuição e comercialização. O FONDART considera outros 100 milhões para produção de curtas-metragens. (CULTURACHILE, 2002)

⁴⁸ A preparação envolve assistência técnica para pré-investimento produtivo de 277 milhões 885 mil 342 pesos, onde os empresários investiram 38,1 %, e a CORFO co-financiou 61,9 %. (CORFO, 2001).

filmes⁴⁹ (12 de ficção e um documentário, sendo que o total de filmes nacionais com estréia entre 1999 e 2000 chegou a 15).

Outros mecanismos de apoio ao cinema são:

- a) Auxílios para participação em festivais e promoção internacional: *Dirección de Asuntos Culturales*, Ministério de Relações Exteriores.
- b) Concurso para projetos de programas de TV: Concurso do *Consejo Nacional de Televisión*.
- c) Programa de Cooperação Ibero-americana (IBERMEDIA). Mesmo que este programa seja internacional, ele deve ser incluído entre os mecanismos de apoio, devido ao fato de que o Estado participe tanto com dinheiro como na gestão para a obtenção do fundo para que os filmes chilenos possam obter os benefícios. O programa opera como estímulo à co-produção⁵⁰ de filmes para cinema e TV, financiando projetos de realização de longas-metragens, distribuição, promoção e formação profissional.

A seguir, serão registrados os dados existentes sobre produção cinematográfica no Chile durante a década de 90, apresentando, também, como informação complementar, alguns dados sobre distribuição.

Quadro 1 - Filmes do período 1990-2000 (Longas-metragens, ficção)

| Filmes | '90 | '91 | '92 | '93 | '94 | '95 | '96 | '97 | '98 | '99 | 2000 | Total |
|----------|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|------|-------|
| Produção | 5 | 3 | 2 | 4 | 4 | 2 | 2 | 3 | 6 | 11 | 12 | 54 |
| Estréia | 7 | 2 | 3 | 1 | 6 | 2 | 1 | 1 | 7 | 5 | 9 | 44 |

Fonte: Elaboração própria a partir dos dados da CORFO e Area Audiovisual de la División de Cultura, Ministerio de Educación (MINEDUC, 2002) e Cavallo, A; Douzet, P; Rodríguez, C. (1999).

⁴⁹ 30% foi o aporte das empresas produtoras e 70 % da CORFO. No ano 2001, a CORFO apoiou com o mecanismo de distribuição, 12 longas-metragens (9 ficção, dois documentários e um filme de animação (MINEDUC, 2002). Por outro lado, foram beneficiados 35 projetos, com um total de 206 milhões 700 mil pesos, correspondendo 24 deles a longas-metragens. O FONDART aprovou 30 projetos audiovisuais por um montante de 481 milhões de pesos, incluindo oito longas-metragens. (SECC, 2002, p. 51).

⁵⁰ Na perspectiva das alianças estratégicas para produção cinematográfica, o Chile possui convênios de co-produção com: Canadá, Brasil, França, Venezuela. Convênios com Espanha e Argentina ainda estão sendo negociados. O espírito de Ibermedia, iniciativa criada em 1998, é favorecer a associação em projetos com viabilidade de realização com a participação de: Argentina, Bolívia, Brasil, Colômbia, Cuba, Chile, Espanha, México, Peru, Portugal, Uruguai e Venezuela.

A distribuição cinematográfica no ano 2000 concentrava-se assim:

Conate (Buena Vista, Miramax, Disney e Columbia): 35% do mercado; UIP: 32% do mercado; Fox-Warner: 25 % do mercado. (MINEDUC-CORFO, 2000, p.11).

Até 1998, 90,3% da arrecadação correspondiam ao cinema norte-americano, e 9,3% eram divididos entre uma filmografia doméstica, europeia e ibero-americana. Entretanto, em 1999, a cifra mudou pela presença de filmes como *El chacotero sentimental*, que se somou a êxitos como *La celebración* (Dinamarca), *El sabor de la cereza* (Irã) e *Todo sobre mi madre* (Espanha) chegando a 14% do mercado. (MINEDUC-CORFO, 2000, p. 7).

QUADRO 2 - CONSUMO DO CINEMA LOCAL, NÚMERO DE ESPECTADORES, POR ANO (1997-2000) *

| 1997 | 1998 | 1999 | 2000 * (até 25 de oct.) |
|--------|--------|---------|-------------------------|
| 14.000 | 97.000 | 547.000 | 806.500 |

* Fonte: MINEDUC-CORFO. (2000, p. 9).

Entretanto, o gosto do público continuava inclinando-se pelas produções *hollywoodianas*. Durante 2000, o filme que conseguiu mais espectadores no mercado chileno foi *Dinosaurios* (produção da Disney) (VALLE, 2000), com um total de 691 mil 543 espectadores. No mesmo ano, o público total do cinema chileno foi de 806.500 pessoas, para dez longas-metragens.

4.3 OS TEMAS DA TRANSIÇÃO

Na busca de eixos que consigam agrupar as temáticas do cinema chileno dos anos noventa, pode ser citado o livro de Ascanio Cavallo, Pablo Douzet e Cecilia Rodríguez, lançado em 1999, **Huérfanos y perdidos: el cine chileno de la transición** que descreve, através da “*escritura filmica*” (entendida como análise de roteiros, diálogos e temáticas), a totalidade das produções nacionais realizadas nessa época, procurando associações e categorizações dos “motivos dominantes”, para responder à pergunta formulada pelos autores: existe no cinema do Chile pós-ditatorial uma comunidade de motivos, implícitos ou explícitos, que configurem um imaginário de final de milênio? Essa obra⁵¹ foi usada como referência nesta pesquisa

⁵¹ As publicações dos anos 90 relacionadas ao cinema chileno consideram outros títulos: *Cine mudo chileno*, de Eliana Jara (Santiago: Imp. los Héroes, 1994), *Películas chilenas*, de Julio López Navarro, (Santiago: La Noria, 1994), uma descrição dos filmes do período sonoro até 1993. Do mesmo autor, *Las mejores películas de todos los tiempos*

especialmente como aporte na construção das matrizes descritivas dos filmes selecionados, permitindo identificar os motivos dominantes que aparecem na representação cinematográfica, sem mediar o relato dos diretores. Contudo, **Huérfanos y perdidos: el cine chileno de la transición**, fica restrito à representação, sem considerar, em sua análise, nem os cineastas nem o contexto social. O objeto de estudo dessa publicação é a produção cinematográfica dos anos 90, a partir da “escritura fílmica”, tendo sido usado como apoio para este estudo, cujo foco de interesse são os cineastas.

Em **Huérfanos y perdidos**, é possível encontrar desde interpretações psicanalíticas até descrições de paisagens ou determinações de classe social que servem para abordar a produção fílmica, esboçando alguns tópicos como memória, desintegração familiar, mudança de geração, sentimento de orfandade, etc.

Mas, a definição de “perdidos” (presente no título do livro) é o elemento associado às crises das personagens. A desorientação, a perda de horizonte e o extravio literal dentro da cidade, junto com o reencontro com uma sociedade surgem como motivos que, em alguns casos, são decorrentes do retorno do exílio político. O impacto da violência e o autoritarismo - que, segundo os autores, produziram personagens inseguras, perdidas, enlouquecidas -, é apresentado junto com uma forte crítica política às mudanças do país durante a transição democrática.

A crítica à “pós-transição” e ao modelo econômico social é mencionada na hora de falar do desejo de atingir o sucesso, dinheiro e reconhecimento social. Num outro patamar, há chaves esotéricas, mágicas e uma certa aproximação ao mundo mítico tradicional, incluindo leituras mitificadas da história do Chile. A presença do “lugar” é marcada especialmente pela cidade de Valparaíso, em vários dos filmes da época estudada, embora o campo também seja assinalado. Por outro lado, o sexo, incluindo erotismo, sedução e sexualidade juvenil, é resumido como “*egoísta, autorreferente y competitiva*” (op. cit., p. 199). Embora no estudo sejam levados em conta também alguns telefilmes, os autores assinalam que existe uma metáfora sobre o despertar sexual da sociedade chilena, revelando certos traços de imaturidade sexual que parecem atravessar a sociedade. Numa aproximação à relação cinema-identidade, os autores lidam com a identidade pessoal.

(Santiago: Pantalla Grande, 1995), uma revisão do cinema mundial. Todavía, duas obras de Jaqueline Mouesca foram fundamentais para esta pesquisa, especialmente no que se refere à história do cinema chileno: *Plano secuencia de la memoria de Chile, veinticinco años de cine chileno (1960-1985)* (Madrid: Del Litoral, 1988) e *Cine chileno veinte años. 1970-1990*. (Santiago de Chile: Ministerio de Educación, Departamento de planes y programas, División de Cultura, 1992). Da mesma autora, existem *El cine en Chile. Crónica en tres tiempos*, (Santiago: Planeta-UNAB, 1997), que narra a passagem do cinema mudo ao cinema sonoro, e *Cine y memoria del siglo XX* (Santiago: LOM, 1998), em co-autoria com Carlos Orellana, que revisa o cinema chileno desde a sua origem, em paralelo ao europeu e ao norte-americano, em uma cronologia contextualizada historicamente. Dentro dos anos noventa, há, porém, outras publicações: *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*, de Aldo Francia (Santiago: Cesoc-Artecien, 1990), que aborda o cinema dos anos sessenta, enfatizando o Festival de Cine de Viña del Mar; *Cien años (claves) del cine, de Ascanio Cavallo e Antonio Martínez* (Santiago: Planeta, 1995), os melhores filmes da história no nível mundial; *Chile versus Hollywood*, de Daniel Olave (Santiago: Grijalbo, 1997), que descreve os filmes estrangeiros filmados no Chile e os atores chilenos em Hollywood; do mesmo autor, em co-autoria com Marco Antonio De la Parra, *Pantalla prohibida. La censura cinematográfica en Chile*. (Santiago: Grijalbo, 2001). Mais informações sobre estes livros em: VASQUEZ, David. El cine chileno en sus libros. Breve panorama histórico. PCLA, São Paulo, V.1, n. 4, jul-ago-set.

Assim, concluem que a maioria dos filmes dos anos 90 associam a infidelidade à procura do sucesso, impulso reservado aos homens. E o “engaño conyugal” (infidelidade) representa “*un intento por afirmar la identidad personal en medio del frenesí competitivo*”. (op. cit, p. 241).

Porém, o questionamento à legitimidade do sucesso, decorrente da história dos anos 90 e da matriz do desenvolvimento capitalista, tem um lugar central como valor social. Ao final, o trabalho sustenta que as personagens do cinema chileno dos anos noventa são “*huérfanos y perdidos*” (órfãos e perdidos) e que o tema dominante é a “derrota”, “*acaso como resistencia ante el ambiente existista impuesto por el modelo capitalista, acaso como escudo ante la evidencia de que en su trasfondo se oculta también una visión autocompasiva*”. (op. cit. p. 248).

Poder-se-ia concluir que **Huérfanos y perdidos: el cine chileno de la transición** (1999) contribui com chaves indagatórias para estabelecer associações temáticas dentro da produção cinematográfica da época a partir da representação e da análise “puramente” filmica. Contudo, mesmo que sejam mencionados alguns elementos identitários, a análise requer distinguir categorias que transcendam o plano das identidades pessoais, com matrizes psicológicas, para detectar traços culturais, que permitam vislumbrar melhor os processos de identificação dos chilenos.

Considerando que este livro fala sobre o cinema chileno contemporâneo, pode ser associado à pesquisa de Larraín (2001) na versão empresarial-pós-moderna e nos traços identitários dos anos 90. (Ver capítulo 1). Neste marco, em busca de elementos que colaborem para a construção de categorias identitárias no plano cultural, resgata-se o “neocrioulismo”, a relação dialética passado/presente; memória/esquecimento; a crítica ao processo de transição política; a dicotomia local (nacional)/ estrangeiro; modernidade/tradição; sucesso econômico/marginalidade. Ao mesmo tempo, outros elementos podem ser relacionados ao autoritarismo, repressão militar, perseguições políticas. Não obstante, estes pontos não devem ser considerados como binômios excludentes nem definitivos.

4.4 A PLATAFORMA AUDIOVISUAL

Mesmo não existindo um movimento estético ou político que permita falar de uma “cinematografia chilena dos 90”, é preciso salientar que os realizadores agruparam-se na *Plataforma Audiovisual*, constituída legalmente como Federação em 2002. A entidade, de caráter sindical, reúne: a Associação de Produtores de Cinema (APCTV); a Associação de Documentaristas do Chile (ADOC); a Associação de curta-metragistas (ACORCH); o Sindicato de Atores do Chile (SIDARTE); o Sindicato de Técnicos Cinematográficos (SINTECI); a Corporação Cinematográfica Chilena; a Corporação Chilena do Vídeo; a Fundação das Imagens

em Movimento; a União de Produtores e Diretores de Longas-metragens (UNICINE); a Coordenação de Escolas de Imagens e Som e a Rede Nacional de Vídeo Popular e TV Comunitária.

A *Plataforma* nasceu em 1997, sob a presidência de Cristián Galaz, com o objetivo de apoiar o desenvolvimento da Lei do Fomento ao Audiovisual, projeto que foi redigido em 1994. Porém, a agrupação tem também como propósito defender os interesses do setor audiovisual frente aos acordos econômicos internacionais entre Chile e a União Européia ou entre Chile e os Estados Unidos (TLC). Segundo apontam os cineastas, o perigo consiste em que o Chile poderia ficar impossibilitado de celebrar outros convênios de co-produção cinematográfica ou melhorar acordos de cooperação do audiovisual existentes. No caso do TLC com a União Européia, os cineastas sugeriram incluir o setor audiovisual de maneira explícita.

Outro plano de ação da *Plataforma* é o relacionado com a situação laboral de técnicos e artistas, a partir da necessidade de melhorar a legislação trabalhista. Um quarto eixo foi o apoio a iniciativas tendentes a pôr fim à censura e ao antigo sistema de Qualificação Cinematográfica, fato que ocorreu em 2002. Apoio ao fortalecimento da comemoração do Dia Nacional do Cinema, impulsionado pelo Ministério de Educação através da sua Área de Cinema, e participação em mercados internacionais, têm sido outras das preocupações da *Plataforma*.

É interessante salientar aqui o discurso de Silvio Caiozzi (2002) que, como presidente da plataforma, salientou a importância de impulsionar uma nova Lei do Fomento ao Audiovisual, num momento em que as preferências do público inclinavam-se para o cinema nacional, as produções recebiam prêmios internacionais e *“distintos sectores de opinión apoyaban la idea de institucionalizar una actividad que ya se consolidaba dentro de los logros destacables del proyecto país que entre todos estamos construyendo”*. (CAIOZZI, 2002, p. 3).

Se o cinema dos anos 70 foi comprometido politicamente e formou parte de um movimento chamado *Nuevo cine latinoamericano*, tendo, além do referencial local, um forte vínculo com o “Latino-americano”, o seu desenvolvimento foi interrompido pelo golpe de Estado, dando início, de um lado, ao cinema no exílio e, de outro, a uma produção cinematográfica que tentou sobreviver com as próprias forças dos realizadores, refugiados na publicidade e no vídeo durante a década de 80. É nesse contexto onde deve se procurar a raiz do cinema chileno dos anos 90: um cinema que buscou em uma primeira etapa uma referência ao passado imediato, aludindo metaforicamente aos tempos da ditadura, ao autoritarismo, à contensão e, posteriormente, à presença de um país diverso, que transita entre o popular, a crítica ao modelo do sucesso econômico, a memória e o esquecimento, a tradição e a modernidade junto ao desenvolvimento e à pobreza.

Não obstante, ao final dos anos 90, apesar de ter se registrado um notório aumento da produção e iniciado um processo continuado de apoio ao desenvolvimento da indústria audiovisual, as condições ainda não estavam dadas para que se pudesse falar de uma indústria cinematográfica. Entretanto, a realidade do

setor é muito melhor do que a da década anterior, considerando que foi abolida a censura e a Lei de Fomento ao Audiovisual encontrava-se no Parlamento.

5 TRAJETÓRIAS CINEMATOGRÁFICAS: CONSTRUTORES DAS IMAGENS DO PAÍS

As trajetórias individuais dos sete cineastas selecionados⁵² serão apresentadas neste capítulo. Elas foram construídas a partir de material bibliográfico, entrevistas em jornais e revistas publicadas em anos anteriores, materiais de divulgação dos filmes (*press-books*), catálogos, etc. A proposta não foi fazer uma biografia *in extenso* de cada um deles, mas privilegiar o trabalho cinematográfico, a “trajetória” de cada um deles, considerando, especialmente, os filmes pelos quais os cineastas foram escolhidos. Esta etapa da pesquisa precede às entrevistas com os mesmos realizadores feitas em 2002-2003, como material fundamental desta investigação. Ao final do capítulo, são incluídas as matrizes descritivas dos filmes pelos quais os diretores foram selecionados.

Em termos gerais, vale a pena mencionar que alguns deles estiveram exilados durante a ditadura chilena, outros ficaram no país, trabalhando em publicidade, ou fizeram cinema e publicidade naquele período. Os mais jovens, porém, estrearam o seu primeiro longa-metragem na década de noventa. Todos estes cineastas apresentaram ao menos um filme entre 1990 e 2000⁵³. Mesmo existindo confluências nas vidas destes artistas (alguns deles foram colegas de faculdade, por exemplo, ou nasceram o mesmo ano) o tratamento individual permitiu conhecer a cada um deles no seu contexto próprio.

5.1 SILVIO CAIOZZI: O UNIVERSO DE DONOSO⁵⁴

Silvio Caiozzi⁵⁵ é neto de um fotógrafo de praça pública, sendo que esse mesmo avô também foi operador de projeção de filmes em um antigo cinema de bairro. O diretor de *La luna en el espejo*⁵⁶, filme premiado no Festival de Cinema de Veneza, não têm certeza, mas acredita que a sua vocação poderia ter vindo desse antepassado. (VILLARROEL, 1990a, p. 9). Nascido em Santiago, em 1944, é filho de industriais,

⁵² A ordem de apresentação dos cineastas obedece à data de estréia dos filmes, começando em 1990, com *La Luna en el espejo*, de Silvio Caiozzi, e finalizando com *Taxi para tres*, de Orlando Lübbert, em 2001.

⁵³ Com estréia em 2001, *Taxi para tres* é a exceção. Neste caso, considerou-se a realização do filme em 2000.

⁵⁴ José Donoso, co-autor do roteiro de *La luna* é considerado um dos grandes escritores chilenos do século XX (1925-1996). Prêmio Nacional de Literatura em 1990, possui entre suas principais obras: **Coronación, Casa de Campo, El lugar sin límites, El obsceno pájaro de la noche.**

⁵⁵ A produção de Silvio Caiozzi inclui: *A la sombra del sol* (1974, longa-metragem, co-dirigido com Pablo Perelman); *Julio Comienza en Julio* (1979, longa-metragem); *Historia de un roble solo* (1986, vídeo); *La candelaria* (1986, vídeo); *La luna en el espejo* (1990, longa-metragem); *Fernando ha vuelto*, documentário, 1998; *Coronación* (2000, longa-metragem).

⁵⁶ Prêmios: Melhor atriz Festival de Cinema de Veneza, Itália; primeiro prêmio Festival de Cinema de Trieste, Itália; segundo lugar e Melhor ator Festival de Cinema de La Havana, Cuba; Melhor diretor Festival de cinema de Cartagena, Colômbia; Melhor filme ibero-americano Festival de Cinema de Montevideu, Uruguai; Grand Prix d'Or, Festival de Cinema da Bélgica, prêmios em Valladolid e Amiens.

e estudou cinema nos Estados Unidos, obtendo o título de *Bachelor of Arts*, com especialização em Comunicação e menção em Cinema e Televisão, no Columbia College, Chicago, na década de sessenta. Já no Chile, começou a sua carreira como assistente de direção do cineasta Helvio Soto, com quem, em 1970, instalou uma produtora de longas-metragens e publicidade. Entre 1969 e 1973, trabalhou como câmera e diretor de fotografia de importantes diretores nacionais e estrangeiros. Entre os filmes de que participou, estão *Ya no basta con rezar*, de Aldo Francia; *Palomita blanca* e *Nadie dijo nada*, de Raúl Ruiz; *Caliche sangriento* e *Voto más fusil*, de Helvio Soto; *Los soles de Isla de Pascua*, do francês Pierre Kast, e *Estado de Sitio*, de Costa Gavras.

Durante os anos da ditadura militar, Caiozzi permaneceu no Chile e refugiou-se na publicidade, obtendo o prêmio de melhor diretor de cinema publicitário em 1977. Não obstante, o seu primeiro filme - *Julio comienza en julio* (1979) - irrompeu nas telas falando da aristocracia camponesa chilena através da história de um jovem, filho de fazendeiro, e da sua iniciação sexual com prostitutas, encarando o tema do autoritarismo, o machismo e o mundo rural do Chile antes dos anos 20. Segundo narra Mouesca (1988, p. 165), “*una tentativa de crítica social de las clases pudientes, lo que no deja de ser una audacia para la producción chilena del período inicial de la dictadura*”. “*Julio*” foi dos poucos filmes que tiveram estréia durante os anos da ditadura, sendo selecionado na Quinzena de Realizadores do Festival de Cannes. Após a estréia, Caiozzi voltou para a publicidade, até dirigir os vídeos de ficção *La Candelaria* e *Historia de un roble solo*, com roteiro do escritor José Donoso, com quem, posteriormente, escreveu o roteiro de *La Luna en el espejo*.

A filmagem de *La Luna* foi realizada durante cinco semanas do verão de 1985 no Cerro Alegre de Valparaíso. Entretanto, o filme só foi concluído cinco anos depois, em 1990, pois, sem nenhum apoio estatal, Caiozzi trabalhou arduamente em publicidade para conseguir pagá-lo. Mesmo que a história aconteça no então momento presente (1985), segundo salienta o *press-book*, “[...] *en cualquier fecha de los últimos quince años*” [refere-se aos 15 anos antes da estréia, a época da ditadura], tudo aparece vinculado à decadência, ao passado remoto, desde a música que ouve Dom Arnaldo, que é antiga, os “decorados”, os móveis; pois a personagem principal sempre olha para o passado. A decadência das personagens é uma constante, segundo observava o diretor.

El “Gordo” es un personaje singular. Un hijo sumiso que cuida a su padre enfermo, fabrica tortas para sobrevivir y su mundo está controlado por el viejo [...]”, “Don Arnaldo, el viejo marino, que vive de sus recuerdos [...], Lucrecia vive soñando. Tiene una mentalidad infantil y se quedó en la época de Doris Day. Su ilusión es tomarse una fotografía posando con gaviotas en la espalda. Finalmente, lo realiza, frente a un ancla de cartón. (apud VILLARROEL, 1990b, p. 4-5).

José Donoso, co-escritor do roteiro, assinalou nas notas de produção do filme que

La historia de esta película es la historia de Coronación⁵⁷ mirada desde otro punto de vista. Es la simbología que está en casi todas mis novelas: el espacio cerrado, el departamento, la persona que deforma la realidad, el enfermo, y lo que viene a deshacer el orden pre-establecido, el amor de Lucrecia. (LA LUNA EN EL ESPEJO, press-book original, Santiago: Andrea films, 1990).

Por seu turno, Caiozzi agregou

A mí me atrae mucho el mundo de Donoso, no me es para nada ajeno. Es un universo de atmósferas, de deterioro, de personajes que están al borde de. [sic] Siempre se está terminando algo: una raza, una sociedad o un personaje. Los objetos son partícipes: cortinas que respiran, casas que crujen, muebles con formas sensuales. Un mundo donde el entorno es otro personaje, un mundo sensorial, donde se puede oler el deterioro, o la cebolla que está picando el Gordo. (LA LUNA EN EL ESPEJO, press-book original, Santiago: Andrea Films, 1990).

Três personagens, a sensação de aprisionamento num lugar fechado, salienta o diretor: “*El estilo de la narración no era la acción, sino de las atmósferas, de lo que pasa dentro de los personajes*”. Então, os objetos começaram a ser protagonistas: os pêndulos, os *funiculares* [elevadores dos morros de Valparaíso], as facas, os espelhos. (*apud* LUQUE, 1990, p. 5). Porém, a contenção é um elemento chave nas personagens da *Luna*.

Assim explica Caiozzi:

ese es el mundo de los personajes: contenido, frustrado, castrado y sin vista al mar, sin esperanzas. Un mundo que siempre está lleno de insinuaciones. El Gordo va a matar al viejo... no. Va a hacer esto... no. Siempre hay una cosa de no poder salir del mundito chico. (apud JOHNSON e OLAVE, 1990).

Após “*Julio*” a estratégia para conseguir filmar *La luna* foi a mesma. Projeto “autofinanciado”, o segundo longa-metragem de Caiozzi foi fruto de longos anos de trabalho na publicidade.

5.2 GONZALO JUSTINIANO: A JUVENTUDE SEM ESPERANÇA

⁵⁷ **Coronación** é um dos seus principais romances, levado ao cinema anos depois por Caiozzi.

Justiniano⁵⁸ irrompeu na cinematografia chilena em 1985, após ter estudado e trabalhado durante oito anos em Paris (1976-1983). De volta ao Chile, como correspondente estrangeiro, observou como a resistência ou o envolvimento com a ditadura era menos óbvio do que ele esperava. O seu vídeo documentário *Los guerreros pacifistas* (1984), sobre os *punks*, começou a misturar a reportagem com a ironia. Segundo o autor, os jovens, mais do que rejeitar a iconografia estrangeira, adaptavam-na as suas próprias necessidades.

Nascido em 1955, Justiniano apresenta em *Los hijos de la guerra fría* (1985), o seu longa-metragem debutante, um olhar crítico para a cumplicidade da classe média com a moralidade da ditadura, retratando a burguesia da época através da história de uma paixão de um casal “clássico” de funcionários de um escritório. *Sussi* (1987), o filme seguinte, conta a história de uma mulher recém-chegada do campo para a cidade. Usando a ironia como recurso, narra a aventura da jovem que tenta ser estrela, participando de uma campanha publicitária nacionalista “*para la unidad de la patria*”.

Caluga o menta (1990) foi uma visão sobre a marginalidade e a falta de oportunidades para os jovens. O ceticismo de uma geração é explícito. Justiniano, como em *Los hijos de la guerra fría*, faz um retrato de jovens frustrados num lugar desolado. O filme se desenvolve em um ambiente urbano, porém, faz referência, especificamente, ao mundo da juventude das “poblaciones” da periferia de Santiago. As personagens mergulham na inatividade em meio ao tédio, onde “*nunca pasa nada*”. Os protagonistas, *el Niki* (mecânico de automóveis) e *el Nacho* (pequeno delinqüente), têm uma lealdade mútua, associada a um sentimento de frustração no meio da pobreza. Para o crítico Héctor Soto, trata-se de um filme duro:

No muestra como se pierden los valores y las ilusiones en el cuerpo social. Muestra lo que ocurre después que se han perdido. Los jóvenes de Justiniano aspiran a una cierta representatividad sociológica, pero no es por ahí que interesan. Interesan porque logran una cierta autonomía que es anterior a la radiografía social y a la generalización estadística. (SOTO, 1990, p. C14).

Justiniano salientou naquela época que o filme tocava em aspectos que atingiam a todos, como a relação do ser humano com a morte:

A medida que filmaba, me fui dando cuenta que, más allá de la marginalidad exagerada que vive esta gente, el tema de fondo que estaba tratando era el de cómo las personas caminan al borde de la muerte. (apud (GONZALO... , 1990, p.14).

⁵⁸ A produção de Gonzalo Justiniano engloba: *Los guerreros pacifistas* (1984, documentário); *Hijos de la guerra fría* (1985, longa-metragem; Melhor Opera Prima, Biarritz, França, 1985; Forum Award, Festival de cinema de Berlim 1986; Melhor diretor e Melhor roteiro, Festival de cinema de Cartagena, Colômbia, 1986); *Sussi* (1987); *Caluga o menta* (1990, longa-metragem; Melhor diretor de cinema latino, Festival de Cinema de Nova York, 1991); *Amnesia* (1994, longa-metragem); *Tuve un sueño contigo* (1999, longa-metragem); *El Leyton*, (2002, longa-metragem).

O título original do filme era *No pasa nada*, e tem relação com o ritmo lento, em que, aparentemente, não acontece nada. O diretor relatou, naquela ocasião, que não existiu um processo de pesquisa de campo prévia no mundo das “*poblaciones*”.

Mi acercamiento al mundo poblacional viene de cuando yo era corresponsal y grababa las protestas para la televisión europea. Allí me di cuenta que las protestas [da época da ditadura] eran una especie de fiesta para ellos, porque se sentían dueños del país durante media hora. Y rompían todo. Esa sensación me interesaba, eso de estar parado en las esquinas sin tener nada que hacer, sin siquiera la motivación de ir a buscar trabajo, porque eso no tenía sentido. (apud GONZALO... 1990, p. C14).

Posteriormente, Justiniano filmou *Amnesia* (1994), onde narra o reencontro de dois homens, vinte anos após terem se conhecido durante a ditadura. A sociedade pós-ditadura, esquecimento e memória, vingança, aparecem num encontro onde eles tentam fechar contas pendentes. O foco de Justiniano é aqui a memória e o esquecimento, com tom de ironia, apelando, na ficção, a uma história recente.

Em *Tuve un sueño contigo* (1999), o diretor conta, em tom de comédia, um relato onde a hipocrisia e o erotismo têm lugar importante. História de enganos e traições, sedução e perigos com alguns elementos de *thriller*⁵⁹. O popular, já presente em *Sussi* e *Caluga o menta*, volta com força em *El Leyton* (2001), seu filme posterior, que se passa numa aldeia de pescadores. Paixões clandestinas, tratadas como de comédia, servem de pretexto para mostrar um mundo popular facilmente identificável na sociedade chilena do começo do século XXI.

5.3 RICARDO LARRAÍN: A PAISAGEM DO DESTERRO

A primeira coisa que Larraín⁶⁰ quis fazer após a estréia de *La Frontera*, foi levar o filme às comunidades indígenas e aos habitantes de Carahue, Nahuentué e Puerto Saavedra, os pequenos vilarejos das terras do chuvoso sul do Chile, onde foram feitas as filmagens. Só após esta experiência, o cineasta saiu com o filme fora do país, fazendo uma longa turnê por diferentes festivais no mundo inteiro.

Larraín começou fazer cinema na década de oitenta e tinha sido o último aluno formado na *Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Chile* (EAC), em 1978, antes que a instituição⁶¹

⁵⁹ Este gênero cinematográfico se caracteriza pelo suspense e pela angústia; geralmente, associa-se ao policial, ao crime e à violência.

⁶⁰ A produção de Larraín inclui: *La hora del sereno* (1982, desenho animado); o média-metragem *Rogelio Segundo* (1983), *Dime como bailas y te diré quien eres* (1989, documentário); *La Frontera* (1991); *Pasos de baile* (1996, doc.); *Raúl Silva Henríquez, el Cardenal* (1997, Primeiro Premio longa-metragem documentário Festival de cinema sobre Direitos Humanos na América Latina e El Caribe, Buenos Aires); *El entusiasmo* (1998, longa-metragem), e a realização de perto de mil *spots* publicitários para diversos países.

⁶¹ A EAC tem ainda um grande prestígio no Chile no ensino do cinema, é mítica, pois já não existe mais.

fosse fechada. Ele é também um daqueles cineastas que se formou, na prática, no ofício da publicidade. Na década de oitenta, pensava que era possível instalar produtoras e desenvolver uma indústria cinematográfica no Chile a partir do trabalho em publicidade.

Os realizadores nacionais viraram inovadores na América Latina, deslocando aos argentinos que tinham chegado para se instalar no mercado publicitário. O cineasta acreditava, então, no crescimento de uma indústria audiovisual, e foi parte do nascimento das produtoras Filmocentro Cine e Cine XXI.

La Frontera (1991) foi o primeiro longa-metragem de Ricardo Larraín e chegou a obter um dos prêmios mais importantes do cinema internacional⁶²: Urso de Prata no Festival de Cinema de Berlim (1992), além do Premio Goya à “Mejor película de habla hispana”, Espanha. No Chile, foi um sucesso de público e de crítica em sua exibição.

Nascido em 1957, em Santiago de Chile, Larraín tinha apenas 33 anos na data de estréia do filme. Certamente, não sabia qual seria a dimensão que ia adquirir aquela história que falava de um passado recente, considerando que o roteiro foi escrito em 1989. Mesmo que reconhecesse que *La Frontera* vivia uma transição entre o real e o metafórico, insistia, numa entrevista prévia à estréia, que não tinha uma visão realista.

Es una mirada más poética que realista. No es realista que un buzo diga que hay dos mares o que un viejo se vaya todos los días a España. Todo está al filo de lo posible [...] Hay una tesis de fondo. Quería que fuera como un ritual en el que intervenían ciertas vertientes míticas de la cultura chilena y meterlas en una historia, para que estén vivas y sean creíbles. Todos los personajes y los hechos son mitos: los inmigrantes de la Guerra Civil Española, los maremotos, la dictadura, las machis, el sur de Chile, son elementos de una historia. (apud VILLARROEL, 1991c, p. C23).

O crítico David Vera-Meiggs (1991) enfatizou que se tratava de uma história desenvolvida com personagens ficcionais, mas na qual se podia acreditar, pois estava inserida numa realidade convincente e investigada, não havendo um naturalismo narrativo. O tema não se restringia à denúncia política, procurando no tecido das relações entre as personagens sempre isoladas, aludindo metaforicamente ao país inteiro mais do que a um relato específico.

⁶² Prêmios Internacionais: Melhor roteiro, Festival de La Havana, Cuba (1989). Em 1992, obteve os seguintes prêmios: Urso de Prata, Festival de Berlin; Goya *Mejor Película de Habla Hispana*, *Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España*; Sol de Ouro e Premio da Crítica Festival de Biarritz, França; Primeiro prêmio Festival de Trieste, Itália, Melhor Diretor e Premio OCIC Festival de La Havana, Cuba; Prêmio do Público Festival de Chicago. Em 1993: Opera Prima, Melhor ator e melhor atriz, Festival de Cartagena, Colômbia; Opera Prima e Prêmio Ibero-americano, Festival del Uruguai. Prêmios Nacionais: 1991: Prêmio Andacollo, Festival de Viña del Mar; Prêmio Apes (Asociación de Periodistas de Espectáculos de Chile); Prêmio do Círculo de Críticos de Arte de Chile, Prêmio do Círculo de Críticos de Valparaíso. Laurel de Ouro Melhor Filme, Melhor Actriz e Melhor Ator.

Larraín escreveu o roteiro junto com o argentino Jorge Goldenberg. Com o texto pronto, partiu em 1989, para o Festival de Cinema de La Havana, a procura de financiamento, participando no Concurso de roteiros. Obteve o Primeiro Prêmio oferecido pela Televisão Espanhola, o que lhe permitiu começar a filmagem. Pouco antes do filme ficar pronto, o diretor assinalou numa entrevista que esta era uma história chilena, com ingredientes nacionais, mas, acima de tudo, era uma busca e uma reflexão sobre identidade “*de una persona, de un lugar geográfico, de las vertientes que influyen en la nacionalidad... Pero es una historia con amor, intriga y todo eso*”. (apud OLAVE, 1991).

A conexão com o país tinha uma importância crucial para o autor. De acordo com ele, um filme é uma espécie de “*huella de una sensibilidad*” e o objeto é sempre o mesmo: “*el espíritu humano primero y luego este país, no por chauvinismo, sino porque son mis códigos, es lo que tengo en las venas*”. (apud VILLARROEL, 1992c, p. 49).

O cineasta continuou o seu caminho com *El entusiasmo* (1998), o seu segundo longa-metragem, que, como o anterior, estava conectado com a paisagem. O Sul, aquele território chuvoso, fazia parte de *La Frontera*, enquanto que o Norte, o deserto, foi fundamental em *El entusiasmo*. O diretor sustenta que ambos têm alguma coisa “*iniciática*”, de crescimento e aventura, mesmo que sejam considerados dramas. É no seu segundo longa-metragem que o autor insere um olhar sobre os anos noventa. As personagens aqui - ao contrário do que acontece em *La Frontera* que faz referência dos oitenta - vivem uma relação direta com um pano de fundo histórico. No ano 2000, Ricardo Larraín foi nomeado diretor da área dramática da Televisão da Universidade Católica de Chile, Canal 13, cargo que deixou após um ano, voltando à publicidade e concentrando-se na redação do próximo roteiro: *El patio de atrás*.

