

Mulheres cineastas durante o governo da Unidade Popular (Chile, 1970-1973): reflexões sobre o extra e o intra fílmico

Women filmmakers during the Popular Unity government (Chile, 1970-1973): reflections on the extra and intra filmic

Mujeres cineastas durante el gobierno de la Unidad Popular (Chile, 1970-1973): reflexiones sobre lo extra e intra fílmico

Marina Cavalcanti Tedesco¹



Resumo: Alguns filmes produzidos durante o governo da Unidade Popular (UP – 1970-1973) entraram para o cânone não apenas do cinema chileno, mas do cinema latino-americano. Por conseguinte, foram muito estudados ao longo dos anos, enquanto outra parte da filmografia realizada no Chile naquele período teve pouca ou nenhuma visibilidade. São exemplos desse segundo caso as obras cinematográficas dirigidas por mulheres nos primeiros anos da década de 1970, embora, felizmente, algumas dessas cineastas sejam cada vez mais tema de estudos e mostras. Não obstante, mesmo na bibliografia recente, as produções com mulheres na direção feitas nos tempos da UP não foram pensadas de forma conjunta. É esta contribuição às pesquisas sobre o cinema de mulheres na América Latina o objetivo do presente artigo. Após realizarmos um levantamento partindo de diversas fontes, chegamos a um *corpus* de 15 obras, que foram analisadas a partir dos seguintes aspectos: composição da direção; formato; gênero narrativo; forma de financiamento e estrutura de produção; se tem entrevista; se tem narração; se tem música (se sim, qual seu papel); a partir de que lógicas são construídas as relações entre imagem e som; e lógicas de montagem. **Palavras-chave:** cinema; mulheres; unidade popular; análise.

Abstract: Some films produced during the Popular Unity - UP government (1970-1973) entered the canon not only of Chilean cinema, but of Latin American cinema. Consequently, they have been studied a lot over the years, while another part of the filmography made in Chile in that period had little or no visibility. Examples of this second case are the cinematographic works directed by women in the early 1970s, although, fortunately, some of these filmmakers are increasingly the subject of studies and exhibitions. However, even in the recent bibliography, the productions with women filmmakers made in the days of the UP were not conceived together. It is this



contribution to research on women's cinema in Latin America that is the purpose of this article. After carrying out a survey based on several sources, we arrived at a corpus of 15 works, which were analyzed from the following aspects: composition of the direction; Format; narrative genre; form of financing and production structure; if it has an interview; if it has narration; if there is music (if so, what is its role); from which logics are built the relations between image and sound; assembly logic. **Keywords:** cinema; women; popular unity; analysis.

Marina Cavalcanti Tedesco
Mulheres cineastas durante o governo da Unidade
Popular (Chile, 1970-1973): reflexões sobre o extra e o intra fílmico

Dossiê



Unidade Popular, cultura e cinema

Há aproximadamente 50 anos, em 11 de setembro de 1973, um golpe de Estado, que aglutinou militares, capital nacional e internacional e setores conservadores pertencentes a diferentes classes, depôs e assassinou Salvador Allende, então presidente do Chile. Interrompeu-se, assim, através do uso extremo da violência, uma transformação estrutural que se iniciara no país, a qual pretendia ser uma via democrática para o socialismo – e que, independentemente de alcançar tal objetivo ou não, já estava trazendo mudanças importantes para a população mais pauperizada do campo e da cidade.

Allende, cuja posse ocorreu em 4 de novembro de 1970, foi eleito pela Unidade Popular (UP), uma coalizão entre o Partido Socialista, o Partido Comunista, o Movimiento de Acción Popular Unitaria, a Acción Popular Independiente e o Partido Social Demócrata. Era o ápice de um processo de mobilização social, organizado em formas mais ou menos institucionalizadas, em torno de pautas progressistas, reformistas e/ou revolucionárias, que se iniciara anos antes.

Partimos, aqui, de um entendimento de cultura como uma esfera da vida existente em qualquer sociedade (ainda que de formas muito distintas) e interdependente das demais esferas da vida social, “elemento constitutivo da ideologia, como também formador da consciência revolucionária” (Teixeira; Dias, 2010, p. 124). Se considerarmos a polarização que se agudizava no Chile na década de 1960 e durante o governo da UP, perceberemos a luta de classes em torno do signo (Bakhtin, 2009). Logo, não surpreende encontrarmos no Programa Básico de Gobierno de la Unidad Popular (1969) o seguinte trecho:

As profundas transformações que se empreenderão requerem de um povo socialmente consciente e solidário, educado para exercer e defender seu poder político, apto científica e tecnicamente para desenvolver a economia de transição ao socialismo e aberto massivamente à criação e ao gozo das mais variadas manifestações da arte e do intelecto (Programa [...], 1969, p. 28, tradução nossa)²

Sobre os meios de comunicação, entre eles o cinema, a avaliação do programa era:

São fundamentais para ajudar na formação de uma nova cultura e de um homem novo. Por isso, deve-se imprimir neles uma orientação educativa e liberá-los do seu caráter comercial,



adotando as medidas para que as organizações sociais disponham desses meios, eliminando delas a presença nefasta dos monopólios (Programa [...], 1969, p. 28, tradução nossa)⁵

Não obstante, a compreensão da importância da cultura no programa da UP não conseguiu se traduzir na elaboração de uma política efetiva para o setor durante o governo. É preciso lembrar da forte resistência enfrentada desde o primeiro dia por Allende, e essa correlação de forças impediu a criação de estruturas, tais como ministérios e institutos, que eram de grande interesse do governo (Yáñez, 2012). Ademais, não se pode ignorar as cisões internas. Dentro da Unidade Popular havia distintas visões em relação a até que ponto e em que temporalidade era possível avançar no processo revolucionário, pensado de forma geral, e nas propostas para a cultura, em particular (Mouesca, 1988).

Carolina Amaral de Aguiar (2023) traz, ainda, outro elemento: uma sinalização simultânea para dois caminhos aparentemente contraditórios. Encontrava-se no programa da UP tanto “o esforço de descentralização e de apoio às iniciativas espontâneas, bem como a tentativa de levar a cabo uma política cultural estatal centralizadora por meio de novas instituições” (Aguiar, 2023, p. 234). Segundo a autora, “a dificuldade de se conciliar esses dois princípios norteadores foi um dos fatores responsáveis pelo desencontro dos agentes envolvidos nos distintos campos artísticos” (Aguiar, 2023, p. 234).

Assim, a despeito de ter sido um período de ebulição e democratização da cultura (a Editora Nacional Quimantú,⁴ as Brigadas Ramona Parra,⁵ o Tren de la Cultura,⁶ entre tantas outras iniciativas que se somaram a Nueva Canción Chilena e ao Nuevo Cine Chileno⁷), muitos estudos, entre eles o de Jacqueline Mouesca e Carlos Orellana (2010, p. 138, tradução nossa), avaliam que os diferentes setores culturais acabaram ficando à mercê de “visões parciais, produto do talento, maior ou menor, e do conhecimento de seus atores, ou de uma maior ou menor capacidade de inspiração ou improvisado daqueles que se viram, de repente, à frente de um determinado campo de atividade”.⁸

Especificamente no cinema, a então estatal Chile Films, “criada em 1941, durante o governo do radical Pedro Aguirre Cerda, e seus estúdios inaugurados em 1942” (Del Valle Dávila, 2014, pos. 5411, tradução nossa),⁹ foi o carro chefe das ações implementadas no governo da UP.

A Chile Films assumiu uma série de funções durante a Unidade Popular que iam além daquelas adotadas por uma simples



produtora estatal: ateliês de formação, comunicação oficial do governo, produtora industrial, gerenciadora de salas de exibição, promotora de mostras cinematográficas e até distribuidora de filmes (Aguiar, 2023, p. 241).

Contudo, ao contrário do que a citação acima poderia sugerir, a estrutura estava longe de ser a ideal. Mas os entusiasmados e até eufóricos (Mouesca, 1988) cineastas da UP e do Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) buscavam alternativas para contornar as limitações existentes. Ao rememorar esta época, Patricio Guzmán (2021, p. 214, tradução nossa) relata:

O cinema utiliza a Chile Films e outros organismos ao seu alcance para multiplicar suas obras. [...] o Departamento de Cine de la Universidad de Chile, a Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica, a Escuela de Cine de la Universidad Técnica, o Ministerio de la Agricultura, o Ministerio de Educación, o Departamento de Cine de la Central Única de Trabajadores e alguns canais de televisão. Os cineastas criam produtoras e cooperativas independentes; buscam estabelecer convênios entre si ou com organismos estatais, bancos do governo, e ainda com a própria Chile Films ou com empresas estrangeiras¹⁰.

Percebe-se a mobilização dos trabalhadores e das trabalhadoras do cinema por meio da filmografia que era realizada, mas também via o documento que acabou conhecido como *Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular* – o qual não foi tão estudado como outros manifestos da época (Del Valle Dávila, 2014), mas é bastante revelador do cinema chileno do período e teve grande circulação na América Latina e em publicações anglófonas (Palácios, 2013). Em sua investigação sobre o tema, Pablo Marín Castro (2007) reconstruiu, na medida do possível, sua história. Devido ao golpe de 1973, muitas fontes foram destruídas. Restaram poucas publicações na imprensa e os depoimentos de quem sobreviveu àqueles tempos, os quais, relata o autor, são bastante díspares.

Com segurança, ele considera possível afirmar que o manifesto foi redigido entre março e setembro de 1970, no contexto eleitoral, pelo Comité de la Unidad Popular (CUP) dos cineastas. O realizador Miguel Littin foi responsável por parte significativa das ideias que o integraram, mas também houve outras colaborações, inclusive através de assembleia – talvez, mais de uma.

Os autores e autoras do *Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular* se



posicionaram como homens (comprometidos com a construção do socialismo (Manifesto [...], 1988, p. 71)) e cineastas (instrumento de comunicação do povo (Manifesto [...], 1988, p. 71)). Declararam que o cinema chileno deveria ser uma arte revolucionária (Manifesto [...], 1988, p. 71) com o objetivo de liberação, mas sem nenhuma forma de sectarismo. Defenderam que o cinema era um direito de todo o povo e, por isso, precisava chegar a todos. Propuseram igual acesso aos meios de produção a todos os trabalhadores do cinema (Manifesto [...], 1988, p. 72).

Perguntando-se pelo papel do cinema em um governo socialista, o manifesto chileno traz três argumentos como resposta: 1) o imperialismo e a burguesia alienaram a cultura nacional, e a isso é necessário opor uma cultura “autêntica”; 2) o cinema deve ser uma arte revolucionária, comprometida com a construção do socialismo, y 3) as películas se convertem e revolucionárias somente na medida em que mobilizam o espectador a uma ação revolucionária. (Palácios, 2013, p. 128-129, tradução nossa)¹¹

O meio cinematográfico estava em ebulição. Não é um acaso que, naquele momento, tenham sido realizados filmes que se tornaram clássicos não apenas no contexto da produção chilena, mas também no da latino-americana. Porém, como sabemos, cânones são construídos a partir de disputas e acasos que se dão dentro de determinadas relações de força, e são atravessados pela exploração e pelas opressões que estruturam as sociedades. Logo, em muitos lugares, inclusive na América Latina, há a tendência de que os cânones sejam compostos por homens cisgêneros, brancos, heterossexuais e das classes média e alta. No cinema da UP não foi diferente. Basta pensarmos nos grandes nomes do período: Helvio Soto, Miguel Littin, Patricio Guzmán, Raúl Ruiz... Ainda que suas carreiras tenham se iniciado antes de 1970, é indiscutível que suas atuações durante o governo Allende foram um divisor de águas.