5.4 GUSTAVO GRAEF-MARINO: O OLHAR DO ESTRANGEIRO

Nascido em Santiago de Chile em 1955, Graef-Marino⁶³ possui dupla nacionalidade: chilena e alemã. Neto de alemães, por parte do pai⁶⁴, e de italianos, por parte da mãe, em 1973, ano do golpe de Estado, rodava a *Prueba de Aptitud Académica*⁶⁵, e, em 1974, começou a estudar Direito na *Universidad de Chile*. Entretanto, do ano seguinte até 1976, estudou cinema e atuação na *Escuela de Artes de la Comunicación (EAC) de la Universidad Católica de Chile*. De 1976 até 1992, residiu na Alemanha, estudando direção de cinema e dramaturgia em Munique. Entre 1981 e 1985, dedicou-se a escrever roteiros e, em 1989, dirigiu *La voz*, o seu primeiro longa-metragem, uma co-produção alemã-inglesa, com características de um *thriller* e

⁶³ A produção de Graef-Marino inclui: *Trabajo con Douglas Sirk*, documentário (1978); *Esmeralda y Humberstone* (1986), seriados para TV alemã; *La Voz* (1989), longa-metragem, co-produção Alemanha-Inglaterra, Estados Unidos; *Estrictamente sentimental* (1992), minissérie para televisão; *Johnny cien pesos* (1993) co-produção Chile-México-Estados Unidos; *Enemigo de mi enemigo (Diplomatic Siege)* (1999), realizada nos Estados Unidos.

⁶⁴ O avô chegou ao Chile em 1918, após a I Guerra Mundial, e nunca mais voltou para a Alemanha.

⁶⁵ Similar ao Vestibular.

superprodução. A apresentação deste filme no III Festival de Viña del Mar, em 1990, marcou o início do retorno do cineasta à pátria. Nesse momento, ficou impressionado com o reencontro com os seus colegas:

Me sentí parte de un movimiento del cine chileno, algo que estaba naciendo. Eso es bueno, permite crear y no significa uniformarnos. Es desafiante porque hay colegas muy buenos. Se despertó en mí el interés por filmar aquí. No sólo en términos de locación, sino hacer uso de temas que tienen que ver con el país. (apud VILLARROEL, 1991b, p. C10).

Assim, surgiu o roteiro de *Johnny cien pesos*, abordando uma história policial no contexto histórico do ano 1990. O cineasta pretendeu chamar atenção sobre a delinqüência que tinha convulsionado o país nos últimos anos, segundo ele mesmo assinalou nas notas de produção (JOHNNY CIEN PESOS, *press-book* original, 1993). Para ele, era importante o fato de o protagonista ser um estudante de segundo grau. Graef-Marino não pretendia fazer um estudo sociológico sobre a delinqüência juvenil no Chile, mas, “*decir que el problema existe*”, provocando uma reflexão acerca do tema, procurando pesquisar as motivações do jovem que assalta e mata em busca de dinheiro fácil.

Sendo *La voz* e *Johnny cien pesos* filmes vinculados a situações de alto risco, de personagens aprisionadas em espaços fechados, construindo narrações com características de *thriller*, Gustavo Graef-Marino aventurou-se a fazer cinema em Los Angeles, Estados Unidos, onde vive atualmente. Em 1999, apresentou *Enemigo de mi enemigo (Diplomatic siege)* protagonizado por Peter Weller, Daryl Hannah e Tom Berenger. Também um *thriller*, trata-se de um produto *hollywoodiano* feito para TV a cabo e vídeo, sem referência ao Chile, sendo um filme de suspense e ação no padrão do cinema de entretenimento norte-americano.

5.5 ANDRÉS WOOD: PAIXÕES CONFESSADAS

Andrés Wood⁶⁶ nasceu em Santiago, em 1965, e estudou cinema em Nova York, depois de ter se formado em economia na Universidade Católica de Chile. Dirigiu dois curtas-metragens, sendo o segundo deles, *Reunión de familia*, o vencedor do Festival de Cinema de Viña del Mar em 1995. Em 1997, com 31 anos, apresentou o seu primeiro trabalho em longa-metragem: *Historias de fútbol*, que não passou inadvertido pelo público local nem pelo reconhecimento internacional⁶⁷. Tem sido chamado o diretor mais “*costumbrista*” do Chile, pelo fato de resgatar tradições que são reconhecidas pelo público massivo.

⁶⁶ A produção de Andrés Wood inclui: *Romance* (Idílio) (1992, curta-metragem); *Reunión de familia* (1994, curta-metragem); *Historias de fútbol* (1997, longa-metragem); *El desquite* (1998, minissérie de TV e longa-metragem); *La fiebre del loco* (2000, longa-metragem).

⁶⁷ Prêmios Internacionais de *Historias de fútbol*: Melhor diretor, Festival de cinema de Huelva, Espanha, 1997. Menção especial do júri do Festival de Cinema de San Sebastián, Espanha, 1997. Melhor Opera Prima, Festival de cinema de Cartagena, Colômbia, 1998; Prêmio Casa de América, Madrid, Espanha, 1998. Melhor Atriz, Festival de Cinema de Gramado, Brasil, 1998; Prêmio APES, Chile, 1998.

O futebol é a desculpa que usa o cineasta para falar do mundo popular. Os protagonistas são seres marginais, excluídos da sociedade e do futebol profissional. A contrastada geografia do Chile está presente nas três histórias: o norte, com a cidade de Calama e sua dureza, serve de pano de fundo para uma delas; Santiago no centro (especificamente Peñalolén, um bairro na periferia) e, finalmente, a ilha de Chiloé no sul, com todo o isolamento daquele território onde moram duas irmãs solteironas que têm a única TV do lugar para oferecer aos visitantes que querem assistir ao jogo do campeonato mundial. A pobreza é outra das constantes nas três histórias.

Historias de fútbol é um filme episódico. Acontece em três espaços e cada um dos relatos é diferente, sendo articulados pelo futebol, paixão confessa do diretor. Dois relatos baseiam-se em contos latino-americanos, e um terceiro é original dos roteiristas (Wood e Arcos). "*Primer tiempo, no le crea*" é baseado no conto "Puntero izquierdo", de Mario Benedetti. Um atacante de uma equipe de segunda categoria é subornado para fazer o time perder um jogo; assim, ele poderá alcançar a fama e subir a primeira divisão. A segunda parte, "*Segundo tiempo, último gol gana*" é inspirada em uma narração do equatoriano Raúl Pérez, e aborda a história de um grupo de meninos pobres que assiste a um jogo fora do estádio. A bola sai do campo e chega às mãos deles. Tudo acontece em um quadro de pobreza e deserto, em Calama, no norte do país. A terceira narração entra na Ilha de Chiloé, no mundo rural de duas irmãs que recebem um grupo de homens em casa para assistir o jogo da Copa do Mundo de 82. A TV que elas têm na solidão dessa terra é o pretexto para atrair o público masculino para o lugar. Um jovem de fora é o principal ponto de interesse. A personagem contrasta com "os chilotes" e vai viver uma paixão com uma das irmãs.

Antes da estréia, Wood tentou explicar aquela paixão.

A mí me gusta el fútbol porque lo practico desde chico. Las pichangas de la infancia están llenas de ritos y valores, los que, más tarde, atraviesan toda tu vida. El principal era, tal vez, tener una pelota de cuero y el peor drama que te podía suceder y que a mí me pasó, era que, durante un precalentamiento, la lanzaras a la calle y un auto la destruyera (apud QUEZADA, 1996).

Durante a filmagem, inclusive aventurou: "*La tesis, por decirlo de algún modo, es tomar el fútbol desde un punto de vista ritual, como protagonista de la vida de las personas*" (LOS CORTOMETRAJISTAS ..., 1996).

O filme foi caracterizado pela modéstia e a ausência de metáforas complexas. Porém, o que o diretor procurou foi se sentir identificado e emocionado.

Após *Historias de fútbol*, Wood fez a filmagem de *El desquite*. Assim, como o seu primeiro filme entrava no mundo popular, o segundo resgatava o mundo do campo chileno a partir de uma obra escrita por Roberto Parra, baseada no latifúndio e nas relações de poder entre patrões e serventes na primeira metade do século XX, narrada através de uma história de amor entre um patrão e uma empregada. Wood trazia, assim, um foco para um cinema que tem sido chamado de “*neocrioulista*” (CAVALLO, DOUZET e RODRÍGUEZ, 1999), linha que, de alguma maneira, continuou em *La fiebre del loco*, ambientado na Ilha do Chiloé, um dos lugares mais misteriosos do território nacional, cheio de mitos e lendas ancestrais, desta vez a partir do mundo dos pescadores que vivem da extração de um específico fruto do mar (um molusco chamado *loco*).

Historias de fútbol foi originalmente concebida como uma minissérie de TV em doze capítulos que foram reduzidos a três episódios. Em relação ao *El desquite*, Wood não vacilou em declarar que o seu interesse era “*darle una vuelta de tuerca al arquetipo del campo chileno, con patrones, fundos e inquilinos*”. (apud GONZALEZ, 1999).

Siento que allí hay un tema arquetípico, el campo chileno de principios de siglo y, curiosamente, sin ser del campo, me interesa [...] He ido aprendiendo los ritos del campo, los he incorporado no como un folclorismo, sino como una parte real y dramática de nuestra historia. (apud ROVARETTI, 1999).

Apesar de o filme ser ambientado no passado, Wood enxergou uma associação com o Chile de hoje: “*el desencuentro con la sensibilidad de las personas. El protagonista no reconoce amor profundo. Eso tiene que ver cómo vivimos los chilenos, en el sentido que estamos en poco contacto con nosotros mismos*”. (apud HALTENHOFF, 1999). *El desquite* também foi originalmente um seriado de televisão, sendo a associação entre cinema e TV possível desde o ponto de vista do autor, que tem trabalhado sempre em publicidade para financiar os seus filmes, mesmo obtendo apoios importantes como o do *Fondo Pro* do *Consejo Nacional de Televisión* (Ver Anexo 1) e o do *FONDART*. Contudo, é daqueles cineastas que filmam com “baixo orçamento” histórias simples e sem grandiloquência de produção. De fato, *Historias de fútbol* foi filmada em 16mm e logo ampliada para 35mm. Porém, *La Fiebre del loco* teve outros parâmetros de produção.

O mundo de Wood parecia continuar pelos caminhos do popular. Em 2001, obteve um patrocínio da *Corporación Nacional de Fomento a la Producción (CORFO)* para escrever outro roteiro: *Einstein-Santa Rosa o la relatividad del amor* (título provisório) que aborda a história de um motorista de ônibus que tem uma amante e é descoberto pelo seu filho. O diretor pretendia entrar com profundidade no mundo popular.

5.6 CRISTIÁN GALAZ: HIPOCRISIA E DUPLA MORAL

Cristián Galaz⁶⁸ ficou conhecido na década de 80 no mundo audiovisual alternativo na luta contra a ditadura. Aos doze anos (nasceu em 1958), colava cartazes na rua a favor de Salvador Allende, e, após ter se formado em Filosofia e Jornalismo, dirigiu "Teleanálisis", informativo de TV que registrava os protestos contra o regime do Pinochet.

Além de documentários, dirigiu "videoclipes" de conhecidos grupos musicais (*Illapu, Los Prisioneros, La Ley*). A sua primeira produção de ficção foi o média-metragem *Hay un hombre en la luna* (1995) e, em 1999, apresentou seu primeiro longa-metragem: *El chacotero sentimental*⁶⁹, que acumulou prêmios, mas, sobretudo, atraiu um grande público, convertendo-se num sucesso de bilheteria, alcançando, segundo os seus produtores, mais de um milhão de espectadores.

Ao final do século XX (1999) na data de estréia de *El chacotero sentimental*, Cristián Galaz desenvolvia além do seu trabalho como diretor, uma atividade sindical: era o Presidente da *Plataforma Audiovisual*⁷⁰.

Três histórias baseadas no relato de um locutor de rádio "*El rumpy*", e seu programa *El chacotero sentimental*, que deu nome ao filme, é a estrutura que o diretor escolheu para mostrar "*nuestras historias y nuestros personajes*", provocando um reconhecimento inédito do público até então para um filme nacional. Os problemas que atingem ao país com a sua cara de subdesenvolvido são o tema de fundo. A hipocrisia era assinalada pelo diretor como um elemento forte no país dos anos 90:

Nos hemos movido mucho con la hipocresía en la política, economía y en la cultura. Creo que es importante enfrentarnos a eso. Por ejemplo, en la segunda historia que se narra en la película se presenta un problema que tiene trasfondo social y cultural: el incesto. Esto no se nombra, se oculta en nuestra sociedad. (apud KLENER, 2002).

E comenta o terceiro relato do filme protagonizado por um casal sem espaço próprio para ter sexo.

⁶⁸ A filmografia de Galaz inclui: documentários para *Teleanálisis*; *Hay un hombre en la luna* (1995, médio-metragem vídeo), *El chacotero sentimental* (1999, longa-metragem).

⁶⁹ Prêmios de *El chacotero sentimental*: 1999: Altazor, Apes (prêmios locais). 2000: Prêmio especial do júri Festival de Viña Del Mar, Chile. Prêmios internacionais: Prêmio do público em festivais de Toulouse, França, e Chicago Latino, Estados Unidos; Melhor filme: New York Latino Film Festival, Estados Unidos; Prêmio especial do júri no Festival de Trieste, Itália. Melhor Opera prima Festival Latino de Los Angeles, Estados Unidos. Festival de Santa Cruz, Bolívia. Prêmio especial do público para o Melhor filme, III Mostra de cinema latino-americano, Cremona, Itália. 2001: MTV Awards: Prêmio do público ao Melhor Filme; Prêmio do público, Festival latino-americano de Varsóvia, Polônia; Prêmio do público Festival Cine de Paraguai.

⁷⁰ Sem ser sindicato, trata-se de uma associação que reúne cineastas, técnicos e atores do Chile com a intenção de promover o impulso à Lei de Fomento Audiovisual. Galaz presidiu o organismo até 2001.

Es otra realidad, pero tampoco se toca porque pareciera que el tema del sexo es menos importante que otras cosas, lo que no es verdad. Lo que valora la gente es que estas historias están contadas desde ellos mismos. No se hace una caricatura, simplemente se muestra a la gente como es. (apud KLENER, 2002).

A pobreza, a hipocrisia e o incesto, foram temas que Galaz quis abordar. O cineasta apontava assim, em 1999, que no Chile, o conflito era evitado e temido, sendo isto um espécie de trauma da ditadura. O medo a “*hablar las cosas por su nombre*”, fazem usar permanentemente eufemismos. “*Tenemos un doble discurso, se dice una cosa en público y se hace otra en lo privado. En la película, a través de un relato filmico, se trata de mostrar nuestra naturaleza más profunda*”. (apud KLENER, 2002).

O final da década de 90 encontrou Cristián Galaz vivendo o sucesso de *El Chacotero* e o início do século XXI com atividades além do cinematográfico. Como empresário audiovisual, o cineasta tinha desenvolvido o projeto editorial **The End**, revista vinculada a uma das grandes redes distribuidoras e exibidoras de cinema no Chile (Cine Hoyts), além de outros projetos cinematográficos, um deles, relacionado com o tema das drogas (*En el nombre del hijo*)⁷¹.

5.7 ORLANDO LÜBBERT: A VIAGEM URBANA E A COBIÇA

Quando menino, Lübbert⁷² morou em Conchalí, um bairro de classe média baixa na periferia de Santiago, onde havia cortiços, brigas e mais de uma vez apanhou. Brincou na rua com “*patos malos*” (malandros), e, muitas vezes, viu chegar a polícia para levar os pais dos amigos. O diretor não vacila ao dizer que vê naquelas pessoas gente como ele, mas que tiveram o azar de ser pobres. Daí a sua visão de mundo e da política. “[...] *En cada película se deja traslucir el origen de clase del que está detrás de la cámara*”, diz, marcando que a sua visão vem do conhecimento real.

⁷¹ O cineasta foi vítima, em novembro de 2002, de uma “estafa” financeira que freou alguns dos projetos que tinha em pauta.

⁷² A filmografia de Lübbert inclui: *Los puños frente al cañon* (1972-1975, Chile RFA, documentário, con Gastón Ancelovici); *Residencia en la tierra* (1979, doc. con C. Barckhausen); *El Paso* (1979, longa-metragem ficção); *Chile, donde comienza el dolor* (1985, doc.); *La colonia* (1985, RFS longa-metragem ficção); *Chile, la cultura necesaria* e *Chile cultura contra la Junta* (1986, doc. TV alemã); *Donde las imágenes van a la escuela* (1989, doc. TV alemã); *Correcto, o el alma en tiempos de guerra* (1992, doc. TV alemã); *Sportland, Sportland Über Alles* (1995, TV alemã); *Chile, la herida abierta* (1999, doc. Alemanha-França); *Taxi para tres* (2000 Lübbert Prod. Avs-Chile).

Creo que hay gente que está dando una lucha silenciosa, una lucha terrible. Un ejemplo es el taxista: la gente endeudada, la gran lucha de los barrios, la gran lucha de las madres que viven en los barrios, la lucha por la dignidad de los hijos, la lucha de las hijas por ser decentes...son una infinidad de luchas las que se llevan a cabo todos los días. (TAXI..., 2001).

Nascido em 1945, Orlando Lübbert trabalhou junto com Patricio Guzmán, conhecido diretor de cinema chileno na década de 70. Entre 1973 e 1974, exilado, estudou cinema na *Escuela de Cine de la Universidad de México* e, posteriormente, viajou para Alemanha, onde se radicou. Nessa ocasião, fez seu primeiro longa-metragem de ficção: *El Paso*, (1979) uma história sobre os partidários de Allende que tentam fugir da repressão através da Cordilheira dos Andes. Nos anos oitenta, dedicou-se à docência, escreveu roteiros e preparou o seu segundo longa-metragem: *La Colonia* (1985). Neste período, realizou também uma série de documentários, voltando ao Chile em 1986, filmando para TV alemã. Foi então que um motorista de táxi contou-lhe a história de um colega que tinha sido assaltado e pressionado para participar de um assalto. Os delinquentes tinham dito para o motorista: “*Volante o maleta...*” (direção ou porta-malas) e ele escolheu “*maleta*”⁷³. Finalmente, o dinheiro do roubo foi dividido com o motorista que se transformou de assaltado em assaltante. O cineasta voltou para Alemanha (doutorando-se em 1993, na Universidade Livre de Berlim), mas retornou definitivamente ao Chile em 1995. Em 1999, realizou o documentário sobre o caso Pinochet, *La herida abierta*, e, em 2000, retomou aquela anedota do motorista na hora de filmar *Taxi para tres*⁷⁴, o seu terceiro longa-metragem em tom de comédia, baseado nesta anedota da vida real.

Lembra que, para construir o roteiro, conversou muito com a gente do “*hampa*” (malandragem), descobrindo a linguagem, por exemplo, como os “*flaite*”, expressão castiça para se referir aos “*patos malos*”. O filme recolhe histórias nascidas daqueles relatos que narram como “Chavelo” e “Coto”, os assaltantes, tomam conta da casa de Ulises, o motorista. O diretor lembra como contaram a história para ele:

Un gallo, el más malo de la cuadra, de un minuto para otro necesitó un lugar donde alojar; habló con el dueño de casa que vivía con su mujer y sus hijos y éste finalmente lo aceptó. El dueño de casa salía todos los días a trabajar. En la casa quedaba la señora, los niños y el pato malo. Era terrible dilema. Todo terminó en que el tipo era maravilloso: lavaba platos, barría, arreglaba todo (TAXI ..., 2001).

Uma outra personagem da vida real é o “*Colo-Colo*”, que levou o diretor e um conhecido ator, Daniel Muñoz, para a sua casa em *Los Nogales*, uma vila pobre na periferia de Santiago. Assim conheceram a língua das gangues da rua, e coletaram elementos que aparecem no filme como os valores dos delinquentes, determinados pela conveniência e o dinheiro. Contudo, a lealdade parece ser, segundo o diretor, um tema que vale a pena salientar, incluindo os códigos que utilizam. No filme, os códigos na casa de Ulises, o motorista,

⁷³ Na vida real aconteceu assim, ao contrário do filme, onde o motorista escolhe direção.

⁷⁴ Prêmios internacionais de *Taxi para tres*: Concha de Oro Festival de Cinema de San Sebastián; Espanha. Melhor roteiro, Festival de La Habana, Cuba (2001) Melhor Filme, Festival Int. de cinema de Miami (2002).

eram claros: “*portarse bien, ayudar, ser útil, que es toda una cultura campesina*”. O diretor associa a cultura marginal de Santiago à cultura camponesa quanto à existência de certos valores dentro do núcleo das famílias.

Um outro elemento intencional é o nome do motorista: Ulises Morales. Morales vem de “moral” e Ulises é relacionado às viagens de *A Odisséia*. A tentação adquire a forma de dinheiro em *Taxi*. A personagem do motorista é sórdida, ele é um perdedor endividado, é pragmático e pensa que manipula outros.

A viagem é uma das “*claves*” neste filme. O motorista viaja através da cidade, percorrendo setores marginais como Cerro Navia, onde ele mora, e logo passa pelo centro e chega a setores modernos e desenvolvidos como Providencia. O “bando” começa a sua operação em um setor pobre, roubando sua “própria gente”, como em algum momento aponta o protagonista, para depois ir roubar em bairros ricos. Grandes diferenças sociais são constantemente citadas nas cenas e nos diálogos do filme. “*O problema aqui é o da distribuição da riqueza*”, diz o motorista para os seus colegas.

Estas sete trajetórias serviram para conhecer os diretores e preparar as entrevistas em profundidade. Muitos dos elementos mencionados aqui foram posteriormente discutidos com eles e, com a perspectiva do tempo, cada um fez uma nova “leitura” das suas próprias histórias e o contexto onde elas aconteceram.

5.8 MATRIZES DESCRITIVAS DOS FILMES: FRAGMENTOS NARRATIVOS

A seguir, serão incluídas matrizes descritivas dos filmes selecionados. Estes instrumentos foram elaborados a partir do estudo de CAVALLO, DOUZET E RODRIGUEZ (1999), os *press-book*, notas de produção originais e fichas técnicas. As cifras de espectadores foram as informadas pelos diretores, para evitar discordâncias de fontes, e estas matrizes foram o ponto de partida para orientar a discussão junto aos cineastas.

Matrizes descritivas dos filmes selecionados⁷⁵:

| | |
|--------------------|---|
| Filme | <i>La Luna en el espejo</i> (1990) . 75 min |
| Espectadores | 80.000 |
| Diretor e produtor | Silvio Caiozzi |
| Roteiro | José Donoso, Silvio Caiozzi |
| Produção | Andréa Films (Chile) |

⁷⁵ A maioria das sinopses corresponde a extratos dos *press-book* originais a fim de manter o espírito do texto original com que o filme foi acompanhado na sua estréia.

| | |
|--------------------------------|--|
| Equipe técnica | Direção de fotografia: Nelson Fuentes. Chefe de produção: Andrés Silva. Montagem: Alvaro Ramírez, Silvio Caiozzi. Edição de som: Fernando Guariniello. Direção de Arte: Guadalupe Bornard. |
| Atores | Gloria Münchmeyer, Rafael Benavente, Ernesto Beadle, María Castiglione, Mónica Echeverría. |
| Sinopse | Um marinheiro velho e doente, Dom Arnaldo, mora encerrado junto com o seu filho, o "Gordo". De sua cama, ele controla todos os movimentos da casa através de espelhos pendurados nas paredes do quarto, especialmente os movimentos do "Gordo". O filho é obediente e submisso, mas quer e tem medo da sua liberdade. Só a culpa o impede de reconhecer quanto deseja a morte do velho. Lucrecia é a sua vizinha, uma viúva um pouco mais velha. O Gordo e Lucrecia sentem desejo, procuram-se e ficam escondidos de Dom Arnaldo. Entusiasmado por ela, o Gordo atreve-se a romper o aprisionamento e sai para passear com Lucrecia no porto de Valparaíso. O ato de rebeldia provoca Dom Arnaldo, que tenta fazer a última jogada para recuperar o controle do filho. |
| Personagens | Dom Arnaldo (o pai autoritário), "El Gordo" (homem de uns quarenta e poucos anos), Lucrecia (a vizinha-amiga-amante). |
| Temática | O autoritarismo, a decadência, a crítica política. |
| Chaves identitárias | A tirania do pai, o autoritarismo como metáfora, a decadência, a deterioração física associada ao autoritarismo, relações pai-filho, a solidão, o aprisionamento, a repressão do pai e a subordinação do filho, o medo, a autoridade, a frustração, a falta de esperanças, o tradicionalismo, a glorificação do passado. |
| Locação (lugar da ação) | Valparaíso, velha cidade porto e interiores da velha e decadente casa do "Gordo". |
| Mundos e submundos transitados | O passado tradicionalista (encarnado no pai), o das forças armadas (através do velho marinheiro aposentado), o mundo dos filhos da repressão (o Gordo, personagem submetido). |
| Período que evoca | Através da metáfora, a ditadura militar. |

| | |
|--------------|--|
| Filme | <i>Caluga o menta</i> (1990) 102 min. |
| Espectadores | 200.000 |
| Diretor | Gonzalo Justiniano |
| Produção | Arca Films (Chile), Filmocentro (Chile), Televisión Española S.A.(Espanha) |
| Roteiro | Gonzalo Justiniano, Gustavo Frías, José Andrés Peña |

| | |
|--------------------------------|---|
| Equipe técnica | Direção de Fotografia: Gastón Roca. Montagem: Claudio Martínez. Música: Sebastián Piga, Jaime de Aguirre. Diretor de Arte: Francisco Cañete. Som: Eugenio Gutiérrez. Produção executiva: Luis Justiniano. Chefe de produção: Patricia Navarrete. |
| Atores | Mauricio Vega, Aldo Parodi, Patricia Rivadeneira, Cecilia Godoy, Myriam Palacios, Luis Alarcón, Mauricio Pesutic, David Olguisser, Remigio Remedy, Claudia Santelices, Mireya Véliz. |
| Sinopse | Esta é uma história de jovens. Niki e Nacho são parte da “cultura da esquina”. Eles se encontram para passar o dia sem fazer nada. Vivem a sua própria normalidade. Estão imersos num tempo aparte. Os dias são todos iguais. Não há espaço neste mundo para eles. O lema destes jovens é “nada acontece”. Porém, acontece de tudo: prostituição, violência, drogas, são parte do seu dia-a-dia. Um olhar descarnado para uma juventude que só tem a chance de pegar o caminho de uma violenta decisão. |
| Personagens | “El Niki” e os seus amigos (jovens marginais pertencentes a uma gangue) sendo um deles “El Feto”, que abre e fecha o relato de forma circular; Manuela (jovem burguesa com quem “El Niki” tem um caso). |
| Temática | A marginalidade, a violência urbana, o abandono, o pessimismo de final de século. |
| Chaves identitárias | Crítica ao sistema econômico neoliberal, aos “triunfadores”, a partir do olhar dos “perdedores”, “os que sobram”. A total imobilidade social, o vazio existencial e a incredulidade quanto ao futuro. A marcada diferenciação de classe social, a circularidade, uma espécie de condenação social que não permite nenhuma saída. Chaves esotéricas: o destino como eixo na vida de “Niki”. |
| Locação (lugar da ação) | Uma “población” em Lo Espejo, zona dos subúrbios de Santiago, espaços vazios, secos, quentes, quase desérticos. |
| Mundos e submundos transitados | O mundo das drogas, da delinquência, das “poblaciones”, da juventude marginal, das gangues, o popular (não só no cotidiano, mas também em elementos como a predestinação, por exemplo). O mundo da burguesia (representado por Manuela). |
| Período que evoca | Anos noventa. Não obstante, o filme alude diretamente à geração do final dos oitenta. |

| | |
|----------------|---|
| Filme | <i>La Frontera</i> (1991) 115 min. |
| Espectadores | 285.000 |
| Diretor | Ricardo Larraín |
| Produção | Cine XXI (Chile), Filmocentro Cine (Chile); Televisión Española S.A. (Espanha), Ion Producciones (Espanha), Televisión Nacional de Chile. |
| Roteiro | Ricardo Larraín, Jorge Goldenberg. |
| Equipe Técnica | Direção de Fotografia: Héctor Ríos. Montagem: Claudio Martínez. Música: Jaime de Aguirre. Director de Arte: Juan Carlos Castillo. Som: Miguel Hormazábal. Produção executiva: Eduardo Larraín, Ricardo Larraín. Chefe de produção: Álvaro Corvera. |
| Atores | Patricio Contreras, Gloria Laso, Alonso Venegas, Héctor Noguera, Aldo Bernal, Sergio Schmied, Patricio Bunster, Anibal Reyna, Sergio Hernández, Elsa Poblete. |
| Sinopse | Durante os últimos anos da ditadura militar no Chile, Ramiro Orellana, professor de matemática de primeira série, é condenado a “ <i>relegamiento</i> ”, (desterro), um exílio dentro do seu próprio país. Ele chega na região de “La Frontera” limite histórico entre os índios <i>mapuches</i> e a colonização espanhola. Terra forte e desolada, onde as culturas se encontram; um lugar marcado pelas catástrofes naturais, no final do mundo, no fundo da América. Os habitantes são náufragos da história, encerrados pela paisagem e profundo desamparo. Vivem os seus sonhos e frustrações no limite da realidade e da poesia dos seus dramas humanos. Ramiro Orellana, submetido ao controle da autoridade do interior, medrosa e cruel, revive as feridas do exílio que o separa do seu filho, encontra o amor em uma intensa e contraditória paixão com Maite, uma espanhola refugiada da Guerra Civil, e encontra um mergulhador idealista que quer descobrir a origem dos maremotos em um mar sob aquele que já existe. O protagonista transpassará as suas próprias fronteiras internas. Dramatismo, humor e magia são ingredientes desta história que termina com um novo maremoto. O estranho mundo some, deixando Ramiro Orellana como se acordasse de um sonho, um homem distinto surgirá de La Frontera. |
| Personagens | Ramiro (o relegado); Maite (a espanhola), o padre canadense, a Machi (médica indígena), o “ <i>buzo</i> ” (mergulhador), os representantes do regime (o delegado e o |

| | |
|--------------------------------|--|
| Temática | <p>seu secretário), Dom Ignacio (pai de Maite, espanhol refugiado da Guerra Civil).</p> <p>O período dos últimos anos da ditadura sob o olhar de uma história intimista e os conflitos universais do ser humano. A oposição ao governo militar, o autoritarismo, a luta política o sincretismo religioso. O poder da autoridade.</p> |
| Chaves Identitárias | <p>O político, o exílio e o desterro. O autoritarismo central e a submissão dos subordinados. O sincretismo entre a religião católica e a ritualidade indígena, ambas as duas como refúgio e figura de amparo para o oprimido professor. A esperança e a insurreição. O idealismo (no professor e no mergulhador que sonha com achar a origem dos cataclismos). A viagem interior e a viagem geográfica. (Ramiro viaja no seu interior questionando a sua existência, a sua vocação de professor, a sua relação com a ex-esposa, com o filho, com a política). O trânsito entre o urbano e o rural, entre o lugar de origem e o desterro. O êxodo (do padre canadense, dos espanhóis, da mulher e do filho do Ramiro que saem para Alemanha, do Ramiro para Puerto Saavedra). A nostalgia pelo passado, encarnado pelo velho espanhol (Dom Ignacio). O extravio mental (em Dom Ignacio, que pensa constantemente que viaja a Espanha).</p> <p>Relações pai-filho (Maite-Dom Ignacio; Ramiro e seu filho afastado pelo exílio) marcadas pela história e a política. A geografia telúrica do Chile (a hostilidade, a dureza do frio e a chuva do sul, os terremotos e os maremotos), a imensidade da paisagem.</p> |
| Localção (lugar da ação) | <p>La Frontera, território localizado no sul do Chile, que durante a Conquista espanhola esteve marcado pela fronteira entre terras <i>mapuches</i> (indígenas) e espanholas. Na época da ambientação do filme (anos oitenta), ainda continuava sendo território de reservas indígenas e pequenos vilarejos como Puerto Saavedra. O lugar tem características de ilha. Só é possível chegar por mar depois de uma difícil travessia em balsa. O território, a paisagem, tem um lugar fundamental, protagônico neste filme.</p> |
| Mundos e submundos transitados | <p>O mundo dos prisioneiros políticos na época da ditadura militar. O mundo dos funcionários da ditadura, de mínima categoria, mas detentores de poder. O mundo indígena, o mítico-mágico, o mundo dos pequenos vilarejos rurais do sul do país.</p> |
| Período que evoca | <p>A ditadura militar (anos oitenta).</p> |

| | |
|--------------|--|
| Filme | <i>Johnny cien pesos</i> (1993) 90 min. |
| Espectadores | 200.000 |
| Diretor | Gustavo Graef-Marino |
| Produção | Catalina Cinema S.A. (Chile), Arauco Films (Chile), Protele-Datel (USA), |

| | |
|--------------------------------|---|
| | Televisine (México). Patrocínio: Cine Chile S.A. |
| Roteiro | Gerardo Cáceres/Gustavo Graef-Marino |
| Equipe técnica | Direção de Fotografia: José Luis Arredondo. Montagem: Danielle Fillios. Desenho de Som: Marcos de Aguirre. Música: Andrés Pollak. Diretor de Arte: Juan Carlos Castillo. Diretora de produção: Patricia Navarrete. |
| Atores | Armando Araiza, (México), Patricia Rivera (México), Willy Semler, Aldo Parodi, Rodolfo Bravo Washington, Luis Gnecco, Eugenio Morales, Sergio Hernández, Paulina Urrutia, Patricia Guzmán. |
| Sinopse | Santiago do Chile, 9.05 da manhã. Johnny García, estudante de segundo grau, e quatro cúmplices assaltam uma casa de câmbio num edifício no centro da cidade. Eles chegam como clientes, mas ameaçam com armas os vendedores, que se vem forçados a entregar 20 milhões de pesos e 40 mil dólares da caixa forte. Mas o plano que parecia perfeito falhou. O edifício é rodeado pela polícia e os assaltantes não têm escapatória. Na tentativa de salvar a situação, pegam como reféns os fregueses e empregados, exigindo em troca deles um salvo-conduto para Cuba. No Ministério do Interior, a notícia provoca um pequeno terremoto. Um assalto com seis reféns abala a imagem do governo, preocupado em mostrar ao país e ao mundo que o Chile progredia sem violência. A enorme operação montada pela polícia atrai a imprensa e a TV, que começa transmitir ao vivo o assalto, minuto ao minuto. A alarme cresce, o crime tem 10 milhões de testemunhas. E o protagonista é um estudante armado. Johnny García queria ser alguém na vida e com 17 anos conseguiu o seu objetivo. Já era um delinqüente. O filme é baseado em fatos reais, ocorridos em Santiago. |
| Personagens | Johnny (jovem estudante de segundo grau, de uns 17 anos), Gina (mãe do Johnny), Manuel Mena Mendoza (repórter de TV). |
| Temática | A midiatização da cultura. O poder da mídia, a violência urbana. A transição democrática como pano de fundo. A juventude marginal. |
| Chaves identitárias | A marginalidade, o vínculo entre a pobreza e a delinqüência, sátira ao “sucesso” do país e a imagem de tranquilidade e progresso sem violência. |
| Localização (lugar da ação) | A cidade de Santiago, uma zona pobre, e o interior de uma casa de câmbio clandestina. |
| Mundos e submundos transitados | O mundo das gangues, a adolescência e juventude marginal, o mundo da TV. O mundo marginal de Johnny, filho de uma empregada doméstica, a pobreza (a “población” e o contexto social onde mora) a classe média baixa encarnada nos |

reféns (os empregados da casa de câmbio clandestina numa locadora de vídeo).
Período que evoca Anos noventa (o fato policial aconteceu em outubro de 1990).

| | |
|---------------------|--|
| Filme | <i>Histórias de fútbol</i> (1997) 87 min. |
| Espectadores | 54.000 |
| Diretor | Andrés Wood |
| Produção | Kalikatres S.A. (Chile) |
| Roteiro | René Arcos, Andrés Wood. |
| Equipe técnica | Direção de Fotografia: Igor Jadue-Lillo. Montagem: Andrea Chignoli. Música: José Miguel Miranda-José Miguel Tobar. Diretor de Arte: Yarko Rosenma. Produção executiva: Andrés Honorato, Juan Harting. |
| Atores | María Izquierdo, Elsa Poblete, Daniel Muñoz, Manuel Aravena, Ximena Rivas, Fernando Gallardo, Pedro Villagra, Pablo Striano, Manuel Aguilar, Héctor Avendaño, Néstor Cantillana, Boris Quércia, Rodolfo Pulgar. |
| Sinopse | Três histórias situadas em distintos lugares do Chile. “ <i>Primer tiempo: no le crea</i> ” trata de um jovem futebolista que cai na tentação de um suborno para subir para primeira divisão. “ <i>Segundo tempo: último gol gana</i> ” trata de um grupo de meninos pobres que tem a sorte de ganhar uma bola de um time famoso numa “población” localizada no norte do país, e “ <i>Alargue: pasión de multitudes</i> ” narra a história das irmãs Serón, duas solteironas, na ilha do Chiloé, numa zona rural ao sul do país, que recebem como hóspedes um grupo de homens que assistem a Copa do Mundo na única TV disponível. Uma delas viverá uma paixão com um jovem. |
| Personagens | História 1: Um pedreiro, Carlos González, que vê no futebol a esperança de fama e ascensão social. História 2: Manuel e Héctor, dois meninos pobres que ganham uma bola de um time e organizam seu próprio equipe. História 3: Francisco (“La visita”, jovem santiaguino que chega por acaso ao lugar, pois dirigia-se para uma outra vila e o bote estragou), Elsira (solteirona que mora na ilha), Manuela (irmã de Elsira). |
| Temática | O futebol como expressão da cultura popular e fenômeno de massas, vinculado a outros elementos como a pobreza e paixão. |
| Chaves identitárias | A cultura popular, a marginalidade, a solidão, a mediação da tecnologia (TV) como única conexão com o exterior e forma de vínculo social. O neocrioulismo, a fama ou estrelato como forma de ascensão. O tradicionalismo que esconde liberalidade (na |

| | |
|--------------------------------|---|
| | <p>história das solteironas de Chiloé) (As duas irmãs atraem o jovem para assistir ao jogo do futebol, vestidas de rigoroso luto, porém, preparam uma “<i>trampa</i>” sexual para o moço) ou seja: duplo discurso, dupla moralidade. O patriotismo apresentado através dos ícones, comidas e folclore.</p> |
| Localção (lugar da ação) | <p>História 1: A cidade de Santiago, numa zona pobre, Peñalolén</p> <p>História 2: Calama, cidade do interior no norte do país (faz referência ao deserto).</p> <p>História 3: A ilha do Chiloé (mundo rural-insular)</p> <p>A paisagem aqui também é importante. A geografia do filme que transcorre em três histórias, articula também três zonas chaves do país: o norte desértico, o centro urbano e o sul chuvoso, frio e isolado.</p> |
| Mundos e submundos transitados | <p>O popular, o mundo do futebol de segunda categoria, os jogadores de futebol que aspiram subir, as crianças pobres que sonham ser jogadores profissionais para sair da condição de marginalidade. O mundo da marginalidade urbana na capital; as cidades do interior no norte do país, o mundo rural e insular do sul.</p> |
| Período que evoca | <p>Anos oitenta e noventa</p> |

| | |
|----------------|---|
| Filme | <i>El Chacotero sentimental</i> (1999) 90 min. |
| Espectadores | 1.017.000 |
| Diretor | Cristián Galaz |
| Produção | Cebra Produções (Chile). |
| Roteiro | Mateo Iribarren. |
| Equipe Técnica | Direção de Fotografia: Antonio Farías; Montagem: Soledad Salfate; Música: Carlos Cabezas; Produção executiva: Roberto Artiagoitía. |
| Atores | <p>“<i>Patas Negras</i>”: Daniel Muñoz, Lorene Prieto, Sergio Schmied, Fernando Farías, Martín Salinas, Myriam Palacios, Pedro Vicuña, Clara María Escobar, Fernando Gallardo.</p> <p>“<i>Secretos</i>”: Patricia Rivadeneira, Ximena Rivas, Claudia Celedón, Mateo Iribarren, Camila Rojas, Emiliana Araya.</p> <p>“<i>Todo es cancha</i>”: Pablo Macaya, Tamara Acosta, Patricio Bunster, Mireya Véliz, Marcela Espinoza, Alejandro Trejo, Héctor Aguilar, Felipe Vera, Hugo Medina, Patricio Del Canto, Anita Reeves. Roberto Artiagoitía como El Rumpi.</p> |
| Sinopse | <p>Um jovem e excêntrico locutor de rádio dirige um bem sucedido programa. Os auditores ligam anonimamente expondo as suas histórias de amor, todas carregadas de enredos, disputas e paixão. Uma aberta conversação do locutor</p> |

com os seus auditores será uma janela para os relatos (três histórias) distintos uns de outros, mas semelhantes pela urgência de compartilhar com a audiência radiofônica. Uma das histórias aborda uma paixão de amantes em tom de comédia (*Patas Negras*) entre um estudante do interior e uma mulher casada, a sua vizinha. Um outro relato é o drama de uma jovem estudante que descobre um segredo familiar através do seu jogo de infância: espiar desde o armário (*Secretos*); e a terceira, é uma tragicomédia que narra a história de um jovem casal que mora numa vila popular em condições precárias de amontoamento como agregados sem ter um espaço para o sexo, problema que também afeta ao resto da comunidade (*Todo es Cancha*).

| | |
|--------------------------------|--|
| Personagens | <p>Rumpi: o locutor de rádio que serve como elo condutor das três histórias.</p> <p><i>Patas Negras</i>: O estudante do interior, Juan; a mulher-amante, Claudia; o marido enganado; o pai e a mãe do jovem; “Pulga”, o irmão pequeno do estudante; a Tia Lastenia, o carteiro e o dono do quiosque.</p> <p><i>Secretos</i>: duas irmãs (Carmen e Alicia), duas crianças pequenas e um pai, dividindo uma casa. A mãe das duas irmãs.</p> <p><i>Todo es cancha</i>: um jovem casal (Johnny e Mía) com três filhos pequenos, Dom Octavio, o patrão do Johnny (que faz de segundo pai), Tota (avô da família), mãe e irmã de Johnny; Richard, Loro, loco Eric (alguns dos vizinhos).</p> |
| Temática | O popular, a crítica ao modelo econômico-social, o duplo discurso. |
| Chaves identitárias | O popular, a marginalidade social como crítica ao modelo de sucesso econômico da transição democrática (na história do casal que mora numa vila). A dupla moralidade: o caso de adultério num casal de classe média baixa e o caso do incesto no seio de uma família de classe média. A falta de condições para viver dignamente, a paixão. |
| Locação (lugar da ação) | Uma “población”, um bairro de classe média e o interior de uma casa de classe média. |
| Mundos e submundos transitados | O popular, incluindo a comunidade e a vida em condições de pobreza; a classe média (o mundo dos amantes e da família com a história do incesto). |
| Período que evoca | Anos noventa |

| | |
|--------------|-------------------------------------|
| Filme | <i>Taxi para tres</i> (2001) 90 min |
| Espectadores | 360.000 |

| | |
|-------------------------|--|
| Diretor | Orlando Lübbert |
| Produção | Lübbert Producciones Audiovisuales/Fondart (Chile) |
| Roteiro | Orlando Lübbert |
| Equipe técnica | Direção de fotografia: Patricio Riquelme; Produção executiva: Adrian Solar y Orlando Lübbert; Chefe de produção: Beatriz González; Montagem: Alberto Ponce; Música: Eduardo Zvetelman; Arte: Patricio Aguilar. |
| Atores | Alejandro Trejo, Daniel Muñoz, Fernando Gómez-Rovira, Elsa Poblete, Cristián Quezada, Denitze Lecaros, Ivonne Becerra, René Castro, Lorena Prada, Felipe Ortega, Edgardo Carvajal, Mario Escobar, Iván Ayala, Daniel Alcaíno, Gerardo Orchard, Juan Rodríguez, Víctor Rojas. |
| Sinopse | Ulises Morales está em uma encruzilhada. Dois assaltantes entram em seu táxi desmantelado fazendo uma oferta: direção ou porta-malas. Vira vítima ou cúmplice. Ulises apenas tem tempo para pensar na sua mulher, seus filhos, as prestações do carro usado que ainda está pagando. Só pensa na faca na garganta e diz: direção. Não faz a menor idéia sobre em que está se envolvendo. Não sabe que vai gostar, sobretudo quando os malandros dividirem o ganho. |
| Personagens | Ulises Morales: motorista de táxi que, de assaltado, vira assaltante. “Chavelo” e “Coto”: dois assaltantes que tomam conta do táxi de Ulises e o envolvem numa louca maratona de assaltos pela cidade, entrando, além disso, na casa do motorista. |
| Temática | A violência urbana, a marginalidade, o retrato do mundo da delinquência comum, a aspiração de sair dessa condição. |
| Chaves identitárias | A viagem dentro da cidade. Códigos, valores e o cotidiano dos marginalizados e a necessidade de sair da condição de marginalidade através da obtenção do dinheiro fácil. O contraste de classes sociais. A condenação ou predestinação social. A família como valor fundamental. O endividamento pessoal como padrão de vida para conseguir sobreviver e trabalhar. A infidelidade do homem como figura normal dentro do esquema familiar. O duplo discurso: a integridade do taxista defendida publicamente, <i>versus</i> a malandragem e o engano. A pobreza vinculada à delinquência. A religião (evangélica) como redenção e a irrupção dela nos estratos socioeconômicos baixos. |
| Locação (lugar da ação) | A cidade de Santiago e os seus bairros periféricos. (Comuna de Cerro Navia, porém, também aparece o centro da cidade e o setor de classe alta). |
| Mundos e submundos | O mundo da classe baixa, o interior do lar de uma família comum e o cenário da “población”, com as suas ruas e espaços secos e desolados. O mundo da |

transitados malandragem, os seus códigos, a sua linguagem. A cidade de Santiago visitada através das viagens do táxi, retratando cenários de grandes contrastes: modernidade e riqueza *versus* pobreza e marginalidade.

Período que evoca Anos 90

6 OBSERVADORES DE UM TEMPO: O EIXO DA MEMÓRIA

Neste capítulo, através dos relatos dos próprios cineastas, recolhidos nas entrevistas em profundidade feitas para esta pesquisa⁷⁶, tentamos articular as trajetórias individuais, distinguindo elementos comuns nas biografias e nas apreciações do país, expressas pelos diretores nos seus depoimentos, além da relação com os filmes. Alguns fatos narrados no capítulo anterior são retomados aqui, resgatando a *memória* de cada sujeito.

Ainda que este estudo seja restrito à década de noventa, da mesma forma que ocorre com a contextualização histórica do país e do cinema chileno, os diretores se referem a períodos anteriores, a época da ditadura (1973-1989), e, inclusive, ao governo de Allende (1970-1973). Esses depoimentos foram conservados a fim de contrastar com os períodos abordados, ou para procurar o surgimento de determinadas características em momentos anteriores ao decênio considerado nesta pesquisa. Assim, foi feito um recorte temático que considerou tanto os “acontecimentos” (ou relatos de fatos propriamente ditos) como “avaliações” (julgamentos, reflexões dos entrevistados), seguindo as indicações de Queiroz (1991, p. 56-108).

Seguindo suas trajetórias, no momento da pesquisa, Silvio Caiozzi, Ricardo Larraín e Andrés Wood redigiam novos roteiros, assim como Cristián Galaz; Orlando Lübbert estava partindo para um festival na Espanha, levando *Taxi para tres*; Gonzalo Justiniano fazia os últimos ajustes na pós-produção de *Punto de partida*, com estréia programada para abril de 2003. Gustavo Graef-Marino⁷⁷ encontrava-se nos Estados Unidos também preparando um novo filme.

O passado histórico e o pessoal dos cineastas são revisados mantendo como eixo a memória individual, que, segundo Velho, constitui o elemento de maior importância na reconstrução de cada biografia e trajetória. A memória individual adquire aqui especial relevância, pois permitiu uma aproximação ao período da década de noventa, ainda mais, aos anos setenta e oitenta. As lembranças dos cineastas possibilitaram reconstruir uma época, recolhendo o seu olhar e as vivências de cada um. A memória não foi necessariamente associada ao projeto cinematográfico - mesmo que, em alguns casos, isso tenha ocorrido -, mas foi além do estritamente profissional.

A entrevista em profundidade permitiu que os cineastas resgassem a sua própria memória individual, muitas vezes associada à memória coletiva, conectando-se a mitos, a emoções e a crenças, ou, na maioria dos casos, podendo associar a memória individual à memória nacional em termos de Ortiz (2001),

⁷⁶ Antes de começar os relatos, salientamos que as entrevistas foram feitas, no período 2002-2003, nos escritórios dos realizadores, a maioria deles localizada em casarões do bairro Ñuñoa, uma zona tradicionalmente de classe média, onde se instalaram as produtoras de cinema em Santiago do Chile.

⁷⁷ A entrevista com Gustavo Graef-Marino foi feita por telefone, pois ele vive em Los Angeles (Califórnia, Estados Unidos). Neste caso, um encontro prévio com o roteirista Gerardo Cáceres permitiu ter uma primeira aproximação com os detalhes do filme e o contexto em que este foi realizado.

como uma forma mais racionalizada e como parte de uma narrativa elaborada por um grupo de intelectuais, um discurso de segunda ordem. O conjunto de memórias individuais poderia ser considerado como constituinte da memória nacional.

6.1 A DITADURA: MARCAS E CONSEQÜÊNCIAS

Um elemento comum nas trajetórias foi como os cineastas viveram o passado recente, a ditadura. A totalidade dos realizadores lembrou aquele período, vinculando-o ou não ao seu projeto cinematográfico. Em alguns dos casos, como o de Silvio Caiozzi, a época esteve associada à realização de um filme; em outros, como o de Lübbert, ao exílio, ou à saída do país, como Graef-Marino. Para outros, ao trabalho com documentário, como Justiniano e Galaz, e, finalmente, à formação tanto no ofício da publicidade como no caso de Larraín, quanto na carreira do cinema, como aconteceu com Andrés Wood. Todavia, alguns dos diretores levariam, já na democracia, este período às telas.

a) O golpe militar, gritos e autocensura

O golpe militar e os primeiros anos de ditadura são lembrados como um período obscuro e de grande perda. Os relatos de Silvio Caiozzi e Ricardo Larraín dão conta daquele momento histórico; o primeiro já como cineasta e o segundo como estudante de cinema.

Silvio Caiozzi foi um daqueles cineastas que ficaram no Chile durante a ditadura. Conseguiu viver da publicidade e fazer alguns dos poucos filmes que estrearam na época (1979): *Julio comienza en Julio*. Naquela produção, ambientada no início do século XX, o diretor falava do mundo rural chileno. Entretanto, fazia uma forte crítica à aristocracia, ao autoritarismo, ao machismo, revelando outros temas, que, se bem correspondiam a outro momento histórico, pareciam impensáveis de abordar nas condições de censura existentes:

*No me puse a pensar en las consecuencias de lo que iba a traslucirse en esa historia, pero cuando uno está sufriendo en carne propia un determinado momento como ese, elige temas que contienen algo de grito. Gustavo Frias [o co-roteirista] me contó la anécdota central; los dos fuimos atraídos por la circunstancia, pero no teníamos ninguna conciencia de las connotaciones del **autoritarismo, del abuso de poder del padre al hijo**. Sólo sabíamos que era un tema bueno y que como era una película de época, no íbamos a tener problemas porque no era el Chile del presente.*(CAIOZZI, 2002, grifos nossos).

A estratégia para conseguir fazer cinema foi claramente a autocensura. E a omissão da classe militar não foi uma casualidade. O poder que usava o latifundiário vinculava-se à política, à Igreja, mas também ao elemento militar, personagem que foi excluída, mas se mantinha como referência para os autores do roteiro. Nas condições de ditadura existentes, não havia a menor possibilidade de abordar os militares no filme.

Era todo muy siniestro y el hecho que fuera una película de época era también porque era más barato, en 16 mm. y blanco y negro. Pero a medida que fuimos escribiendo el guión, éste nos pedía cada vez más una descripción de una sociedad en un momento dado en el cual comienzas a elaborar diferentes personajes. [...] sabíamos que si lo poníamos [ao militar], sencillamente no podía hacerse la película.(CAIOZZI, 2002).

Uma segunda estratégia foi convidar os organismos do regime militar para acompanhar a filmagem e conseguir uma exibição em um festival internacional para entrar no país com algum respaldo. O filme foi apresentado na Quinzena de Realizadores de Cannes e obteve um prêmio em Huelva.

Éramos un equipo joven y en un comienzo, a la hora de filmar, optamos por avisar a carabineros y a la CNI [Central Nacional de Informaciones, que formou parte do aparato represivo da época]. Inmediatamente aparecieron unos señores de civil y los invitamos al rodaje. Estuvieron dos días, lo pasaron bien, después se aburrieron por las repeticiones y se fueron. Estamos hablando de un Chile en la época de dictadura el año 1976, cuando se rodó la película.(CAIOZZI, 2002).

Internamente, houve também uma certa aliança com os jornalistas que colaboraram no processo de “qualificação”, feito pelo *Consejo de Calificación Cinematográfica*, opondo-se às apreciações negativas dos representantes dos militares naquele organismo.

*los militares decían que era una película garabatera, que mostraba una realidad tergiversada, la típica. Pero ganaron los periodistas, todos de derecha, por supuesto, que la defendieron a gritos. A los tres meses la Junta [de governo, comandada por Pinochet] cambió la composición del Consejo para que los periodistas fueran minoría*⁷⁸. (CAIOZZI, 2002).

Ricardo Larraín também permaneceu no Chile naqueles anos. Mas, logo após o golpe militar, entrou na *Escuela de Artes de la Comunicación* (EAC) para estudar cinema. Era o ano de 1975, e ele ressalta algumas lembranças vinculadas à sua história pessoal:

La cosa empezó a pasar el 80; la euforia universitaria contra la dictadura, pero yo no viví eso; no participé del movimiento universitario. Y creo que hubo sueños que quedaron trancos como estudiar fuera de Chile. Sentía que éste era un oscuro rincón, sobre todo en esa época. En Santiago, había una o dos salas de teatro, el Ictus y, a veces, el Teatro Imagen. Cine Arte, el Angel. Descubrí Amarcort de Fellini en el cine Roxy, un rotativo donde

⁷⁸ Anos depois o filme de Pablo Perelman, *Imagen latente*, foi proibido por causa da composição do Conselho.

los juniors [estafetas] iban a ver cine casi porno, películas picantes. Ese era el Chile del 76, el 77. (LARRAÍN, 2002).

No ano 78, formado em cinema, a vida ficou complicada para Ricardo Larraín. Casou, teve filhos e a mãe ficou doente. Fez de tudo para sobreviver, vendeu jornais e garrafas. O grande tema da ditadura para ele esteve atravessado pela emoção e pela dor, o que, segundo o diretor, ainda não desapareceu da sociedade chilena.

*Aquí se juntaba una cuestión de época con una cuestión personal, que es la pérdida. **El golpe y la dictadura finalmente es un proceso de gran pérdida tanto para unos como para otros. Para unos mucho más dramáticamente que para otros. Fue la pérdida de un mundo. Se fue y se fue con muertos, con sufrimiento, con lugares, con ideas.** Como dice el viejo de La Frontera, “pasó la mar y se lo llevó todo”. Se produjo una gran pérdida y no sé si ha terminado. Algo queda. Carolina Tohá [deputada] decía que cuando murió su padre [José Tohá, ministro de Allende] la vida nunca más fue liviana. Creo que el golpe fue eso. **La vida nunca más fue liviana. Pasó una cosa fuerte y creo que quedamos todos un poco anclados allí.** (LARRAÍN, 2002).*

O diretor lembra como foi testemunha de uma época. E, a partir dessa vivência, é possível narrar através do cinema a história vivida.

*El proceso me lo viví entre los 13 y los 19, una edad importante, pero no alcancé a hacer nada, no milité, pero vi todo y es difícil no narrar lo que allí ocurrió. **Todo es infinitamente narrable.** Contamos las balas y las botas, pero quizás nos faltan otras cosas, como la picaresca de la época. Pasaban cosas como que en los puntos, que eran los lugares donde se encontraban los clandestinos, los güevones se hacían los novios y andaban atracando [se beijando] a cada rato [momento]. Había un cierto humor negro, por lo tanto hay infinidad de vericuetos narrables que seguramente nos van a seguir apareciendo. (LARRAÍN, 2002)*

Em um outro registro, dois cineastas observaram, já na década de oitenta, o período da ditadura a partir do documentário: Cristián Galaz e Gonzalo Justiniano. Poder-ia-se somar Orlando Lübbert, mas a sua presença no Chile foi só pontual, pois morava na Alemanha.

Cristián Galaz tinha 15 anos quando aconteceu o golpe militar. Mesmo assim, já antes disso, ele estava vinculado à universidade. Mas, a sua aproximação real com o momento histórico ocorre na década de oitenta. Após estudar filosofia, fez jornalismo na Universidade Católica, onde começou a sua experiência com o gênero jornalístico, que adquiriu caráter profissional em "Teleanálisis", noticiário de TV que registrava os protestos contra o regime do Pinochet.

Assim, Galaz também foi testemunha de uma época, desde o pessoal e desde o audiovisual.

Tenía 15 años cuando se produjo el golpe y muchos amigos míos, que eran mayores que yo, salieron bien cagados. Hubo mucha gente que se fue del

país, pero después de estar un tiempo bastante solo, llegué a la universidad el año 77 a estudiar filosofía. Empecé a ser testigo de la cagada que estaba en el país. El entorno familiar fue importante, nosotros nos encerramos dentro de casa. Después había que salir y hacer algo contra la dictadura, aunque era difícil. Mi participación importante desde lo profesional ocurre con "Teleanálisis". [...] Salía a la calle a filmar. Fue la época de las protestas y del movimiento universitario en contra de la dictadura. (GALAZ, 2002).

Gonzalo Justiniano partiu para a França em 1976. Mas decidiu voltar ao Chile em 1983 como correspondente estrangeiro, o que lhe proporcionou um olhar da sociedade chilena daquela época desde “dentro”, registrando o que acontecia nas “poblaciones” nos protestos.

*Me metí a **muchos mundos** donde la gente normalmente no llegaba, a las **poblaciones**, y la idea era quedarme en la gran historia. A veces estás tan metido en la telaraña urbana que no vemos más allá de eso. Y por ello la necesidad de llevar a mis personajes a salir de allí, a mirar el mar, a espacios abiertos donde se vea la insignificancia, lo mínimo del ser humano. (JUSTINIANO, 2003, grifos nossos).*

b) a diáspora: atravessando continentes

Nos anos da ditadura, inúmeros cineastas foram exilados. Outros decidiram estudar fora e as condições individuais os levaram a sair do país. Orlando Lübbert e Gustavo Graef-Marino ficaram na Alemanha; Gonzalo Justiniano foi estudar em Paris, e Andrés Wood em Nova York.

Mesmo tendo uma experiência como documentarista na época da ditadura dentro do Chile, a história de Orlando Lübbert é mais complexa. Saiu do país com um "L"⁷⁹ no passaporte, o que significava que “*pertenecía a esa elite de gente que no podía entrar a Chile*”, como ele relata, e continuou o seu trabalho como cineasta na Alemanha. Voltou em 1986, após doze anos de exílio, para fazer dois documentários encomendados pela televisão alemã. Lembra que não foi fácil, que muita gente colaborou e, finalmente, conseguiu entrar ao país. Um dos documentários tinha como temática a “cultura não oficial”.

*En Chile no había ninguna cultura, era la **cultura del dinero y del terror**, pero paralelamente existía un movimiento de casas culturales, grupos de teatro, muralistas, iniciativas de fotografía, muchas cosas que nos interesaba rescatar. Vine por dos semanas y fue un reencuentro impactante, fuerte. Era mayo, invierno del 86, y fue un año movido, había pobreza, miseria, se notaba el agobio de un sistema económico que tenía a una gran masa de gente bastante por las cuerdas. Le pedí a Germán Malig, mi camarógrafo, que filmáramos escenas cotidianas en la calle de la población La Legua con niños jugando con perritos, cosas de las que yo tenía recuerdos. Y ahí me di cuenta que no había perros porque se los*

⁷⁹ Os exilados chilenos ganhavam um “L” no passaporte, que significava que não podiam ingressar no país por nenhuma fronteira.

comían. La gente que los tenía, llevaba a los perros en brazos. Y varias cosas más.(LÜBBERT, 2003).

O cineasta recebeu uma ameaça de morte. O medo era um elemento presente, mas sentia-se protegido pela TV alemã.

[...]Finalmente logré hacer un documental de media hora que causó un impacto muy grande en Europa. Al volver pasé por Venezuela e hice otro reportaje sobre Isabel Allende y fue muy bonito.(LÜBBERT, 2003).

Gustavo Graef-Marino partiu para Alemanha em 1976 por motivos práticos, segundo ele mesmo lembra. Tinha dupla nacionalidade e conhecia a existência da Escola de Cinema de Munique, berço de personalidades como Werner Herzog ou Wim Wenders e onde havia uma relação com cineastas como Fassbinder e com o chamado “novo cinema alemão”. Graef-Marino queria fazer parte desse movimento, e a história da sua família imigrante alemã junto com o domínio da língua foram razões importantes para a partida. Porém, um dos motivos fundamentais da saída foi que, naquela época, com vinte anos, ele não vislumbrava possibilidades de desenvolvimento artístico e pessoal no Chile. Estudava na *Escuela de Artes y Comunicación de la Universidad Católica* (EAC) e, após três anos do golpe militar, “*el control político era atroz*”, lembra o diretor, assinalando a intervenção dos militares nas reitorias das universidades (não foi o caso da EAC nem da Universidade Católica, mas sim de outras).

En realidad no veía ninguna posibilidad de hacer cine en Chile. Tomar una cámara y estar en la calle filmando era un acto de desobediencia y eso no me habría permitido a llegar a ninguna parte. Lo que me dio el empujón final fue una película de tres minutos. Era muda y en super 8 y fue premiada como la mejor película de la escuela el año 75. Sin embargo, cuando los trabajos de los alumnos de la EAC - que éramos Ricardo Larrain, Mauricio Monselewski, Eugenio Medina, Daniel Pantoja y yo- fueron exhibidos ante el rector, el mío fue prohibido[...]. (GRAEF-MARINO, 2003).

Com apenas vinte anos, o cineasta viveu uma experiência de censura direta para um simples trabalho de Escola. Esse acontecimento acabou definindo a partida para Alemanha.

Era una historia muy simple: un tipo en la playa que corría despavorido y tres veces mira a la cámara aterrado, se metía al mar y terminaba suicidado. Me dijeron que el tipo observaba algo fuera de cámara que era terrorífico y que podía ser interpretado por el sistema político, por la gente que iba a ir a visitarnos, como que arrancaba de lo que estaba sucediendo en Chile. (GRAEF-MARINO, 2003).

Este diretor residiu 16 anos na Europa, incluindo Alemanha, França e Itália. Mas, regressava ao Chile uma vez por ano para visitar a família e os amigos. Isto permitiu um contato permanente com o país, mas também um olhar de quem está longe.

Na Alemanha, realizou *La Voz*, o seu primeiro longa-metragem, que apresenta uma técnica, uma estética e uma temática européias, sem referenciais chilenos. O que o autor explica dizendo que cada vez que fica em um país, procura submergir no lugar em que está. A mesma coisa aconteceu ao final da década, quando se radicou nos Estados Unidos para viver o que chama o seu terceiro exílio artístico (considera como o segundo o período em que morou no Chile entre 1992 e 1996). Há, porém, marcas nas suas produções que denotam a sua condição de chileno.

c) publicidade: ofício sem contradição

O refúgio na publicidade foi uma constante entre os cineastas durante a ditadura, porém, não foi necessariamente uma opção política. Ricardo Larraín e Silvio Caiozzi fizeram publicidade e cinema a partir dos anos oitenta. Para outros diretores como Andrés Wood e Cristián Galaz, a publicidade surgiu na década de noventa, também como um trabalho paralelo ao cinema.

Quando Larraín começou trabalhar na produtora Filmocentro aconteceu algo importante para ele, pois os que estavam lá eram intelectuais de esquerda "*pero no militantes clandestinos ni tan radicales*". Apesar deles serem mais velhos do que o diretor, ele sentiu uma identificação ideológica.

*Fue así que me encontré con el oficio y me empecé a entretener. Se me acabaron los prejuicios y tuve la fascinación de filmar de verdad. El amanecer se hacía de determinada manera y me di cuenta que tenía una oportunidad de aprender a hacer cine y de vivir. Tenía en mis manos un verdadero proyecto: en esa etapa de mi vida tenía que **aprender el oficio, subsistir** y armar mi vida material. Así ocurrió, pero nunca dejé de pensar que eso estaba en función de **otro proyecto**. Ahora siento que toda esa etapa ha concluido. No tengo claro lo que viene, pero la sensación es que es una etapa concluida porque **el país no es el mismo, la publicidad no es la misma y yo no soy el mismo**. (LARRAÍN, 2002, grifos nossos).*

Após os seis primeiros anos, o cinema e a publicidade ficaram misturados. O fato de ser cineasta tinha que ver com a vocação. Mas, o ofício da publicidade estava cheio de conotações negativas na época da ditadura.

*Creo que fui uno de los primeros que logró hacer más o menos co-existir una cosa con otra. A Silvio [Caiozzi] lo castigaron más y a mí menos. Igual me castigaron porque en esa época el país era esquemático. Si hacías cine estabas fuera de la publicidad, te dejaban fuera del sistema. Uno debía **transitar de un mundo a otro**, potenciándolos. Fue difícil porque la **publicidad era como el chiche** [brinquedo] **del nuevo sistema** y en los años setenta estaba cargado de connotaciones. Era uno de los trabajos emblemáticos del nuevo sistema y eso generaba ciertas culpas. Para mí la publicidad fue instrumental, pero honestamente. (LARRAÍN, 2002, grifos nossos).*

Fazer cinema era uma questão ética, além da vocação, segundo lembra o cineasta, e a decisão veio junto com o sucesso.

*Más allá de la vocación, moralmente no me podía permitir hacer sólo publicidad. Tenía la sensación de que si no hacía la película me iba a derrumbar como persona. De hecho lo pasé bastante mal. Me iba bien en la publicidad, pero tenía una vida con mi familia y como ciudadano normal, buena, estructurada. Hacer la película fue cumplir conmigo mismo. Eso trajo más que el **éxito**, también **reconocimiento**. A mí me produjo una gran serenidad porque no quedó nada pendiente. (LARRAÍN, 2002, grifos nossos).*

Silvio Caiozzi concorda com o fato de que as duas coisas, cinema e publicidade, também não apareciam como contraditórias. A publicidade nos anos oitenta tinha um sentido: ganhar experiência e dinheiro para fazer cinema. Não era só uma questão de ofício.

*Hubo algunos que se dedicaron exclusivamente a la publicidad y que probablemente empezaron en esa época de los ochenta. Pero los que veníamos de antes, todos vimos la **publicidad para poder, en un futuro, hacer películas** con los equipos que podíamos tener. Eso fue bonito. En el caso mío, nunca perdí el punto de vista que había dos formas de hacer cine, con una narrativa absolutamente distinta. Eso me permitió mantenerme al día y vivir de mi oficio. (CAIOZZI, 2002, grifos nossos).*

*En general, los cineastas que viven dentro de la dictadura, siguen todos con el bichito del largometraje adentro⁸⁰. Ricardo Larraín, Pablo Perelman. Y hacen publicidad para no perder la mano, sobrevivir e incluso con otro sentido, porque la **publicidad comienza a ser un boom y a generar dinero**, transformándose en el espacio para obtener la técnica que nunca tuvimos: cámaras y micrófonos, que realmente era terrible hasta*

⁸⁰ O diretor lembra que, quando Franco se instalou no poder na Espanha, a maioria dos cineastas decidiu retirar-se, mas houve aqueles como Carlos Saura que fizeram publicidade e filmes, como os de Sarita Montiel. O resultado foi que os que se retiraram não voltaram nunca mais a fazer cinema e os que fizeram cinema da forma como era possível são os grandes cineastas da história do cinema espanhol.

entonces.⁸¹ (CAIOZZI, 2002, grifos nossos).

d) A Campanha e o Triunfo do “NO”: ofício como resistência

Larraín sustenta que, já em meados dos anos oitenta, a contradição entre cinema e publicidade estava resolvida. Muita gente que trabalhava na área de publicidade (pessoal das agências e das produtoras) era majoritariamente de esquerda, e, finalmente, realizaram a campanha do “NO”.

O ponto culminante destes cineastas dedicados à publicidade na década de oitenta, aconteceu em 1988, quando Pinochet convocou a um Plebiscito para perguntar se continuava ou não como “presidente” - a candidatura foi apresentada pela Junta de governo - do Chile durante os próximos oito anos. Duas grandes campanhas publicitárias foram montadas: a do “SI” (sim a Pinochet) e a do “NO” (não a Pinochet). A campanha do “NO” foi organizada pelas forças opositoras que formaram uma *Concertación* de treze partidos políticos - assim nasceu a *Concertación de Partidos por la Democracia*, coalizão de governo desde 1990 até 2006-. Muitos atribuíram o triunfo do “NO” à qualidade do *spot* publicitário, baseado no conceito “a alegria já vem”. Silvio Caiozzi lembra especialmente esse momento:

Fue muy lindo porque todos los cineastas [Larraín, Bustamante, Valsecci, Caiozzi, Sepúlveda, Vargas, Eyzaguirre, entre outros] participamos haciendo el spot del NO. Allí se produjo una cosa colectiva muy linda. Nos llamaron a participar, nos dicen que hay ochocientos pies de película, nos hicieron escuchar un jingle y con unas diapositivas podíamos hacer lo que quisiéramos con este espíritu de alegría porque volvía la democracia. (CAIOZZI, 2002, grifos nossos).

Eles não sabiam, mas descobriram que tinham uma certa unidade estética, um estilo que ficou claramente unificado no resultado final da campanha.

Cada uno levantó la mano y eligió un tema: el campo, los empresarios, en fin, y eso fue todo. No hubo una gran estrategia de planificación de ritmo, de casting, de estilo de cámara, nada. Lo hermoso fue que cuando vimos el resultado dijimos: puchas, parece que aquí hubo un solo director, con un solo estilo. Eso fue el primer síntoma emocionante: saber que estábamos en una misma línea de forma de sentir, de experiencia, sin que nos pusiéramos de acuerdo. (CAIOZZI, 2002, grifos nossos).

Posteriormente, alguns destes cineastas participaram diretamente na campanha presidencial de Patricio Aylwin e a de Ricardo Lagos, pois eles eram os que conheciam melhor o ofício de fazer campanhas publicitárias.

⁸¹O diretor lembra que o filme *Caliche sangriento* foi filmado com uma câmera “que parecía una carretela, con un solo lente y un micrófono ni siquiera direccional, porque no había más, e incluso tuvimos que esperar la cámara quince días porque estaba ocupada”.

Por sua vez, Cristián Galaz visualiza aquele tempo do plebiscito e o significado do triunfo do “NO”.

*Para mí el triunfo del NO significó en un momento la **liberación** que buscábamos los **jóvenes que habíamos luchado contra la dictadura** y que **queríamos todo** junto: **libertad, igualdad, participación, justicia, democracia, todo**. El NO significaba eso. Pero tenía super claro que el NO significaba **una salida política**, no más que eso, y que todo lo demás iba a permanecer. Antes del Plebiscito no tuve una visión catastrófica, como la tenía mucha gente que pensaba que iba a quedar la cagada porque los milicos no iban a aguantar. Yo tenía claro que era una salida para ellos, para la derecha, para los milicos, para todos y se iban a sumar todos, incluyendo la izquierda. Por lo tanto era una **salida política** importante para mí. (GALAZ, 2002, grifos nossos).*

A euforia inicial da “alegría” teve, porém, uma quota de desencantamento posterior.

*Hasta allí había vivido mi vida bajo la **presión de la represión violenta política y no quería más de eso**. Ese era un objetivo claro, dejar de tener esa presión simplemente para poder vivir. El Plebiscito donde ganó el NO permitía **desarticular la represión violenta y masiva**. Iba a continuar, pero en ciertos grupos específicos dentro de los cuales yo no estaba. Lo que se iba a terminar era la represión hacia la sociedad. Pero **no iba a venir ni la justicia ni la participación ni la igualdad de oportunidades ni nada de eso**. Por lo tanto, cuando no ocurrió lo que todo el mundo esperaba “que la alegría viniera”, yo no me sorprendí, lo intuía. (GALAZ, 2002, grifos nossos).*

6.2 A VOLTA DA DEMOCRACIA

o retorno à democracia significou para os cineastas um reencontro com os colegas que voltaram do exílio, e o começo de uma nova etapa criativa. durante o primeiro período (1990-1993), estrearam vários filmes realizados nos últimos anos da ditadura. confluem aqui relatos sobre o passado recente e sobre certas “heranças” do período anterior. mais além dos filmes, os diretores têm, com a perspectiva do tempo, uma percepção do país daquela época.

a) a fragilidade e o grande temor: pisando “em cascas de ovo”

O medo e a fragilidade da democracia foram marcas citadas pelos cineastas quando falavam das sensações dos primeiros anos após o retorno da democracia, além dos filmes. A memória de cada um traz percepções que, em alguns casos como Justiniano e Graef-Marino, ficaram registradas nas suas obras cinematográficas,

mas, na maioria dos entrevistados, as lembranças estão vinculadas a vivências pessoais.

A democracia no seu primeiro período era, segundo Justiniano, “*totalmente travesti*”, referindo-se à presença das forças armadas e de Pinochet controlando ainda o exército e com uma forte presença no Parlamento, como Senador Vitalicio.