Outra tendência, quando ocorre a conformação de cânones, é a invisibilidade de tudo o que não cabe nele. No caso do cinema chileno produzido entre o final de 1970 e o golpe de 1973, isso significou, evidentemente, muitos homens, mas também mulheres. Algumas delas, felizmente, têm sido temas de pesquisas e mostras nos últimos anos (Ahumada, 2022; Cuneo; Pérez V., 2021; Soto; Pinto, 2016).

Não obstante, mesmo na bibliografia mais recente, os filmes com cineastas



mulheres feitos durante o governo da UP não foram pensados de forma conjunta. É esta contribuição aos estudos do cinema de mulheres na América Latina o objetivo do presente artigo. Através de um levantamento que teve como principais fontes os mecanismos de busca do site da Cineteca Nacional de Chile e da *Enciclopedia del Cine Chileno*, constituímos um *corpus* composto por 15 obras, as quais apresentaremos divididas em produções dirigidas apenas por mulheres e produções com direção mista – uma divisão que retomaremos em nossas análises posteriores.

Os filmes que têm apenas mulheres na direção são: *Crónica del Salitre* (Angelina Vázquez, 1971), *A tiempo* (Cecilia Martorell, 1972), *Amuhuelai-mi (ya no te irás)* (Marilú Mallet, 1972), *Kardex 341* (Cecilia Ramírez, 1972), *Salto de Rapel* (María Teresa Guzmán, 1972), *A, E, I* (Marilú Mallet, 1972), *Hoy Medea hoy* (Manuela Gumucio, 1972) e *Un sueño como de colores* (Valeria Sarmiento, 1973). Já os com direção mista são: *Flores S.A* (Angelina Vázquez, Antonio Menchaca, Carmen Bueno, Cecilia Martorell, Cristián Sánchez, David Vera-Meiggs, Edmundo Olivares, Germán Bueno, Juan José Ulriksen, Patricio Campos, Patricio Scarzella, Ricardo de la Fuente, Sergio Navarro, 1971), *La explotación del hombre por el hombre* (Gustavo Moris, Kristiane Gagnon, Olinto Taverna, 1972), *Los minuterios* (Raúl Ruiz, Valeria Sarmiento, 1972), *Poesía popular, la teoría y la práctica* (Raúl Ruiz, Valeria Sarmiento, 1972), *¿Qué hacer?* (Nina Serrano, Raúl Ruiz, Saúl Landau, 1972),¹² *Vamos viendo* (Antonio Montero, Jacqueline Mouesca, Wolfgang Tirado, 1972) e *Nueva Canción Chilena* (Raúl Ruiz, Valeria Sarmiento, 1973).

Com o objetivo de chegar, ao fim da investigação, a uma visão geral desta filmografia, elegemos variáveis que, avaliamos, permitiram uma compreensão extra e intra fílmica desse universo: composição da direção (mista ou uma mulher); formato; gênero narrativo; forma de financiamento e estrutura de produção; se tem entrevista; se tem narração; se tem música (e, em caso afirmativo, qual seu papel); a partir de que lógica(s) são construídas as relações entre imagem e som; e que lógicas predominam na montagem.

Quatro filmes que integram o *corpus* não estão disponíveis para visionamento (*A, E, I*; *Poesía popular, la teoría y la práctica*; *Los minuterios*; *Nueva Canción Chilena*). Não se conhece cópias deles que tenham sobrevivido à repressão. Ainda assim, avaliamos que poderíamos mantê-los, pois, como afirmado, parte de nossa análise será de elementos extra fílmicos.

Contudo, antes de nos aprofundarmos nessas produções, consideramos pertinente tratar, mesmo que de forma breve, das questões de gênero do



contexto pesquisado. Tais questões, somadas ao momento que o cinema vivia, parecem-nos imprescindíveis (embora, evidentemente, também haja outros fatores) para a compreensão tanto do aumento do número de diretoras no Chile, entre 1971 e 1973, como para as limitações deste crescimento.

Unidade Popular e as mulheres em luta na sociedade chilena

A primeira metade do século XX não pertence ao nosso escopo. Entretanto, para um melhor entendimento do que veio depois, é importante mencionar que nela houve fortes mobilizações feministas, as quais foram responsáveis pela conquista de direitos importantes para as mulheres chilenas. Já entre 1950 e 1973, pode-se falar em um “silêncio feminista”, denominação cunhada por Julieta Kirkwood (*apud* Alfaro; Inostroza; Hiner, 2021).

O silêncio de Kirkwood não se refere a um silêncio literal das mulheres, posto que elas foram se tornando cada vez mais presentes na esfera pública ao longo destes mais de 20 anos. Refere-se, sim, à sua dispersão entre movimentos sociais, associações, partidos etc., o que fez com que, temporariamente, parassem de gritar juntas (e, no caso de muitas de esquerda,¹⁵ de se identificarem como feministas).

No que tange especificamente aos partidos em geral, as mulheres e “suas questões” (vistas, via de regra, como específicas, ou seja, que não diziam respeito ao conjunto da classe trabalhadora) costumavam ser organizadas em setores. Dessa maneira, suas pautas e as próprias militantes tendiam a não serem consideradas centrais.

No *Programa Básico de Gobierno de la Unidad Popular*, por exemplo, há uma rápida menção ao combate à desigualdade salarial motivada por gênero em uma proposta que pretende resolver um problema que é mais amplo:

Será estabelecido, em um prazo tecnicamente definido, um sistema de remunerações e salários mínimos de níveis iguais, independente de qual seja a empresa onde estes trabalhos se realizem. [...] Esta política se iniciará na área estatal, para ser estendida a toda economia [...]. Do mesmo modo, se eliminará toda discriminação entre o homem e a mulher ou por idade em matéria de remunerações e salários (Programa [...], 1969, p. 26, tradução nossa).¹⁴



A maior parte das políticas da Unidade Popular para as mulheres foram em áreas consideradas femininas, como assistência, educação e saúde. Um primeiro grande motivo para isso é que a concepção, então vigente na esquerda, de que era preciso estatizar os cuidados para que as mulheres pudessem entrar no mundo do trabalho (conforme aparece no próprio manifesto) não significava desnaturalizar as funções sociais das mulheres ou redistribuí-las com os homens. Estas funções passariam a ser desempenhadas por mulheres assalariadas, em horário comercial, e seguiriam com as mulheres de forma não assalariada quando retornassem às suas casas. Ou seja, houve políticas para que as mulheres entrassem ainda mais na esfera da produção, mas que não levavam os homens à da reprodução.

Outra razão é que, mesmo se a concepção da UP e de seus líderes fosse outra (o que não era o caso), a materialidade da vida das mulheres obrigava que as políticas públicas para melhorar imediatamente sua situação estivessem ligadas à alimentação familiar, escola para crianças e adolescentes, moradia etc. Basta lembrar do seguinte item do *Programa Básico de Gobierno de la Unidad Popular* para ver o quanto era necessário avançar:

Será estabelecida a plena capacidade civil da mulher casada e condição jurídica igual para todos os filhos, nascidos dentro ou fora do matrimônio, assim com uma adequada legislação de divórcio com dissolução de vínculo, com plena garantia dos direitos da mulher e dos filhos (Programa [...], 1969, p. 27, tradução nossa)¹⁵

Este fragmento do programa nos leva a um terceiro grande motivo para que a maior parte das ações do governo Allende, no tocante às mulheres, tenham sido em áreas “feminizadas”: a ferrenha oposição, por parte dos setores conservadores do Congresso, a temas como aborto, controle da natalidade e divórcio. Mesmo propostas baseadas em um ordenamento de gênero mais tradicional, mas que beneficiariam as mulheres, como a criação de um Ministério da Família, foram barradas (Yáñez, 2012).

Ou seja, havia muitas resistências da direita, complexidades estruturais e contradições na esquerda. Assim, durante o período da Unidade Popular, grandes lideranças mulheres (a sindicalista Mireya Baltra, por exemplo, que foi Ministra do Trabalho) foram exceções e o lugar das mulheres no caminho chileno para o socialismo estava “na retaguarda do doméstico e do privado, ainda que pudessem participar na esfera pública na qualidade de *ajudantes*” (Yáñez,



2012, p. 33, tradução nossa).¹⁶ Entretanto, elas participavam cada vez mais da vida pública do país como militantes, líderes locais “nas comunidades, nos diversos comitês de ocupação de terrenos, centro de mães, clubes desportivos” etc. (Alfaro; Inostroza; Hiner, 2021, pos.1233, tradução nossa).¹⁷

E as estatísticas eleitorais nos levam a pensar que houve uma melhora efetiva na vida de parte expressiva das mulheres. Em 1970, nas eleições presidenciais, 30,6% das mulheres votantes optaram pela UP. Nas eleições municipais de 1971, tal percentual foi para 43,6% (Yáñez, 2012, p. 30). Mesmo nas eleições legislativas de 1973, quando o país já vivia as duras consequências do caos criado para preparar o terreno do golpe, 39% das mulheres votaram na UP (Yáñez, 2012, p. 37). A despeito de estarmos estabelecendo comparações entre pleitos muito diferentes, os números apontam, sim, para o aumento e manutenção do apoio das mulheres, provavelmente relacionado com mudanças nas condições de vida.

Ainda assim, é preciso observar que a UP não teve o voto nem de metade das mulheres eleitoras naqueles anos. Considerando os filmes e trajetórias que analisamos nesta pesquisa, os percentuais de apoio à coligação entre as mulheres diretoras de cinema certamente foram bem maiores, apesar da presença de algumas militantes do Movimiento de Izquierda Revolucionaria.¹⁸

Mulheres na direção cinematográfica durante a Unidade Popular

Antes de começarmos a apresentar nossas análises de tal filmografia, é preciso destacar que, segundo Antonio Machuca Ahumada (2022), é apenas a partir de 1969 que a atividade criativa das mulheres enquanto “presença atrás das câmeras com trabalho narrativo e estético- não se deteria mais, sendo o aporte feminino determinante no panorama cinematográfico chileno posterior” (Ahumada, 2022, p. 147, tradução nossa)¹⁹.

Antes disso, as mulheres diretoras eram aparições raras e pontuais: Gabriela Bussenius, Rosaria Rodríguez e Alicia Armstrong no período silencioso; mais de 20 anos depois, Bégica Castro codirigindo com Domingo Tessier, seu companheiro, *Quinta Normal* (1954) – e tendo seu nome “omitido nas publicações, como em geral acontecia com as mulheres realizadoras” (Ahumada, 2022, p. 133, tradução nossa) –;²⁰ e Nieves Yankovic sendo praticamente a única cineasta em atividade entre 1958 e 1968 (Ahumada, 2022).

Assim, sem ignorar todas as complexidades e limitações que apresentaremos nas próximas páginas (e, de diferentes maneiras, até o final do presente artigo)



à atuação das mulheres na direção cinematográfica, é possível constatar a mudança apontada por Ahumada, uma mudança que tem início quase junto com a UP.

Em 1971, encontramos dois filmes chilenos com mulheres diretoras. Um deles é *Flores S.A.*, feito na Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Chile – e o fato de ser uma produção universitária vai aproximá-la em certos aspectos de alguns títulos do *corpus*, ponto ao qual voltaremos mais tarde. Sua realização foi compartilhada por 12 pessoas, entre elas Angelina Vázquez,²¹ Carmen Bueno²² e Cecilia Martorell. Vázquez e Martorell reaparecerão em outros trabalhos aqui analisados.