*La gente que tomó el **poder** le hacía el juego a la **gran mentira** que existía. No olvidemos que teníamos de Comandante en Jefe del Ejército a Pinochet. Uno, como ciudadano, lejos del poder, encontraba que eso era un asco. Quizás ellos tenían razón. Porque había un temor, un **gran temor**. Pinochet lo dijo: me tocan a uno de mis hombres y se acabó el sistema democrático. El **temor** y el **conformismo** fueron grandes temas. Pero creo que hubo gente que se quedó detrás del escritorio sin hacer lo que debía. (JUSTINIANO, 2003, grifos nossos).*

Aquele temor é mencionado quase pela maioria dos realizadores. Galaz explicita qual era esse medo, que parecia uma certa apatia da sociedade chilena.

*Todo ocurrió a partir de un mal concebido **temor, miedo a volver a ser reprimido**. El miedo es fundamental dentro de la sociedad chilena. Estamos cruzados por el miedo paralizante y eso hace que cualquier anhelo o necesidad no se exprese. Pasó durante los gobiernos de Frei y de Aylwin. Tal vez más cínicamente con el de Frei, pero claramente en el de Aylwin. Había un gran temor a enfrentar cualquier tema dentro del ámbito de la igualdad de oportunidades, de la justicia. (GALAZ, 2002, grifos nossos).*

O principal temor, para Galaz, estava dentro da classe política, pois houve uma supervalorização do poder da classe militar.

*Un **miedo de la clase política**, muy arraigado, porque la clase política que se hizo cargo del país había sufrido un trauma directamente, un quiebre de la institucionalidad. No éramos nosotros, los que habíamos luchado contra la dictadura, sino que eran los viejos que se venían a instalar. Para mí el ejemplo de Frei es patético. Él encarna esa figura, que representa a esa generación que tiene **terror de que se vuelva a producir la dictadura**. La izquierda fue arrasada con el golpe y el miedo a que ocurra algo parecido es muy grande. Por otro lado, la **sociedad en su conjunto estaba atemorizada** y eso nunca lo entendí. Creo que esa era una mala evaluación de las condiciones históricas y políticas. **Se sobrevaloró** en algún momento las **capacidades y las fortalezas de la clase militar**. (GALAZ, 2002, grifos nossos).*

Orlando Lübbert, que retornou definitivamente ao Chile em 1995, concorda com Galaz na percepção da existência do medo explícito na sociedade chilena daquele momento. Ele conseguiu observar isto especialmente nos jovens, pois o seu primeiro emprego foi como professor da Escola de Cinema de Chile dirigida por Carlos Flores.

*mi sensación, en ese momento, era el hecho que la **dictadura convirtió el miedo, el terror, en conducta**. Yo había hecho clases en Alemania así es que tenía el contraste. Había una **apatía**, una conducta de espera, de no comprometerse con opiniones, **no opinar**, todo lo conflictivo era malo. Y lo veía también en amigos. Ciertas tradiciones se habían roto, como la discusión de la sobremesa donde se debatía de todo, eso ya no existía. **Antes de la dictadura Chile era un país dialogante**. Una dictadura convierte el miedo en conducta, en una manera de ser. Me daba cuenta que todos los **traumas encapsulados en el imaginario de la gente** llevaban a un **país tremendamente tapujado, no pacato, pero sí tapujado**.⁸² (LÜBBERT, 2003, grifos nossos).*

Este elemento tem a ver, segundo Lübbert, com uma atitude de submissão e um certo caráter do chileno.

*Lo que más me impresionaba en mis visitas a Chile era eso de que la gente decía “correcto”, “correcto” y era una señal o una manera de decir “estoy de acuerdo”. Es como el “yes sr.” de los regimientos de los gringos. Me llamaba la atención que los taxistas cuando uno les conversaba siempre lo dijeran. Por eso uno de los grandes desafíos en Taxi para tres fue meterse en el **lenguaje**, en lo que significaba, en las **señales**. Aquí había mucho detrás del lenguaje, había señales que tenían que ver con que **no se fuera a creer que se estaba disintiendo**. Eso es terrible para un **país**, porque significa que es **apocado** y, desde el punto de vista militar incluso, un país **derrotable**. Justamente lo que hicieron los expertos de la seguridad nacional fue crear una **esencia de tipos apocados**. (LÜBBERT, 2003, grifos nossos).*

Gonzalo Justiniano, por sua vez, salienta que o temor evoluiu ao longo do tempo, agora vinculando-se a elementos econômicos. Mesmo com outros traços que continuam existindo na sociedade chilena, o temor de perdas materiais é importante.

*hay una variación hacia asumir muchas cosas que antes se ocultaban. Hay temas que se reiteran, como la **inamovilidad social**, pero se ha avanzado. Este país tiene un **esquema latifundista**, pero el mayor problema creo que sigue siendo la **dictadura económica, que vino junto con la dictadura militar**. **El pánico económico** cae sobre la gente que, por **temor** a quedar en una situación económica desastrosa, no reivindica sus derechos ciudadanos. La evolución de la sociedad es lenta, sobre todo con **medios de comunicación tan manipuladores** como los que existen. Eso va **perpetuando**. (JUSTINIANO, 2003, grifos nossos).*

O diretor enfatiza que, aos poucos, os chilenos têm conseguido falar publicamente, criticar e

⁸² Para o cineasta, este elemento foi corroborado com a experiência do fotógrafo Tunick no Chile, que esperava umas duzentas pessoas que posariam nuas na rua no inverno de 2002, às seis da madrugada, mas chegaram mais de quatro mil. “*No es que el chileno deliberadamente sea más liberal ahora y se hayan empelotado [ficaram nus] todos, sino que tiene que ver con sacarse cosas muy atávicas, destaparse*”.

defender a democracia.

*Fue muy paulatino el **atreverse a hablar**. Hay grandes fuerzas en la sociedad chilena. Para tener un presidente como Lagos hay que tener un nivel de organización, de consciencia y de fuerza colectiva que está dentro del ciudadano chileno que permite eso y que se confronta con otro bloque enorme, donde el dinero y el poder del avisaje, el marketing, manda. Ojalá que se recupere el espíritu democrático. En un mundo donde se está viviendo el fenómeno de la globalización, donde escuchamos un **discurso de que Chile casi forma parte del primer mundo** . (JUSTINIANO, 2003, grifos nossos).*

Cristián Galaz concorda com a afirmação que o temor hoje é ainda visível, mas em menor medida.

*La **clase política sigue actuando como si aquí hubiera un equilibrio muy precario**. Pero eso es dado por una conveniencia, un **acuerdo tácito: todo sigue igual**, todo se tiende a mantener. Es una situación más bien cómoda, continuista. Esta es la mirada de alguien que está desde la vereda del frente, porque yo dejé de participar en política. (GALAZ, 2002, grifos nossos).*

Silvio Caiozzi também menciona o temor, enraizado como grande tema dos anos 90, junto com a consolidação da democracia. Este medo corresponderia a um elemento especialmente presente na primeira metade da década. Mas, o grande temor era ao retorno da ditadura.

*A lo largo de la década creo que el gran tema, más bien preocupación, era cómo **consolidar la democracia** y el **gran susto** era que **cometer cualquier error podía significar una justificación para que hubiera un nuevo golpe y una nueva dictadura**. La idea de no cometer errores se mantuvo. Era una sensación de andar encima de cáscaras de huevo porque cualquier paso en falso podía ser desastroso. (CAIOZZI, 2002, grifos nossos).*

Esse medo foi experimentado na noite do plebiscito. A idéia de reconciliação e consolidação da democracia, associada à figura do Presidente Aylwin, adquirem força como outros temas importantes da década.

Es la misma sensación que tuve la noche del Plebiscito, en el conteo de los votos, cuando el gobierno decía que va ganando el "SI" y de pronto empezaron a tener que aceptar que iba ganando el "NO". En ese momento hubo verdaderas provocaciones. Donde yo vivía la gente salía a provocar y yo estaba en mi casa pensando que no se cometiera el error de salir a dar motivos para justificar cualquier cosa. Y así ocurrió, todos nos quedamos tranquilos en las casas. Lo que se sintió en esas horas se prolongó durante toda la década. La labor del Presidente Aylwin fue extraordinaria. Más allá de cualquier ideología, logró que convivieran moros y cristianos. (CAIOZZI, 2002).

Para Graef-Marino, o grande tema da década de noventa foi o retorno da democracia.

Democracia, derechos humanos y reconciliación, son los tres grandes temas políticos de los 90. La vuelta a la democracia es el gran tema de la década, porque sigue siendo el menos fallido de todos los sistemas de gobierno y aprendimos a saborearlo. (GRAEF-MARINO, 2003, grifos nossos).

Isto significou também uma valorização dos direitos humanos, reconhecendo que estes tinham sido violentados.

Queramoslo o no, en todos los estratos, hubo una toma de consciencia de los derechos humanos. El comandante en jefe del ejército de hoy, que es otra generación, reconoce que hubo violaciones grandes a los derechos humanos en Chile. Creo que es positivo que eso se hable, se converse. A fines de la década del noventa, el país entero estaba preocupado de la reconciliación. (GRAEF-MARINO, 2003).

Andrés Wood salienta como um dos grandes temas a reconstrução do país, o que poderia igualar-se ao retorno à democracia e à reconciliação, mas, sobretudo, com uma certa responsabilidade com o próprio passado.

Cómo cargamos con este pasado dictatorial, que tiene que ver con algo mucho más allá de los partidos políticos, sino a todo nivel, izquierda, derecha, todos. Es algo de lo cual nunca nos hicimos cargo. (WOOD, 2003, grifos nossos).

Porém, isto teve como consequência a perda de certos valores relacionados com os direitos humanos.

La desvalorización es el gran legado de la dictadura. Se perdió el respeto a la vida. Eso no se respetó no sólo por las muertes, sino porque todo el país fue cómplice de todo. La memoria es tan fragil que de repente aparece gente diciendo “nosotros no sabíamos” o “era lo único que podíamos hacer para que ocurriera la transición”. Se transó con cosas que, mirado desde la juventud, era intransable. Los malos no pagaron y eso para una nación es muy duro. (WOOD, 2003, grifos nossos).

b) O reencontro com o cinema chileno: Festival de Viña del Mar de 1990

O ano de 1990 foi marcado pela volta a democracia iniciada como *Transición democrática* no mês de março, com a posse do Presidente Patricio Aylwin. Em outubro, o III Festival de Viña del Mar convertia-se em um grande acontecimento para os cineastas. Silvio Caiozzi, que, naquela época, exercia a presidência da *Asociación de Productores de Cine y Televisión*, propôs reativar o mítico Festival que tinha acolhido na década de sessenta o novo cinema latino-americano, reunindo os diretores daquele momento (1967 e 1969).

Y en la Asociación surgió la idea de que además, podía ser el Festival del reencuentro. Golpeamos muchas puertas en el gobierno y nadie nos daba

*la hora porque el cine se daba por muerto en Chile. Nos costó muchísimo conseguir dos chauchas [moedas de baixissimo valor]. Fue un esfuerzo enorme. En ese primer festival era tan poco el dinero, pero tan grande las ganas de conectarnos con el mundo. Habíamos vivido **encerrados** durante largos años y teníamos una **necesidad infinita de mostrarnos al mundo**. (CAIOZZI, 2002, grifos nossos).*

Entretanto, há outro elemento envolvido neste encontro. Caiozzi lembra como aqueles “poderosos” da publicidade lucravam com o sucesso econômico obtido nos oitenta, mas, precisavam vínculos emocionais.

Fue un festival maravilloso porque todos unidos, sin esperar órdenes, se pusieron a la orden. Mi señora Lupe [Guadalupe Bornard, produtora], Arnaldo [Valsecci], Ricardo Larrain, todos iban al aeropuerto a buscar gente y llevarla a Viña y hacían cualquier cosa. Leo Kocking, que fue el director del Festival, era hombre orquesta, hacía de todo. (CAIOZZI, 2002).

O lucro, obtido com a publicidade, parecia não poder preencher um vazio emocional, a necessidade de um vínculo, de se sentir parte de um movimento cinematográfico ou algo parecido ao que lembravam dos anos sessenta.

*Con todos los años del éxito del cine publicitario, de la plata, se formaron productoras bastante grandes, poderosas, de gente poderosa. Y de repente ver a estos “poderosos” y exitosos acarreando cosas de aquí para allá, fue muy lindo porque era a cambio de nada, sólo de una idea: **volver a existir, volver a lo esencial**. Había **exitismo material**, pero **todos necesitaban un vínculo emocional**. (CAIOZZI, 2002).*

Orlando Lübbert lembra que aquele Festival foi mais do que uma mostra de filmes feitos no exílio e no país durante os anos da ditadura, foi um reencontro com os amigos e a motivação para voltar definitivamente.

*En general, en el exilio nos habíamos encontrado. A Raúl Ruíz lo veía una vez al año en el Festival de Berlín, donde yo vivía y hasta donde llegaba mucha gente. Pero el Festival de Viña del 90 fue precioso y fue un impacto para todos nosotros los cineastas y para el resto de la gente también. En ese momento se visualizó que existía un **potencial de cine chileno**. (LÜBBERT, 2003, grifos nossos).*

O contato posterior com os colegas detonou finalmente a volta, que esteve associada ao seu projeto cinematográfico ao fato de “fazer cinema”.

*Poco después La Frontera fue un hito en esa época, y la vi cuando Larrain fue a Berlín. Las conversaciones con él y después Johnny Cien Pesos, pero básicamente el contacto con la gente que estaba haciendo cine con mucho esfuerzo, fueron el enganche más fuerte que me generó la idea de que era importante **volver, como fuera, a hacer cine**. **El cine es la identidad de***

uno. (LÜBBERT, 2003, grifos nossos).

6.3 DA UTOPIA COLETIVA À INDIVIDUAL: A ÂNSIA DO SUCESSO

Na sua condição de observadores da realidade, a crítica ao modelo do sucesso econômico é comum em alguns realizadores. Esta crítica considera uma ênfase no sucesso pessoal e uma ânsia por conseguir o dinheiro que permita o consumo. Mas, num nível mais macro, considera a passagem de uma utopia coletiva para uma utopia individual. Cristián Galaz observa, especialmente nos jovens dos anos noventa, uma obsessão por atingir o sucesso.

*Lo veo en los cabros **jóvenes** que están tremendamente **desesperados**, mucho más tal vez de lo que estábamos nosotros a esa edad, porque teníamos un horizonte. Hay una **obligación** muy severa de hacerse responsable de la **construcción del éxito personal**. Una situación donde la **mantención de lo material es una obligación** cada vez más difícil y eso genera un **agobio** porque sobrevivir en esta sociedad hoy, no es tener para comer, hay que tener muchas cosas.* (GALAZ, 2002 grifos nossos).

Orlando Lübbert faz uma severa crítica ao sistema econômico que permitiu, desde o final dos oitenta, um endividamento através do crédito. Esta apreciação foi um dos elementos que usou o diretor para construir a personagem de Ulises, o motorista de táxi endividado.

*En Chile el discurso oficial es el de la publicidad. Nos engañamos si pensamos que el país tiene un credo basado en los valores de igualdad, libertad y fraternidad, aquellos de la revolución francesa. El **comercio y la publicidad dictan el discurso**. Lo que hace funcionar el sistema perverso es que consumas mucho. Por eso este país está lleno de gente que tiene cinco o seis tarjetas de casas comerciales o de **crédito** que está **endeudada con todo el mundo**. Hay un acoso a las clases populares que no tienen ninguna poder de consumo, salvo el crédito, no hay ningún llamado a ahorrar o a capitalizar.* (LÜBBERT, 2003, grifos nossos).

Galaz retoma elementos como o sucesso econômico e a posterior contração da economia ao final da década, fenômeno associado à economia mundial e regional, que significou um estancamento no crescimento da economia do país, fato que também é mencionado por outros cineastas.

*El **éxito económico era pasajero**, porque los grandes temas de fondo y los grandes problemas y necesidades masivos de Chile no estaban resueltos y no se iban a resolver por esa vía. Podían haber tiempos de bonanza y prosperidad, pero también era ilusorio, cíclico y se iba a terminar. Esa situación no se prolongaría por mucho tiempo y los grandes conflictos sociales deberían haber vuelto a surgir. Lo llamativo es que no han surgido. Después de diez o doce años, el país sigue siendo una taza de leche. Los conflictos de los mapuches en el sur, los trabajadores de la salud, no han copado la agenda de nadie.* (GALAZ, 2002, grifos nossos).

Wood diz que a lógica do mercado instaurada nos oitenta e consagrada nos anos noventa, mais do que tudo, é uma questão de valores. O diretor enfatiza que há uma geração individualista nascida na época da ditadura, quando foi instaurada essa lógica.

*hubo valores que se convirtieron en subalternos del mercado. Era más importante crecer al siete por ciento que parar y decir **cómo reconstruimos este país**. Yo no tengo la urgencia de la pobreza máxima, pero otros sí y creo que el daño fue importante, aunque quizás no tanto porque ahora viene **una nueva generación más libre**. Pero está toda la **generación del Chino Ríos** [tenista Top Ten dos anos 90] que es aquella que dice “no estoy ni ahí” que es **apática e individualista**. (WOOD, 2003, grifos nossos).*

O cineasta salienta que, junto com a democracia, o país avança no plano social, mas existe um certo grau de “*enajenación*” que pode ser atribuído ao individualismo.

*La vuelta a la democracia trajo muchas cosas buenas, Chile es un país vivible, que **avanza hacia una mayor igualdad**, que evidentemente es más rico, que **se ha demorado mucho en su apertura mental**, pero avanza también en eso. Pero siento que **hay una cosa de espíritu que se rompió**. Todo lo que se hizo en los ochenta es muy absurdo, marcó profundamente y hoy día hay un gran **escepticismo y un grado de enajenación**, incluso en la izquierda. (WOOD, 2003, grifos nossos).*

Da mesma forma que Cristián Galaz, Ricardo Larraín fala do processo de contração ao final dos anos noventa, do fenômeno inverso à expansão dos anos oitenta e do início dos noventa.

*Cuando pensé en El Entusiasmo [o seu segundo longa-metragem que faz uma crítica ao modelo neoliberal], la cuenta que saqué no era política. Yo no sé tanto de economía, pero la **crisis de hoy** es una contracción que tiene que ver con una cosa estructural. Era una marea, no podía venir otra cosa que **contracción después de la expansión**. Estábamos sintiéndonos expandidos, pero en algún momento nos íbamos a contraer. (LARRAÍN, 2002, grifos nossos).*

*Los procesos tienen una cierta lógica estructural. El pasado está a la vista y se desarrolla hacia el presente. El futuro no está. Por lo tanto si miras hacia el pasado probablemente puedas deducir para donde va la cosa. El proceso de dictadura visto desde la mirada que propongo era de contracción y luego el proceso natural era explotar, salir, el éxito económico, etc. y después, lo natural sería **la contracción**. (LARRAÍN, 2002, grifos nossos).*

O cineasta enfatiza a passagem de uma utopia coletiva para uma utopia individual. Porém, esta passagem foi gradativa, mas principalmente derivou da falta de ideais coletivos que existiram claramente na época da ditadura.

El paso de la utopía colectiva a la individual ocurrió a escala mundial. La

caída del muro de Berlín marcó una etapa. El último tiempo de la dictadura había algo colectivo tácito que aglutinaba a la gente, a los que estaban a favor y en contra, que hacía que participaras y que pertenecieras. Después esto se desdibujó. Pasó el momento de epopeya y la vida continuó. (LARRAÍN, 2002, grifos nossos).

*Habíamos diseñado la estrategia para recuperar la democracia y lo logramos. Más allá de lo social, tiene una carga individual. Uno se vuelve a su proyecto propio, a su familia, a sus hijos, a su trabajo, a la subsistencia. Percibo que la gente está sobrepasada por sus proyectos, no tiene tiempo. No hay tiempo para juntarse. La gente está volcada hacia **lo individual** y compulsivamente **hay una nostalgia**. Esa nostalgia no siempre es sana. (LARRAÍN, 2002, grifos nossos).*

Andrés Wood, por sua vez, assinala que não se trataria de uma simples passagem do ideal coletivo para o individual. Junto ao Chile da modernidade haveria uma perda crescente de valores, costumes e aspectos da chilenidade que tendem a desaparecer sob os parâmetros economicistas.

*Hay un tema muy difícil que es el de **la eficiencia**. **El país tiende a mirar todo bajo ese prisma**. **Bajo los parámetros economicistas** simples hay muchas cosas que no tiene sentido que existan. Hoy la enseñanza está centrada en la causa-efecto y es poco eficiente que un mapuche quiera quedarse en su tierra, ¿como no prefiere doscientas mil hectáreas que se las cambiamos por las cuatro que tiene!, que sirven para hacer una represa, pero para él es la tierra de sus antepasados. Es un tema mucho más profundo que eso. Como país estamos optando por **un concepto de modernidad, es lógico, es democrático, pero hay cosas que estamos perdiendo**. (WOOD, 2003, grifos nossos).*

Ricardo Larraín concorda com a idéia de uma certa nostalgia associada à necessidade de “viver tempos intensos”.

Hay una nostalgia porque hubo tiempos en que pasaron cosas distintas, increíbles y uno sentía que estaba concurriendo a un momento histórico, que estaba en la historia. Más allá de si era verdad o mentira, es un registro que está. [...] Tal vez pasaron cosas hasta el gobierno de Aylwin. La programación de la televisión cambiaba, el teatro que se podía ver, la hora en que se circulaba. Pero también hubo otros hechos sorprendentes como la prisión de Pinochet en Londres. Allí tuvimos la sensación de que estaba pasando algo importante. (LARRAÍN, 2002).

Os aspectos centrais da década de noventa assinalados pelos cineastas, como os presentes nos seus filmes ou no contexto histórico, além de outros traços enraizados ao longo do tempo, são diversos. Porém, os realizadores fazem certos destaques na hora de falar dos “grandes temas”: a memória/esquecimento, a volta à democracia, a valorização dos direitos humanos e da reconciliação. Mas, o temor aparece amplamente desenvolvido nos relatos.

Finalmente, eles mencionam a passagem de um ideal coletivo para um ideal individual e falam de uma evolução da sociedade chilena nos anos da transição em termos de que a cidadania atreve-se a criticar publicamente aos que detêm o poder, valorizando a democracia e a justiça, mas reconhecendo que ainda falta percorrer essa trilha.

7 PASSAGEIROS EM TRÂNSITO: SETE RELATOS CINEMATOGRAFICOS

Seguindo a proposta de Gilberto Velho e considerando os diretores como artistas e mediadores culturais - através do estudo das trajetórias e biografias -, indagou-se sobre a *memória* e *projeto cinematográfico* de cada um deles, tentando responder a questão sobre qual(is) é(são) a(s) imagem(s) do país que eles constroem. Tendo sido visto o eixo da memória no capítulo anterior, aqui será enfatizada a problemática do trânsito, continuando com os relatos orais recolhidos através das entrevistas em profundidade realizadas para esta pesquisa. A ênfase aqui será dada aos diferentes mundos visitados pelos cineastas através dos seus deslocamentos, tanto os físicos quanto aqueles criados na ficção, que aparecem nos filmes. A relação com o projeto cinematográfico num sentido amplo – entendendo a idéia de projeto como “fazer cinema”-, além da história pessoal, é nesta oportunidade o foco de interesse nas entrevistas.

Ao se adotar a perspectiva de Velho (1999, 2001) para o presente estudo, tornou-se possível a ênfase no trânsito, na viagem que, em um nível, tem a ver com um distanciamento além das fronteiras territoriais, e, em um outro, com um deslocamento constante entre os distintos mundos e submundos existentes no país, ou, ainda mais especificamente, dentro do âmbito metropolitano. Os cineastas, então, são *brokers*, que viajam dentro do território nacional, urbano, rural e insular e, dentro deles, visitam submundos, mas vão também além das fronteiras, levando e trazendo informação, a qual muitas vezes é transmitida nos seus filmes. Certamente, o olhar deles corresponde ao olhar do observador, da testemunha dos fatos históricos, dos costumes, da sua própria cultura e de outras, ajudando, ao mesmo tempo, nesta construção.

Assim conseguimos descobrir os diferentes espaços pelos quais eles transitaram para fazer os filmes, ou, simplesmente, os mundos pelos quais eles se deslocam, sendo testemunhas de um tempo. Estes mundos e submundos estão tematizados⁸³ a seguir, assim como os elementos associados a eles.

7.1 O MUNDO DO POLÍTICO: OBSCURIDADE, PRISÃO E PERDA

No início da década, recém-chegada a democracia, dois filmes foram emblemáticos: *La luna en el espejo* (1990), que foi lido como a grande metáfora da ditadura, e *La Frontera* (1991), que trazia através da história de um professor de matemática, um olhar sobre os anos da repressão, do autoritarismo, das condenações por causa das idéias políticas.

⁸³ É necessário dizer que o agrupamento temático permitiu o levantamento de categorias identitárias achadas na reiteração de elementos dentro dos relatos. Como já foi comentado no capítulo metodológico, a sistematização de informação foi o suficientemente aberta para permitir a passagem de um tema a outro, incluindo apreciações pessoais que, muitas vezes, fugiam da relação estrita com os filmes. Não obstante, alguns relatos que foram incluídos em determinados mundos, poderiam ser “re-classificados” sob outros. Inúmeras categorias poderiam, contudo, ser levantadas. É preciso insistir que os filmes pelos quais os realizadores foram escolhidos abriram passagem à inclusão de outras produções dos mesmos diretores, desde que o foco da pesquisa são os artistas e a sua relação com a identidade chilena dos anos 90.

Os diretores dos filmes, Silvio Caiozzi e Ricardo Larraín respectivamente, transitaram pelo mundo do político. Eles trouxeram as sensações que foram vivenciadas no período da ditadura através de relatos que podiam ser identificados pelos chilenos como acreditáveis, pois falavam do dano, dos sentimentos de terror, da obscuridade, da prisão e da perda que experimentaram os chilenos naquela época. Porém, nenhum dos dois apresenta um registro documental ou, explicitamente, de “denúncia”. Ficam nas emoções e nas sensações, nas personagens mínimas, nas histórias pequenas. Assim, eles transitaram pelo passado recente, pela ditadura militar.

La luna trazia a história de um marinheiro aposentado e prostrado que controlava a vida do seu filho através dos espelhos distribuídos no quarto. O filho, de uns quarenta anos, vivia submetido à rudeza do pai. Silvio Caiozzi olha retrospectivamente e concorda com a idéia da metáfora.

*Sí. Ahora miro La luna y es exactamente lo que se sentía en esa época. [Refere-se à década de oitenta quando foi feita a filmagem] Más que este viejo representa no se qué, lo que me parece interesantísimo es la **sensación de esos años, los más oscuros de la dictadura**. Lo que es muy curioso porque eran años en que ya no había tanta muerte, pero psicológicamente era **la muerte total y sin salida**. Y La luna contiene eso, respira eso de principio a fin. (CAIOZZI, 2002, grifos nossos).*

Houve a intenção explícita de esquecer a figura de Pinochet na hora de escrever o roteiro. Mas a idéia da metáfora da ditadura, segundo o diretor, não foi consciente neste processo de redação e o que ficou no filme foi a consequência da época: os danos psicológicos.

*Fue muy sabio José Donoso [o co-roteirista] cuando me dijo “tratemos de olvidarnos de Pinochet”, porque era muy fácil caer en lo obvio. Más que por la historia o los personajes tratando de representar, que no lo hacen, es una **metáfora** porque muestra el daño. Si haces una película mostrando la injusticia, es menos profundo que mostrar el **daño psicológico que provoca un regimen tiránico** como ese, que es el daño más grande, más allá de la tortura. Es cuando la sociedad entera se enferma psicológica y anímicamente y **no tiene respuesta ni esperanza ni deseo**. Solamente un deseo de posar de algo de lo que no son, un deseo de parodiar y no mostrar lo que son. Eso es un daño muy grande en una sociedad y La luna contiene todo eso, por eso me gusta tanto. (CAIOZZI, 2002 grifos nossos).*

A contenção, a frustração e as escassas possibilidades de saída para as personagens aparecem vinculadas aos objetos, à deterioração e à detenção do tempo.

*Hay factores que se suman: la novelística de Donoso, que juega mucho con los objetos y creo que por eso me atrae tanto. Él dedica su tiempo a los objetos y hace que adquieran tanta importancia como los personajes. Otro factor es el **no paso del tiempo**, primeros planos de la mosca, del detalle ínfimo, que permiten dar cuenta en los objetos de este elemento. (CAIOZZI, 2002).*

A sensação de prisão foi determinante para expressar a metáfora do país dos anos da ditadura.

*Finalmente, la sensación de cárcel. Cuando tú estás **encerrado** en un lugar comienzas a fijarte en los objetos y a sentir los pequeños ruidos y ese micro mundo pasa a ser tu macromundo. Sentía que era una **película de cárcel, sin salida de la sensación de estar encerrado**. Cuando niño, a pesar de que tuve un hermano que murió chico, fui casi hijo único y mis padres me sobreprotegían, no me dejaban salir por miedo a la poliomelitis. Entonces, la sensación de encierro la viví de niño y por algo me atrae, porque está metido en mi experiencia personal. Encerrado en un lugar lúgubre y tranquilo, pero encerrado. Y era **lo mismo que ocurría en el país de entonces** [dos anos da ditadura]. (CAIOZZI, 2002, grifos nossos).*

O terror à autoridade, já mencionado pelos cineastas como elemento inerente à ditadura, está presente nos primeiros anos da democracia e aparece explícito em *La luna en el espejo*. O autoritarismo do pai (o velho marinheiro) e a submissão patética e o temor do filho (“el Gordo”) já estavam no anterior filme de Caiozzi (“*Julio*”), que pode ser lido como uma alusão ao temor que sentia a sociedade chilena. O diretor assume que os dois filmes têm essa constante.

“El Gordo” era uma marca do momento histórico. A personagem estabelecia uma semelhança com a atitude de submissão que tinham assumido os chilenos naquela época, mas, por outro lado, no momento da filmagem da *Luna*, nos anos oitenta, o país vivia o momento *pick* do sucesso econômico, do modelo da economia neoliberal associada ao sucesso e à fama.

*El “Gordo” era absolutamente patético. Y era ese un Chile mucho más sometido [refere-se ao Chile dos anos oitenta que aparece como contexto de La Luna] que el de Julio comienza en Julio, [filmado em 1976] porque en ese momento pensábamos que la cosa iba a durar por un par de años más. Pero en La Luna, la sensación era que **habíamos llegado a un hoyo absoluto sin salida**. Eso era el año de filmación, en 1985. Era **el peor momento de Chile**. Cuando filmábamos había una sensación de hoyo negro. Lo pasé pésimo en el rodaje porque a **la gente lo único que le interesaba era figurar, salir en la tele, salir en la foto**. Siendo una película con apenas tres actores no es posible imaginar lo difícil que fue trabajar, porque la sicología de las personas, de los técnicos, de todo el mundo, estaba muy mal, el país estaba mal de la cabeza. (CAIOZZI, 2002, grifos nossos).*

Quanto ao *La Frontera*, de Larráin, transformou-se, em 1991, em um filme paradigmático do final da ditadura, com a história do professor desterrado nas chuvosas terras do sul, trazendo uma reflexão sobre o momento histórico que acabava de encerrar-se. Nesse momento, a democracia dava os seus primeiras sinais de recuperação e o Presidente Patricio Aylwin assistiu à estréia do filme logo após a divulgação do Informe

Rettig⁸⁴.

*Fue casualidad. No hubo ninguna intención con la época. Ahora lo veo como algo lógico, porque en realidad un año antes no habríamos podido hacer la película y un año después habría sido tarde. Probablemente concurren las cosas que tuvieron que concurrir. Yo tenía una **obsesión** con La Frontera, que reconozco que hoy se me ha pasado, con la **identidad nacional y con mi propia identidad. Quiénes somos después de todo.** La Frontera tiene bastante de eso, con una dimensión un poco irónica, desconcertante, con un buzo, un cura y un viejo medio chiflado [louco, maluco]. (LARRAÍN, 2002, grifos nossos).*

*Hay una especie de tirar **cartas de identidad** arriba de la mesa que se arman y no se arman y que parecen no pegar, pero también constituyen una **unidad.** En lo profundo, en su búsqueda ideológica, La Frontera estaba basada en una **experiencia básica de amor al lugar, de admiración y cariño** hacia el lugar. (LARRAÍN, 2002, grifos nossos).*

Associado a este elemento identitário apareceu a dor, já mencionada no capítulo anterior, como uma sensação daqueles anos da ditadura, que tinha a ver com a idéia de perda, que atravessa a história de várias personagens do filme.

*Pensé entonces que el dolor que puse en La Frontera no tenía mucho que ver con Chile, sino conmigo. Yo tenía una historia familiar de pequeños acontecimientos, que creo que siempre me marcaron. La Frontera tiene **el dolor, la pérdida,** que ocurrieron a otros y a mí también. **La identidad, el amor al lugar y el dolor en la familia** están presente. El viejo español tiene un dolor, el relegado tiene a su hijo que no ve, en fin, hay una carga de pérdida que no busqué, pero apareció con mucha energía. (LARRAÍN, 2002, grifos nossos).*

O terror, a escuridão e sensação de cárcere - o que também surgiu no eixo da memória individual como uma das principais marcas dos anos noventa - aparecem em *La Frontera*, de maneira sutil, como elemento associado ao período anterior, a ditadura.

*Los años **ochenta** fueron una **época colectiva,** donde la gente se organizaba para protestar y participaba en organizaciones. Pero todo era en sordina, como en pieza acolchada. Recuerdo que el año que entré a la universidad se publicaron sólo tres novelas chilenas. Se hablaba del **apagón cultural** y era exactamente eso, una **oscuridad.** (LARRAÍN,*

⁸⁴ Informe da *Comisión Verdad y Reconciliación*, conhecido como Informe Rettig, encomendado pelo Presidente Patricio Aylwin a um grupo de cidadãos que investigaram as mortes e os desaparecimentos ocorridos durante o regime militar. O informe foi entregue à opinião pública em março de 1991 e contém os detalhes sobre 2.920 casos de mortes e desaparecimentos, sobre os quais conseguiram-se dados suficientes para estabelecer que se tratavam de violações aos direitos humanos das vítimas.

2002, grifos nossos).

*Creo que La Frontera tiene bastante de eso, aunque curiosamente sea una película de espacios abiertos y como decía alguien, era casi una película de aventura. Sin embargo, transmite una **sensación de encierro**. De hecho el personaje principal [Ramiro Orellana] está **encerrado en un lugar abierto** y hay algo sofocante que no está en la imagen, está en lo absurdo de los tipos que cuentan los pasos para calcular cuánto se va a demorar el detenido en ir a firmar todos los días. Es un encierro virtual, immanente. (LARRAÍN, 2002, grifos nossos).*

A repressão aparece vinculada a um certo terror imanente que não obedecia a uma racionalidade explícita.

*La **represión** también tenía un lado ridículo. El centro emite un círculo de terror, pero en la medida que te alejabas, quedaba sólo un terror immanente frente al cual se reacciona. La señal de terror es en la pequeña vivencia, no en la cuestión ideológica. En la película, los **delegados** que cuidan al prisionero reaccionan al **miedo, no tienen discurso**. (LARRAÍN, 2002, grifos nossos).*

Conectado ao mundo político aparece associada aos filmes dos noventa a dualidade memória/esquecimento da ditadura, além das memórias individuais dos cineastas já tratadas no capítulo anterior. Poder-ia-se dizer que *La Frontera* e *La Luna en el espejo* são dois produções cinematográficas que abordam o passado recente. As histórias estão ambientadas durante a ditadura e o tema do resgate da memória não era intenção dos diretores, mas pode ser uma reflexão do espectador.

Gonzalo Justiniano tem sido o cineasta que durante o período estudado abordou diretamente o tema da memória/esquecimento do passado recente no seu filme *Amnesia* (1994), que narra o encontro, após longo tempo, de um torturador e um torturado, *Zúñiga e Ramírez*. Para o diretor, esse é um tema vinculado ao país da década de 90.

*Ese [a memória/esquecimento] es todavía el **gran tema**. Yo lo sentía en cosas casi físicas, paseándome en el paseo Ahumada [calçada do centro de Santiago], viendo **las portadas de los diarios y en los televisores** de las tiendas a una serie de gente que aparecía ahora con toda impunidad como si aquí no hubiera pasado nada. Hubo una campaña tan agresiva para tratar de **autoimponer el olvido**, que llega a ser algo grotesco. Pensé que con la vuelta de la democracia se iban a crear más medios de comunicación y se iba a discutir el pasado, la historia, pero eso no ocurrió. **Noventa por ciento del poder comunicacional y económico nos decía que había que olvidar el pasado y pensar en el futuro**. (JUSTINIANO, 2003, grifos nossos).*

Justiniano é enfático ao dizer que houve uma espécie de campanha através da mídia para provocar o esquecimento da ditadura.

De repente uno llega a pensar que todo eso no ocurrió, que me imaginé todo. Un personero demócrata cristiano recién fue a la televisión el año 89, creo; que aquí hubo toque de queda [toque de recolher], que las muertes, los asesinatos y la tortura, eran inventos del marxismo internacional. Era tan cínica la versión que nos daban que mucha gente podía llegar a pensar que eso lo había imaginado. Incluso existía el antídoto inmediato para el tema con frases como: “no seai amargao hasta cuando seguís pegao en el pasado”, “No estoy ni ahí”, eran conceptos que no eran espontáneos, sino inducidos. (JUSTINIANO, 2003).

Silvio Caiozzi tem uma outra sensação quanto à memória e ao esquecimento dos anos da ditadura. É o que constatou na recepção do seu documentário *Fernando ha vuelto* (1998), onde registra a recuperação dos restos de um “*detenido – desaparecido*”. O realizador comenta que a reação das pessoas foi de uma enorme comoção e o comentário geral era que não podia acontecer uma nova ditadura. Sentiu que as pessoas encaravam o tema da ditadura, que continua sendo um assunto presente, e comparativamente com Europa, o país parece ter enfrentado o passado.

la dictadura es un tema latente treinta años después. Me lo plantearon en Europa y allí descubrí que en Francia hicieron la primera película sobre el nazismo 40 años después, siendo que son los paradigmas de la libertad del mundo. En Berlín occidental te das cuenta que está bastante escondido el nazismo. Entonces yo digo ¡perdón, paremos un poquito! cuando los europeos nos dicen por qué no nos levantamos antes y no gritamos. Yo digo que ellos se demoraron cuarenta años y Chile ha sido muchísimo más valiente que Europa, porque lo veo. (CAIOZZI, 2002, grifos nossos).

Caiozzi ressalta, a maneira de exemplo, que as novas gerações não são indiferentes ao passado, reafirmando a sua análise.

*la juventud alemana no sabe realmente lo que fue el nazismo y la chilena tiene súper claro lo que fue el pinochetismo. Creo que la forma de ser del chileno es más bien reservada, contenida, tradicionalmente así. Al final, hace y dice lo que piensa, pero sin aspaviento. Me ha tocado viajar muchísimo y tengo que defender siempre eso y eso es indignante y entonces tengo que decir que **los chilenos fueron tremendamente valientes en una dictadura brutal como la de Pinochet.** (CAIOZZI, 2002, grifos nossos).*

Cristián Galaz, por sua vez, trabalha há anos sobre o tema da memória/esquecimento, sustentando que os chilenos não têm clareza a respeito do passado.

*nosotros como sociedad tenemos una **dificultad** muy grande **para entender o saber quiénes somos.** Como si fuéramos pacientes que van al sicólogo. **No tenemos claro cual es nuestro pasado.** No lo hemos*

*elaborado ni procesado. Somos **una sociedad que no tiene densidad histórica**. No compartimos de igual modo los diferentes mundos de esta sociedad, su historia, que es breve pero que podría ser tan densa como la de Estados Unidos. (GALAZ, 2002, grifos nossos).*

O cinema para ele cumpre com o papel de permitir lembrar o passado e refletir sobre ele, possibilitando diversas leituras do acontecido.

*Lo que he querido levantar es que **el cine**, más que otras manifestaciones artísticas **tiene un potencial muy grande para generar densidad histórica, revisando el pasado, re-mirándolo y generando sobre él nuevas reflexiones, sensaciones y no para que todos lo miren de la misma forma, sino para que haya un rango mayor de interpretación. Que podamos, como sociedad en su conjunto, permitirnos recordar.** (GALAZ, 2002, grifos nossos).*

O diretor considera que a história do Chile é fundamentalmente militar, colocando-se acima da história do país, que não teria uma visão do seu próprio passado.

No está permitido, por ejemplo, revisar la historia de Arturo Prat [herói naval da Guerra del Pacífico que morreu em combate]. Eso es patrimonio de ciertos grupos sociales. Dentro de la historia militar está permitido hablar de eso. La historia de Chile escrita con letras de oro es la historia militar. Inclusive la historia política está relacionada con lo militar. Hay dos ámbitos de nuestra historia. La independencia, las relaciones exteriores y la vía política han estado marcadas por la violencia y es difícil volver atrás en una historia tan breve, con cierta libertad y una mirada amplia que permita que esta sociedad crezca y se desarrolle. No puede existir una sola mirada porque eso provoca estancamiento, que es lo que ocurre en la sociedad ahora. (GALAZ, 2002).

Um outro enfoque do político é a glorificação de um passado histórico, presente como constante em alguns dos trabalhos dos cineastas. Silvio Caiozzi e Andrés Wood visitam este mundo. Os filmes de Caiozzi, *La luna*, *Coronación* e *Julio*, contêm estes traços, incluindo uma valoração irônica aos heróis e aos militares. No caso da *Luna* na personagem do velho marinheiro; em *Coronación*, a velha avó; e o fazendeiro em *Julio*. O diretor é explícito ao afirmar que esta glorificação é associada a uma decadência.

*Hay una **glorificación del pasado, pero decadente**. Creo que la sociedad chilena ha sido “**militaroide**” en el sentido de que se agarra de los **héroes, de las medallitas, de las estatuas y de los valores**, pero no es muy en serio, es decadente, es pueblerino. Pero es un trazo dentro de la cultura que **siempre ha sido así, desde antes de Pinochet**. El asunto de **la bandera, los hitos, la parada militar**, que me acuerdo desde chico, y todo eso, no es tan en serio. En plena dictadura la gente se tenía que tragar a*

Pinochet, pero cuando viajó a Filipinas y le impidieron entrar, regresó a Chile como un héroe. Salió esa cosa de patriotismo, de milicoide que tiene que ver con Chile, frente al héroe de pacotilla. (CAIOZZI, 2002, grifos nossos).

7.2 O MUNDO DOS FILHOS DA DITADURA: PODER E VIOLÊNCIA NA METRÓPOLE

Dois diretores, Justiniano e Graef-Marino, apresentaram filmes, na primeira metade da década, que podem ser reunidos mediante a lógica da chegada da democracia. No limiar entre o fim da ditadura e o início da transição, situando as histórias em 1990, estes cineastas transitam pelo mundo urbano, mais especificamente, abordando o mundo dos jovens que estão associados à violência urbana, à marginalidade e à falta de esperança. São, para os seus diretores, os “filhos da ditadura”.

Nas notas de produção⁸⁵ de *Johnny cien pesos*, Graef-Marino ressalta que quer chamar a atenção sobre o tema da delinqüência juvenil. Não obstante, retrospectivamente, o filme aparece como um grande olhar sobre o poder logo após a volta da democracia.

O diretor, de passagem pela cidade em 1990, testemunhou um assalto a uma casa de câmbio que funcionava clandestinamente num clube de vídeo no centro da capital.

O fato policial gerou o roteiro de *Johnny cien pesos*.

*Estaba frente al campus Oriente de la Universidad Católica escuchando radio en el auto esperando a una polola [namorada] y pensé que era un radioteatro “ahora estamos en vivo desde el centro de Santiago viviendo como...”, pensé que era otro golpe militar y me fui al centro de Santiago. Me acerqué a pie y pasé a ser una de las mil personas que asistimos al hecho como **testigos**. Curioso, como siempre he sido, me instalé y empecé a preguntar qué pasaba. Veía que los periodistas se peleaban las casetas telefónicas - porque en ese tiempo no había celulares - y de repente en la **televisión del bar de la esquina aparecen en vivo las mismas imágenes que yo estaba viendo. Empezaron a llegar los policías y militares.***(GRAEF-MARINO, 2003, grifos nossos).

O contexto histórico da recém-chegada democracia era inevitável. Isto foi reproduzido no filme, pois certamente o diretor quis abordar como o poder político atuou naquele momento.

Uno de los diálogos de la película dice “A nueve meses de llegada la democracia” y fue exactamente en ese momento cuando ocurrió el hecho

⁸⁵ Material de registro da filmagem, que inclui notas, entrevistas e outros antecedentes elaborados pelas produtoras como material de divulgação durante a filmagem.

real. Me quedé varias horas y vi el final en la televisión. Mucho de ese material transmitido entonces aparece en blanco y negro en la película. Todo esto lo viví sin tener idea que se iba a transformar en “El Johnny”. Era tan chileno eso de la cosa medio oculta, la casa de cambio en una casa de video, la secretaria que no quería hablar, que parece que había un joven, que una banda, en fin, toda una investigación por delante para hacer. (GRAEF-MARINO, 2003).

A conduta das autoridades democráticas frente a um simples delito era desconcertante até para a própria institucionalidade, segundo relata o diretor:

*Tiene que ver con el **poder** porque una de las cosas que me llamó la atención fue que **en esta recién nacida democracia, la gente no sabía reaccionar frente a lo que estaba ocurriendo, que era un hecho delictual.** Cuando José Miguel Salcedo (que interpreta el rol de una autoridad gubernamental) le dice a Cristián Campos (el otro funcionario) que “a nueve meses de estar en el poder no podemos mostrarle al mundo que reaccionamos igual que hace nueve meses atrás. **No podemos tener muertos**”, eso estaba ocurriendo en realidad en el **año 90**. Si hubiese acontecido en el gobierno militar daba lo mismo, se baleaba, se agarraba a patadas y moría gente y daba lo mismo porque al final eran todos terroristas y no se explicaba ninguna cuestión. (GRAEF-MARINO, 2003, grifos nossos).*

A violência tinha sido descartada como solução para o conflito. Isto, para ele, era coerente com a volta à democracia.

*Sin embargo, con la democracia, el juego en que estaba metido el país en ese tiempo, el Presidente Aylwin y los ministros, con el mundo entero mirando el ejemplo de Chile, era **imposible pensar en una solución violenta.** Pero nos encontramos con un país que no sabía como reaccionar frente a una tropa de **delincuentes inexpertos** y estúpidos que piden hasta un avión a Cuba, algo que era absolutamente out en 1990. Era ridículo y hasta los mismos delincuentes no sabían qué hacer. Pero el poder no supo reaccionar ante un hecho nuevo y mal venido, porque el país no necesitaba eso en ese momento. (GRAEF-MARINO, 2003, grifos nossos).*

Na redação do roteiro, como se pôde deduzir, Graef-Marino e Gerardo Cáceres tinham consciência do que estavam fazendo. O olhar político sobre o país não foi uma reflexão posterior, como em outros casos. A personagem do *Johnny*, sem pretender ser representativa de uma juventude marginal, transformou-se numa referência desse segmento. Como diz o diretor, “Johnny” é filho da ditadura.

*Ojalá no hubiese sido yo el que diga eso, pero el personaje se transformó en un **concepto de juventud.** Es un concepto de **joven sin esperanza**, con la tendencia a caer en la violencia y con una **gran desolación.** Pero al*

*mismo tiempo, ahorado, envalentonado, como se dice en Chile. Es valiente dentro de su soledad. Eso fue muy fuerte en Chile. Creo que el Johnny – y eso es algo que descubrí hace poco - es hijo de la dictadura. Nació con el golpe militar y por eso el año 90 tenía 17 años, que es la única licencia artística que me di. El tipo nació, en términos metafóricos para mí, el 11 de septiembre de 1973 y 17 años después se dio un balazo en la guata [barriga]. Es un **hijo de ese tiempo**. (GRAEF-MARINO, 2003, grifos nossos).*

Estes jovens, representados por "Johnny", tinham uma desesperança explícita, além de uma marginalidade que não só considerava o aspecto econômico.

*Durante la dictadura, el ochenta por ciento de su juventud nunca vio otra cosa que no fuera toque de queda, no sabe lo que es democracia ni tampoco le interesa, ve una desesperanza general, ve que salen músicos como Los Prisioneros (que no se llaman los liberados), canciones como Pateando piedras, Tren al sur, espacios como Matucana, el Trolley, que son **marginales**, como él. (GRAEF-MARINO, 2003, grifos nossos).*

*El hecho que con un cuchillo – y eso acontecía en Santiago - un tipo te asaltaba, no era para quedarse con tu plata sino con la chaqueta de cuero o las zapatillas Nike. El Johnny es un hijo de la dictadura y creo que sí representa a una **gran masa de jóvenes desencantados**. (GRAEF-MARINO, 2003, grifos nossos).*

Da mesma forma, as personagens de *Caluga o menta* são jovens sem visão de futuro. Para Justiniano, os fatos históricos foram muito fortes e certamente se vinculam ao filme. A ditadura foi o contexto em que estes jovens cresceram e sentiram o seus efeitos.

*Hubo una generación que se permitió soñar y que se vio aniquilada [refere-se aos que eram jovens no momento do golpe]. Luego vino la **insolencia de los triunfadores**, que no tenían que darle explicaciones a nadie y eran la justicia, hacían y deshacían. **Era peligroso pensar y para qué decir soñar** y, finalmente, un sistema donde **la marginación se daba casi al momento de nacer**. O nacías en un lado o en otro. (JUSTINIANO, 2003, grifos nossos).*

A época da ditadura marcou, segundo Justiniano, uma imobilidade social que determinava o destino dos jovens dependendo da sua condição socioeconômica.

*La sociedad chilena se rigió en la época de la dictadura bajo **normas casi latifundistas**, con espacios donde están las casas y los colegios de un determinado sector social alto al cual los otros no tienen ningún acceso. Una **clase media** un poco amorfa **sin medio de expresión, sin partidos políticos, con una dictadura económica bastante fuerte** y, finalmente, un **sector absolutamente marginal** que pasa a ser de otro planeta. Gente como que “nacieron de sobra”. (JUSTINIANO, 2003, grifos nossos).*

Gonzalo Justiniano sustenta que surgia então uma geração associada à delinquência, às drogas e ao desencantamento, captados no seu filme. Assim, o diretor entra neste mundo urbano, mostrando o cotidiano em que viviam os jovens crescidos na ditadura e que, chegada a democracia, não tinham muitas esperanças.

*Había una realidad tan grotesca y **una generación que estaba surgiendo** y que se iba a manifestar de otra forma. De hecho veía el tema de la **delincuencia**. Porque cuando **una persona no cree en nada** puede poner en jaque a la sociedad. Había mini noticias de **jóvenes de 14 años que mataban a alguien por robarle una chaqueta de cuero...** Creo que ese fue un tema bastante fuerte en los 90, **la delincuencia, mezclado con las drogas**. (JUSTINIANO, 2003, grifos nossos).*

Alguns indícios da recém-chegada democracia aparecem como contexto nos diálogos das personagens de *Caluga o menta*, que registravam, por exemplo, um mundo de promessas feitas pelos novos prefeitos aos jovens da periferia.

*Bastava con mostrar y la realidad denunciaba por sí sola. Qué era la democracia para los personajes. Había una serie de alcaldes que prometían cosas, se preocupaban un poco de estos loquitos [os jovens marginais protagonistas do filme] y eso parecía ser la **democracia: una serie de promesas** - hay algunos de ellos que existían y que hoy son personajes muy importantes en la realidad del país -, pero era una **demagogia clasista**. Ellos [os prefeitos] **se sentían también jóvenes**, pero éramos de planetas distintos. Eran **universos distintos**. (JUSTINIANO, 2003, grifos nossos).*

A marginalidade de *Caluga o menta* não só estava associada aos jovens da classe baixa, mas com os efeitos sociais mais amplos da ditadura.

*Más allá del contexto social-económico tiene que ver con los **marginales que no son del sector social más miserable**. Gente que optó por ser marginal, dejándose llevar por la **droga**.. Eso se dio y fue incluso una moda, pero hubo quienes canalizaron esto en la música, el teatro y el arte. Se juntaron entonces “loquitos” y “loquitas” de sectores sociales altos convertidos en punk, por ejemplo. Es **un malestar que lo sentía la gente** en un momento asfixiante de la historia de los pueblos. Había un **hastío existencial**. (JUSTINIANO, 2003, grifos nossos).*

O mundo dos jovens, associado a uma marginalidade além da econômica, tinha também elementos que falavam de uma escassa visão de futuro.

7.3 O MUNDO DOS TRIUNFADORES: A EUFORIA E O CONSUMO

Os cineastas visitaram o mundo dos triunfadores pautado pelo modelo do sucesso econômico, mas esta aproximação não sempre foi direta, mesmo aparecendo secundariamente na maioria dos filmes. Ou seja, fica como motivação para as personagens marginais que tentam algum tipo de ascensão social para atingir alguns dos benefícios do sistema. Ou, simplesmente, é fortemente criticado a partir da perspectiva daqueles que vivem na outra "cara da medalha": aqueles do país subdesenvolvido. Um dos cineastas transitou desde o drama político no seu primeiro filme até uma forte crítica ao modelo do sucesso, da figura do empresário bem-sucedido no segundo longa-metragem. Ricardo Larraín tem em *El Entusiasmo* um olhar sobre os anos 90 a partir dessa perspectiva. Para ele, o trânsito de um tema para outro significava a passagem da utopia coletiva à utopia individual, já comentada no capítulo anterior, o que fica expresso no projeto cinematográfico do realizador. Por isto, os dois filmes estão vinculados.

El Entusiasmo [o segundo longas-metragem de Larraín] es la continuación de La Frontera y la forma que tomó no fue casual. Estaba lejos de ser una película de género y de ser así, tal vez habría sido policial. Pero me la jugué por la crítica social, sin que fuera explícita. Quizás debió ser más explícita. Quería que la gente se quedara sin respuesta, perturbada. Hay que recordar que esta película fue escrita en la mitad de este proceso, a mediados de los 90, no a posteriori. En el caso de La Frontera fue escrita el 87, casi al final de la dictadura, y es una mirada hacia atrás. En El Entusiasmo estábamos en medio de la locura y queríamos provocar un airecillo que te soplara la nuca. Es lo que ocurrió.(LARRAÍN, 2002, grifos nossos).

O realizador associa o filme *El Entusiasmo* ao Chile dos noventa. A sensação de “triumfalismo” que tem como consequência uma descida posterior.

El Entusiasmo tiene más bien una sensación de advertencia. Creo que tiene la estructura de tragedia donde el héroe compra los boletos para su propia destrucción. Por eso se llama El Entusiasmo. El héroe lleva “el entusiasmo”, que es Dios en la sangre, según los griegos. Esa estructura tenía un grado de belleza y calzaba con algo que estaba pasando. En El entusiasmo te sientes tocado por la vara divina, pero está incubado el bajón posterior y la derrota y allí mismo está incubada la próxima subida. No es una verdad histórica, pero en cierta medida es un movimiento del alma colectiva de este país. (LARRAIN, 2002, grifos nossos).

Os protagonistas das duas produções podem ser contrastados. Um professor de matemática e um empresário bem-sucedido. Os dois marcam dois processos históricos e incorporam a carga da utopia coletiva dos anos 80 e a do individualismo dos anos 90. *La Frontera* fala ainda de ideais coletivos associados ao professor de matemática e a sua luta contra a ditadura; em oposição, *El entusiasmo* estava marcado pelo sucesso e pelo projeto pessoal do seu protagonista.

*Ramiro Orellana [a personagem protagónica de La Frontera] es un personaje de **clase media, del club de la Universidad de Chile** [time de futebol], que llegó a mucha gente. Ese es otro **lugar común, otro mito, son maneras de la nacionalidad**[...]A pesar de todo, Fernando [o protagonista de El Entusiasmo] es un poeta, un creador. Es un tipo de temperamento que le tocó existir en una **época, la del éxito, la del dinero fácil, la de la droga.** (LARRAÍN, 2002, grifos nossos).*

Orlando Lübbert, por sua vez, apresenta em *Taxi para tres*, uma crítica ao modelo econômico desde a perspectiva da classe baixa que aspira emergir com a obtenção de dinheiro fácil. Personagens como Ulises, o motorista de táxi, permitem transitar pelo mundo do sucesso a partir do olhar dos perdedores, daqueles que tentam conseguir os benefícios da economia através do crédito, mas que, finalmente, vêm-se asfixiados pelas dívidas. Mas, segundo Lübbert, esta história construída a partir da marginalidade e do popular, não continha na sua primeira intenção, uma crítica explícita ao modelo econômico. O tema foi aparecendo no roteiro, a partir de visitar os diferentes mundos dentro da cidade.

A viagem do motorista de táxi é usada como elemento narrativo no filme, mas, ao mesmo tempo, permite um olhar sobre os “distintos países” que convivem na cidade de Santiago, dando conta assim dos contrastes, marginalidade/riqueza; atraso/modernidade.

*Sobre todo me interesa el **mundo de la necesidad.** De alguna manera, para el taxista que viene de ese mundo, **la plata es la pasada hacia el mundo de la libertad.** Esa es la ideología permanente de la película. No es la cultura, como ocurre tradicionalmente en la clase media. Ganar libertad a través de la cultura, del espíritu, se ha ido perdiendo, incluso a través de la religión. Hoy los templos son los bancos y de alguna manera yo quería mostrar eso, trabajando dramáticamente una historia en el mundo de la necesidad. Las cosas aparecieron tal cual son. (LÜBBERT, 2003, grifos nossos).*

O diretor salienta que o grande tema associado ao modelo do sucesso econômico é a cobiça, o que fica explícito no filme na figura do motorista do táxi.

*El **gran tema es la codicia,** eso es lo que mueve esta historia y eso conlleva esa **visión de contrastes.** De alguna manera, la publicidad alimenta esa codicia y el sistema también tiene que alimentarlo. Es muy atractivo el consumo, tener cosas. Y lo paradójal, lo criminal es que a través de ese sistema es la única manera de que funcione y tenga éxito el modelo económico. Pero es un **sistema destructivo de la esencia del ser humano.** La gente ya no se motiva por objetivos de otro tipo, más nobles, que no sea la **codicia.** (LÜBBERT, 2003, grifos nossos).*

O mundo popular resultou de uma grande riqueza para inspirar a filmografia dos realizadores. Nos relatos, nas personagens e nos espaços utilizados como locações para os filmes, apareceram elementos associados ao urbano, ao rural e ao insular. Dentro destes, aspectos como a religiosidade popular, as relações de família e a solidariedade surgiram com força. Vamos nos deter em alguns dos submundos, mencionando também alguns elementos vinculados a eles.

a) O urbano: nas margens da pobreza, nos mundos da necessidade

Vários diretores trabalham nos seus filmes a partir do popular, ou como outros assinalam, do mundo da necessidade. Todavia, o interesse vem de experiências pessoais, de ter convivido com pessoas daquele mundo em diversas etapas da vida. Esta foi uma primeira aproximação ao mundo popular.

Mesmo reconhecendo a pertença à classe alta, Andrés Wood conhecia o mundo popular desde a infância, quando viveu a experiência de dividir a sala de aula com os meninos que moravam na “*población*” próxima do colégio *Saint George*. Eram os anos setenta, e os padres progressistas abriram o colégio para as crianças da periferia.

en mi colegio, que estaba en el barrio y era de una cierta elite intelectual y heterogeneidad política, el año setenta, los curas progresistas decidieron dejar entrar indiscriminadamente a los niños de la población. En mi curso éramos 45 y 15 eran de las poblaciones. Fue un proceso duro, difícil, pero muy lleno de vida también. Entraron otras problemáticas y allí conocí otro mundo que no tenía por qué haber descubierto antes. Viviendo con ellos quedó tan en evidencia que en el mundo popular hay tanta verdad y sabiduría.(WOOD, 2003).

Cristián Galaz no seu filme *El chacotero sentimental* entrou diretamente no mundo popular e a vida comunitária e a solidariedade são os elementos abordados por este cineasta como forma de responder ao problema da pobreza urbana.

Me he relacionado con el mundo de lo popular desde lo profesional e incluso en una etapa de mi vida viviendo ahí. Ese mundo me es sumamente cómodo y me produce una tranquilidad tremenda porque el tema de los recursos es que están al servicio de lo que hay, de producir lo máximo que se pueda, pero no es posible hacerlo solo. Cuando lo poco que hay se utiliza de manera comunitaria y no individual, es muy rentable. Un economista diría qué manera de rentabilizar lo poco que hay. No importa lo que haya, porque con lo que hay nos vamos a arreglar. (GALAZ, 2002).

Orlando Lübbert, por sua parte, assumindo um certo olhar de *voyeur*, salienta a existência de um alpinismo social e uma forte presença da delinquência no mundo popular.

*La mayor parte de la clase media y la clase baja aspiran a **subir** y **el arribismo** [alpinismo social], que además es solapado, es un elemento muy importante para entender este país. La única manera de hacer cine que veo es contando una historia y compenetrándome en ella y en su mundo. Eso no significa que te conviertas en uno de ellos, pero tienes que quererlos.* (LÜBBERT, 2003, grifos nossos).

O mundo urbano, segundo aponta o diretor, tem uma dinâmica que associa a delinquência a uma questão ética e a uma questão de sobrevivência.

La ciudad es una selva y la lucha por la sobrevivencia es así. El dueño de banco sale a cazar ingenuos y les saca la plata elegantemente. Las prostitutas salen a cazar clientes y los ladrones salen a robar. Hay que saber convivir con ese tramado porque hay algo que se rompió. El tejido social, el tramado ético, es cada vez más fragil. (LÜBBERT, 2003, grifos nossos).

De uma ou outra forma, quase todos os cineastas têm transitado pelo mundo da marginalidade urbana, da pobreza e do popular⁸⁶. Porém, os que fizeram esta viagem explicitamente foram Cristián Galaz, em *El Chacotero sentimental*; Andrés Wood, em *Historias de fútbol*, e Orlando Lübbert, em *Taxi para tres..*. Em uma segunda instância, poder-se-ia dizer que Gonzalo Justiniano, com *Caluga o menta*, e Gustavo Graef-Marino, com *Johnny cien pesos*, também falam de marginalidade urbana, mas estes diretores e os seus filmes ficaram associados ao item dos jovens marginais. Focaremos, então, a atenção nos três primeiros para abordar esta temática associada agora aos filmes, além das experiências pessoais.

Cristián Galaz assinala que o “triumfalismo” econômico dos primeiros anos da democracia são uma herança do período anterior, não obstante, em *El chacotero sentimental*, tratou da outra cara da sociedade, do mundo subdesenvolvido, da pobreza urbana. Nascido originalmente a partir de um programa de rádio do mesmo nome, que tinha como locutor "Rumpy" - que ouvia histórias sentimentais e aconselhava ao público com um particular estilo e uma linguagem aberta e descarnada, atuando no seu próprio papel de locutor no filme -, *El Chacotero sentimental* mergulhou no mundo popular. Na terceira história do filme - *Todo es cancha* - aparecem certos valores como a solidariedade, a busca de soluções conjuntas para problemas de todos, pois os protagonistas moram amontoados nos pequenos e precários apartamentos de uma vila na periferia de Santiago. O relato, em tom de comédia, apresenta a vida cotidiana, o dia-a-dia das pessoas

⁸⁶ O popular é entendido aqui no sentido gramsciano e no sentido dos estudos culturais latino-americanos. Longe de estar associada ao folclore ou à cultura massiva ou às mercadorias da indústria cultural nem ao populismo, a cultura popular é mais um campo, uma construção ideológica vinculada ao poder, à contra-hegemonia que confronta a cultura dominante e hegemônica. O popular é uma posição e uma prática. (ESCOTEGUY, 2001, p. 107-137). O popular, porém, não aparece oposto ao massivo, mas como um modo de atuar nele, a dizer de García Canclini. (*apud* ESCOTEGUY, 2001, p. 117). O popular então é uma posição política que, em alguns casos como aponta García Canclini, vincula-se também ao processo de recepção e consumo, aos usos e às apropriações.

simples e os seus problemas.

*Creo que en el momento de filmar no hubo ninguna intencionalidad. Ahora siento que había cierta lucidez en lo que se estaba contando. Pero, sobre todo, lo que se rescata allí son las **ganas de vivir, la alegría de la gente**. Siempre hay vida, sonrisas en ese **mundo popular lleno de necesidades pero con muchas ganas de vivir**. Cuando fuimos a la población El Volcán a hacer locaciones [na periferia de Santiago, onde foi filmada a história] y conversamos con la gente, vi a las personas con una cierta alegría muy interna, a pesar de la frustración y de la rabia. Al expresar eso se muestran las condiciones de vida y una crítica social, pero de manera muy sutil. Independientemente hay una **denuncia** de que se requieren otras condiciones de vida, hay una **actitud de estar al margen y de resolver los problemas en la comunidad**. (GALAZ, 2002, grifos nossos).*

Desta aproximação ao mundo popular, a experiência solidária foi um dos elementos resgatados no filme, mesmo que não todo o registrado ficou dentro da história no momento da edição.

***La marginalidad no es una opción de vida**, es una semilla que planta algo, una promesa, una búsqueda, que tiene que ver con la alegría y con el amor. Creo que **las respuestas son necesariamente colectivas** y eso se transmite en la película. La marginalidad tiene que ver con una búsqueda, con un camino. La primera historia terminaba con el “patas negras” [o protagonista] expulsado de su casa cantando en las micros [ônibus] junto con su hermano que también había sido expulsado del paraíso. Los dos sobreviven de una manera muy marginal y el traidor, o sea el hermano chico, **solidariza** con el otro. Hay una hermandad muy grande que es tal vez una expresión del amor. Eso se filmó y no quedó así, pero era el final de esa historia. (GALAZ, 2002, grifos nossos).*

Andrés Wood também transita pelo mundo popular em *Historias de fútbol*. O futebol como fenômeno de massas é o elo condutor do filme. Mesmo sendo uma produção associada a este esporte massivo, basicamente, há um vínculo com a paixão, o futebol como “*pasión de multitudes*” e com o cotidiano, com as pessoas comuns que fazem do futebol um motivo de vida. Mas, para Wood, o futebol associado à paixão na época da ditadura era o único elemento que permitia uma coesão social.

*Es un chiste. Es como “el sexo que podemos tener” y se celebra un empate en el fútbol como si fuera un triunfo. Nos alcanza para un empate... Me atrajo el **fútbol como una de las últimas pasiones existentes**, como **los últimos sentidos de pertenencia**. De alguna manera, era más importante ser de la Chile o del Colo-Colo [times de futebol mais populares no Chile] que ser de izquierda o de derecha [refere-se à época da ditadura] y de hecho, uno podía ser de Pinochet y ser del Colo-Colo o ser del MIR [Movimiento de Izquierda Revolucionario] y ser del Colo-Colo igual. Intra-socialmente, era **lo único que se podía conversar**. Para mí eso es **pasión, sentirse pertenecer**. (WOOD, 2003, grifos nossos).*

Esta possibilidade de coesão, através do futebol, é vinculada pelo realizador a um fraco sentido de

pertença.

*siento que hay un **desapego** y que la **idea de pertenencia es vaga**. A mí me carga todo lo “nacionalista” pero sí es importante el hecho de pertenecer a algo, por una cuestión de crecimiento personal. (WOOD, 2003, grifos nossos).*

É possível, porém, diferenciar dentro do filme, uma aproximação do diretor que extrapola à cultura popular urbana, aproximando-se também da rural e inclusive da insular. O cineasta quis resgatar as “histórias mínimas”, aquelas da gente “*que no sale en los diarios, la de la gente que no se atreve ni a sufrir*”. As personagens de Wood são marginais.

*Están **fuera del sistema**. Excepto el protagonista de El Desquite, [o segundo filme de Wood], Casas Cordero, casi todos los personajes viven fuera del sistema. O sea, se mueren y a nadie le importa nada. Allí es donde quiero encontrar ciertas **verdades**. Es **gente que no está relacionada con el poder**. Hay un elemento que une todas mis películas que es el grado de **inconsciencia de los personajes**. Los **personajes masculinos protagónicos** son inconscientes y eso tiene que ver con cómo veo yo el país. (WOOD, 2003, grifos nossos).*

Essa visão do país tem a ver, segundo o cineasta, com uma ausência de reflexão, o que tenta transpassar para as personagens construídas na ficção.

*Este es un país poco reflexivo, como el futbolista Carlos Gonzalez, [personagem principal na primeira história de futebol] por ejemplo, como el Canuto [personagem de La fiebre del Loco, o terceiro filme do cineasta], incluso como Casas Cordero de El Desquite. Hay una cosa medio moralista que es un problema dramático: finalmente **los hechos, no las personas, determinan las cosas**. La vida les cae a los personajes. (WOOD, 2003, grifos nossos).*

Haveria então um destino, uma predeterminação, segundo comenta o realizador, alguma coisa que vai acontecer inevitavelmente e de maneira dramática. As três histórias são diferentes e envolvem diversas temáticas, sendo a última delas “*Alargue: pasión de multitudes*” a que faz um paralelo entre o futebol e o sexo. Ao mesmo tempo, existe uma dualidade: paixão/contenção, recato. O filme está certamente localizado nos anos 80 (a data é dada pelo jogo do mundial de 82), mas a referência explícita à época está ausente, poderia acontecer em qualquer momento dos anos 80 e, inclusive, nos 90.

Um outro diretor que entrou diretamente no mundo popular urbano foi Orlando Lübbert com *Taxi para tres*. A cultura popular aparece retratada de distintas óticas. Há uma marginalidade associada à delinquência de um lado e, de outro, a classe baixa que trabalha dignamente, mais que aspira sair da sua condição. Trata-se de um mundo urbano, aonde a violência forma parte dos códigos cotidianos, chegando a ser uma forma de subsistência. Isto foi constatado pelo diretor pesquisando aquele mundo.

*Te metes en la humanidad del personaje, quizá ese sea el aporte, ellos son **delincuentes de carne y hueso**. Para investigar esto entramos en el mundo de la delincuencia y me di cuenta que tenían un **carisma extraordinario**... No me los quiero encontrar como delincuentes, sino como personas. Lo que la sociedad tendría que hacer es que vivan como personas, porque algunos viven la **delincuencia como un trabajo**. (LÜBBERT, 2003, grifos nossos).*

A fala, mais do que a língua, é um elemento importante dentro do mundo que pesquisou Lübbert. Houve um trabalho conjunto com os atores de aproximação à delinquência real, descobrindo a violência urbana, não associada à repressão política.

b) A família e a religiosidade

Na cultura popular a família continua sendo um eixo importante. De fato, é um núcleo onde as personagens de *Taxi para tres* acham refúgio. As discussões em relação à dissolução da família no mundo popular são rebatidas pelo diretor.

*Eso [a familia] todavía existe. Incluso el Chavelo, lo ve como **refugio** y para el Coto [personagens do filme que encarnam aos delinquentes] significa el descubrimiento de algo que no conocía. Ellos tenían una **necesidad de afecto** tremenda. El problema es que las condiciones de **subsistencia de la familia de clase baja son tremendamente difíciles**.*

A condição da mulher dentro da família foi salientada pelo realizador. Esta percepção presente no filme apareceu claramente na vida real, sendo associada no relato ao classismo e à discriminação dentro da sociedade chilena.

*La mujer tiene que salir a trabajar, los niños se quedan con los vecinos. Recuerdo que la hija del taxista que nos arrendó el auto para la película era bien bonita y nos contó que fue a buscar trabajo como promotora, pero cuando decía que vivía en Cerro Navia [bairro pobre de Santiago], perdía todas las posibilidades, ni la consideraban. Entonces se tuvo que conseguir una dirección en Ñuñoa [bairro de classe media] para poder encontrar trabajo. Hay una discriminación muy grande, **este es un país clasista** y eso me impresiona mucho. Sobre todo **en la mujer, la lucha por ser honrado, es real**. (LÜBBERT, 2003, grifos nossos).*

A religiosidade apareceu como um traço identitário dentro do mundo popular. A presença da Igreja Evangélica constitui outro elemento dentro desse mundo. A religião evangélica aparece no filme como um caminho de redenção para os delinquentes, em um tom irônico.

*Antes de que lo metan preso, El Chavelo se acerca a eso por miedo también, como una forma de protegerse cuando esté en la cárcel. La **iglesia evangélica es muy popular**. Su asentamiento es popular. La gran masa se va con los evangélicos y no con los católicos, curiosamente. Pero lo importante*

es que hay una situación de desamparo muy grande. (LÜBBERT, 2003, grifos nossos).

Esta situação de desamparo é visualizada pelo diretor como uma consequência da ditadura. A religião, e especificamente a religiosidade popular, teria então o papel de refugio espiritual perante as condições de vida naquele período.

Dentro de las grandes heridas y traumas que produce la dictadura está ese desamparo y la gente busca un refugio espiritual. La gente encuentra amor, cariño, respeto y eso es muy atractivo. La religiosidad popular creció mucho durante la dictadura, el terror, el horror, alimenta la religiosidad y no es sólo un fenómeno de acá⁸⁷. (LÜBBERT, 2003, grifos nossos).