Este curta-metragem ficcional/experimental de pouco mais de quatro minutos mostra a destruição dos canteiros de flores de um homem devido à chegada do “progresso”, representado pela construção de prédios. Como consequência, ele acaba tendo que comprar de um vendedor uma flor de plástico, no que parece ser uma metáfora da destruição dos modos tradicionais de vida, que obriga a aquisição, através de dinheiro, de versões piores do que antes se produzia. A influência do cinema silencioso na obra é evidente.

O outro filme é *Crónica del Salitre*, de Angelina Vázquez, documentário proveniente das oficinas da Chile Films (Ahumada, 2022). Em seus quase dez minutos, a narração conta, estabelecendo algumas conexões com a história do movimento operário chileno, a repressão do início do século XX, as más condições de trabalho e as mudanças trazidas pelo surgimento da luta sindical na Oficina Salitrera Alemania, mina de sal em Antofagasta.

Em um relato comovente sobre tal obra, contido na *Enciclopedia del Cine Chileno*, Angelina Vázquez avalia: “A recuperação da memória, as esperanças dos velhos mineiros no futuro e a dignidade de um ofício destinado a desaparecer foram a matéria-prima do trabalho de campo de um grupo de jovens que, nessa sua primeira película, pôs todas suas esperanças de justiça e igualdade” (*Crónica [...]*, [1971], tradução nossa)²³.

Se encontramos duas realizações de Vázquez em 1971, a segunda de Cecilia Martorell aparecerá em 1972. *A tiempo* é mais um curta-metragem da Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Chile com pouco mais de quatro minutos. Contudo, nesse caso, há apenas uma pessoa na direção: Martorell.

A ficção experimental mostra ao público um homem apressado e a imaginação de três personagens sobre que motivos ele teria para tamanha pressa. Através da trilha sonora, presente desde os créditos iniciais, e da caracterização de



uma das pessoas que persegue o protagonista com o objetivo descobrir sua motivação, estabelece-se, como já havia ocorrido em *Flores S.A.*, referências à história do cinema.

Nesse mesmo ano, mais três filmes foram realizados por mulheres na Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Chile. *Kardex 341*, de quatro minutos e meio, foi dirigido por Cecilia Ramírez. Nele, acompanhamos a história de um burocrata que, saturado do trabalho, joga tudo para cima e, depois, conquista uma mulher que, a princípio, não havia lhe dado nenhuma atenção.

Através da montagem de imagem e trilha sonora, percebemos que o abandono do emprego e a sedução tinham sido um devaneio. Ao burocrata não resta outra alternativa a não ser voltar a trabalhar. Dentre as ficções analisadas em nosso *corpus*, trata-se da mais tradicional em sua estrutura e linguagem.

A segunda produção da Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Chile que integra nossa pesquisa é *Salto de Rapel*, de María Teresa Guzmán. *Salto...* é um documentário com duração de menos de três minutos, que, após fornecer algumas informações sobre uma hidrelétrica, passa a apresentar imagens das quedas de água e das piscinas formadas pelo represamento, acompanhadas de música clássica.

O volume de água em movimento, aliado a enquadramentos que fazem as águas parecerem nuvens e à suavidade da trilha sonora, despojam a obra de qualquer crítica ao “progresso” – diferente de *Flores S.A.*. Não por acaso, o filme teve apoio creditado da então estatal Empresa Nacional de Electricidad S.A. (Endesa).

Por fim, a terceira realização feita em 1972 na mesma instituição é *Hoy Medea hoy*, de Manuela Gumucio. Gumucio, que, como a maioria das citadas, não seguiu na carreira de cineasta, dirigiu uma obra que se diferencia das demais principalmente por dois motivos. O primeiro é sua duração, posto que ele tem mais de 27 minutos. Os outros da Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Chile com mulheres na direção não chegavam a cinco minutos segundo Corro *et al.* (2007) (a produção universitária tinha, em média, entre cinco e 15 minutos).

O segundo é a abordagem de um tema inusual no período, conforme trataremos adiante. Valendo-se de algumas ficcionalizações a partir de *Medéia* (431 AEC.), de Eurípides, o documentário traz uma longa entrevista sobre a maneira equivocada que a maternidade era vista na sociedade chilena, a qual acarretava muitas consequências nefastas para as mulheres abandonadas pelos



maridos e seus filhos.²⁴

Outros quatro filmes de 1972 que integram nosso estudo tiveram envolvimento direto do Estado. Dois foram feitos por Marilú Mallet enquanto trabalhou no Instituto de Cinematografía Educativa del Departamento de Cultura del Ministerio de Educación (1971 a 1973). *Amuhuelai-mi (ya no te irás)*, em pouco mais de 11 minutos, denuncia e comprova, através de dados, imagens e entrevistas, a opressão aos mapuches que os leva para as cidades, onde seguem sendo explorados.

A “questão mapuche”, cara ao contexto da Unidade Popular, fez-se presente em *El Primer Año* (Patricio Guzmán, 1971), mas, na película de Mallet, é o tema principal. Chile Films também consta nos créditos. Segundo a cineasta, foi na estatal que conseguiu finalizar *Amuhuelai-mi*. “Terminei ela em Chile Films, graças a Osvaldo del Campo, presidente do sindicato à época, que me apresentou Carlos Piaggio, um montador argentino, generoso, culto e dedicado com quem aprendi muito” (Soto; Pinto, 2016, p. 254, tradução nossa)²⁵.

A, E, I, da mesma realizadora, é considerada perdida. Em seus supostos dez minutos, o documentário tratava do problema do analfabetismo no Chile.²⁶ Não sabemos nada sobre sua linguagem e se, além do Instituto de Cinematografía Educativa del Departamento de Cultura del Ministerio de Educación, teve o suporte de outra instituição.

Chile Films também aparece creditada, junto com a Secretaria de Extensión y Comunicaciones de la Universidad Técnica del Estado, em *Vamos viendo*, de Antonio Montero, Jacqueline Mouesca e Wolfgang Tirado. Em pouco mais de 19 minutos, apresenta-se ao público o imperialismo, principalmente o estadunidense, como causa do subdesenvolvimento chileno e latino-americano.

A narração, as músicas que surgem em vários momentos e as imagens do presente mostram agressões dos Estados Unidos pelo mundo, com destaque para o Vietnã, e as locais, contra a Unidade Popular. Contudo, o filme termina otimista, afirmando (o que é corroborado pela trilha sonora) que os agressores terão que enfrentar o povo. Vale lembrar que o povo como sustentação do governo e agente das mudanças não estava só no cinema, mas também em canções como *El pueblo unido jamás será vencido*, *Canción del Poder Popular*, entre outras.

No documentário *La explotación del hombre por el hombre*, Gustavo Moris, Kristiane Gagnon e Olinto Taverna mesclam entrevistas, músicas e uma narradora (narradoras mulheres existiam no cinema político e militante latino-americano do período, embora isso fosse bastante incomum) para construir



uma narrativa que, após um breve prólogo, retrocede para antes da colonização, mas dedica aproximadamente 30 minutos de seus pouco mais de 40 ao presente chileno.

Dado que foi uma produção do Instituto de Desarrollo Agropecuario (INDAP), a ênfase da narrativa está no campo: a importância do campo nas lutas no Chile e na Revolução Cubana; a falsa proposta de reforma agrária que os Estados Unidos impunham aos governos latino-americanos para apaziguar os setores mais combativos da sociedade; e as diferenças entre tais propostas e a da Unidade Popular.

Único longa-metragem do *corpus*, *¿Qué hacer?* foi realizado pelos estadunidenses Nina Serrano e Saúl Landau, sendo Raúl Ruiz contratado para dirigir a parte chilena do elenco²⁷. Em seus 90 minutos, situações ficcionais são mobilizadas para refletir sobre o Chile no contexto eleitoral de 1970. São elementos fundamentais para produzir tal reflexão a inserção de muitos planos documentais (dos quais, por vezes, as personagens ficcionais participam) e dispositivos de distanciamento, para o público não imergir na narrativa.

A semente do filme, segundo Serrano, foi plantada nela e em Landau por Fidel Castro. O líder cubano teria dito a eles, em 1969: “A próxima película de vocês deveria ser sobre o Chile, porque lá haverá eleições que mudarão a história. Se poderá votar no socialismo, evitando a revolução, as mortes e as guerras civis” (Serrano, 2018)²⁸²⁹. Para tal fim, formaram a Lobo Films e começaram a captar recursos junto a diversas fontes.

Encerrando o ano de 1972, há duas realizações da dupla Raúl Ruiz e Valeria Sarmiento para a Editora Nacional Quimantú e a Televisión Nacional de Chile (TVN). Por serem obras desaparecidas, apresentaremos, mais uma vez, informações da *Enciclopedia de Cine Chileno*.

Em *Los minutereros*, de supostamente 15 minutos, “mostra-se a um fotógrafo de praça explicando os procedimentos do seu trabalho. Ao fundo, escuta-se um poema escrito pelo diretor. É um filme que faz parte de uma série documental produzida pelo Canal 7 e pela Editorial Quimantú” (Los minutereros, [1972], tradução nossa)³⁰.

Por sua vez, em *Poesía popular, la teoría y la práctica*, de presumidos 20 minutos,

São mostradas duas ações paralelas. Em uma delas, está uma especialista em poesia popular, que expõe teoricamente as características de tal arte no Conservatório. Na outra, em um



bairro humilde, um poeta popular escreve em um muro enquanto chove, logo marca as letras com uma faca, para que a chuva não borre o poema. Aborda-se a realidade dos poetas populares, muitos analfabetos e mestres do improviso. (Poesía [...], [1972], tradução nossa)³¹

O único filme com mulher na direção de 1973 ao qual tivemos acesso é *Un sueño como de colores*, produção da Chile Films e estreia de Valeria Sarmiento na carreira solo de cineasta.³² Neste documentário de quase 11 minutos baseado em entrevistas, ela se soma a Manuela Gumucio ao levar às telas “questões de mulheres”: suas protagonistas são dançarinas que ficam seminuas no palco e em nenhum momento expressam vergonha da profissão que exercem.

Em relação à sua recepção, “não foi muito comentado, porque não se entendeu que eu tivesse feito uma película sobre as bailarinas da Bim Bam Bum [companhia chilena de teatro de revista] quando todos os cineastas estavam fazendo filmes sobre o processo político” (Sarmiento *apud* Ahumada, 2022, p. 203, tradução nossa).³³³⁴ Ao mesmo tempo, Sarmiento relatou a Ian Christie que, quando o diretor Miklos Jancso esteve no Chile, durante o governo da Unidade Popular, e assistiu às películas do período, disse sobre *Un sueño como de colores*: “essa é a que gosto mais!” (Christie, 2016, p. 279, tradução nossa).³⁵

O outro filme de 1973 que integra nossa pesquisa, *Nueva Canción Chilena*, é considerado perdido. Supostamente, sua duração era de 20 minutos.³⁶ Realizado pela dupla Raúl Ruiz e Valeria Sarmiento, novamente para a Quimantú e a TVN, era um “documentário sobre o movimento musical chamado Nueva Canción Chilena. São mostrados os novos cantores populares e seus distintos grupos. Vê-se apresentações ao vivo”) (Nueva [...], [1973], tradução nossa)³⁷.

Em nosso levantamento encontramos, ainda, *Dónde voy a encontrar otra Violeta*, de Marillú Mallet. No entanto, não o incluímos em nosso *corpus* porque ele esteve muito próximo de ser finalizado, mas não o foi devido ao golpe. Ainda assim, avaliamos que cabe, nesse texto, trazer dados sobre o que a obra teria sido.