Também o catolicismo, associado a um certo conservadorismo ou tradicionalismo, está presente no filme *Historias de fútbol*. Andrés Wood aborda o assunto nas personagens das irmãs da última história (*“Alargue: pasión de multitudes”*). Elas vestem um rigoroso luto, se encomendam a Deus, mas têm uma liberalidade sexual que não combina com as suas figuras. No caso do filme *El Desquite*, do mesmo autor, acontece uma coisa similar: o patrão guarda severamente os costumes e as tradições, tem uma mulher e uma família ao estilo clássico, porém, logo que ela morre, não duvida em viver uma paixão “fora das leis” com a empregada da casa que foi criada por ele e pela patroa falecida.

A presença da religião é visível também na segunda história de futebol, *“Segundo tempo: último gol gana”*, onde a mãe de um dos meninos protagonistas marca a presença da religião católica em pequenos detalhes do cotidiano. A fé aparece como elemento para superar a carência material e a pobreza extrema.

Andrés Wood assinala, porém, que o catolicismo é um traço identitário presente na sua história pessoal. Mas é um catolicismo que não é excludente. Assim, as irmãs da ilha de Chiloé na última história de futebol, são católicas, mas liberais.

De alguna manera, el catolicismo es parte de Chile y parte mía también. A mí me marcó mucho una carta de Esteban Gumucio (sacerdote católico) que se leyó a principios de los ochenta y fue muy conflictiva porque hablaba de “la Iglesia que yo amo” y allí cabían todos: las beatas, las prostitutas, todos. Esa es la iglesia sabia, no excluyente, que abre y entiende procesos. Siento que a nivel popular, de los personajes de mis películas, siempre está esa sabiduría, donde el cura es más permisivo, donde generalmente hay un bien común y es posible guardar el luto porque es el rito, la tradición, pero ellas no piensan en el matrimonio y no por eso van a ser vírgenes. (WOOD, 2003, grifos nossos).

⁸⁷ O cineasta salienta que, na Alemanha, Colonia Dignidad “*es un efecto de una gran religiosidad que surge en la post guerra. La gente estaba muy desamparada y el gran refugio son las sectas, la religión. Como dejan de existir las instituciones sociales como los sindicatos, las juntas de vecinos, los elementos donde se puede encontrar identificación popular, no queda nada, excepto el Colo-Colo [time de futebol], la garra blanca [torcida desse time]*”. (LÜBBERT, 2003).

Ricardo Larraín em *La Frontera*, aborda diretamente o tema da religiosidade popular e do sincretismo religioso. A religiosidade popular é um elemento do mundo onde acontece a história. A presença do ritual e do mito é associada à cultura indígena *mapuche* e também à religião católica. O sincretismo se dá tanto no ritual quanto na visão do mundo. Personagens como a *machi* (espécie de médica *mapuche*) tem tanta importância quanto o padre católico. Ambos aparecem como guias espirituais da comunidade e são permanentemente associados à solução de momentos críticos como a doença física ou a necessidade de conforto espiritual. Na cena final do filme, os dois atuam como líderes da comunidade na hora em que acontece o maremoto que destrói o vilarejo.

A presença da religião não é, assim, ortodoxa. Pelo contrário, a religiosidade popular adquire aqui maior importância.

c) O insular e o rural

O elemento popular muitas vezes aparece associado não só à cultura urbana, mas à cultura local. Andrés Wood e Justiniano têm se adentrado em pequenas comunidades resgatando personagens, histórias e sutis traços identitários. Larraín incorporou em *La Frontera* elementos míticos e rituais associados ao contexto de um vilarejo sulino. Wood trabalha com o mundo rural em *El desquite* e em *Historias de fútbol*, mesmo que nesta última além do rural apareça o elemento insular.

Gonzalo Justiniano transitou pelo mundo popular no seu filme *El Leyton* (2002). Como fez Wood no filme *La fiebre del loco* ou na terceira história de futebol, “*Alargue...*”, o diretor localiza a ação numa pequena comunidade de pescadores, entrando numa dinâmica da cultura local de um pequeno vilarejo. Achamos aqui o elemento da diversidade.

Lo que me motiva tiene que ver con aprender a mirar más allá del objeto que uno está viendo. Uno cree que conoce todos los mundos y los mundos son tan diversos. Somos todos iguales, pero a la vez somos tan distintos. Hay una visión bastante chata, plana, que se nos da de nosotros mismos como país. Este país tiene una diversidad enorme, mucho más de lo que se ve en la televisión. Más allá de querer plantear un mundo, trato de ir y recoger bajo mi prisma ese universo. El Leyton mostraba toda una cultura de una pequeña aldea [Horcón] con diversas historias y, más allá de una tesis, quería mostrar una pequeña historia y un personaje tan distinto. Horcón era una caleta de pescadores que me encantaba. Nuestro guión era mínimo y cuando fuimos a hacer locaciones descubrí a los pescadores, a sus mujeres, a sus situaciones familiares y cotidianas, recogiendo un relato popular. (JUSTINIANO, 2003, grifos nossos).

Andrés Wood, por sua vez, abordou diretamente o mundo rural em *El Desquite* (1998), filme baseado na peça do mesmo nome escrita por Roberto Parra. Mas, mesmo tendo retratado o mundo rural chileno do início do século XX através da história da paixão entre um patrão e a empregada, o diretor conta que a sua aproximação ao rural veio através da obra de Parra. Neste caso, o autor era quem transitava pelo rural e colocou à disposição do diretor a história.

Con el mundo rural no tengo ninguna proximidad o acercamiento real y por lo tanto creo que tengo un acercamiento más tosco, porque finalmente la película es un clásico: un melodrama, que tiene poco que ver conmigo. No lo encuentro malo o bueno, pero no me interesa tanto. Pero también es una historia que uno ha visto y ha escuchado. La relación de la empleada con el patrón, no es más que una teleserie [novela]. Había otra restricción que era hacerla muy distinta a la versión teatral de Andrés Pérez. Entonces me la apropió de una manera muy clásica. (WOOD, 2003, grifos nossos).

Dois elementos associados ao mundo rural aparecem nos filmes de Andrés Wood: o “patronazgo” e o machismo, presentes principalmente no *El Desquite*.

El miedo al patrón me sorprendió muchísimo. Todo no se podía hacer porque el patrón iba a saberlo, porque el patrón no se qué. O sea, el patronazgo todavía es feroz y yo no lo intuía porque no conocía realmente el campo. (WOOD, 2003, grifos nossos).

La obra de Roberto Parra [El Desquite] es súper arquetípica y realista, pues es el mundo del autor; él sí vivió el mundo del campo. Ahora no está vivo, pero su mujer y su hija encontraron buena la opción por el realismo. Siento que es una historia casi verdadera. (WOOD, 2003, grifos nossos).

Mesmo assim, o diretor entra na problemática de pequenas comunidades isoladas na terceira história de futebol, “*Alargue...*”, e em *La fiebre del loco*. Aí recolhe a vivência do mundo insular associado também a certas características onde as tradições locais aparecem como outro elemento dentro do popular.

Cuando uno crea mundos aislados, inventa los códigos de ese mundo. Si hubiese puesto la historia de La fiebre del loco en un lugar más cercano habría tenido que meterme en otro contexto, como la ley del divorcio. Chile tiene demasiadas trabas para tocar ciertos temas y lo insular - que tiene que ver también con la tercera historia de fútbol donde seguramente esas dos mujeres no existen ni hablan así - permite crear una realidad ficcionada. A pesar de que existe el espacio y muchas de las caras son de ese lugar, no se intenta crear un documental. (WOOD, 2003, grifos nossos).

A opção de incluir elementos tradicionais certamente não tem a ver com uma “necessidade de resgate”, mas sim com um interesse pessoal.

*un simple interés personal y después una **melancolía**, pues pienso que **están en extinción muchas cosas** y, por último, es un juego también. Si me meto en el tema insular, por ejemplo, y los personajes hacen un **curanto**, [comida típica da ilha de Chiloé] parece real, es un juego para contar mi historia. La problemática de esas dos mujeres liberales en el sur [em Historias de Fútbol] puede tener más que ver con Amsterdam que con Chiloé, pero al poner el **curanto como comida** doy la **sensación de que estamos en un mundo real** sin ser documental y eso me interesa también dramáticamente. Esos elementos, al igual que el **paisaje**, siempre están **al servicio de la historia**.(WOOD, 2003, grifos nossos).*

Silvio Caiozzi, em *La luna* considerou pequenos dados “*costumbristas*” como personagens tipo afiador de facas, o vendedor de “*mote*” [trigo cozido], as “*empanadas*” que cozinha o “Gordo”, que são, comenta o diretor, signos de uma certa nostalgia, já comentada no capítulo anterior.

*Siento nostalgia por **esos pequeños detalles de chilenidad y me da mucha pena que se pierdan**. También empiezan a surgir cosas nuevas. La **gente joven** tiene formas de ser, de reaccionar, incluso su **forma de hablar, que es muy chilena**. Pero sin duda esos elementos de chilenidad de cuando yo era chico, se están perdiendo, como el **mote con huesillos** [pesechos secos com trigo, sobremesa tipicamente chilena]. (CAIOZZI, 2002, grifos nossos).*

d) O mundo indígena, mitos e rituais

O mundo indígena também está presente, mas não aparece como constante nos cineastas. Larrain aborda a presença dos indígenas em *La Frontera*, e, secundariamente, em *El Entusiasmo*. No primeiro filme, o mundo dos *mapuches* aparece com força, expresso na ritualidade comentada anteriormente no ponto da religiosidade.

La machi** [médica mapuche] de La Frontera es **noble**, es solemne, pura. Los **aymaras** [indígenas do altiplano] de El Entusiasmo *andan vendiendo artesanía falsa, **son chanta [falso]. *Están, pero con signos súper diferentes*. (LARRAÍN, 2002, grifos nossos).*

A diferença radica no contexto histórico. O fenômeno do *marketing* aparecia com força nos 90, e não estava longe da atitude assumida pelos indígenas *aymaras* que lucravam com a sua condição de “autóctones”.

***Todo se transforma en un show, en un producto**. En Chile vino una sensación de refundarnos, empezar de nuevo. Hay que meterle marketing. Esto es el Chile de los 90. Los ríos del sur hay que meterlos en un programa de turismo aventura, hay que hacerlos entrar al mercado y eso está en todo. Todo lleva un valor agregado. (LARRAÍN, 2002, grifos nossos).*

Além do mundo indígena, a própria história do país é aproveitada como “produto de venda”, como acontece no filme de Larraín.

Eso es exactamente lo que hace el personaje de El Entusiasmo. El crea un producto, un espectáculo de la clase obrera en la salitrera, porque la clase obrera siempre “vende”. Marketea la historia. (LARRAÍN, 2002, grifos nossos).

O diretor está interessado, em ambos filmes, no resgate de pequenos costumes, mitos e rituais.

la colección de las cosas que nos constituyen, las pequeñas supersticiones domésticas, los pequeños mitos, me interesa más esa cosa como de identidad, en recordar, acarrear ciertas costumbres mínimas, desde un punto de vista casi sarcástico, casi ridículo. (LARRAÍN, 2002, grifos nossos).

Ricardo Larraín é recorrente no uso de certos mitos e rituais. *La Frontera* contém essa presença através das personagens daquele pequeno vilarejo do sul do país. O Winnipeg (navio enviado por Pablo Neruda com refugiados da Guerra Civil Espanhola⁸⁸), a Guerra Civil Espanhola, o povo *mapuche* e os seus rituais. Estes elementos reiteram-se tanto em *La Frontera* quanto em *El Entusiasmo*.

Hicimos largas colecciones de cosas que son chilenas. En La Frontera, por ejemplo, está la historia de que la bandera chilena es más bonita que la francesa. Hace cinco años atrás escuché, mientras me comía un sandwich, a unos señores que todavía discutían la actitud de Chile en la Guerra del Pacífico. Existe algo que se burla de las épocas, una cierta paradoja en todo. (LARRAÍN, 2002, grifos nossos).

Hay una escena en El entusiasmo donde la madre le cuenta al hijo, mientras está enfermo, una serie de cosas que traen mala y buena suerte: ... se te cruza un gato negro, jamás le pases la sal en la mano a alguien, en el año nuevo tienes que ponerte calzones amarillos y te comes doce uvas... En esa escena está resumida la acción. La madre le cuenta al hijo, le está instalando el software de la tradición y el mito al hijo. (LARRAÍN, 2002, grifos nossos).

Trata-se, porém, do mundo cotidiano, quase doméstico, que funciona também no nível da emotividade. Neste sentido, por exemplo, o diretor salienta a relação com um certo “patriotismo” associado aos emblemas (a bandeira, o hino nacional, o escudo pátrio), que não é, entretanto, um assunto racional senão emotivo.

⁸⁸ Muitos espanhóis que fugiram da Guerra Civil chegaram ao Chile neste navio. A sua história tem sido relatada oralmente pelos sobreviventes, muitos dos quais são intelectuais e artistas trazidos por Pablo Neruda, que, em sua qualidade de diplomata, conseguiu garantir a saída deles da Espanha.

Pienso que tiene que ver con el afecto. Son mentiras que nos constituyen. Cuando digo mito lo digo en un amplio sentido. No son necesariamente verdades, son marcas que son más domésticas que la marca ideológica o religiosa, pero que tienen que ver con la identidad. (LARRAÍN, 2002, grifos nossos).

Hay una recurrencia en ambas películas que son los emblemas patrios. A mí me produce gran emoción cuando el niño intenta hablar con su padre mientras se toca la canción nacional para el año nuevo. Me produce emoción porque se mezclan tres cosas: la celebración del año nuevo, que es lo universal y también es cultural, unido a la canción nacional que es un emblema patrio, unido a la capa más personal que tiene que ver con la emoción del niño [em El Entusiasmo], el dolor porque el papá no viene. Creo que logro unir esas tres capas que me interesan. (LARRAÍN, 2002, grifos nossos).

Vinculada aos dois filmes, há uma presença de personagens regatadas do imaginário popular: *El buzo* e *el profesor Ulmenes*⁸⁹. Entre os dois há uma certa similitude, pois também coletam mitos.

Hacen lo mismo, andan trayendo cachureos [porquerias], uno los saca del mar y otro del desierto. Esto se relaciona con el mito. Son personajes que andan recogiendo la historia a partir de ciertos vestigios: los zapatos de Recabarren [herói do movimento operário no norte do país no início do século XX], un candado o una mano rota del fondo del mar. Son imágenes relativamente chistosas, hay una cierta ritualidad. Cuando era chico me impresionaba con los huesitos santos de los curas. La vida está basada en esas marcas psicológicas abstractas. Eso es lo que quería poner. Aparentemente esas cosas no tienen importancia; es como los pictoglifos en las piedras, no se ve nada, pero luego te vas dando cuenta que allí hay mucho escrito. (LARRAÍN, 2002, grifos nossos).

Andrés Wood menciona irónicamente ícones do “chileno”, um certo “patriotismo”, incluindo uma narração/locução em *off* de um narrador da partida de futebol ao final do filme (“o azul do mar o branco da cordilheira, o vermelho do sangue *araucano*”). A isto, soma-se a presença do vinho, a canção nacional, a bandeira chilena, a comida.

*Lo del locutor es un chiste. Lo poco que conocemos de esa gente que está viendo televisión en la isla de Chiloé es que ellos no se sienten chilenos. Uno se levanta cuando suena el himno nacional y se lo agarran para el leseo, otros dicen que no hay *chilotes* [habitantes da ilha de Chiloé] en la selección [seleção nacional de futebol] y después viene un discurso exacerbado de la chilenidad y ellos son parte de eso también. Hay todo un juego que muestra una *visión simplista*, con elementos, por ejemplo,*

⁸⁹O professor existe na realidade, tem um “museu” no deserto com as coisas que coleta nos arredores.

que cuando hay un triunfo somos súper tropicales. (WOOD, 2003, grifos nossos).

e) A dupla moral, o duplo discurso, a hipocrisia: traços da cultura popular?

O duplo discurso é um elemento presente em quase todos os filmes, dando conta de situações que vão desde a liberalidade das irmãs da ilha de Chiloé -já comentada no aspecto da religiosidade- em *Historias de fútbol*, até a infidelidade de Ulises, o motorista em *Taxi para tres*.

Vinculado ao sexo, Galaz aborda o tema do duplo discurso, especialmente na primeira história, onde a existência de um triângulo amoroso (um casal e mais o jovem estudante amante da mulher), permite narrar uma história que envolve a toda uma família de classe média baixa chilena.

*El tema del **doblo discurso** está en la mirada nuestra y no en la anécdota. Pero eso fue inconsciente, no hubo una elaboración previa. Es posible verlo ahora, pero sin ser predeterminado surge con más frescura. Son cosas que quieren estar presentes desde un mundo que se expresa con imágenes. El cuento del hijo “chanta” [falso, no primeiro relato] una historia donde **todos mienten**, menos el cabro chico [o guri]. En la realidad la historia que se contaba era de un chanta que se metía con varias minas [mulheres] y al final se salvaba. El tema era cómo lo hacía porque todos querían salvarlo, todos querían mentir para ayudarlo porque **la verdad era demasiado arrasadora.*** (GALAZ, 2002, grifos nossos).

A mentira, a hipocrisia, é um elemento significativo dentro da sociedade chilena, segundo comenta o diretor. Isto foi um elemento do trabalho para construir o roteiro, a partir de um programa de rádio onde o locutor costumava chamar “as coisas pelo seu nome”, contrastando com a hipocrisia, o duplo discurso ou o fato das “*verdades a medias*”.

la falsedad, el engaño, son parte de nuestra convivencia normal, en mayor o menor medida. No sé por qué nos acostumbramos a vivir así y no sé si es de ahora, tengo la intuición que eso viene de muy atrás. (GALAZ, 2002, grifos nossos).

*En Chile llama tanto la atención alguien que “dice la verdad”. Digo entre comillas porque en realidad lo que hacen es ser más cara de raja [cara de pau] que el resto. Ser cara de raja en Chile, decir las cosas, sin mediar los filtros del doble discurso, llama la atención. Por lo tanto gente como El Rumpy [o locutor de radio no programa e no filme] destacó por romper con eso, a su modo, su forma, mucho más que en el fondo. Nos llama la atención y **lo valoramos**. Porque en realidad no es parte de la superación del problema. La superación es esclarecer las cosas de verdad, no formalmente. Ser cara de raja es ser mucho más serio. Con seriedad, decir las cosas que pasan, con argumentos y pruebas y eso la sociedad chilena no ha podido hacerlo.* (GALAZ, 2002, grifos nossos).

Andrés Wood, pela sua parte, apresenta um sexo associado a uma liberalidade conectada ao mundo popular. O cineasta não concorda com a idéia de uma “dupla moral” ou “duplo discurso”, mas sim com a existência de uma sabedoria popular que permite, por exemplo, a coexistência de um catolicismo com uma certa liberalidade como acontece nas personagens das irmãs da ilha do Chiloé.

*No siento que sea doble moral, si no sabiduría. Hay cierta lógica que no es doble estándar. Hay una sutileza que es el aceptarse como católico, pero sin las estupideces, y eso es sabiduría. El tema del **doble discurso y la doble moral es casi una patente de la clase alta, no del mundo popular. A nivel medio y bajo, es mucho más sincero todo** porque está la **capacidad de aceptar las debilidades, los fracasos, las crisis. Siento que hay un gran temor en la clase alta a mostrar eso y allí ocurre mucho más la historia del deber ser.** (WOOD, 2003, grifos nossos).*

Vinculado à temática da moral, nos filmes de Caiozzi aparece uma certa repressão, uma contensão conservadora associada ao sexo, que é, para o diretor, um sintoma ou uma expressão da sociedade chilena.

*Es cosa de ver la tremenda polémica que se armó con la Calificación Cinematográfica, después de aprobada la nueva ley [que elimina o sistema antigo de censura prévia]. Es un escándalo nacional y hay abogados diciendo que el gobierno está trasgrediendo la moral, después que se aprueba mayoritariamente la ley. El tema sexual continúa siendo reprimido y represivo y es muy latente en la sociedad. Creo que en la gente joven no. Me parece que para ellos ya dejó de ser tema, pero en las generaciones más tradicionales y más antiguas eso es muy fuerte. Chile ha sido un **país muy libertario, pero muy hipócrita en la sexualidad.** Cuando yo era chico, en Argentina se hablaba que las chilenas eran todas putas porque eran más coquetas. Pero curiosamente existe esta dualidad o hipocresía donde **lo que se hace no se puede decir.** (CAIOZZI, 2002, grifos nossos).*

Caiozzi reafirma o dito por Galaz no relacionado à incapacidade da sociedade de chamar “as coisas por seu nome”.

*Esa es una de las cosas más malas que tiene la idiosincrasia chilena: **la hipocresía, el doble discurso.** Es un pecado que tiene la sociedad: **la incapacidad de decir las cosas de frente, y el tema de la sexualidad es eso.** Es gente incapaz de mostrarse como es, tiene que demostrar que es de otra manera **“correcta”.** (CAIOZZI, 2002, grifos nossos).*

7.5 O MUNDO EM TRÂNSITO: REVISITANDO O PASSADO E O PRESENTE

Com a finalidade de obter uma visão do futuro de cada projeto cinematográfico, indagamos sobre os próximos filmes dos realizadores. A maioria deles está escrevendo roteiros vinculados ao passado histórico

dos últimos trinta anos. As temáticas incluem a amizade entre crianças antes do golpe de Estado, direitos humanos, relatos de “*detenidos desaparecidos*”, e reconciliação-perdão. Os relatos parecem ficar nas histórias mínimas, dos pequenos personagens, sem grandiloquências nem epopéias. Também continuam algumas associações com a literatura, como o caso de Caiozzi e Donoso, mas, certamente, o país continua sendo uma forte referência.

Ricardo Larraín trabalha no roteiro de *El patio de atrás*, uma história sobre “*detenidos desaparecidos*”, desde a perspectiva da mãe que procura o filho.

Creo que hasta el día de hoy está la herida abierta. Mi guión nuevo tiene algo que ver con ese mundo de dolor, de los desaparecidos, y probablemente sea extemporáneo.... Pero pienso que quedamos psicológicamente anclados en la época de la dictadura. Allí están también las cosas gloriosas. (LARRAÍN, 2002, grifos nossos).

Andrés Wood estava escrevendo o roteiro de um filme ambientado em 1973, a partir do pequeno mundo de dois amigos: um menino de classe alta e um menino de “*población*”.

Estoy pensando en una película urbana, en la historia de mi educación el 73. Bastante ficcionado, pero es la amistad de un niño cuico [aristocrata] con un niño pobre. El noventa por ciento me pasó y el diez por ciento me lo contaron mis amigos. (WOOD, 2003).

O vínculo com o momento histórico, exatamente o ano do golpe de Estado de 1973, não é casualidade.

Justamente creo que ese es el legado de la dictadura, el haber borrado esa posibilidad de encuentro de mundos. El único minuto en que esa historia podía haber ocurrido era ese. ¿Cómo mis hijos que viven en Vitacura podrían ser ahora amigos de niños de población? Eso no existe y es súper fuerte a nivel del país que estamos creando. Yo no sé si hay más movilidad social, eso es un problema sociológico o económico, pero, en rigor, el país y especialmente la ciudad, está mucho más organizada en gethos. Ese es el tema: en 1973 todo puede pasar, incluso que un niño pobre sea amigo de un niño rico. (WOOD, 2003, grifos nossos).

Silvio Caiozzi continua com a linha das obras literárias de José Donoso e prepara *Naturaleza muerta con cachimba*, baseado no último conto que o autor escreveu antes da sua morte.

Tuve la suerte de leerlo antes que se muriera y le dije que allí veía una película. Es curioso, porque es una comedia. Es muy loco, pero sigue teniendo que ver con el país. Es Chile. Es un loco sueño de amor y de arte. El proyecto ganó Ibermedia y es probable que filmemos en mayo-junio. Sigue habiendo entonces un interés no de representación, sino de acercamiento al país. (CAIOZZI, 2002, grifos nossos).

Graef-Marino transferiu-se em 1996 para os Estados Unidos. A principal motivação tinha a ver com a necessidade de viver unicamente fazendo cinema e não trabalhar em publicidade, coisa que não conseguiu no Chile.

Tuve una frustración muy fuerte con respecto a todo lo que intentamos crear con los cineastas. Nos asociamos, tratamos de pelear por una ley de cine, nació el Fondart, el gobierno del Presidente Aylwin fue marcador de pautas de esperanzas y cosas que pasaron, luego vino el gobierno de Frei que, en términos culturales, no pasó nada significativo y creo que ahí empecé a desencantarme, como le ocurrió a otros que después de haber estado en Chile terminaron devolviéndose a Suecia o Brasil o a no sé dónde. No me acuerdo a cuantas reuniones habré ido y horas de trabajo en comisiones y mucha foto, pero no pasaba nada. Creo que el gobierno de Lagos es inmensamente más positivo, eso se respira. Nunca he perdido el contacto con el país, leo la prensa y siento que con todas las dificultades que pueda haber, el gobierno actual tiene una mayor sensibilidad con el tema cultural y por eso, dan ganas de volver. (GRAEF-MARINO, 2003).

Nos Estados Unidos, o diretor realizou *Diplomatic Siege*, um filme com os padrões americanos, para o mercado americano. Porém, agora está trabalhando num novo projeto que tem a ver com o país onde nasceu, *La vida que vendrá*.

*Quiero volver a filmar a Chile y hacer algo en lo que estoy trabajando hace como diez años. Tiene que ver, para variar, con el **Chile de hoy, con los que considero los tres grandes temas de la década del noventa**. En mi próxima película chilena voy a tocar el tema de la **reconciliación y el perdón**. Porque pienso que está pendiente. Cualquiera puede decir "Necesito que reconozcas lo que hiciste. Estoy dispuesto a perdonarte, pero dime que mataste". Y ese el tema de mi película. Hay mucha gente que no quiere saber más de eso, pero a mí me da lo mismo. GRAEF-MARINO, 2003).*

Aqui, neste projeto, Graef-Marino insiste na ideia de recuperar a história recente do Chile.

*Eso es algo muy chileno, el no querer ver lo que pasó. Los norteamericanos todavía están haciendo películas de Vietnam y eso pasó el sesenta y tanto. Hay gente que cree que es necesario hacer esas películas y el que no quiere verlas que no las vea. Uno tiene la sensación de que la gente piensa que "otra vez están revolviendo el gallinero". Por eso cuesta mucho conseguirse el financiamiento para ese tipo de películas, pero igual lo consigo. Porque pienso que es parte de mi vida revolver el gallinero. Es una inquietud que viene de la cabeza y ojalá termine en el corazón, que emocione. Quisiera hacer esa película en Chile, pero todavía quiero quedarme unos cinco años más fuera, porque me sirve para el alma. **Llevo más de la mitad de mi vida viviendo fuera y creo que por eso uno termina siendo profundamente chileno. Ese tránsito es lo que permite ver lo propio**. GRAEF-MARINO, 2003).*

Cristián Galaz tem vários projetos iniciados. Um deles é *En nombre del hijo*, um roteiro escrito em conjunto com Jorge Duran, cineasta chileno radicado no Brasil. Conta a história de uma família envolvida na problemática de consumo de drogas do filho. Galaz já tinha anunciado em 2002 a preparação da segunda parte de *El chacotero sentimental*, que chamaria *Historias de radio*.

Orlando Lübbert já tinha concluído, em 2002, o roteiro de *Julia la fugitiva*, “*la primera película feminista hecha por un hombre*”, segundo comentou o autor, com a figura da mulher como tema principal. Trata-se de uma co-produção com a Espanha que será filmada em Santiago e Puerto Montt, no sul do país. Além disso, o cineasta redige o roteiro de *Pisagua*, um filme sobre um campo de concentração no norte do Chile que existiu durante a época da ditadura, relatando a história da detenção do humorista Jorge Navarrete logo após o golpe de 1973. Esta obra ia ser dirigida por Cristián Galaz.

Finalmente, é preciso salientar que os diretores transitaram por outros mundos que não apareceram com grande força. Menção especial merecem o mundo do latino-americano e o mundo simbólico da paisagem, abordados especialmente por Ricardo Larraín e Andrés Wood.

A paisagem, mesmo estando ao serviço dos relatos, revela uma presença importante nos filmes. Desde áridas paisagens urbanas até labirínticas cidades como Valparaíso ou a paisagem verde e chuvosa do sul e o seco deserto do norte e o território insular, são lugares que contêm as vivências das personagens e levam um peso histórico. Porém, estes espaços estão marcados pelas trajetórias dos próprios cineastas que não por acaso consideraram esses lugares na hora da filmagem. O mar, em *La Frontera*, o deserto em *El Entusiasmo*; o sul e o norte foram salientados como “elementos da nacionalidade”. O sul foi associado ao refúgio, e o norte, às guerras e aos empreendimentos.

Andrés Wood associa explicitamente a paisagem à *Historias de fútbol*. Os três pontos aparecem como palco da ação: norte, centro e sul. A geografia é para o diretor uma “marca identitária”. Coisa similar acontece com o campo em *El Desquite*, que foi incorporado de forma quase naturalista, e com a aldeia de pescadores no sul em *La fiebre del loco*, ambos filmes do mesmo realizador.

O elemento latino-americano apareceu vinculado também a Andrés Wood e Ricardo Larraín, mas, ficando longe do realismo mágico da literatura. Para Larraín e para o co-roteirista de *La Frontera*, Jorge Goldenberg, a idéia original foi criar um “*Macondo frío*” como reação ao realismo mágico. No filme, fugiram dos elementos barrocos; tudo tinha finalmente, uma explicação racional, uma lógica narrativa, sendo a realidade o limite para os autores do roteiro.

Andrés Wood vincula de certa forma a identidade chilena a uma identidade latino-americana, pois duas das *Historias de fútbol* estão baseadas em contos de autores latino-americanos. O diretor, porém, considera que esta presença se bem existe, não se funde com “o chileno”, mas o filme é para o diretor profundamente latino-americano e a problemática poderia aparecer em qualquer país da região, da mesma

forma como acontece com *La fiebre del loco*, outro dos seus filmes.

Logo após concluir a exposição destas narrativas, podem ser levantados inúmeros elementos ou chaves identitárias a partir das leituras do país que fizeram os cineastas. Mesmo que eles tenham sido agrupados por temáticas, fica como conclusão preliminar que a memória de cada um e o projeto cinematográfico individual aparece absolutamente vinculado ao Chile da década de 90, mas, não pode se falar de uma unidade temática nem de geração. Pelo contrário, aparece uma diversidade temática e de visões de mundo dos mediadores culturais que transitam no país dos anos noventa, que ao serem articuladas, podem ser um caminho para pensar a identidade chilena.

CONCLUSÕES

O objetivo de nossa pesquisa foi estabelecer uma relação entre identidade cultural e o cinema chileno dos anos noventa. Com este propósito, mapeamos a indústria cinematográfica nacional, enfatizando a produção de longas-metragens de ficção da última década, no marco do desenvolvimento dos mecanismos estatais de apoio ao audiovisual e da política cultural dos governos da *Concertación de Partidos por la Democracia*. No mesmo sentido, descrevemos a cinematografia identificada com a(s) identidade(s) chilena(s) através de relatos de cineastas da época, tentando observar como eles percebem e constroem esta (s) identidade(s).

As “visões de mundo” dos artistas, como mediadores culturais, permitem um olhar sobre o Chile contemporâneo; e a sua contribuição, na construção ou reconstrução da identidade chilena do final de século XX e início do XXI, registra a diversidade de “países” que existem no Chile da transição.

Considerando o local relacionalmente, às vezes dentro do nacional, outras em comparação com o estrangeiro, assumindo o local como nacional, podemos concluir que o cinema chileno dos noventa tem uma conexão temática com o imaginário do local. Há um vínculo com as problemáticas próprias, os lugares simbólicos e a memória coletiva, mesmo que seja explícita a presença de um cinema-mundo que domina o mercado, e que os filmes nacionais sejam consideravelmente incorporados ao espaço audiovisual, assumindo características de desterritorialização quanto aos mecanismos de produção (co-produções, capitais, atores e técnicos tanto chilenos como estrangeiros) e distribuição (diversas janelas: TV aberta, TV a Cabo, vídeo, DVD, etc.). Esta comprovação empírica concorda com o exposto por García Canclini (1999a, 1999b) com relação à existência de uma cinematografia latino-americana, que persiste com temáticas próprias apesar do processo de globalização da economia e desterritorialização da produção audiovisual.

Uma das observações vinculadas à valorização do local é a forte presença da paisagem. O Chile é representado através de uma multiplicidade de lugares, incluindo desde o chuvoso sul de *La Frontera*; da ilha de Chiloé, em *Alargue... (Historias de fútbol)* e *La fiebre del loco*; o árido norte de *Amnesia*, *El Entusiasmo* e *Segundo tiempo...* - também em *Historias de fútbol* - até a periferia urbana de *Johnny cien pesos* ou *Caluga o menta*, transitando pela labiríntica cidade de Valparaíso, em *La Luna en el espejo*, e outras produções da década realizadas nesse porto. Assim, é possível para os chilenos identificar uma paisagem, tanto urbana quanto rural, uma experiência compartilhada que aparece nas telas, e que permite falar da importante presença do lugar simbólico, que, investido de memórias, outorga um senso do lar.

Ao mesmo tempo em que assinalamos a importância da temática local, ressaltamos o tema da memória como eixo fundamental no trabalho dos cineastas nos anos noventa. Os diretores, através dos seus filmes, conseguem resgatar a memória do passado recente, dos anos da ditadura, especialmente na primeira

metade da década. Este elemento é reiterado nos novos roteiros, indicando-se que permanecerá nas preocupações dos realizadores. O resgate da memória opõe-se ao esquecimento do acontecido no período do governo militar. Desde outro ponto de vista, pode ser lido como a necessidade de não esquecer ou de registrar certos traços que apareceram com força naqueles anos: a dor, a perda, tanto no nível social como individual.

Com esta aproximação ao nosso objeto de estudo, a pesquisa conclui com a identificação de uma série de traços ou características identitárias identificáveis no Chile da década de noventa pelos cineastas que colaboraram para construí-los:

a) Temor e autoritarismo: Associado ao tema da memória e ao mundo do político, o autoritarismo é uma das características do Chile, presente tanto nos filmes relacionados à época da ditadura quanto nos que abordam outras temáticas e contextos históricos. O autoritarismo vinculado aos anos da ditadura e aos primeiros anos do retorno da democracia é relacionado com um temor latente, que adquire, às vezes, o caráter de submissão. O temor e o autoritarismo aparecem claramente em filmes como *La Luna en el espejo* ou *La Frontera*, ambos ambientados na época da ditadura.

Mas, paralelamente, o autoritarismo está presente na sociedade rural e no interior das classes populares, sendo vinculado ao machismo. É interessante assinalar que, na totalidade dos filmes, com exceção de um dos relatos de *Historias de fútbol* e de duas histórias de *El chacotero sentimental*, os protagonistas são homens, e o papel da mulher é secundário.

Também conectadas ao mundo do político estão a glorificação do passado remoto e o militarismo, que surgem como características que transcendem a década de noventa, sem serem, contudo, essenciais ou a-históricas. Especial menção merecem *La luna en el espejo* e *La Frontera*.

b) Valorização da democracia e da reconciliação: Este é um aspecto abordado pelos diretores, mesmo que não seja explícito nos textos cinematográficos. Mas, é um foco de interesse constante nos relatos e está diretamente relacionado ao desenvolvimento da indústria audiovisual, que permitiu mudar as condições que impediam a melhoria da situação do cinema. O fim da censura, a existência de apoio estatal e o impulso a uma legislação de fomento para a área, são associados à democracia.

Por outro lado, ainda que seja uma relação de contrastes, no mundo do político, a presença da ditadura não pode ser excluída do imaginário dos diretores. Permanentemente, eles recorrem ao passado recente como referente e destacam temas como a impunidade, a valorização dos direitos humanos ou a reconciliação como eixos da história política dos anos noventa.

c) A crítica social, o subdesenvolvimento e o consumo: Os realizadores criticam, fortemente, o modelo do sucesso econômico em filmes como *El entusiasmo*, de Ricardo Larraín. Mas também através da indagação dos mundos da marginalidade e da pobreza, os diretores desenvolvem uma severa crítica ao sistema baseado no livre mercado. Cristián Galaz, com *El chacotero sentimental*; Andrés Wood, com

Historias de fútbol ou *La fiebre del loco*; Orlando Lübbert, em *Taxi para tres*; Gonzalo Justiniano, em *Caluga o menta*; Gustavo Graef-Marino, com *Johnny cien pesos*, mergulham nos mundos da necessidade, rebatendo com as imagens dos filmes o modelo do sucesso econômico. Eles mostram um país pobre e marginal, subdesenvolvido e atrasado, que convive com aquele moderno e bem-sucedido. O atraso aparece, então, junto com a modernidade, e o desenvolvimento colado à pobreza, ao mesmo tempo em que o sucesso econômico convive com a marginalidade. O questionamento do poder atravessa tanto os discursos dos realizadores como alguns filmes, sendo mais explícito em *Johnny cien pesos*.