Segundo Mallet (*apud* Soto; Pinto, 2016), a produção estava baseada em um poema de Nicanor Parra em homenagem à sua irmã. Participaram, além do irmão, outros familiares de Violeta Parra (mãe, filhos, ex-marido etc.). Ademais, havia imagens de arquivos nacionais e internacionais.

Esta película foi confiscada pelo regime militar e não se soube



mais dela. Estava quase terminada, já tinha a montagem final e a mixagem feitas. Faltava o corte de negativo e a produção da cópia final. Para mim, foi algo sumamente trágico e irreversível, pois era uma homenagem a uma mulher artista chilena que tinha sido bastante menosprezada em vida pela sociedade do seu país. Nunca fiz o luto (Soto; Pinto, 2016, p. 254, tradução nossa)³⁸.

Durante essa breve apresentação dos filmes com os quais estamos trabalhando, fomos explicitando algumas relações mais evidentes entre uns e outros. Agora, conforme os objetivos apontados anteriormente no texto, trataremos dos resultados das análises de caráter mais geral empreendidas sobre nosso *corpus*.

Das 15 realizações que o integram, oito (*Crónica del salitre*, *Amuhelai-mi*, *A tiempo*, *Kardex 341*, *Salto de Rapel*, *A, E, I*, *Hoy Medea hoy* e *Un sueño como de colores*) foram dirigidas de forma solo por mulheres e sete têm direção mista. Este primeiro dado extra fílmico (nos voltaremos, posteriormente, para as questões de linguagem) já traz algumas inquietações. Vimos, na segunda seção, que parte significativa das ações da Unidade Popular para integrar as mulheres eram atravessadas por certo conservadorismo no que tange às questões de gênero. É impossível não recordarmos disso ao olharmos para as composições das equipes.

O aumento de cineastas mulheres em início de carreira no período é evidente (muitas das obras aqui investigadas são de estreia), em consonância com o que trouxemos no começo deste tópico. Ao mesmo tempo, diversas vezes seus caminhos para a direção cinematográfica foram percorridos junto com um homem. Evidentemente, não é possível inverter a pergunta (“quantos homens se atrelaram a mulheres para começar suas carreiras?”), dada a brutal desigualdade de gênero na ocupação da função. Contudo, indagamos: quase metade dos homens à época precisaram se associar a outros homens para dar início às suas atividades na realização? Não nos parece ser o caso.

Também é importante destacar que, dos sete filmes com direção mista, em três uma mesma dupla se repete: Raúl Ruiz e Valeria Sarmiento. Considerando que ela foi a mulher que mais exerceu a função de cineasta nos tempos da UP, fica explícito que a continuidade da trajetória de uma mulher na direção (porque não temos que olhar apenas para o ingresso, mas também para a permanência) era facilitada pela presença de um homem.

Nesse caso, Raúl Ruiz e Valeria Sarmiento foram casados durante muitas



décadas, ao longo das quais fizeram vários filmes juntos, em geral tendo Ruiz na direção e Sarmiento na montagem. Conforme destaca Ian Christie (2016, p. 272), em entrevista que realizou com Sarmiento: “Este acaso limitou a produção própria de Valeria? Sem dúvidas que sim, de algumas maneiras”.³⁹ Ao mesmo tempo, “foi Ruiz quem primeiro lhe permitiu trabalhar com cinema durante a Unidade Popular, e seguiu apoiando muitos de seus projetos”.⁴⁰ É a própria Valeria Sarmiento, nessa mesma entrevista, quem complementa: “Era um assunto económico. As películas de Raúl atraíam financiamento, e quando era necessário terminar uma e não havia dinheiro para a edição [...] era a questão da nossa sobrevivência. E a economia também é importante” (Christie, 2016, p. 287, tradução nossa).⁴¹ Especialmente após partirem para o exílio, depois do golpe de 1973.

A presença de um homem também fez diferença para um horizonte onde houvesse mais diversidade de formatos. Das nossas 15 obras, nove são curtas-metragens (*Flores S. A.*, *Crónica del salitre*, *Amuhelai-mi*, *A tiempo*, *Kardex 341*, *Salto de Rapel*, *A, E, I*, *Los minutereros* e *Un sueño como de colores*) – duas com direção mista; cinco são médias-metragens (*La explotación del hombre por el hombre*, *Vamos viendo*, *Poesía popular, la teoría y la práctica*, *Hoy Medea hoy* e *Nueva Canción Chilena*) – quatro com direção mista; e uma é longa-metragem (*¿Qué hacer?*) – com direção mista.

Trata-se de um percentual esperado, já que o curta costuma ser o formato de “entrada” e, como apontamos, estamos estudando realizadoras em princípio de carreira. Assim, o atrelamento a um homem facilitou duplamente o “salto” para filmes com mais de 15 minutos (classificação que utilizamos para demarcar a diferença entre curta e média metragem) ao agregar gênero e, por vezes, experiência.

No caso do longa-metragem, deve ser considerada, ainda, a questão da nacionalidade. Como vimos, *¿Qué hacer?* foi uma iniciativa de estadunidenses, responsáveis tanto pelo conceito criativo (Nina Serrano e Saúl Landau) da obra quanto pela captação de recursos (Saúl Landau e James Beckett). Ou seja, Serrano, única mulher do nosso *corpus* a fazer um longa-metragem, mesmo que em uma equipe de direção mista, não é chilena – o que nos parece bastante significativo.⁴²

Outra situação que esperávamos constatar, e que se confirmou, foi a predominância do documentário, gênero narrativo de 11 produções. Da mesma maneira que no formato, avaliamos que a desigualdade de gênero é, sim, um fator estruturante, mas que participa de uma complexa equação. Afinal,



estamos falando de um país cujo cinema sempre foi marcado por inconstâncias, descontinuidades, dificuldades para filmar, finalizar e exhibir. Falamos, portanto, de uma filmografia onde o documentário é uma realidade mais acessível.

Ademais, não estamos estudando qualquer contexto. Uma revolução estava em curso e precisava ser registrada, visibilizada e defendida, e, em geral, acreditava-se que o documentário era a melhor forma de fazer isso. “A preferência pelo documentário, no lugar da ficção, apela fortemente à crença de que o que se estava vivendo se escrevia nos anais da história enquanto se filmava” (Bossay, 2014, p. 109, tradução nossa)⁴³.

Tomemos, por exemplo, o caso de Patricio Guzmán, um dos responsáveis por fazer, para Chile Films, longas-metragens de ficção dedicados a alguns “heróis da pátria”. Ele não se dedicou inteiramente a tal projeto não apenas por questões estruturais e econômicas, mas (e talvez principalmente) porque “era absolutamente impossível deixar de filmar *o que estava acontecendo* nesse momento” (Guzmán *apud* Mouesca; Orellana, 2010, p. 148, tradução nossa)⁴⁴. São exemplos disso seus filmes *El primer año* (1972) e *La respuesta de Octubre* (1972).

Não obstante, mesmo considerando tudo o que acabamos de expor, não é possível ignorar que as mulheres, de forma solo, só dirigiram ficção dentro do curta-metragem, através de curtas-metragens bem curtos (com menos de cinco minutos de duração) e universitários (*Flores S. A.*, *A tiempo* e *Kardex 341*). Aliás, o adjetivo universitário se refere ao modo de produção que viabilizou seis obras do nosso *corpus*, ou seja, quase metade delas.⁴⁵ Por isso, parece-nos importante tecer brevíssimas considerações sobre a importância dessas instituições para o cinema chileno à época antes de prosseguir com nossas análises.

Conforme já mencionamos, naqueles anos o documentário seguia predominante em relação às ficções. E, segundo Ignacio del Valle Dávila (2014, pos. 5523, tradução nossa), “o grosso da produção documental do período foi responsabilidade de instituições ligadas a universidades”.⁴⁶

Corro *et al.* (2007, p. 11) apontam que “dominarão em termos temáticos e numéricos na produção universitária do período -filmes realizados por encomenda para empresas do Estado (Endesa, Entel, Banco del Estado)”.⁴⁷ Curiosamente, apenas uma das películas com as quais estamos trabalhando se encaixa nesse perfil: *Salto de Rapel*. Dentre os não ficcionais, a maior parte privilegiava, filiando-se a outra vertente desta filmografia, “as zonas intersticiais, compreendendo estes interstícios como os vastos espaços, realidades e grupos humanos que permanecem à margem do relato oficial” (Corro *et al.*, 2007, p. 8,



tradução nossa).⁴⁸

A importância do cinema universitário no Chile era tamanha que, em seu livro *Historia analítica del cine experimental en la Universidad de Chile. 1957-1973* (2007), Claudio Salinas e Hans Stange recordam uma proposição da grande investigadora Jacqueline Moesca:

Moesca estabelece o nascimento do documentário contemporâneo no Chile a partir de três eventos ocorridos todos na segunda metade dos anos cinquenta: a fundação do Instituto Fílmico de la Universidad Católica (1955), a exibição do filme *Andacollo*, de Nieves Yancovic e Jorge di Lauro (1958), e a fundação do Centro de Cine Experimental de la U. de Chile (1959) (Salinas; Stange, 2007, p. 27, tradução nossa)⁴⁹.

No caso das mulheres, acrescentaríamos ao conteúdo destes importantes estudos algumas observações nossas (e nos valem delas na falta de pesquisas sistemáticas sobre cursos universitários de cinema e gênero). A universidade, embora tenha em seu interior a exploração e as opressões que encontramos de forma geral nas sociedades, costuma possibilitar mais diversidade de gênero na direção cinematográfica que outros espaços, como a militância, o mercado etc. Isso ocorre, entre outros fatores, porque de uma forma ou de outra todo mundo tem que participar das realizações, o que faz com que a concorrência pelas cabeças das equipes se dê de outras formas, e que o *network* e o sistema de indicações, que tendem a ser bastante endógenos, importem um pouco menos.

Durante o processo de pesquisa, encontramos uma afirmação de Valeria Sarmiento para Bruno Cuneo e Pérez V. (2021, pos. 2051, tradução nossa) que vai em direção semelhante:

Eu acredito em algo que me dizia uma diretora mexicana: que a única maneira das mulheres entrarem no cinema nessa época era através das escolas [de cinema], porque se tentassem através dos sindicatos não as deixavam, porque os sindicatos eram terrivelmente machistas.⁵⁰

Diante de tudo o que expusemos sobre a produção universitária chilena durante a UP, os quase 50% acima referidos não surpreendem. Tampouco que tenham vindo dessas seis obras metade dos filmes apenas com cineastas mulheres do nosso *corpus*. Aos já referidos nos parágrafos acima, soma-se *Hoy*



Medea hoy – que quebra padrões não só temáticos, conforme comentamos em sua apresentação, mas também de duração para o cinema universitário e de mulheres na UP, posto que é um média-metragem.

Além de instituições de ensino superior, o Estado foi o outro grande financiador das produções com mulheres na direção no Chile de Allende. Trabalhar no Instituto de Cinematografía Educativa del Departamento de Cultura del Ministerio de Educación permitiu que Marillú Mallet fizesse *Amuhelai-mi* e *A, E, I*, sendo o primeiro em parceria com a Chile Films. A Chile Films, por sua vez, foi a produtora de *Crónica del salitre*, realizado por Angelina Vázquez, em uma de suas oficinas. E o local de edição de *Un sueño como de colores*, de Valeria Sarmiento, cuja edição, a cargo de Carlos Piaggio, foi feita em seu tempo livre na estatal – um acesso não sabemos se teria ocorrido sem sua associação amorosa e profissional a Raúl Ruiz.⁵¹ Esta ressalva não diminui em nada os méritos e talentos de Sarmiento, os quais podem ser comprovados em sua longa carreira. Expõe, sim, as desigualdades de gênero à época.

Aliás, o mesmo pode ser dito sobre o financiamento de *Poesía popular, la teoría y la práctica*, *Los minutereros* e *Nueva Canción Chilena* por parte da Editora Nacional Quimantú e a Televisión Nacional de Chile. Dentro do que é possível afirmar a partir dos dados que sobreviveram aos horrores do golpe de 1973, nenhum projeto de mulher com direção solo ou recebeu este apoio ou foi encomendado. E isso não é desprezível, já que temos a impressão de que a Quimantú e a TVN poderiam aportar uma boa quantidade de recursos em comparação com os outros agentes mencionados.

O último filme do nosso *corpus* produzido pelo Estado, no caso o INDAP, é *La explotación del hombre por el hombre*. Mais uma vez, tratava-se de uma realização de equipe mista. Ou seja, de oito obras “estatais”, quatro foram dirigidas apenas por cineastas mulheres. Porém, uma delas foi em oficina (um espaço formativo), duas por uma trabalhadora do Estado (mais uma vez, nenhum demérito; vale para Mallet o mesmo que falamos sobre Sarmiento) e uma quarta que, como vimos, dificilmente pode ser dissociada de um homem.

¿Qué hacer?, único longa-metragem de ficção que encontramos – e, provavelmente o único mesmo, já que longas-metragens de ficção são o produto característico das salas de cinema e costumam deixar mais vestígios –, foi feito por uma produtora independente de estadunidenses com capital internacional. Mas levanta a pergunta: Patricio Guzmán, em fala citada acima, refere-se a diferentes formas de viabilizar filmes, como produtoras independentes, cooperativas e empresas internacionais. Nenhuma delas foi procurada pelas



mulheres? Ou faltou confiança nas realizadoras?

Certamente, não esgotamos todas as abordagens possíveis dos elementos extra fílmicos do cinema de mulheres durante a Unidade Popular. Contudo, avaliamos que as análises que empreendemos permitem compreender, em linhas gerais, o que foi tal conjunto no que tange às intersecções entre formatos, gêneros narrativos, modos de produção e desigualdade de gênero.

Reflexões sobre os filmes dirigidos por mulheres durante a Unidade Popular

Para refletir sobre os aspectos intra fílmicos do nosso *corpus*, foi necessário, como havíamos antecipado, reduzir o número de filmes estudados para 11 (apenas aqueles aos quais tivemos acesso às cópias): *Flores S.A*, *Crónica del Salitre*, *¿Qué hacer?*, *Amuhuelai-mi (ya no te irás)*, *A tiempo*, *Kardex 341*, *Salto de Rapel*, *La explotación del hombre por el hombre*, *Vamos viendo*, *Hoy Medea hoy* e *Un sueño como de colores*.

Quando se fala em realizações latino-americanas dos anos 1970, especialmente em um contexto revolucionário, e ainda mais no documentário, costuma vir à nossa mente certas maneiras de trabalhar e estruturar a linguagem cinematográfica. Não obstante, o conjunto que encontramos é bem mais diverso que esse imaginário em vários níveis – embora haja tendências e convergências importantes.

Quanto ao uso de entrevistas, foi uma surpresa sua ausência em *Vamos viendo*. Em termos sonoros, este documentário aposta principalmente na narração e, em segundo lugar, em canções que acentuam o clima do que está sendo visto para falar do imperialismo e suas consequências nefastas e dos ataques ao projeto da Unidade Popular desde a campanha que levou à sua vitória. Também não há entrevistas em *Salto de Rapel*, mas esta obra de não ficção tem uma forte dimensão poética (apesar de ter financiamento da Endesa) e não é, de nenhuma forma, militante, o que diminui a quase certeza do uso do recurso.

¿Qué hacer?, por outro lado, surpreende por interromper sua narrativa ficcional quase aos 25 minutos para trazer uma entrevista com Sergio Zorrilla. Nela, ele comenta, em tom de crítica, ideias trazidas na sequência anterior:

Se tiende a mostrar, en las escenas anteriores, por la información que tengo, de que la contradicción fundamental del proceso revolucionario en Chile estaría centrada fundamentalmente



entre sectores del Partido Comunista y sectores de la izquierda revolucionaria chilena. Contradicción que, primero, es falsa. Y segundo, mucho más falsa aún la contradicción cuanto a que la escena tiende no tan sólo a mostrar una contradicción entre el Partido Comunista y los sectores de izquierda revolucionaria en Chile en lo que tiende a acentuar una contradicción entre sectores de más edad y sectores de menos edad. Nosotros creemos que la contradicción fundamental en nuestro país, en América Latina y en todo el mundo del subdesarrollo por la lucha revolucionaria es entre los opulentos y los explotados, entre los que tienen la riqueza, los medios de producción en sus manos, y los que lo tiene (¿Qué hacer?, 1972).

Uma cartela informa que ele é uma liderança do MIR filmado na prisão (Figura 1). Fica evidente, por comparação com outras cartelas, que não é um ator interpretando-o. A entrevista, elemento tão comum nos documentários, é intencionalmente convertida em um dispositivo brechtiano de distanciamento (Serrano, 2018), e será novamente utilizada perto do fim da película.

Figura 1 - Entrevista como dispositivo brechtiano em *¿Qué hacer?*



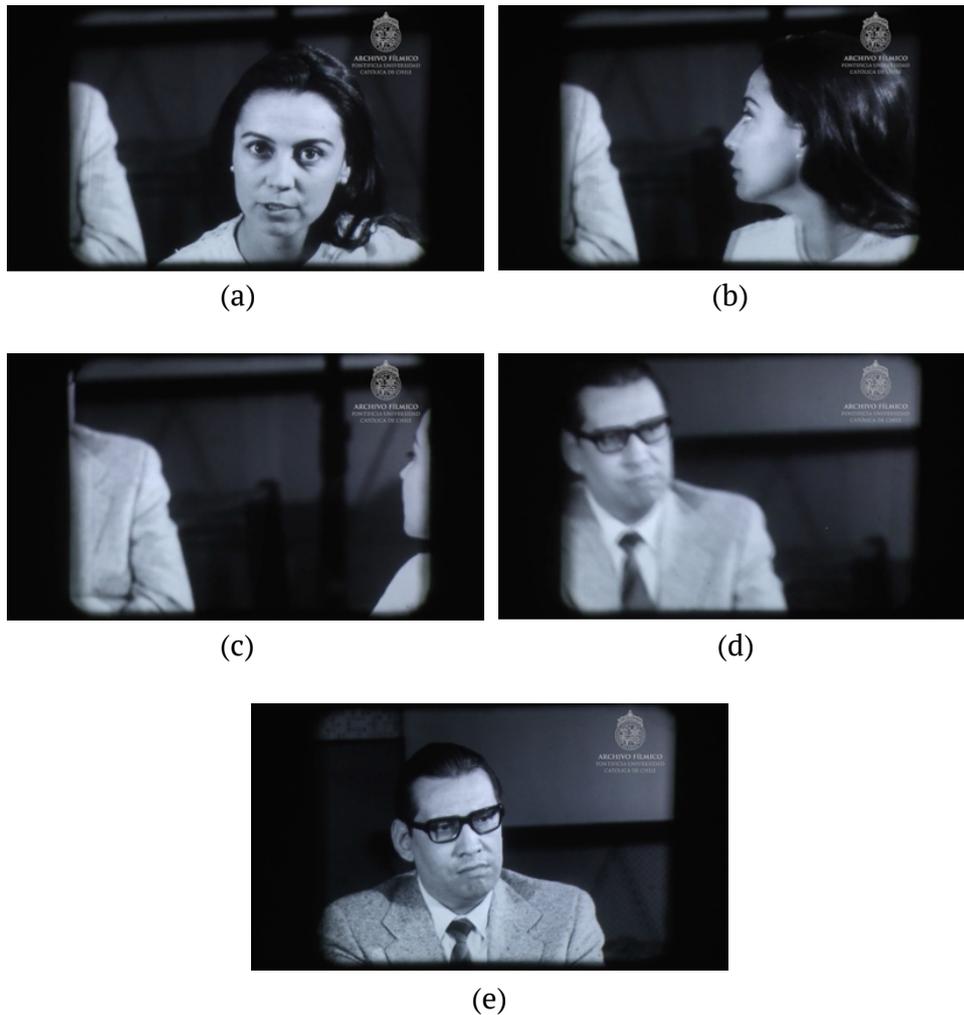
Fonte: *¿Qué hacer?* (1972).

Já em *Hoy Medea hoy*, a quebra de expectativas não se dá pela presença ou ausência de entrevistas, e, sim, por como ela é apresentada e registrada. A narradora do filme, após terminar um longo texto dirigido a nós, público, revela que irá iniciar uma entrevista: “No entanto, há aqueles que se preocuparam em



estudar as paixões humanas. Temos conosco Ernesto Figueroa, um psiquiatra. Queríamos lhe perguntar...” (*¿Qué hacer?*, 1972, tradução nossa)⁵². E se volta para o entrevistado, que, até então, não sabíamos que existia (Figura 2 (b)). Um movimento de câmera acompanha a mudança a quem a narradora, agora também entrevistadora, se dirige (Figura 2 (c), (d), (e)).

Figura 2 - O movimento de câmera que acompanha a narradora de *Hoy Medea hoy* se convertendo em entrevistadora



Fonte: *Hoy Medea hoy* (1972).

Da narração, nenhuma das ficções se valeu, ao contrário do que aconteceu na maioria dos documentários (apenas *Amuhuelai-mi (ya no te irás)* e *Un sueño como de colores* não mobilizaram o recurso). Chamaram nossa atenção as narrações de *Crónica del Salitre* e *La explotación del hombre por el hombre*. A primeira, por seu texto informal e que se dirige ao público como *compañero*,



palavra que cumpre múltiplas funções: demarca o caráter militante do filme; se aproxima do espectador (ao contrário de *¿Qué hacer?*), pois, para alguém ser nosso *compañero* na política precisa compartilhar um mínimo de posições políticas conosco; e reforçar a solidariedade de classe. A segunda, por, como mencionamos na apresentação do filme, ser uma narração feita por uma mulher.

A narração de *Hoy Medea hoy* ser feita por uma mulher não é algo que cause estranheza no público, pois, durante muito tempo, “a questão da mulher” foi considerada específica. Portanto, era “natural” que apenas as mulheres falassem dela – inclusive no cinema. Mas *La explotación del hombre por el hombre* é um documentário bastante afim às convenções estéticas e estilísticas do cinema político e militante do período. E, nele, era bastante raro ouvir uma mulher em lugar de autoridade (mesmo em entrevista, ainda mais na narração).⁵³

Ainda dentro dos elementos sonoros, *Amuhuelai-mi (ya no te irás)* se destaca, posto que praticamente não tem música. Nos demais, abundam as canções, o que não significa que elas apareçam nos filmes (ou mesmo dentro do mesmo filme) pela mesma razão. Há, sem dúvidas, uma predominância da música que trabalha em consonância com a imagem, reforçando o clima do que é visto. Essa lógica usual da trilha sonora aparece com força em *Flores S.A., Crónica del Salitre, A tiempo, Kardex 341, La explotación del hombre por el hombre, Vamos viendo, Hoy Medea hoy* e *Un sueño como de colores*.