Cobiça, endividamento e a necessidade de atingir o sucesso, são vinculados à crítica ao mundo dos triunfadores. O consumo não foi considerado central nos filmes, mas foi destacado nos relatos; e é associado, muitas vezes, às motivações das personagens. É o caso de *Johnny cien pesos*, de *Taxi para tres*, de *Caluga o menta* e de *El entusiasmo*. Os protagonistas destes filmes transformam-se em delinquentes, entram numa dinâmica desesperada para sair da sua condição social, e, sobretudo, aspiram a consumir coisas que vão desde tênis, pagar as prestações do carro, ou comprar uma ilha. A cobiça é associada ao consumo, pois uma vez saboreada a possibilidade de ganhar dinheiro fácil, as personagens perdem os seus próprios limites e valores. Todavia, o consumo não aparece somente como um elemento negativo. Faz-se necessário lembrar que os cineastas não tiveram contradições para desenvolver paralelamente um trabalho em publicidade, o que é assumido por eles como uma conduta normal dos tempos que correm.

Uma presença importante foi a estratificação classista e imobilidade social. Este é um traço decorrente da crítica social, tanto nos relatos dos cineastas quanto nas imagens dos filmes. Os diretores chegaram a mencionar a existência de uma sociedade “*latifundista*” e de uma forte divisão de classe dentro da urbe, marcada inclusive por uma separação física de bairros, ficando os pobres isolados na periferia, sem alternativas de miscigenação. Esta estratificação classista aparece rígida, com poucas ou nulas possibilidades de mobilidade social ou ascensão. O classismo e a imobilidade social estão presentes em vários filmes como *El chacotero sentimental*, *Taxi para tres*, *Johnny cien pesos*, *Caluga o menta* e *Historias de futbol*.

d) Violência urbana e desencanto dos jovens: Este é um traço identitário que não é exclusivo do Chile e pode ser associado às grandes metrópoles moderno-contemporâneas, sendo compartilhado com outras sociedades, o que mostra o forte processo de interculturalismo e à incorporação absoluta ao processo de globalização da economia, que não só promove o intercâmbio de bens, fluxos de informação, dinheiro e pessoas, mas que também acarreta iniquidade na participação daqueles processos de modernização e desigualdade na apropriação dos bens de consumo. Assim, a delinquência é motivada pela necessidade de consumo, já comentada, e acaba virando uma forma de vida. Muitas das produções cinematográficas chilenas dos 90 abordam esta problemática, estabelecendo uma conexão com consumo e tráfico de drogas, a formação de gangues e a incorporação de um mundo urbano duro e violento. A juventude aparece inserida nesta violência urbana, com uma visão de desencanto. O consumo e o tráfico de drogas não só tem a ver com o dinheiro, mas com um vazio existencial, uma falta de motivação e a perda de horizontes. Porém, isto não é

exclusivo nem definidor de um conceito de juventude, mesmo aparecendo com força em filmes como *Johnny cien pesos*, *Caluga o menta*, *Taxi para tres* e *El entusiasmo*.

e) Valorização do popular e do cotidiano: destaca na pesquisa a valorização do mundo popular, incluindo aqui o urbano, o rural, o insular, o indígena, com elementos associados como a religiosidade popular ou a família. Os cineastas transitaram pela cultura local que considera desde remotas comunidades insulares até histórias de personagens que moram em bairros periféricos da cidade, ou em isolados e quase perdidos cantos no norte. O cotidiano é parte importante nos relatos dos diretores de cinema e na construção dos roteiros. É no cotidiano que surgem muitos dos traços da identidade cultural chilena dos anos noventa, mais do que em grandes discursos sobre a identidade. Assim, se registram os costumes, a fala, inclusive uma ritualidade inserida no interior do núcleo familiar tanto urbano quanto rural, ou nas relações afetivas, assim como a religiosidade popular. Aqui é possível ressaltar a presença da religião católica, da evangélica e da ritualidade indígena (no caso de dois filmes) de maneira sincrética. O popular é, em alguns casos, associado à marginalidade urbana, mas também pode formar parte do mundo das localidades remotas. O importante é que é visto como um espaço de contra-hegemonia, com os seus próprios códigos, sem responder necessariamente aos sistemas de poder. Mas, por outro lado, o popular permite criar laços que reforçam o sentimento de pertença, como acontece, por exemplo, com o futebol em *Historias de fútbol*.

O mundo rural é resgatado em vários filmes e pode ser contrastado com o urbano. O rural é representado com um ar de nostalgia por parte de alguns realizadores. Registram-se aqui comidas, mitos e ritos, símbolos pátrios, sendo alguns destes elementos relacionados com os costumes. Personagens como o afiador de facas, o coletor de objetos no deserto, *machis* e orações *mapuches*, costumes *chilotas* e *aymaras*, formam parte do imaginário do local. Comidas como os *curantos*, o garrafão de vinho e as bandeiras ou hinos, a dança dos homens no sul, mesmo sendo mencionados ironicamente pelos realizadores, marcam a existência de uma “cultura chilena” identificável para os cineastas.

O mundo rural, porém, também considera o *patronazgo* como traço identitário, expresso no filme *El Desquite*⁹⁰.

f) Dupla moral e a hipocrisia: Às vezes associadas ao mundo popular, aparece a dupla moral e a hipocrisia, mas não como constante. Este traço foi permanentemente abordado pelos diretores, que o associaram também à religiosidade. A infidelidade é comum, quase normal, mas a necessidade de "manter as aparências" - é também reiterada. As personagens, as relações e as histórias têm uma ambigüidade, se deslocam entre o moralismo e a liberalidade, mas a hipocrisia é um traço recorrente. A sexualidade é vivida assim, liberalmente de um lado, com a permissão de transitar em triângulos amorosos, mas, também

⁹⁰ Mesmo que *El Desquite*, *El entusiasmo*, *Amnésia*, *La fiebre del loco*, não estejam entre os filmes selecionados por nós, são citados aqui por terem sido realizados pelos diretores escolhidos, fazendo parte das suas trajetórias cinematográficas. Excluimos outros filmes chilenos de outros cineastas que poderiam, perfeitamente, ilustrar as nossas conclusões, mas que fogem da opção que assumimos neste estudo.

hipocritamente e com um aparente conservadorismo. Nas personagens cinematográficas da camada popular, observou-se uma liberalidade que funciona paralelamente à religiosidade popular, sem conflitos, não sendo considerada “dupla moral” senão uma “sabedoria popular” como acontece em *Historias de fútbol* ou em *El chacotero sentimental*.

g) Individualismo e solidariedade: O individualismo é um traço constante nos relatos dos diretores e a sua presença é marcada em *El entusiasmo* ou em *Taxi para três*, vinculando-se à volta da democracia e ao mundo dos triunfadores. Como contrapartida, a solidariedade aparece nas camadas populares, representadas em algumas produções como *El chacotero sentimental*, *La fiebre del loco*, ou *Historias de fútbol*, onde os realizadores resgatam valores associados ao mundo popular. Finalmente, distingue-se a passagem de uma utopia coletiva para uma sociedade onde o individualismo parece ser muito mais importante do que o bem comum, e a presença do Estado de bem-estar é quase nula.

Retomando os traços identitários salientados por Larraín (2001), verificamos a existência de alguns dos elementos mencionados pelo autor, ao mesmo tempo em que outros traços destacados por ele podem ser assimilados aos identificados nesta pesquisa.

Durante este estudo, não constatamos a presença de uma despolitização. Pelo contrário, comprovamos um compromisso do cinema com o elemento político, resgatando a memória e servindo como um espaço de contra-hegemonia perante as imagens do cinema mundo e perante os discursos identitários baseados no sucesso do modelo econômico. Assim, podemos falar de um cinema não militante, no sentido estrito do período dos sessenta ou setenta, e da passagem de um ideal coletivo para interesses individuais. Esse traço, certamente, poderia ser assimilado ao personalismo cultural, assinalado pelo autor, no sentido de que se tem desenvolvido uma cinematografia que parece ser o somatório de projetos individuais, sem maiores conexões estéticas ou temáticas do que a própria diversidade. Contudo, é possível ainda resgatar uma certa iniciativa sindical e um agir coletivo em prol de interesses setoriais.

A valorização da democracia e dos direitos humanos, salientados por Larraín, podem ser confirmados como traços identitários a partir dos resultados desta pesquisa. O mesmo acontece com o autoritarismo e o machismo, não aparecendo o racismo nem o legalismo. O racismo poderia ser assimilado à segregação classista. Associada a estes elementos, Larraín destaca a hipocrisia, que apareceu fortemente na nossa pesquisa junto à dupla moral.

O fatalismo, a exclusão e a solidariedade, mencionados pelo autor, podem ser equivalentes à marginalidade, à pobreza e ao desencanto, mesmo que a solidariedade seja claramente associada ao mundo popular neste estudo.

A religiosidade não surge como elemento central na relação cinema-identidade cultural. Entretanto, pode-se falar de um sincretismo religioso e de uma religiosidade popular.

A midiaticização da cultura é secundária, mesmo sendo importante num dos filmes (*Johnny cien pesos*) e nos discursos de alguns cineastas como Gonzalo Justiniano. O que acontece aqui é que o cinema surge como uma forma de resistência ao discurso homogeneizado da mídia, e, mais do que representar o processo de midiaticização da cultura, o cinema parece resgatar aqueles aspectos da cultura que não são abordados pela mídia, como a crítica social.

A presença do consumismo pôde ser verificada em vários aspectos. Porém, a fascinação com o estrangeiro não se apresenta aqui como um eixo de grande importância. Pelo contrário, mesmo que os cineastas tenham transitado por diferentes sociedades, morado fora do Chile, saído exilados, ou habitualmente conhecido outras culturas através da viagem, parecem se refugiar no canto do local ou do nacional na hora de escrever os seus roteiros e contar as suas histórias no celulóide.

O último aspecto da identidade cultural, ressaltada por Larraín, o mal-estar da cultura, pode ser absolutamente assimilável à crítica social exercida pelos diretores enquanto artistas e cidadãos. Eles rejeitam o modelo de “*nación ganadora*”, e apresentam a outra “face da moeda”, a de um país subdesenvolvido, ferido de guerra, que ainda tem muito para transitar para “chegar a ser ou devir”.

O cinema não tem um discurso vinculado ao sucesso econômico, mas parece operar como resistência a ele. Sair da arte comprometida politicamente para entrar no de uma arte que se abre a outras propostas mais individuais e buscas pessoais, combina com um esquema de participação do Estado como facilitador e não determinante. O final da década, não obstante, pareceu consagrar o mercado como o espaço que condiciona e dirige a atividade cultural, mesmo que no campo do cinema tenham sido promovidas medidas de fomento por parte do Estado, que indicavam que as condições para a área tenderiam a melhorar com a promulgação de uma nova legislação e com a construção de uma institucionalidade adequada, ambas ainda não concretizadas. Todavia, na primeira década da volta à democracia predominaram políticas culturais setoriais dedicadas à criação e à divulgação do patrimônio e de bens específicos como o livro. Inicialmente, a principal preocupação foi garantir a liberdade de criação e expressão; posteriormente, o apoio à atividade artística e cultural fomentando a produção, e, finalmente, o impulso a uma institucionalidade e recursos financeiros, para atingir as duas primeiras linhas de ação.

Os cineastas, contudo, mantêm uma independência do Estado no desenvolvimento de seus projetos, mesmo aproveitando os benefícios dos programas existentes. Assim, o vínculo não é determinante de conteúdos ou de temáticas, permitindo uma proliferação de versões sobre a identidade chilena a partir da multiplicação das imagens cinematográficas surgidas nos anos noventa.

Por outro lado, mesmo que alguns dos filmes dos anos noventa estejam vinculados ao tema político, não se trata de um cinema “militante”. Nas décadas de sessenta e setenta

houve pontos de conexão entre os cineastas, que incluíam desde o elemento político, o estético até o econômico, com a existência de um movimento tão forte como o *Nuevo Cine Latinoamericano* e uma instituição do Estado que apoiava o desenvolvimento do cinema, como foi Chile Films. O cinema no exílio também teve uma certa unidade desde que abordou a denúncia do acontecido durante o golpe de Estado, a ditadura e as suas conseqüências. Hoje, não existe um movimento estético ou político, mas haveria uma passagem para um cinema com características autorais, com buscas individuais, com uma relação com o contexto histórico. O cinema militante, ancorado no documentário e em um certo naturalismo, mudou para uma dramatização da realidade. A política é subalterna da história narrada com personagens que fogem da realidade, mas que através da metáfora e da ficção permitem uma identificação com o espectador e a história do país. As experiências dos cineastas que moraram fora permitiram incorporar distintos olhares muitas vezes distanciados e, ao mesmo tempo, envolvidos com o local. Os anos noventa registram um país que não era tão explicitamente abordado na mídia. Assim, como diz Cristián Galaz, é possível articular “uma rede de discursos audiovisuais”.

Parcialmente, tem-se avançado na construção dessa rede de discursos audiovisuais, mas, não é possível marcar a existência de um “boom” nem de uma “indústria audiovisual consolidada”. O suposto “boom” da produção audiovisual na década de noventa é, para a maioria dos realizadores, relativo, ou uma apreciação da imprensa, pois muitos dos filmes que estrearam no período são de qualidade discutível.

Os próprios cineastas não articulam nem reconhecem um “projeto de cinematografia dos anos noventa”. Pelo contrário, revisam com nostalgia os períodos nos quais tiveram uma atuação coletiva, como ocorreu na organização do Festival de Viña del Mar de 1990 ou nas campanhas do plebiscito do “NO” para pôr fim ao governo de Pinochet, ou, ainda mais miticamente, o movimento cinematográfico dos anos sessenta. Com o retorno da democracia, pareceu se articular uma presença importante dos realizadores de cinema como um núcleo sindical de ação social, a *Plataforma Audiovisual*, com objetivos pontuais como a mobilização surgida para acabar com a Censura ou impulsionar a Lei de Fomento ao Audiovisual. Mas, como diz Raymond Williams (1982), é preciso olhar as individualidades dentro do coletivo, manter a perspectiva das diferenças individuais dentro da formação cultural. Embora seja possível agrupar alguns dos filmes ou reconhecer certos elementos recorrentes, não se identifica uma “escola” ou movimento. Assim, talvez, a articulação do “cinema chileno dos 90” seja, exatamente, a diversidade estética e temática.

Após a pesquisa empírica, reafirmamos o conceito de identidade cultural como um processo em constante construção e reconstrução, ancorado no passado, no presente e no futuro. A identidade não é algo com o qual nascemos, mas uma questão de “se tornar”. Quanto a este ponto é preciso mencionar que os

realizadores muitas vezes tenderam a falar de uma “perda de elementos da chilenidade”, conectando a identidade a um certo essencialismo, que tentaram resgatar nos filmes, vinculado aos costumes e às tradições - visão que registramos, mas da qual não compartilhamos.

A identidade chilena associada ao cinema está em um constante processo de construção e reconstrução, permitindo uma identificação de um cinema chileno que pode ser uma representação da cultura nacional. Esta representação da nação tem diferentes versões e se constrói em direta relação com o contexto histórico. Assim, podemos concluir que a identidade chilena não pode ser associada a modelos essencialistas, que tentem estabilizá-la em características a-históricas. Pelo contrário, a identidade chilena dos anos noventa é dinâmica, e é construída com a contribuição dos cineastas, que transitam pelos diferentes mundos e submundos da sociedade.

A representação cinematográfica, concordando com Stuart Hall (2000a), permite uma identificação de uma identidade nacional, mas esta análise que pensa à identidade como sendo formada no interior da representação, resultou insuficiente. No intuito de ampliar o olhar para estudar a relação identidade cultural e cinema, incluindo o contexto histórico e as práticas sociais, acolhemos a proposta teórico-metodológica de Gilberto Velho (1999, 2001), que considera o artista - neste caso, o cineasta - como mediador cultural. Neste sentido, os diretores de cinema foram o foco da pesquisa, com o fim de observar o processo de construção e reconstrução da identidade chilena.

Todavia, a representação cinematográfica não é estabilizadora de “uma identidade nacional”, mas pode dar conta de certos traços culturais ou características, sem que elas sejam definitivas. Mas, por outro lado, o contexto histórico pode ser uma das chaves do processo de criação cinematográfica, ou seja, podemos falar diretamente de um cinema chileno da transição democrática, pensando numa perspectiva histórico-estrutural da identidade, em termos de Larraín (1996), que não só considera essa identidade como um fato construído no discurso, desde a esfera pública, senão também nas práticas sociais, incorporando o contexto histórico-político. Embora neste estudo não tenhamos abordado o processo de recepção nem indagado a produção desde a perspectiva da indústria cultural, consideramos o fato de “fazer cinema” dentro do contexto histórico-político.

A perspectiva de Velho (1999, 2001), teoricamente, propôs a importância do eixo memória-projeto para o estudo das trajetórias individuais dentro da sociedade contemporânea. Como resultado da investigação, concluímos que o eixo da memória foi de vital importância para entender o processo de construção da identidade cultural, além da construção das biografias e das trajetórias individuais. A memória individual adquiriu relevância ao ter apresentado estreitos vínculos com a memória coletiva e, também, com a memória nacional, em termos de Ortiz (2001) e Oliven (1992). Assim, nossa contribuição neste campo consistiu em trabalhar com o eixo da memória individual dos cineastas articulado à memória coletiva e à memória nacional, pois eles recolhem elementos associados aos mitos, aos rituais, aos sentimentos e às emoções, mas, também, ao discurso dos intelectuais e à ideologia.

A noção de projeto, proposta por Velho (1999), foi interpretada como “conduta organizada para atingir finalidades específicas”. O mais importante foi considerar o “projeto cinematográfico” dos realizadores como instrumento de negociação da realidade, ou seja, o projeto foi entendido como o fato de “fazer cinema”. Esta perspectiva significou que o “projeto” incorporou toda a trajetória dos artistas, além da visão do trabalho futuro.

A problemática do trânsito resultou de grande interesse. Este conceito permitiu observar o papel de mediadores culturais exercido pelos cineastas enquanto “*brokers*”, levando e trazendo informação desde os diferentes mundos e submundos pelos quais se deslocam, indo além das fronteiras e construindo assim novas versões identitárias do Chile dos anos noventa. Este trânsito possibilitou uma aproximação do urbano, do rural, do regional, do nacional, do local, enfim de uma série de espaços interconectados dentro do país, que logo é transferida aos filmes pelos realizadores.

Reconstruindo as trajetórias individuais, seguindo o enfoque de Velho (1999, 2001), foi possível descobrir que os cineastas destacam uma multiplicidade de traços identitários, assimilando o conceito de Cucho (1999). Assim, com estas trajetórias, conseguimos atingir o coletivo, observando a(s) identidade(s) chilena(s) dos anos noventa, que, sem ser(em) definitiva(s), se soma(m) a outras versões da identidade estudadas por outros autores. Visualizamos, então, um país diverso, que convive com distintas matrizes identitárias.

Teoricamente, concluímos que estas matrizes identitárias podem ser assimiladas ao *campo de possibilidades* proposto por Velho, que considera o espaço para formulação e implementação de projetos, com o qual é possível lidar com o viés individualista das trajetórias, outorgando uma dimensão sociocultural, constituindo modelos, paradigmas e mapas.

Em uma tentativa de organizar estes traços identitários, marcados a partir dos estudos no campo e a partir do discurso do Estado, resgatamos então o conceito de matrizes culturais. Guillermo Sunkel (1985) salienta a presença de duas matrizes culturais coexistentes no Chile da década de oitenta: uma matriz simbólico dramática e uma racional iluminista. Bernardo Subercaseux (1999) fala de uma matriz ancorada no sucesso econômico no Chile dos anos noventa. De outro lado, Martín-Barbero (1990) salienta uma matriz popular na América Latina, e acrescenta a presença de uma multiplicidade de matrizes articuladas num novo *sensorium* híbrido e urbano.

Estas matrizes, coexistentes ainda, podem ser resgatadas como contexto dos projetos cinematográficos individuais desenvolvidos pelos cineastas da década de noventa. Conectando esta idéia com a abordagem proposta por Martín-Barbero (1990), pôde-se afirmar que os diretores de cinema são os mediadores entre o urbano e o rural; o culto e o popular e o massivo; entre o global e o local; entre tradição e modernidade. Eles transitam entre o simbólico dramático e o racional iluminista, entre o popular, o rural e o urbano, chegando a um *sensorium híbrido*.

Retomando Ortiz (2001), é possível concluir que a identidade chilena da década de 90 é uma construção social que não está ancorada só no popular. Ela articula uma noção do nacional, que também parece ser uma construção ainda não definida com exatidão, com um discurso que surge desde o Estado - primeiramente a partir da imagem do sucesso econômico dos anos 80 e depois com a necessidade de criar um “projeto-país”-, e com traços identitários identificáveis por todos. Porém, este processo de construção tem a ver com uma multiplicidade de matrizes culturais existentes no Chile dos 90, que têm sido reconhecidas pelos cineastas como elementos centrais das obras cinematográficas do período, fugindo de discursos pré-determinados ou de construções elaboradas pelo Estado.

Metodologicamente, no início deste estudo, partimos de algumas hipóteses de trabalho que fizeram parte de uma espécie de bússola que esteve sempre presente e que permitiu o desenvolvimento da pesquisa. A primeira delas foi que os cineastas como mediadores na sociedade contribuem para construir versões da identidade cultural chilena na década de 90, valendo-se de apoio estatal para a realização dos seus projetos cinematográficos. Comprovamos esta proposição, mas concluímos que eles não constroem, contudo, uma versão única da(s) identidade(s) chilena(s).

Nossa segunda hipótese considerou que os cineastas constroem um imaginário que permite registrar uma memória e um projeto de país na década de 90, o que também foi abordado. Não obstante, a noção de “projeto de país” foi escassamente reconhecida como meta a ser atingida pelos realizadores, e não foi mencionada quando falaram de suas preocupações ou interesses para as futuras produções cinematográficas. O eixo da memória, porém, é importante, tanto nas lembranças vinculadas aos relatos individuais, aos filmes dos 90, quanto aos novos roteiros. Mesmo assim, os diretores têm uma visão do presente que salienta, principalmente, a passagem de uma utopia coletiva para uma individual, com a conseqüente perda de valores associados ao ideal coletivo e o desaparecimento de traços identitários vinculados à memória coletiva.

Uma outra hipótese de trabalho foi a existência de uma certa unidade temática entre os cineastas do exílio e entre os formados na publicidade, ou os que fizeram cinema durante a ditadura dentro do país. Esta idéia permitiu ir visualizando, ao longo da pesquisa, uma série de elementos comuns, além da diversidade. O mais importante é mencionar aqui o resgate do local. Porém, eles não têm um “projeto cinematográfico coletivo” em termos de conteúdo temático, conforme pudemos observar no decorrer do trabalho.

A utilização da técnica da entrevista em profundidade possibilitou uma aproximação dos cineastas que foi além da analítica, tendo uma perspectiva ampla, aberta ao diálogo e ao desenvolvimento de relatos extensos e ricos em emoções, acontecimentos e avaliações. Ou seja, conseguimos observar o processo de construção e reconstrução da identidade chilena através dos relatos orais dos diretores que narraram a sua própria experiência de trânsito pelo país dos anos noventa.

Como conclusão pessoal da pesquisadora, podemos dizer que este estudo foi possível pela própria perspectiva do “passageiro em trânsito”, que permitiu incorporar teoria e experiência brasileira e chilena

através da viagem pelos diferentes mundos e submundos. A mediação da autora permitiu levar e trazer as informações necessárias para produzir uma nova aproximação ao tema cinema-identidade. O trabalho precedente de mais de quinze anos no mundo do cinema chileno, desde o jornalismo, a produção e a divulgação, junto com o conhecimento prévio dos entrevistados e o olhar de *testemunha* nos processos de construção das imagens, facilitaram o trânsito pelos mundos individuais dos cineastas.

Finalmente, concluímos que, na relação cinema-identidade chilena dos 90, considerando o contexto histórico e os artistas como mediadores culturais, é possível distinguir uma identidade híbrida, mestiça, que é, em parte, construída ou re-construída pelos cineastas. Eles transitam pelos mundos e submundos, sendo estes tão diversos como o mundo político, o mundo dos triunfadores, o mundo dos filhos da ditadura; o mundo popular com os submundos urbano, rural e indígena, enfim, mundos coexistentes no Chile de entre séculos, fazendo conexões que mostram como convivem distintas matrizes identitárias. Fica, então, aberto o desafio de ampliar esta pesquisa para o século XXI e para o cinema latino-americano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E ELETRÔNICAS

BORRAT, Hétor. Desarrollo y tendencias de las industrias culturales en Europa Ibérica y América Latina: espacios públicos, estatales y privados. In: CENTRE D'INVESTIGACIÓ DE LA COMUNICACIÓ. **Cultura y comunicación: América Latina y Europa Ibérica**. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 1994. p. 253-256.

BRUNNER, José Joaquín. **Notas sobre cultura popular, industria cultural y modernidad**. Santiago de Chile: Flasco, 1985.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000. 530 p.

CAVALLO, Ascanio; DOUZET, Pablo; RODRIGUEZ, Cecilia. **Huérfanos y perdidos: El cine chileno de la transición, 1990-1999**. Santiago de Chile: Grijalbo, 1999. 285 p.

CONTURSI, María Eugenia; FERRO, Fabiola. **La narración, usos y teorías**. Buenos Aires: Norma, 2001. 111 p.

COUCHE, Denys. **A noção de cultura nas Ciências Sociais**. Bauru: EDUSC, 1999. 256 p.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. **Cartografias dos estudos culturais: uma versão latino-americana**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. 240 p.

FEATHERSTONE, Mike. **O desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade**. São Paulo: Studio Nobel/ SESC, 1997. 239 p.

FRANCIA, Aldo. **Nuevo cine latinoamericano en Viña del Mar**. Santiago de Chile: Cesoc/ChileAmérica, 1990. 242 p.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano. In: GARCÍA CANCLINI Néstor, et all. **Políticas culturales en América Latina**. México: Grijalbo, 1987, p. 13-61.

_____. **Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad**. México: CNCA/Grijalbo, 1990. 339 p.

_____. **Cultura y comunicación: entre lo global y lo local**. La Plata: Ediciones de periodismo y comunicación, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad de la Plata, 1997a. 133 p.

_____. El debate sobre hibridación. **Revista Crítica Cultural**. Santiago de Chile, ago. 1997b.

_____. La cultura iberoamericana: de la producción al consumo. In: SEMINARIO SOBRE POLÍTICAS CULTURALES IBEROAMERICANAS, 2., 1995. Madrid: Fundación Centro español de estudios de América Latina, 1995, 17 p.

_____. **Las industrias culturales y el desarrollo económico y social**. In: CONFERENCIA SEMINARIO CULTURA Y DESARROLLO, 1998. Santiago de Chile, 1998.

_____. **Consumidores e Cidadãos**. 4. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999a. 290 p.

_____. Políticas culturales: de las identidades nacionales al espacio latinoamericano. In: GARCÍA CANCLINI, Néstor; MONETA, Carlos Juan (orgs). **Las industrias culturales en la integración latinoamericana**. Buenos Aires: Ed. Universitaria de Buenos Aires, 1999b. 342 p.

_____. **La globalización imaginada**. Buenos Aires: Paidós, 1999c. 238 p.

GARRETON, Manuel Antonio (org.). **América Latina, un espacio cultural en el mundo globalizado**. Santiago de Chile: UNESCO/Convenio Andrés Bello/MINEDUC, 1999.

GETINO, Octavio. **Cine y televisión en América Latina: producción y mercados**. Santiago de Chile: Lom/Universidad Arcis/Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, 1998. 283 p.

_____. Aproximación a un estudio de las industrias culturales en el Mercosur. In: SEMINARIO INTERNACIONAL IMPORTANCIA Y PROYECCIÓN DEL MERCOSUR: EN MIRAS A LA INTEGRACIÓN, 2001. Santiago, Chile.

GONZALEZ, Jorge; GALINDO CÁCERES, Jesús (coords.) **Metodología y cultura**. México: Consejo Nacional para la Cultura, 1994. 281p.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 2000. 349p.

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 24, p. 68-75, 1996.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2000a. 102 p.

_____. O legado teórico dos Cultural Studies. **Revista de Comunicação e Linguagem**. Lisboa: Relógio d'Água, n. 28, p. 64-81, 2000b.

_____. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org). **Identidade e diferença, a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000c. p. 203-133.

HERMES, Joke. **Reading Women's magazines: an analysis of everyday media use**. Cambridge: Polity Press, 1995. 226 p.

JACKS, Nilda. **Mídia nativa: indústria cultural e cultura regional**. Porto Alegre: UFRGS, 1998. 150 p.
_____. **Querência: cultura regional como mediação simbólica -um estudo de recepção-**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999. 286 p.

JOHNSON, R. O que é afinal, estudos culturais? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **O que é afinal Estudos Culturais?** Belo Horizonte: Autêntica, 1999. 236 p.

LARRAÍN, Jorge. **Modernidad, razón e identidad en América Latina**. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1996. 270 p.
_____. **Identidad chilena**. Santiago de Chile: Lom, 2001. 274 p.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Procesos de comunicación y matrices de cultura: itinerarios para salir de la razón dualista**. México: FELAFACS/Gustavo Gili, 1987. 212 p.
_____. Comunicación y cultura, unas relaciones complejas. **Revista Telos**. Madrid, n.19, p. 21-26, 1990.
_____. **De los medios a las mediaciones**. México: Gustavo Gili, 1991. 300 p.
_____. Experiencia audiovisual y desorden cultural. In: LOPEZ de la ROCHE, Fabio; MARTIN-BARBERO, Jesús (orgs.). **Cultura, medios y sociedad**. Colombia: Universidad Nacional de Colombia, 1998a. p. 27-64
_____. De la comunicación a la filosofía y viceversa: nuevos mapas, nuevos retos. In: TOSCANO, María Cristina Laverde; REGUILLO, Rosa. **Mapas nocturnos: Diálogos con la obra de Jesús Martín-Barbero**. Santa Fé de Bogotá: Siglo del Hombre Editores e Fundación Universidad Central, 1998b. p. 200-221.
_____. Las transformaciones del mapa, industrias y culturas. In: GARRETÓN, Manuel A. (org.) **América Latina: un espacio cultural en el mundo globalizado**. Santiago de Chile: UNESCO/Convenio Andrés Bello/ MINEDUC, 1999.

MASCARELLO, Fernando. Notas para uma teoria do espectador nômade. In: RAMOS Roberto (org). **Mídia, textos e contextos**. Porto Alegre: Edipucrs, 2001. p. 147-177
_____. **Viva Glauber, viva Hollywood: por uma teoria plural do espectador cinematográfico**, 1999. 171f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Faculdade de Comunicação Social, PUCRS. Porto Alegre, 1999.

MATO, Daniel. Procesos de construcción de identidades transnacionales en América Latina en tiempos de globalización. In: MATO, Daniel (coord). **Teoría y política de la construcción de identidades y diferencias en América Latina y el Caribe**. Venezuela: UNESCO/Nueva Sociedad, 1994. p. 251-261.

MOULIAN, Tomás. **Chile actual: anatomía de un mito**. Santiago de Chile: Lom/Universidad Arcis, 1997. 386 p.

MOUESCA, Jacqueline. **Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985)**. Madrid: Del Litoral, 1988. 204 p.
_____. **Cine chileno veinte años. 1970-1990**. Santiago de Chile: Ministerio de Educación, Departamento de Planes y Programas, División de Cultura, 1992. 163 p.

OLIVEN, Ruben George. **A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-Nação**. Petrópolis: Vozes, 1992. 143 p.
_____. Mitologias da nação. In: FELIX, Loiva Otero e ELMIR P. Cláudio (orgs). **Mitos e heróis: Construção de imaginários**. Porto Alegre: UFRGS, 1998. 253 p.

ORTIZ, Renato; BORELLI Silvia Helena Simoes; RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela: História e Produção**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. 197 p.

_____. O caminho das mediações. In: MELO, José Marques de; DIAS, Paulo da Rocha (orgs). **Comunicação, cultura, mediações: O percurso intelectual de Jesús Martín-Barbero**. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo/UNESCO, 1999. 213 p.

_____. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2001. 148 p.

PROGRAMA DE LAS NACIONES UNIDAS PARA EL DESARROLLO (PNUD). **Desarrollo Humano en Chile: nosotros los chilenos, un desafío cultural (2002)**. Santiago de Chile: PNUD, mayo 2002. 357 p.

QUEIROZ, María Isaura Pereira de. **Variações sobre a técnica de gravador no registro da informação viva**. São Paulo: T.A. Queiroz, 1991. 171 p.

RECONDO, Gregorio (comp.). **Mercosur, la dimensión cultural de la integración**. Buenos Aires: Ciccus, 1998. 332 p.

SMITH, Anthony. **La identidad nacional**. Madrid: Trama, 1997. 176 p.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org) **O que é, afinal, Estudos Culturais?** Belo Horizonte, Autêntica, 1999. 236 p.

SUNKEL, Guillermo. **Razón y pasión en la prensa popular: un estudio sobre cultura popular, cultura de masas y cultura política**. Santiago: Estudios Ilet Instituto Latinoamericano de Estudios Transnacionales, 1985. 228 p.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997. 173 p.

VELHO, Gilberto. **Projeto e metamorfose: Antropologia das sociedades complexas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999. 137 p.

_____; KUSCHNIR, Karina (orgs). **Mediação, cultura e política**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001. 343 p.

VILODRE, René. **As telas da cidade: Um estudo sobre a distribuição cinematográfica na cidade de Porto Alegre, 2000**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, UFRGS, Porto Alegre, 2000.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura, sociología de la comunicación y del arte**. Barcelona: Paidós, 1982. 231 p.

WOODWARD, Katryn. Identidade e diferença: uma introdução. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org). **Identidade e diferença, a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000. p.7-72.

DOCUMENTOS

CAIOZZI, Silvio. **Discurso Oficial Constitución Legal de la Plataforma Audiovisual como Federación Gremial**. 31 mayo 2002. Disponível em:

<<http://www.sinteci.cl/plataforma-audiovisual.htm>>. Acesso em: 25/02/2003.

CHILE. Ministério Secretaría General de Gobierno. Secretaría de Comunicación y Cultura, SECC. **Política Cultural del Gobierno del Presidente Ricardo Lagos**. Gobierno de Chile, jun. 2000. 15 p.

_____. _____. **Cultura 2000: Informe anual**. Santiago de Chile, ene. 2001. 69 p.

_____. _____. **Cultura 2001: Informe anual**. Santiago de Chile, ene. 2002. 78 p.

_____. _____. **Revista Cultura**. Chile 1990-2000. Una década de desarrollo cultural. Santiago de Chile: n.25, nov. 1999. 142 p. Edição especial.

_____. _____. **Revista Cultura**. Discurso presidencial de Ricardo Lagos - 21 de mayo de 2000. Santiago de Chile: n. 26, p.11, set. 2000.

_____. Ministerio de Educación, División de Cultura, Área audiovisual e Corporación Nacional de Fomento de la Producción (MINEDUC-CORFO) **Industria Audiovisual en Chile**: Informe año 2000. /Santiago, mar. 2000. 12 p.

UNESCO. Informe provisional del equipo especial sobre la Unesco en el Siglo XXI. París, mayo 2000.

PLATAFORMA AUDIOVISUAL CHILENA. Anteproyecto de Ley de Fomento al Audiovisual, Chile 2000.

PROGRAMA DE COOPERAÇÃO IBERO-AMERICANA (IBERMEDIA). Acta constitutiva y Reglamento de funcionamiento de Ibermédia, 1998.

_____. Acta y documentos de la última sesión del comité intergubernamental de Ibermedia, asignación de fondos y proyectos favorecidos para ejecutar en el año 2001. Rio de Janeiro, oct. 2000.

DOCUMENTOS DE DIVULGAÇÃO DOS FILMES

ANDREA FILMS. La luna en el espejo, Notas de producción, Santiago de Chile: Andrea Films, 1990.

ARCA FILMS. Caluga o menta, *press-book* original. Santiago de Chile: Arca Films, 1990.

CINE XXI. La Frontera, Notas de prensa, *press-book* original, 1991. Santiago de Chile: Cine XXI.

CATALINA CINEMA: Johnny cien pesos, *press-book* original, notas de producción. Santiago de Chile: 1993

CEBRA PRODUCCIONES. El chacotero sentimental, Notas de Producción, registro de prensa. Santiago: Cebra producciones, 1999

LÜBBERT PRODUCCIONES. Táxi para tres, *press-book* original. Santiago: Lübbert producciones, 2001.

REVISTAS E JORNAIS

BALIC, Walimir (Zoom). Año de gloria para el cine chileno. **El Mercurio**, Santiago, 4 jan. 1990.

_____. A teatro lleno exhibieron una estimulante película de Raúl Ruiz. **El Mercurio**, Santiago, 18 out. 1990. Espectáculos, p. C19.

CAVALLO, Ascanio. El cine chileno pós taxi. **El Mercurio**, Santiago, 6 jun. 2002. Artes y Letras.

CINE: revista. Santiago de Chile: Asociación Gremial de Productores de Cine y TV-Chile. n. 36, dic. 1989, 31 p.

_____. Santiago de Chile: Asociación Gremial de Productores de Cine y TV-Chile. n. 42, mayo 1991, 40 p.

_____. Santiago de Chile: Asociación Gremial de Productores de Cine y TV-Chile. n. 44, jan. 1992, 36 p.

_____. Santiago de Chile: Asociación Gremial de Productores de Cine y TV-Chile. n. 45, marzo-abr. 1992, 36 p.

_____. Santiago de Chile: Asociación de Productores de Cine y TV-Chile. n. 46, oct. 1992, 44 p.

CINEMAS D'AMERIQUE LATINE. Revue Anuelle de l'Association Rencontres cinemas d'Amerique Latine de Toulouse Arcalt. Toulouse: n. 3, 1995. 96 p.

EHRMAN, Hans. Bajo el signo de la censura. **Enfoque**. Santiago de Chile: Linterna Mágica, n. 14, p. 25-26, marzo. 1990.

FREDES, Miguel Angel. Andrés Wood explora la pasión. **Las Ultimas Noticias**, Santiago de Chile, 28 jul. 1999. Entrevista.

GONZALEZ, Rodrigo. Andrés Wood: con el desquite podemos competir en emoción. **La Hora**, Santiago de Chile, 20 jul. 1999. Entrevista.

GONZALO Justiniano: quiero explorar el mundo a través de la ficción. **El Mercurio**. Santiago de Chile, 14 oct. 1990. Espectáculos. Caderno C, p. 14. Entrevista.

GUTIERREZ, Soledad. La censura en Chile (...sin palabras). **The End**, Santiago de Chile: Cebra Producciones, n. 3, dez. 2000.

HALTENHOFF, Willy. Andrés Wood: uno hace cine a pesar del público y los críticos. **La Nación**, Santiago de Chile, 31 jul. 1999. Entrevista.

IÑIGUEZ, Ignacio. Tribus urbanas: en busca del espacio propio. In: **Revista Cultura**, Santiago de Chile: SECC, n. 29, p. 54-58, nov. 2000.

JOHNSON, Constanza; OLAVE, Daniel. Silvio Caiozzi: la publicidad me ha ayudado a refinar mi cine. **Enfoque**, Santiago de Chile, n. 16, p. 19-21, sept. 1990.

KLENER, Luis. Cristián Galaz: un chacotero muy serio. **Punto Final**, Santiago de Chile, dic.1999. Disponible em: <<http://www.puntofinal.cl>>. Acesso em: 25 nov. 2002.

LOS CORTOMETRAJISTAS dan paso al largo. **El Mercurio**. Santiago de Chile, 24 marzo. 1996.

LUQUE, María José (MJL). Silvio Caiozzi: la luna en el espejo fue un desafío. **Cine**, Santiago de Chile, n. 40, p.5, oct. 1990.

MACHUCA, Guillermo. Artes visuales, tendencias y filiaciones. In: **Revista Cultura**. Chile 1990-2000: Una década de desarrollo cultural. Santiago de Chile, n. 25, p.51-54, nov. 1999, Edição especial.

MARTINEZ, Antonio. La Frontera. **Hoy**, Santiago de Chile, n. 746, 4 nov. 1991.

NARANJO, René. Raúl Ruiz, um cineasta del exilio. **La Tercera**, Santiago de Chile, 23 set. 1997. Disponible em: <<http://www.latercera.cl>>. Acesso em: 25 nov. 2002.

OLAVE, Daniel. La Frontera, lista en noviembre. **La Nación**. Santiago de Chile, 22 mayo 1991. Entrevista Ricardo Larraín.

PERFIL del usuario chileno. **Revista Cultura**. Santiago de Chile: SECC, n. 27, p. 25, nov. 2000.

QUEZADA, Iván. Cine chileno: goles son amores. **Hoy**. Santiago de Chile, 26 feb. 1996.

ROVARETTI, Cecilia. La nueva película de Andrés Wood. **La Tercera**. Santiago de Chile, 12 jul. 1999.

SOTO, Héctor. Caluga o menta: La tercera es la vencida. **El Mercurio**. Santiago de Chile, 14 oct. 1990. Espectáculos, Caderno C, p. 14.

SUBERCASEUX, Bernardo. Chile, espesor cultural, identidad y globalización. In: **Revista Cultura**. Chile 1990-2000. Una década de desarrollo cultural. Santiago de Chile: SECC, n. 25, p. 12-15, nov. 1999. Edição Especial.

TAXI para tres (Orlando Lübbert) ¿Volante o maleta? **Revista The End**. Santiago de Chile: Cebra Producciones, n. 11, p. 4-7, ago. 2001.

VALLE, Rafael. Más de 9 millones de chilenos asistieron este año al cine. **La Tercera**, Santiago de Chile, 27 dic. 2000. Espectáculos.

VERA-MEIGGS, David. La Frontera: buen guión y estupendo reparto. **El Mercurio**, Santiago de Chile, 13 out. 1991. Espectáculos, Caderno C, p. 13.

_____. Cine nacional: en rodaje. In: **Revista Cultura**. Chile 1990-2000. Una década de desarrollo cultural. Santiago de Chile: SECC, n. 25, p 57-59, nov. 1999. Edição Especial.

VILLARROEL, Mónica. S. Caiozzi: me gusta observar la realidad desde los rincones. Entrevista. **El Mercurio**, Santiago de Chile, 28 sept. 1990a, Wikén, p. 9.

_____. Cinco años demoró atrapar la luna en el espejo. Reportagem. **El Mercurio**, Santiago de Chile, 20 jul 1990b. Wikén, p.4-5.

_____. Prestigio internacional del cine chileno: ¿Una realidad o sólo un mito local? **El Mercurio**, Santiago de Chile, 14 abr. 1991a. Espectáculos, Caderno C, p. 15.

_____. Gustavo Graef-Marino: filmaré con un toque internacional. **El Mercurio**, Santiago de Chile, 6 mayo 1991b. Espectáculos, Caderno C, p. 10. Entrevista.

_____. R. Larrain: La Frontera es una mirada poética donde todo está al filo de lo posible. **El Mercurio**, Santiago de Chile, 12 oct. 1991c. Espectáculos, Caderno C, p. 23. Entrevista.

_____. La Frontera volvió a sus orígenes. **El Mercurio**, Santiago de Chile, 3 ene. 1992a. Wikén, p.10. Reportagem.

_____. Ricardo Larrain: un chileno avalado por un Oso de plata. **El Mercurio**, Santiago de Chile, 28 feb. 1992b. Wikén, p.8.

_____. Ricardo Larrain: sigo siendo el mismo y no llegué a ningún sitio. **Los Tiempos**. Santiago de Chile, n. 7, p. 49, dic. 1992c. Entrevista.

PUBLICAÇÕES ON-LINE

OROPESA, Fabiola. El cambio que provocó el Chacotero sentimental. Disponível em: <www.z.netexplora.com/contintanegra/ctn2cinechileno.htm>. Acesso em: 20 nov. 2001.

VASQUEZ, David. El cine chileno en sus libros: breve panorama histórico. **Revista PCLA**. São Paulo, v.1, n.4, jul/ago./set. 2000. Disponível em: <www.metodista.br/unesco/PCLA/revista4/artigo%25204.htm>. Acesso em: 10 dez. 2002.

SITES INSTITUCIONAIS

CULTURACHILE. Desenvolvido pelo Departamento de Cultura de la Secretaría de Comunicación y Cultura del Ministerio Secretaría General de Gobierno, 2001. Apresenta documentos, notícias e atividades relacionadas com cultura tanto no setor público quanto no setor privado. Disponível em: <<http://www.culturachile.cl>>. Acesso em: 13 de maio 2002.

MINEDUC, División de Cultura, Area Audiovisual. Desenvolvido pelo Ministerio de Educación. Apresenta atividades, documentos e informações dos órgãos dependentes do Ministerio. Disponível em: <<http://www.mineduc.cl>> Acesso em: 20 fev. 2002.

CORFO, Desenvolvido pela Corporación de Fomento de la Producción, do Ministerio de Economía. Apresenta programas, atividades e notícias. Disponível em: <<http://www.corfo.cl>>. Acesso em: 17 abr. 2001 e 13 de maio 2002.

FILMOGRAFIA

AMNESIA. Direção: Gonzalo Justiniano. Produção: Luis Justiniano. Santiago de Chile: Arca Films Ltda (Chile). 1994 (90 min), son., color.

CALUGA O MENTA. Direção: Gonzalo Justiniano. Produção: Luis Justiniano. Santiago de Chile: Arca Films (Chile), Filmocentro (Chile), Televisión Española S.A (Espanha). 1990 (102 min), son., color.

CORONACION. Direção: Silvio Caiozzi. Produção: Silvio Caiozzi, Guadalupe Bornard. Santiago de Chile: Andrea Films S.A. (Chile) 2000 (140 min), son., color.

EL CHACOTERO SENTIMENTAL. Direção: Cristián Galaz. Produção: Roberto Artiagoitia. Santiago de Chile: Cebrá producciones.(Chile) 1999 (90 min), son, color.

EL DESQUITE. Direção: Andrés Wood. Produção: Andrés Honorato, Juan Harting. Santiago de Chile: Andrés Wood producciones (Chile); Arauco Films (Chile) y Teatro Sombrero verde (Chile). 1999 (120 min), son., color.

EL ENTUSIASMO. Direção: Ricardo Larraín. Produção: Ricardo Larraín, Daniel Pantoja. Santiago de Chile: Cine XXI (Chile), Cartel S.A (Espanha) y Paraíso Production (França). 1998 (120 min), son., color.

EL LEYTON. Direção: Gonzalo Justiniano. Produção: Carlo Betin. Santiago de Chile: Sahara Films (Chile). 2002 (90 min), son, color.

HISTORIAS DE FUTBOL. Direção: Andrés Wood. Produção: Andrés Honorato, Juan Harting. Santiago de Chile: Kalikatres S.A. (Chile) 1997 (87 min), son., color.

JULIO COMIENZA EN JULIO. Direção: Silvio Caiozzi. Produção: Silvio Caiozzi, Alberto Celery, Nelson Fuentes. Santiago de Chile: Caiozzi y García Ltda. (Chile) 1979 (120 min), son., sepia.

JOHNNY CIEN PESOS. Direção: Gustavo Graef-Marino. Produção: Gustavo Graef-Marino. Santiago de Chile: Catalina Cinema S.A. (Chile), Arauco Films (Chile), Prötele-Datel (USA), Televisine (México). 1993 (90 min), son., color.

LA FIEBRE DEL LOCO. Direção: Andrés Wood. Produção: Andrés Wood. Santiago de Chile: El Deseo S.A. (Espanha); Tequila Gang (México) Andrés Wood producciones (Chile). 2001 (94 min), son., color.

LA FRONTERA. Direção: Ricardo Larraín. Produção: Ricardo Larraín, Eduardo Larraín. Santiago de Chile: Cine XXI (Chile), Filmocentro Cine (Chile); Televisión Española S.A. (Espanha), Ion Producciones (Espanha), Televisión Nacional de Chile (Chile)1991 (115 min), son., color.

LA LUNA EN EL ESPEJO. Direção: Silvio Caiozzi. Produção: Silvio Caiozzi. Santiago de Chile: Andrea Films (Chile). 1990 (75 min), son., color.

TAXI PARA TRES. Direção: Orlando Lübbert. Produção: Adrián Solar y Orlando Lübbert. Santiago de Chile: Lübbert Producciones Audiovisuales/FONDART. (Chile) 2001 (90 min), son., color.

TUVE UN SUEÑO CONTIGO. Direção: Gonzalo Justiniano. Produção: Carlo Bettin. Santiago de Chile:Cinecorp (Chile), Iónica (Espanha) 1999 (90 min), son., color.

ENTREVISTAS

CÁCERES, Gerardo. Roteirista *Johnny cien pesos*. Entrevista. Santiago de Chile, jan. 2003.

CAIOZZI, Silvio, diretor *La luna en el espejo*. Entrevista. Santiago de Chile, dez. 2002.

GALAZ, Cristián, diretor *El chacotero sentimental*. Entrevista. Santiago de Chile, dez. 2002.

GRAEF-MARINO, Gustavo, diretor *Johnny cien pesos*. Entrevista telefónica, Los Angeles, California, Estados Unidos, jan. 2003.

JUSTINIANO, Gonzalo, diretor *Caluga o menta*. Entrevista. Santiago de Chile, jan. 2003.

LARRAÍN, Ricardo, diretor *La Frontera*. Entrevista. Santiago de Chile, dez. 2002.

LÜBBERT, Orlando, diretor *Taxi para tres*. Entrevista. Santiago de Chile, jan. 2003.

WOOD, Andrés, diretor *Historias de fútbol*. Entrevista. Santiago de Chile, jan. 2003.

ANEXOS

ANEXO I - PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA E AUDIOVISUAL NO CHILE

LONGAS-METRAGENS - 1990 a 2000⁹¹ - Cartografia geral

1990

| | Título e ano de produção | Diretor | Estréia | Sinopse | Formato |
|----|---|--|--------------|--|-----------------------|
| 01 | <i>Imagen latente</i> (1988) | Pablo Perelman (dir. y guión) | 13 julio | En 1983, Pedro, fotógrafo profesional, tiene un hermano detenido-desaparecido durante la dictadura y busca desentrañar el misterio. | 35mm 92' color |
| 02 | <i>La luna en el espejo</i> (1984-1990) | Silvio Caiozzi (guión: José Donoso y S. Caiozzi) | 3 agosto | En Valparaíso, dos solitarios, el gordo y Lucrecia, su vecina, se enamoran, con la oposición de don Arnaldo, viejo marino jubilado y padre autoritario del hombre. | 35mm 75' color |
| 03 | <i>La niña en la palomera</i> (1990) | Alfredo Rates (guión: Fernando Cuadra y A. Rates) | 24 agosto | Adaptación de la obra teatral de Fernando Cuadra. En 1962, en Santiago, un chofer de micro seduce y esconde a una liceana en el entretecho de su casa. | 35mm 97' color |
| 04 | <i>Viva el novio</i> (1990) | Gerardo Cáceres (dir. y guión) | 7 septiembre | Comedia que muestra las aventuras de un "vividor" santiaguino de clase media. | 35mm 91' color |
| 05 | <i>Caluga o menta</i> (1990) | Gonzalo Justiniano (guión: G. Justiniano y José A. Peña) | 15 octubre | Seres marginales que viven en una población de Santiago, en medio de la miseria y que oscilan entre el sentido de la existencia y la drogadicción. | 35mm 100' color |
| 06 | <i>Hay algo allá afuera</i> (1989) | José Maldonado (dir. y guión) | 16 noviembre | Bruno es un atemorizado santiaguino con conflictos de identidad. | 35mm 80' color |
| 07 | <i>País de octubre</i> (1990) | Daniel de la Vega (guión: De la Vega y F. Vilches) | 16 noviembre | Dos jóvenes errantes, que viajan sin meta, se encuentran con otros personajes con frustraciones y traumas. | 16mm 80' color |

1991

| | Título e ano de produção | Diretor | Estréia | Sinopse | Formato |
|----|---|--|-------------|---|--------------------------|
| 01 | <i>La Frontera</i> (1990-1991) | Ricardo Larraín (guión: R. Larraín y Jorge Goldenberg) | 25 octubre | Ramiro, profesor, es relegado al sur en época de la dictadura. Allí descubrirá un mundo paradójico y enigmático y vivirá un apasionado romance con Maite, refugiada española. | 35mm 115' color |
| 02 | <i>Neruda en Isla Negra</i> (1985-1991) | Hernán Garrido (dir. y guión) | 6 diciembre | Un joven admirador de Neruda recorre los lugares donde el poeta vivió y se inspiró. Junto a un viejo | 35mm 83' color/b-n |

⁹¹ Para unificar as fontes nesta breve síntese dos filmes, as sinopses e os dados foram coletados a partir do quadro resumo publicado pela Área Audiovisual de la División de Cultura (MINEDUC, 2002), conservándose a grafía original.

| | | | | | |
|--|--|--|--|---|--|
| | | | | librero, vivirá el natalicio del poeta. | |
|--|--|--|--|---|--|

1992

| | Título e ano de produçã | Diretor | Estréia | Sinopse | Formato |
|----|---|--|-------------|--|-----------------------|
| 01 | <i>Los agentes de la KGB también se enamoran</i> (1991) | Sebastián Alarcón (guión: A. Borodianski, A. Adabashián y S. Alarcón) | 31 enero | En esta comedia dos agentes de la KGB llegan a Chile. Misha se enamora de una chilena, Paola, que trabaja en una casa de masajes; cada uno cuenta una historia de sí mismo que no es real. | 35mm 88' color |
| 02 | <i>Archipiélago</i> (1992) | Pablo Perelman (dir. y guión) | 2 octubre | Después del golpe militar, un arquitecto, especialista en vivienda social, decide actuar clandestinamente en política. Herido en la frente, mientras agoniza, cree vivir una aventura en el mundo mágico de los chonos, en el sur de Chile. | 35mm 80' color |
| 03 | <i>Palomita blanca</i> (1973-1992) | Raúl Ruiz (dir. y guión) | 6 noviembre | Libre adaptación de la novela de E. Lafourcade. A través de la relación de amor de dos adolescentes de diferentes clases sociales, el director presenta un retrato de la sociedad chilena de comienzos de los 70. Extraviada en 1973, cuando se filmó, se demoró 20 años en ser terminada y estrenada. | 35mm 125' color |

1993

| | Título e ano de produçã | Diretor | Estréia | Sinopse | Formato |
|----|------------------------------------|--|------------|---|----------------------|
| 01 | <i>Johnny cien pesos</i> (1993)(*) | Gustavo Graef-Marino (guión: Gerardo Cáceres y G. Graef-Marino) | 14 octubre | Basada en un hecho real, es la historia de un asalto a una casa de cambio de dólares clandestina en Santiago. Johnny y su banda quedan atrapados. La TV transmite en directo el hecho, provocando reacciones en la familia y el gobierno. | 35mm 90' color |

1994

| | Título e ano de produçã | Diretor | Estréia | Sinopse | Formato |
|----|--|---|---------------------------------|---|----------------------|
| 01 | <i>Entrega total</i> (1993) (*) | Leonardo Kocking (guión: L. Kocking, Desiderio Arenas, José Román) | 13 enero | La cantante Ninón decide escapar de su frustrada vida sentimental y parte al norte en busca de un antiguo amor, encontrando en el camino a Alberto, un prófugo de la policía. | 35mm 80' color |
| 02 | <i>El Cumplimiento del deseo</i> (1985-1993) (*) | Cristián Sánchez (dir. y guión) | 20 enero (Sala Cine Arte UC) | Manuela, estudiante de psicología, vive una crisis; desea libertad, salir de la monotonía, e intenta una vida en comunidad con otros jóvenes. | 16mm 84' color |
| 03 | <i>Amnesia</i> | Gonzalo | 28 julio | En Valparaíso, Ramírez reencuentra | 35mm |

| | | | | | |
|----|--|---|-----------|--|---------------|
| | (1994) (*) | Justiniano (guión: G.Justiniano y Gustavo Frías) | | a Zúñiga, su antiguo sargento en el regimiento. Los recuerdos del pasado emergen: ellos participaron de un campamento de presos políticos en el desierto, en la época de la dictadura. | 90' color |
| 04 | <i>Valparaíso</i> (1994) | Mariano Andrade (dir. y guión) | Estrenada | A Marcela, joven madre soltera, le roban su hijo recién nacido. Desesperada, intenta encontrarlo. Un joven marino español le ofrecerá ayuda para dar con la banda de traficantes que tiene a su hijo. | 35mm color |
| 05 | <i>Los naufragos</i> (1994) | Miguel Littin | Estrenada | Después de 20 años en el exilio, Aaron regresa a Chile para reencontrar a su hermano Ur, quien ha desaparecido. Obsesionado por los recuerdos, sólo encuentra comportamientos ambiguos entre los integrantes de su familia, amigos y servidores de la casa patronal. | 35mm color |
| 06 | <i>Hasta en las mejores familias</i> (1993) (*) | Gustavo Letelier | Estrenada | Pedro, luego de regresar de un viaje a China, decide abandonar a su esposa Amanda, mujer conservadora. | 35mm color |

1995

| | Título e ano de produção | Diretor | Estréia | Sinopse | Formato |
|----|--|----------------------|-----------|---|---------|
| 01 | <i>En tu casa a las ocho</i> (1994) | Christine Lucas | Estrenada | Javiera y Antonio son un joven matrimonio, con dos hijas y una más en camino. Tras esa aparente tranquilidad se esconde una relación pasional entre Antonio y su cuñada Antonieta. | 35mm |
| 02 | <i>La rubia de Kennedy</i> (1995) | Arnaldo Valsecchi | Estrenada | El relato vincula el caso de un fantasma que se aparece en Santiago y la historia de una joven alemana muerta trágicamente en Chiloé. Para cumplir con su destino, ella interviene en la vida de un publicista fracasado y su amante. | 35mm |

1996

| | Título e ano de produção | Diretor | Estréia | Sinopse | Formato |
|----|---|--------------------|---------|--|----------------------|
| 01 | <i>Mi último hombre</i> (1995 (*)(**)) | Tatiana Gaviola | 9 mayo | Una historia de pasiones ocultas, mujeres y hombres enfrentados a situaciones límites. | 35mm 90' color |

1997

| | Título e ano de produção | Diretor | Estréia | Sinopse | Formato |
|----|--|--|---------|---|----------------------|
| 01 | <i>Historias de fútbol</i> (1997) (*) | Andrés Wood (guión: A. Wood y René Arcos) | 5 junio | Tres historias ambientadas a lo largo de Chile. "No le crea", un joven que sueña con ser profesional, es tentado con un soborno; "El último gol gana", un grupo de niños pobres es favorecido por la suerte de recibir un balón; y "Pasión de multitudes", un joven vive un instante de pasión con una solterona. | 35mm 90' color |

1998

| | Título e ano de produção | Diretor | Estréia | Sinopse | Formato |
|----|--|---|--------------|---|-----------------------|
| 01 | <i>Gringuito</i> (1997-1998) (*) | Sergio Castilla (S. Castilla y J.B. Miller) | Estrenada | Es la historia de un niño que llega desde Nueva York a Chile contra su voluntad. Desarraigado y celoso de su hermano recién nacido, huye de casa, conoce al Flaco, un veguino que se hará su protector, amigo y maestro en su proceso de reconocimiento del país. | 35mm color |
| 02 | <i>El hombre que imaginaba</i> (1998) (*) | Claudio Sapiaín (guión: Gregory Cohen) | Noviembre | Jota, cansado de su trabajo como animador de TV, intenta dedicarse a escribir la historia más original del mundo, lo que le lleva a vivir situaciones misteriosas. | 35mm 96' color |
| 03 | <i>Cielo ciego</i> (1998)(*) | Nicolás Acuña (guión: Juan Ameijeiras) | Diciembre | Un ladrón, Ignacio, y una mujer, Malena, se conocen en un bus. El hombre relata a la mujer los últimos meses de su vida, que comienzan con un asalto frustrado y su hermano en la cárcel. | 35mm 95' color |
| 04 | <i>Last call</i> (1998) | Christine Lucas | Diciembre | Tres departamentos en un viejo edificio transformado en loft son el escenario para tres inusuales triángulos amorosos. | 35mm color |
| 05 | <i>El entusiasmo</i> (1998) (*) | Ricardo Larraín | 25 diciembre | Una historia de amor de tres amigos de la infancia. Fernando e Isabel se han casado y tienen un hijo. Guillermo sigue enamorado de su amiga; Fernando se deja llevar por el entusiasmo y va más allá de sus | 35mm 120' color |

| | | | | | |
|--|--|--|--|--|--|
| | | | | límites: de ejecutivo exitoso cae en manos de la mafia y la droga. | |
|--|--|--|--|--|--|

1999

| | Título e ano de produçã | Diretor | Estréia | Sinopse | Formato |
|----|---|---|---------------|---|-----------------------|
| 01 | <i>Southern cross</i> (1998) | James Becket | Mayo | Producción extranjera que sólo fue filmada en Chile como locación. | 35mm color |
| 02 | <i>El desquite</i> (1999) (**) | Andrés Wood (guión: A. Wood y Boris Quercia) | 30 de julio | Basada en la obra de Roberto Parra, presenta un drama pasional en los campos cercanos a Chillán, a comienzos de siglo. El hacendado Pablo Casas seduce a Anita, joven criada de su fundo (hacienda) Historia sobre las diferencias sociales y el machismo en el campo chileno. | 35mm 120' color |
| 03 | <i>No tan lejos de andrómeda</i> (1997) | Juan Vicente Araya (dir. y guión) | Agosto | Luego de años de exilio, Félix y Magui retornan. La resistencia de Félix a reintegrarse provoca problemas a su viejo suegro. | 35mm 131' b/n |
| 04 | <i>Tuve un sueño contigo</i> (1998-1999) (*) (**) | Gonzalo Justiniano (guión: G. Justiniano y Juan Potau) | 30 de agosto | Un romance prohibido del doctor Padilla, con Ruth, altera la vida del médico, su esposa, su hija adolescente y los habitantes del conservador pueblo. Las situaciones aluden a la hipocresía y el doble estándar moral de la sociedad chilena. | 35mm 90' color |
| 05 | <i>El chacotero sentimental</i> (1998-1999) (*) (**) | Cristián Galaz | 27 de octubre | Tres historias que, conectadas a través de un popular locutor de radio, presentan una radiografía de la sociedad urbana chilena; una picaresca de amantes, un drama que enfrenta a hermanas víctimas de incesto, y una comedia acerca de las dificultades para amar en una población. | 35mm |

2000

| | Título e ano de produçã | Diretor | Estréia | Sinopse | Formato |
|----|---|------------------|----------|---|---------|
| 01 | <i>En un lugar de la noche</i> (1999) (*) (**) | Martín Rodríguez | 23 marzo | Diego vende autos y apretó pausa. Simón fabrica zapatos y gira en banda. Gabriel se borró. Tres hermanos. Cada uno por su lado. Hasta esta noche. | 35mm |
| 02 | <i>Coronación</i> (1999) (*) (**) | Silvio Caiozzi | 27 abril | Don Andrés, último heredero de la acaudalada familia Avalos, siente que sus 58 años de vida han sido inútilmente dedicados a la lectura y a la | 35mm |

| | | | | | |
|----|--|------------------------|---------------|--|------|
| | | | | búsqueda de una razón por la existencia. Al contratar a una campesina de 17 años para que cuide a su demente abuela, no puede evitar sentir con vergüenza los deseos más oscuros. Su derrumbe psicológico será inevitable junto con el deterioro de la gran mansión de los Avalos. | |
| 03 | <i>Mi famosa desconocida</i> (1998-1999) (*) (**) | Edgardo Viereck | 11 mayo | Adelina Montanares es una típica "nana" chilena que, por cosas del destino, se gana un millonario premio en televisión. Esto le cambia la vida, llenándola de sorpresivos problemas que la obligarán a demostrar que ella vale por lo que es, y no por lo que tiene. | 35mm |
| 04 | <i>Monos con navaja</i> (1999) (**) | Stanley | 18 mayo | Un alcalde corrupto, sus agentes encubiertos y dos bandas rivales de narcotraficantes sirven como base a un <i>thriller</i> acentuado con humor negro. Muestra el submundo del narcotráfico en Latinoamérica y sus efectos en la sociedad. | 35mm |
| 05 | <i>Tierra del fuego</i> (1999) (**) | Miguel Littin | 03 julio | Hasta la más austral de las tierras llega en busca de oro Julius Popper. Su cruzada "civilización o muerte" se deja oír en toda la Patagonia. Acompañado de un grupo de aventureros comienza el camino hacia la gloria. | 35mm |
| 06 | <i>El vecino</i> (1998-1999) (*) (**) | Juan Carlos Bustamante | 29 septiembre | Un joven videasta traba amistad con su vecino, un delincuente atormentado por la memoria de un hecho criminal. La relación que establecen desemboca en el drama. Presente y pasado en pugna, creación y delincuencia, poder y marginalidad. | 35mm |

| | Título e ano de produçã | Diretor | Estréia | Sinopse | Formato |
|----|--|--|------------|---|----------------------|
| 07 | <i>Cicatriz</i> (1997) (**) | Sebastián Alarcón (guión: S. Alarcón y Tatiana Yakovlena) | 10 octubre | Basada en el atentado al entonces Presidente de la República de Chile, General del Ejército Augusto Pinochet, el año 1986. La mayoría de los participantes en el atentado fueron apresados y condenados a la pena de muerte. Cavando un túnel bajo la cárcel pública de Santiago, los jóvenes lograron escapar. | 35mm 87' color |
| 08 | <i>Campo minado</i> (1999) (**) | Alex Bowen | 31 agosto | Un joven geólogo junto a 4 jinetes cabalga por la Cordillera de los Andes en busca de un yacimiento. La mina de cobre está en medio de un campo minado. Este hallazgo desata las ambiciones e instintos más incontrolables. | 35mm |
| 09 | <i>Angel negro</i> (1999-2000) (**) | Jorge Olguín | 31 octubre | En 1990 desaparece misteriosamente una adolescente llamada Angel. Diez años más tarde sus ex-compañeros de curso comienzan a ser asesinados y uno de ellos investiga los extraños acontecimientos. | 35mm |

(*) Ayuda del Fondo de Desarrollo de las Artes (FONDART) para Rodaje y/ o Postproducción.

(**) Ayuda CORFO para Distribución (Programa Fomento al Largometraje CORFO-División Cultura).

(***) Ayuda Fondo de Apoyo a la Cinematografía Iberoamericana (IBERMEDIA).

PRODUÇÃO 2001⁹²

| | Título e ano produção | Diretor | Estréia | Sinopse |
|----|---|--------------------------|----------------|--|
| 01 | <i>Bastardos en el paraíso</i> (1999) (**) | Luis Vera (dir. y guión) | 13 marzo | Cuenta la vida de Manuel, joven nacido en Suecia, hijo de padres exiliados, quien tiene un grupo multirracial de amigos del barrio. |
| 02 | <i>Te amo (made in Chile)</i> (2000) (*) (**) | Sergio Castilla | 12 abril | Sam, de 16 años, lleva a sus tres mejores amigos a una casa abandonada. Tiene una cámara de video con la que harán películas. El juego se transforma en descubrimiento de los dramas personales. |
| 03 | <i>La fiebre del loco</i> (2000) (*) (**) | Andrés Wood | 4 octubre | En el extremo sur de Chile, se desata una fiebre en torno a un molusco en peligro de extinción. Su veda se ha levantado y atraídos por el dinero que genera la extracción, llegan a la aldea comerciantes, pescadores empresarios y prostitutas. |
| 04 | <i>Un taxi para tres</i> (2000) (*) (**) | Orlando Lübbert | 2 agosto | Comedia negra que narra la odisea del taxista Ulises, quien cree poder salir de sus estrecheces haciéndose cómplice de sus asaltantes. El dinero fácil lo saca de su ruta. |
| 05 | <i>El viñedo</i> (**) | Esteban Schroeder | | Película uruguaya chilena sin mayor información, no estrenada. |
| 06 | <i>El ladrón y su mujer</i> (**) | Rodrigo Sepúlveda | 16 agosto | Francisco Córdoba, un pillo de baja monta, es sorprendido robando en una estación de trenes. |
| 07 | <i>Time's up</i> (2000) (**) | Cecilia Barriga | 17 octubre | Rebeca Kaplan, es una psicoterapeuta que atiende a sus pacientes en una casa rodante, que se mueve por las calles de Nueva York. |
| 08 | <i>Antonia</i> | Mariano Andrade | 1 de noviembre | Antonia, una joven, exitosa, inteligente y hermosa mujer, pasa por una severa depresión. Un embarazo no deseado de un hijo de su actual pareja, Sebastián, un idealista y soñador fotógrafo, ahondará aún más su mal y le hará replantearse su vida. |

⁹² A produção do ano 2001 é considerada na medida que vários dos filmes foram escritos e produzidos durante os anos noventa.

| | Título e ano produção | Diretor | Estréia | Sinopse |
|----|---|--------------------|---------|--|
| 09 | <i>Negocio redondo</i> (2000) (*) (**) | Ricardo Carrasco | 2002 | Comedia que narra la historia de tres amigos que pretenden hacerse ricos traficando pescados y mariscos en Semana Santa. |
| 10 | <i>Paraíso clase B</i> (*) (***) | Nicolás Acuña | 2002 | Leo, un joven que trabaja junto a sus amigos en el negocio de apuestas clandestinas, se verá enfrentado a elegir entre amar a Gloria, la mujer que siempre amó y la vida de Pedro, su mejor amigo. |
| 11 | <i>El fotógrafo</i> (*) (**) (***) | Sebastián Alarcón | 2002 | En 1962 un fotógrafo de crónica roja de un diario de Valparaíso, está obsesionado por realizar una fotonovela que revolucionará el mundo artístico. |
| 12 | <i>Tendida mirando las estrellas</i> (2000) (*) | Juan Andrés Racz | | Sin información, aún no estrenada |
| 13 | <i>El lugar encantado</i> (*) | Juan Vicente Araya | | Sin información, aún no estrenada |
| 14 | <i>Subterra</i> | Marcelo Ferrari | | Filme basado en la novela de Baldomero Lillo. |
| 15 | <i>Punto de partida</i> (***) | Gonzalo Justiniano | | Drama basado en la obra Hijo de ladrón , que narra las peripecias de un joven hijo de delincuentes. |
| 16 | <i>La boda</i> | Gonzalo Justiniano | | Sin información, aún no estrenada |
| 17 | <i>Cienfuegos 835</i> | Robin Wescott | | Sin información, aún no estrenada |
| 18 | <i>Horcón</i> (*) | Rodrigo Gonçalvez | | Sin información, aún no estrenada |
| 19 | <i>Hombres de diciembre</i> (*) | Alex Bowen | | Sin información, aún no estrenada |
| 20 | <i>La última luna</i> (*) | Miguel Littin | | Sin información, aún no estrenada |
| 21 | <i>Los hijos del jaguar</i> (*) | Jorge Hidalgo | | Sin información, aún no estrenada |
| 22 | <i>Buscando a la señorita Hyde</i> (*) | Pepe Maldonado | | Sin información, aún no estrenada |

(*) Ayuda del Fondo de Desarrollo de las Artes (FONDART) para Rodaje y/ o Postproducción.

(**) Ayuda CORFO para Distribución (Programa Fomento al Largometraje CORFO-División Cultura).

(***) Ayuda Fondo de Apoyo a la Cinematografía Iberoamericana (IBERMEDIA).

ANEXO II - AGRUPAMENTO DOS CINEASTAS CHILENOS POR GERAÇÃO

Um total de 36 cineastas que tem produção de ficção registrada na década de noventa figuram nesta classificação. Não foram incluídos documentaristas, videastas e nem aqueles cineastas com produção só nas décadas anteriores.

1. Geração dos anos sessenta: cineastas que começaram a fazer cinema nos anos sessenta: antes do golpe de Estado: Raúl Ruiz, Miguel Littin, Sergio Castilla. (3)

2. Geração intermediária:

- a) Cineastas que durante a ditadura integraram a geração dos “formados no ofício da publicidade” e fizeram cinema dentro do país: Ricardo Larraín, Silvio Caiozzi, Tatiana Gaviola, Leonardo Kocking, Arnaldo Valsecchi, Juan Carlos Bustamante, Stanley⁹³ Gonzalo Justiniano, Pablo Perelman, José Maldonado, Cristián Sánchez, Daniel de la Vega, Claudio Sapiaín, Hernán Garrido, Gerardo Cáceres, Gustavo Letelier, Alfredo Rates⁹⁴, Juan Vicente Araya, Mariano Andrade, Christine Lucas. (21)
- b) Cineastas de voltaram do exílio ou ficaram no exterior: Sebastián Alarcón, Orlando Lübbert, Gustavo Graef-Marino, Valeria Sarmiento, Luis Vera, Cecilia Barriga. (6)
- c) Cineastas “jovens” que começaram a fazer cinema na década de 90, após 1993-1994: Cristián Galaz, Andrés Wood, Jorge Olguín, Nicolás Acuña, Martín Rodríguez, Edgardo Viereck, Alex Bowen. (6)

⁹³ Stanley é argentino radicado no Chile, tendo se ligado à publicidade, não durante a ditadura, como ocorreu com vários cineastas, mas nos anos 90.

⁹⁴ Pablo Perelman também é vinculado atualmente à publicidade, mas seu filme mais emblemático – *Imagen latente* – foi realizado durante a ditadura. Cáceres, Letelier e Rates estrearam um único filme sem maior transcendência, no início dos anos noventa.