Salto de Rapel escapa totalmente disso. Depois de um brevíssimo começo informativo, a produção justapõe imagens de grandes volumes de água caindo em uma hidrelétrica com uma música clássica quase “celestial”. Ela neutraliza a violência do movimento das águas (e dos processos que envolvem este tipo de intervenção nos territórios) e leva o clima da obra para a sua direção. Os enquadramentos que aproximam água e horizonte também acentuam o “celestial”, ao propor planos em que as águas quase se tornam nuvens. Porém, avaliamos que o determinante para tal sensação é a trilha sonora.

Explorando outra possibilidade, a música possui uma importante dimensão reflexiva no começo de *A tiempo*. O curta-metragem de Cecilia Martorell brinca do princípio ao fim com as convenções dos gêneros narrativos cinematográficos (no roteiro, na decupagem, na construção de personagens etc.). E é a música da vinheta da antiga 20th Century Fox sobre os créditos iniciais que instaura essa reflexividade.

De forma totalmente diferente, as canções em *¿Qué hacer?* são, na maior parte do tempo, reflexivas. Trata-se de “a música [de] Country Joe McDonald, cujas inquietantes letras comentam a ação em seus momentos climáticos como



um coro grego” (Serrano, 2018, tradução nossa),⁵⁴ em mais uma instância de distanciamento brechtiano no longa-metragem. Um exemplo é quando o padre, uma liderança comunitária de esquerda, está agonizando em frente à igreja após ataque das forças conservadoras. Country Joe McDonald, que havia saído do recinto religioso um pouco antes vestido como mais um fiel, começa a tocar uma gaita de boca e, a seguir, canta uma composição intitulada *Padre, padre*.

Figura 3 - A música como coro grego em *¿Qué hacer?*



Fonte: *¿Qué hacer?* (1972).

Embora tenhamos encontrado, em nosso *corpus*, algumas utilizações irônicas da trilha sonora, acreditamos que em nenhum momento isso tenha ocorrido com a força e importância que verificamos nos créditos finais de *Hoy Medea hoy*. Depois de mobilizar Medéia para criticar a construção social da necessidade de entrega total das mulheres ao casamento e aos filhos, vemos, no encerramento, planos de diferentes casais, enquanto ouvimos, em vozes masculinas e femininas, *Perdóname* (“Perdóname. Perdóname por malograr todo lo bueno que me has dado./ Por provocar las cosas malas que han pasado./ Hoy me arrepiento de no haberlas evitado”), *Aquel amor* (“Aquel amor. Que destrozó mi vida./ Aquel amor. Que fue mi perdición”), *Mis noches sin ti* (“Porque sin ti ya ni el sol ilumina mis días/ y al llegar la aurora me encuentra llorando mis noches sin ti”) e *Si no te vas* (“Si no te vas, te voy a dar mi vida si no te vas, vas a saber quien soy”). É a cultura que ensina homens e mulheres que o correto é ser assim e, a julgar pelos seus produtos mais populares, tal situação ainda vai demorar muito a mudar.

Se verificamos que, no conjunto dos filmes estudados, na maior parte das

Marina Cavalcanti Tedesco
Mulheres cineastas durante o governo da Unidade
Popular (Chile, 1970-1973): reflexões sobre o extra e o intra fílmico



vezes a música vai na direção da imagem, reforçando o clima do que vemos, quando se trata da presença de entrevistas e narração a situação se inverte. Em vários documentários, a banda imagética é montada de forma a ilustrar as informações verbais. É o que ocorre em muitas das sequências de *La explotación del hombre por el hombre* e *Vamos viendo*.

Em *Amuhuelai-mi (ya no te irás)* e *Un sueño como de colores* também se tem a impressão de que narrações e entrevistas foram montadas primeiro – ainda que, obviamente, ajustes tenham sido feitos no som na medida em que o processo transcorria. Contudo, a dinâmica entre imagem e som está mais para diálogo. Entendemos a relação do que é visto com o que é dito, mas haveria outras possibilidades de imagens em comparação com uma proposta mais “amarrada”, como é a ilustração.

Hoy Medea hoy articula imagens e sons de modo a nos dar a sensação de som síncrono o tempo todo. *Crónica del Salitre*, de certa maneira, junta todas estas possibilidades, pois há momentos de imagens que ilustram o som, imagens que dialogam com o som, sem ilustrá-lo, e planos que parecem ter som direto.⁵⁵ E, conforme já foi mencionado, *Salto de Rapel* quase não tem informações verbais, sendo sua montagem predominantemente voltada para a fruição estética.

É uma lógica bastante particular dentro de um *corpus* no qual, em parte expressiva dos casos, predomina a montagem transparente, com sequenciamentos de planos que não causam nenhum tipo de estranhamento, pois algum elemento da forma ou do conteúdo “chama” o que vem depois; decupagens que começam mais abertas, fazendo as devidas apresentações de personagens e lugares, para, com o tempo, a escala de planos ir se tornando mais fechada etc.

Outra exceção será *Atiempo*. Seu roteiro é fragmentado e, apesar das referências aos diferentes gêneros narrativos serem compreensíveis, sua história não o é apenas com o visionamento (a leitura da sinopse se faz necessária). A montagem acompanha esta dimensão experimental da obra. Continuidades temporais e espaciais são complexas, e “por que um plano veio depois do outro?” nem sempre é uma pergunta possível de responder.

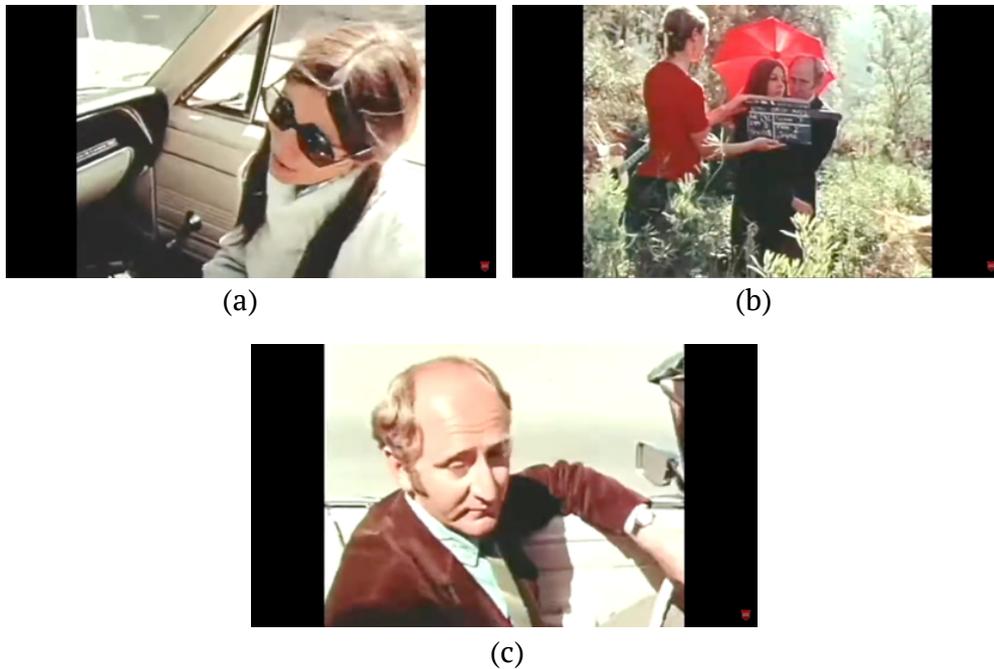
Evidentemente, a partir de todos os elementos que já foram trazidos sobre *¿Qué hacer?*, é fácil deduzir que, embora tal filme possa ter, também, momentos de montagem clássica, transparente e de decupagem ficcional tradicional, muitas vezes não é isso que acontece. Se há um esforço de mesclar o documentário, quando, por exemplo, alguns personagens “vão” a um comício de Salvador Allende, ainda em campanha (Nina Serrano relata que “os atores



improvisaram o diálogo enquanto viviam e se submergiam na situação” (Serrano, 2018, tradução nossa)⁵⁶, diversas quebras ocorrem na montagem para produzir o almejado efeito de distanciamento brechtiano.

Já citamos a entrevista com Zorrilla e as músicas de Country Joe McDonald. Mas poderíamos mencionar, ainda, a inserção de planos rápidos estilo *making of*. É este o caso quando se insere, durante uma sequência romântica, planos da claquete sendo batida na frente do casal. O objetivo é evidente: impedir que o público se envolva com a história de amor (Figura 4).

Figura 4 - Estratégias para manter o distanciamento do público



Fonte: ¿Qué hacer? (1972).

Considerações finais

Este artigo teve como objetivo analisar, em conjunto, filmes com mulheres na direção realizados durante o governo da Unidade Popular. Influenciaram, para a adoção deste recorte de pesquisa, tanto a proximidade do cinquentenário do golpe de 1973 quanto a observação de que, mesmo na bibliografia mais recente, aparecem apenas algumas das cineastas que filmaram no período.

Ainda que haja muita produção acadêmica sobre o cinema chileno daqueles anos, consideramos importante que a primeira seção do texto o apresentasse

Marina Cavalcanti Tedesco
Mulheres cineastas durante o governo da Unidade Popular (Chile, 1970-1973): reflexões sobre o extra e o intra fílmico



de forma breve, sem se deter tanto nas obras, mas com foco no contexto, para situar quem lê, que não necessariamente tem intimidade com o tema, em qual universo se inseria nosso *corpus* fílmico.

A seguir, em uma segunda parte, tratamos das complexas relações entre a esquerda e a Unidade Popular e as chamadas à época questões das mulheres. Consideramos que as dinâmicas entre a sociedade, em geral, e o cinema, em particular, são indissociáveis. Não obstante, tentamos olhar para elas sem estabelecer uma lógica determinista, posto que há singularidades no meio audiovisual que não podem ser ignoradas.

O terceiro tópico começou com uma introdução a cada um dos 15 filmes do *corpus*, algo que nos pareceu necessário diante do desconhecimento que há em torno deles. A seguir, trouxemos os principais resultados de nossas análises. No que tange ao que denominamos análises extra fílmicas, refletimos sobre os motivos que levaram à predominância do curta-metragem e do documentário em uma produção vinda em grande parte de universidades ou realizadas com recursos estatais.

Compreendendo que nenhuma dessas características se explica apenas pelo gênero, é impossível ignorar que o gênero é um fator que afasta as mulheres de formatos maiores, nos quais a incidência da direção mista aumenta significativamente. Ele também parece ter impactado na falta de diversidade de financiamento para obras com mulheres.

Nossas análises intra fílmicas partiram, de certa maneira, de um imaginário incontornável: o do cinema político e militante latino-americano dos anos 1960 e 1970. Afinal, propusemo-nos a investigar um *corpus* feito durante um processo revolucionário. Contudo, o que encontramos foi muito mais diversificado do que o esperado.

Uma parte expressiva dos filmes não tocava no que estava ocorrendo no país e, mesmo os que o faziam, nem sempre mostravam Salvador Allende. Nem narração nem entrevistas fizeram parte da linguagem de todos os documentários, ainda que um ou outro tenha estado presente na maioria deles. A música se apresentou como um recurso bastante versátil – ao mesmo tempo em que serviu para reforçar o clima do que era visto nas imagens em grande parte dos casos.

Apesar de terem sido realizadas durante o “silêncio feminista”, duas dessas produções falaram de questões caras aos feminismos ainda hoje: o desrespeito às mulheres que se despem por trabalho e a construção social da maternidade e do matrimônio, que exige uma anulação completa das mulheres e traz



consequências dramáticas a todos os envolvidos.

Não era fácil se tornar e permanecer sendo diretora de cinema no período da Unidade Popular. Marillú Mallet relata que, “paralelamente [aos problemas de produção], também estavam os outros problemas. Como, sendo mulher, podíamos ser invisíveis em um meio de homens que faziam cinema. Éramos nós, as mulheres, e eles, os homens” (Mallet *apud* Soto; Pinto, 2016, p. 248, tradução nossa).⁵⁷

Em uma ocasião em que Mallet, Angelina Vázquez e Valeria Sarmiento tiveram na Chile Films para apresentar um projeto que seria dirigido pelas três, “[Eduardo ‘Coco’ Paredes, um dos presidentes da empresa] dijo: “O que desejam as senhoras?” (só faltou falar de quem vocês são) e depois disso, francamente, não tive mais vontade de apresentar nada a ele” (Mallet, 2016, p. 248, tradução nossa).⁵⁸

Mallet avalia:

As duas caras da mesma moeda era algo com o que convivíamos. Por um lado, aqueles que nos ‘permitiam’ ou ‘ajudavam’, e, por outro, os grandes freios com os quais nos encontrávamos nessa sociedade frente aos direitos que deviam nos ajudar a viver em igualdade de condições (Mallet, 2016, p. 248, tradução nossa).⁵⁹

É importante destacar que essa história aconteceu justamente com as três únicas cineastas do nosso *corpus* que conseguiram ter uma carreira após o golpe, no exílio. Isso nos faz pensar o que boa parte das outras enfrentou e (ainda) não sabemos. Esperamos que este artigo estimule outros trabalhos sobre os filmes e diretoras que compuseram a pesquisa e instigue quem o ler a pensar em recortes não explorados. Há muito o que aprender sobre o cinema de mulheres na América Latina, e só colaborativamente a construção de um sólido conhecimento sobre tal tema é possível.

Referencias

¿QUÉ HACER?. Dirección: Nina Serrano, Raúl Ruiz, Saúl Landau. Produção: James Becket, Bárbara Margoulis. Intérpretes: Sandy Archer *et al.* [S. l.: s. n.], 1972. Filme (1h30min).

¿QUÉ HACER?. In: CINECHILE Enciclopedia del Cine Chileno. Santiago: [s. n., 1970]. Disponível em: <https://cinechile.cl/pelicula/que-hacer/> Acesso em: 29



ago. 2023.

A, E, I. In: CINECHILE Enciclopedia del Cine Chileno. Santiago: [s. n., 1972]. Disponível em: <https://cinechile.cl/pelicula/a-e-i/>. Acesso em: 29 ago. 2023.

AGUIAR, Carolina Amaral de. Políticas Culturais e Cinema na Unidade Popular: Debates em torno da Chile Films. In: VILLAÇA, Mariana; SCHMIEDECKE, Natália Ayo; GARCIA, Tânia da Costa (org.). *Políticas culturais na América Latina: entre conflitos e negociações*. São Paulo: Editora Unifesp, 2023. p.233-258

AHUMADA, Antonio Machuca. *Realizadas chilenas: Cine Bajo la desigualdad de género*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2022.

ALFARO, Karen; INOSTROZA, Gina; HINER, Hillary. El poder de desafiar el poder. Movimiento de mujeres y feministas en la revolución y contra la dictadura (1950-1990). In: COMANDINI, Ana Gálvez (org.). *Históricas: Movimientos feministas y de mujeres en Chile, 1850-2020*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2021. pos. 953-1635.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2009.

BOSSAY, Claudia. El Protagonismo de lo Visual en el Trauma Histórico: Dicotomías en las Lecturas de lo Visual Durante la Unidad Popular, la Dictadura y la Transición a la Democracia. *Comunicación y Medios*, Santiago, n. 29, p. 106-118, 2014

BRIGADAS Ramona Parra (BRP). *Memoria Chilena Biblioteca Nacional de Chile*, Santiago, [2023]. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-100581.html>. Acesso em: 29 ago. 2023

CARMEN Bueno, em ambos lados de la cámara. *Centro Cultural la Moneda*, Santiago de Chile, [2023]. Disponível em: <https://www.cclm.cl/especial/carmen-bueno-en-ambos-lados-de-la-camara/>. Acesso em: 29 ago. 2023

CASTRO, Pablo Marín. *Texto y contexto: el manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular y la construcción de una cultura revolucionaria*. 2007. Magister (Historia) - Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Escuela de Postgrado, Santiago, 2007.

CHRISTIE, Ian. Valeria Sarmiento: La forma de mirar de una mujer. In: SOTO, Elizabeth Ramírez; PINTO, Catalina Donoso (org.). *Nomadías: el cine de Marilú Mallet, Valeria Sarmiento y Angelina Vázquez*. Santiago de Chile: Ediciones:



Metales pesados, 2016. p. 271-288

CORRO, Pablo *et al.* *Teorías del cine documental chileno: 1957-1973*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2007.

CRÓNICA del Salitre. In CINECHILE Enciclopedia del Cine Chileno. Santiago: [s. n., 1971]. Disponível em: <https://cinechile.cl/pelicula/cronica-del-salitre/>. Acesso em: 29 ago. 2023.

CUNEO, Bruno; PÉREZ V., Fernando (org.). *Uma mirada oblicua: El cine de Valeria Sarmiento*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2021.

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

DUARTE, Adriane da Silva. Apresentação. In: EURÍPIDES. *Medeia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2021. pos. 30-138

EDITORIA Nacional Quimantú (1971-1973). *Memoria Chilena Biblioteca Nacional de Chile*, Santiago, 2020. Disponível em: <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3362.html>. Acesso em: 29 ago. 2023.

ESPINOZA CARTES, Carolina Andrea. El tren popular de la cultura: expresión del arte para todos. *Kamchatka*, Valencia, v. 17, p. 93-116, 2021. Disponível em: <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/17792/18904>. Acesso em: 29 ago. 2023.

GUZMÁN, Patricio. 1970-1973: el cine chileno durante Salvador Allende. *Kamchatka*, Valencia, n. 17, p. 207-216, 2021.

HOYMedea hoy. Dirección: Manuela Gumucio. Produção: Memo Murúa. Intérpretes: Shenda Román *et al.* [S. l.: s. n.], 1972. Filme (27min24s).

LOS MINUTEROS. In: CINECHILE Enciclopedia del Cine Chileno. Santiago: [s. n., 1972]. Disponível em: <https://cinechile.cl/pelicula/los-minuteros/>. Acesso em: 29 ago. 2023.

MANIFIESTO de los cineastas de la Unidad Popular. In: MOUESCA, Jacqueline. *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Madrid: Eds. del Litoral, 1988. Anexo. Disponível em: <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-77938.html>. Acesso em: 29 ago. 2023



MOUESCA, Jacqueline. *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Madrid: Eds. del Litoral, 1988.

MOUESCA, Jacqueline; ORELLANA, Carlos. *Breve historia del cine chileno: desde sus orígenes hasta nuestros días*. Santiago: LOM Ediciones, 2010.

NUEVA Canción Chilena. In: CINECHILE Enciclopedia del Cine Chileno. Santiago: [s. n., 1973]. Disponível em: <https://cinechile.cl/pelicula/nueva-cancion-chilena/>. Acesso em: 29 ago. 2023.

PALÁCIOS, José Miguel. Contradicciones del manifiesto de los cineastas chilenos de la Unidad Popular. In: VILLAROEL, Mónica. *Enfoques al cine chileno en dos siglos*. Santiago: LOM Ediciones, 2013. p.127-135

POESÍA popular, la teoría y la práctica. In CINECHILE Enciclopedia del Cine Chileno. Santiago: [s. n., 1972]. Disponível em: <https://cinechile.cl/pelicula/poesia-popular-la-teoria-y-la-practica/>. Acesso em: 29 ago. 2023.

PROGRAMA Básico de Gobierno de La Unidad Popular: Candidatura Presidencial de Salvador Allende. [S. l.: s. n.],1969. Disponível em: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:7738>. Acesso em: 29 ago. 2023.

SALINAS, Claudio Salinas; STANGE, Hans Stange. *Historia analítica del cine experimental en la Universidad de Chile: 1957-1973*. Santiago: Uqbar Editores, 2007.

SERRANO, Nina. ¡Qué hacer! Reflexiones sobre la película. *Nina Serrano Home Page*. 2018. Disponível em: <https://estuarypress.com/ns-blog-post/que-hacer/>. Acesso em: 29 ago. 2023.

SOTO, Elizabeth Ramírez; PINTO, Catalina Donoso (org.). *Nomadías: el cine de Marilú Mallet, Valeria Sarmiento y Angelina Vázquez*. Santiago de Chile: Ediciones: Metales pesados, 2016.

TEIXEIRA, David Romão; DIAS, Fernanda Braga Magalhães. Marxismo e cultura: contraponto às perspectivas pós-modernas. *Filosofia e Educação*, Campinas, n. 2, v. 2, p. 120-140, 2011.

YÁGUEZ, Javier Maravall. *Las mujeres en la izquierda chilena durante la Unidad Popular y la dictadura militar (1970-1990)*. 2012. Tese – (Doutorado) - Universidad Autónoma de Madrid, 2012.



Notas

¹Doutora em Comunicação e professora do curso de Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (UFF). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2659-7541>.

²Tradução livre de: “Las profundas transformaciones que se emprenderán requieren de un pueblo socialmente consciente y solidario, educado para ejercer y defender su poder político, apto científica y técnicamente para desarrollar la economía de transición al socialismo y abierto masivamente a la creación y goce de las más variadas manifestaciones del arte y del intelecto”.

³Tradução livre de: “Son fundamentales para ayudar a la formación de una nueva cultura y un hombre nuevo. Por eso se deberá imprimirles una orientación educativa y liberarlos de su carácter comercial, adoptando las medidas para que las organizaciones sociales dispongan de esos medios eliminando en ellos la presencia nefasta de los monopolios”.

⁴Para saber mais, consultar (Editora [...], 2020).

⁵Para saber mais, consultar (Brigadas [...], [2023]).

⁶Para saber mais, consultar Espinoza Cartes (2021).

⁷Apesar de termos ciência da contestação contemporânea ao uso da expressão Nuevo Cine Chileno para se referir a uma produção, de fato, bastante heterogênea, realizada entre meados de 1960 até o golpe de 1973, valemo-nos dela porque é de fácil entendimento. Há pesquisas nas quais se discute o tema em profundidade e na sua complexidade, mas este não é nosso objetivo neste artigo.

⁸Tradução livre de: “visiones parciales, producto del mayor o menor talento y versación de sus actores, o de la mayor o menor capacidad de inspiración o improvisación de quienes se hallaron, de golpe, al frente de un determinado campo de actividad”.

⁹Tradução livre de: “creada en 1941, durante el gobierno del radical Pedro Aguirre Cerda, y sus estudios inaugurados en 1942”.

¹⁰Tradução livre de: “La cinematografía utiliza Chile Films y otros organismos que tiene a su alcance para multiplicar sus obras. [...] el Departamento de Cine de la Universidad de Chile, la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica, la Escuela de Cine de la Universidad Técnica, el Ministerio de la Agricultura, el Ministerio de Educación, el Departamento de Cine de la Central Única de Trabajadores y algunos canales de televisión. A la vez, los cineastas crean productoras y cooperativas independientes; buscan establecer convenios entre sí o con organismos estatales, bancos del gobierno, o también con el propio Chile Films o con empresas extranjeras”.

¹¹Tradução livre de: “Preguntándose por el rol del cine en un gobierno socialista, el manifiesto chileno plantea tres argumentos como respuesta: 1) el imperialismo y la burguesía han alienado la cultura nacional, frente a lo cual hay que oponer una cultura nacional “auténtica”; 2) el cine debe ser un arte revolucionario, comprometido con la construcción del socialismo, y 3) las películas se convierten en revolucionarias solo en la medida en que movilizan al espectador hacia una acción revolucionaria”.

¹²Segundo a *Enciclopedia del Cine Chileno*, a data de lançamento de *¿Qué hacer?* é 1970. Contudo, por ter filmagens feitas durante a campanha que elege Allende combinadas



com trechos ficcionais, na escala de um longa-metragem, parece-nos pouco provável que a estreia tenha ocorrido nesse ano. Por isso, optamos por adotar o ano apontado por outras fontes, que é o da exibição no Festival de Cannes. Ainda sobre este filme, sua direção é dividida entre cineastas dos Estados Unidos e do Chile, as pessoas que integram a equipe pertencem a alguma das duas nacionalidades, em um relativo equilíbrio, e a rodagem aconteceu integralmente no país sul-americano. Pensando em termos atuais, estamos diante de algo muito próximo de uma coprodução. É bastante provável que, por isso, *¿Qué hacer?* seja considerado um filme chileno.

¹⁵As mulheres também se tornaram cada vez mais ativas em torno das pautas da direita. Contudo, como este não era o perfil das que dirigiram filmes entre 1970 e 1973, não trataremos delas. Para saber mais, consultar Alfaro, Inostroza e Hiner (2021).

¹⁴Tradução livre de: “Se procederá en un plazo que será definido técnicamente, a establecer un sistema de sueldos y salarios mínimos de niveles iguales, cualquiera sea la empresa donde estos trabajos se realicen. [...] Esta política se iniciará en el área estatal para ir [sic] extendiendo a toda la economía [...]. Del mismo modo, se eliminará toda discriminación entre el hombre y la mujer o por edad en materia de sueldos y salarios”.

¹⁵Tradução livre de: “Se establecerá la plena capacidad civil de la mujer casada ya la igual condición jurídica de todos los hijos habidos dentro o fuera del matrimonio así como una adecuada legislación de divorcio con disolución del vínculo, con pleno resguardo de los derechos de la mujer y los hijos”.

¹⁶Tradução livre de: “en la retaguardia de lo doméstico y privado aunque pudieran participar en el público en calidad de *ayudistas*”.

¹⁷Tradução livre de: “en las poblaciones, en los diversos comités de tomas de terreno, centro de madres, clubes deportivos”.

¹⁸O MIR não fez parte da coligação Unidade Popular. Naquele momento, acreditava na via armada, não na via eleitoral.

¹⁹Tradução livre de: “presencia tras las cámaras con trabajo narrativo y estético- no se detendría más, siendo el aporte femenino determinante en el panorama cinematográfico chileno posterior”.

²⁰Tradução livre de: “omitido en las publicaciones como era costumbre con las mujeres realizadoras”.

²¹A primeira instituição de ensino de cinema cursada por Vázquez foi a Escuela de Cine de Viña del Mar, a qual ela deixou por falta de recursos para produzir (Soto; Pinto, 2016).

²²Carmen Bueno foi desaparecida pela ditadura de Pinochet, em 1974, junto com o diretor de fotografia Jorge Müller. A data do sequestro de Bueno e Müller, 29 de novembro, foi escolhida como o Día del Cine Chileno. Para saber mais, consultar (Carmen [...], [2023]).

²³Tradução livre de: “La recuperación de la memoria, las esperanzas de los viejos mineros en los tiempos por venir y la dignidad de un oficio destinado a desaparecer, fueron la materia prima del trabajo de campo de un grupo de jóvenes, que en ésta, su primera película, pusieron también todas sus esperanzas de justicia y equidad”.

²⁴A pesquisadora Adriana da Silva Duarte (2021, pos. 87) aponta que, “através de sua heroína, Eurípedes denuncia a condição da mulher na patriarcal sociedade grega. Numa



longa fala [...], Medeia expõe toda a fragilidade do seu sexo, que, com o dote, paga para servir a um marido que não escolhe, reclusa e sem reclamar, sob o risco de ser repudiada. A declaração de que preferiria três vezes ir à guerra a parir uma única vez é sintomática”. Lembremos, ainda, que, apesar de seus planos serem considerados errados por diferentes sujeitos, ninguém denuncia Medeia. Ela tampouco responde pelos seus assassinatos.

²⁵Tradução livre de: “La terminé en Chile Films, gracias a Osvaldo del Campo, presidente del sindicato de la época que me presentó a Carlos Piaggio, un montajista argentino, generoso, culto y dedicado con el que aprendí mucho”.

²⁶Segundo relato de Mallet a Soto e Pinto (2016) e a Enciclopedia del Cine Chileno (A, E, I, [1972]).

²⁷Segundo informação disponível na *Enciclopedia del Cine Chileno* ([s.d.]c, online), Ruiz não considerava “própria esta obra, en termos criativos”, informação que vai ao encontro do relato de Serrano sobre o processo de *¿Qué hacer?* (Serrano, 2018).

²⁸Tradução livre de: “La próxima película que deberías hacer es una película sobre Chile porque van a tener elecciones, lo que va a cambiar la historia. Podrían votar en el socialismo, evitando la revolución, las muertes y las guerras civiles”.

²⁹Este é relato de Nina Serrano, e por isso o reproduzimos. No entanto, é preciso lembrar que Fidel Castro tinha muita descrença em uma via democrática ao socialismo, o que, inclusive, aparece no filme *El diálogo de América* (1972).

³⁰Tradução livre de: “Se muestra a un fotógrafo de plaza explicando los procedimientos de su trabajo. De fondo, se oye un poema escrito por el director. Película que forma parte de una serie de documentales producidos por Canal 7 y la editorial Quimantú”.

³¹Tradução livre de: “Se muestran dos acciones paralelas. Por una parte, está una experta en poesía popular, que desde el Conservatorio expone teóricamente las características de tal arte. Por otro, desde un barrio humilde, un poeta popular escribe en un muro mientras llueve, luego remarca las letras con un cuchillo, para que la lluvia no borre el poema. Se habla de la realidad de los poetas populares, analfabetos muchos y maestros de la improvisación”.

³²Este filme foi considerado desaparecido durante décadas, até a diretora desconfiar que um material em película em um canto de sua casa poderia ser ele. A partir de contato do produtor Jaime Morera com a Cineteca de la Universidad de Chile, constatou-se que não se tratava de uma cópia, e sim dos negativos originais, e em bom estado de conservação. Assim, *Un sueño como de colores* passou a circular a partir de 2022. No entanto, adotamos aqui a data de 1973 pois, em várias entrevistas, Sarmiento relata que neste ano o curta-metragem foi finalizado e exibido em algumas poucas sessões privadas.

³³Tradução livre de: “no fue muy alabado, porque no se entendió mucho que yo hiciera una película acerca de las bailarinas del Bim Bam Bum, cuando todos los cineastas estaban volcados haciendo filmes sobre el proceso político”.

³⁴Dependendo da entrevista consultada, Sarmiento relata que uma das dançarinas-personagem era do Tap Room ou do Mon Bijou, outros dois locais frequentados pela boemia santiaguina.

³⁵Tradução livre de: “¡ésa es la que más me gusta!”.



³⁶Tal informação foi retirada da plataforma de *streaming* MUBI. No entanto, não sabemos o quanto ela é confiável, já que não consta na *Enciclopedia del Cine Chileno*, uma fonte de grande credibilidade.

³⁷Tradução livre de: “documental sobre el movimiento musical llamado Nueva Canción Chilena. Se muestran a los nuevos cantantes populares y sus distintos grupos. Se muestran presentaciones en vivo”.

³⁸Tradução livre de: Esta película fue confiscada por el régimen militar y no se supo más de ella. La película estaba casi terminada, tenía la copia montaje final y la mezcla hecha. Faltaba el corte de negativo y la copia final. Para mí, fue algo sumamente trágico e irrecuperable, ya que era un trabajo de homenaje a una mujer artista chilena que había sido bastante menospreciada en vida por la sociedad de su país. Nunca he hecho el duelo.

³⁹Tradução livre de: “¿Limitó esto acaso la producción propia de Valeria? Sin duda que sí, de ciertas maneras”.

⁴⁰Tradução livre de: “fue Ruiz el que primero le permitió trabajar en cine durante la Unidad Popular, y seguirá apoyando muchos de sus proyectos”.

⁴¹Tradução livre de: “Era un asunto económico. Las películas de Raúl atraían financiamiento, y cuando había que terminar una y no había dinero para la edición... era una cuestión de nuestra supervivencia. Y la economía también es importante”.

⁴²Afirmar isso significa o reconhecimento de que há desigualdades dentro desse amplo “guarda-chuva” que é a categoria “mulheres”. Mas é evidente que as estadunidenses enfrentavam desigualdades de gênero no exercício da função, às vezes não tão diferentes das vivenciadas na América Latina. A própria Nina Serrano relata: “Saul [Landau] había hecho una película documental sobre Fidel el año anterior en 1968. Trabajé en ella, pero no me lo acreditaron porque KOED-TV insistió en que las esposas no deberían obtener ningún crédito, ya que era nuestro deber ayudar a nuestros maridos” (Serrano, 2018).

⁴³Tradução livre de: “La predilección por el formato documental, en vez de la ficción, apela fuertemente a la creencia de que lo que se estaba viviendo se escribía en los anales de la historia mientras se filmaba”.

⁴⁴Tradução livre de: “era absolutamente imposible dejar de filmar *lo que estaba pasando* en esos momentos”.

⁴⁵Um deles tem coprodução da Chile Films. Porém, em decorrência do seguinte trecho, encontrado na *Enciclopedia del Cine Chileno* (Nueva [...], [1973]), acreditamos que o maior aporte tenha sido da Universidad Técnica del Estado (UTE): “Dentro del marco del compromiso de la UTE con las transformaciones llevadas a cabo durante la Unidad Popular, este material trata de los peligros que trae el fascismo para los pueblos de América y el mundo”.

⁴⁶Tradução livre de: “el grueso de la producción documental del período fue responsabilidad de instituciones ligadas a universidades”.

⁴⁷Tradução livre de: “dominarán en términos temáticos y numéricos en la producción universitaria del período -filmes realizados por encargo para empresas del Estado (Endesa, Entel, Banco del Estado)”.

⁴⁸Tradução livre de: “las zonas intersticiales, comprendiendo estos intersticios como



los vastos espacios, realidades y grupos humanos que permanecen al margen del relato oficial”.

⁴⁹Tradução livre de: “Mouesca fija el nacimiento del documental contemporáneo en Chile a partir de tres hitos ocurridos todos en la segunda mitad de los años cincuenta: la fundación del Instituto Fílmico de la Universidad Católica (1955), la exhibición del filme *Andacollo* de Nieves Yancovic y Jorge di Lauro (1958) y la fundación del Centro de Cine Experimental de la U. de Chile”.

⁵⁰Tradução livre de: “Yo creo en algo que me decía una directora mexicana: que la única manera de que las mujeres entraran al cine en esa época era a través de las escuelas, porque si lo hacían a través de los sindicatos no las iban a dejar, porque los sindicatos eran terriblemente machistas”.

⁵¹Em entrevista a Bruno Cuneo e Fernando Pérez V. (2021), Sarmiento relata que a película para a captação foi um pagamento de Raúl Ruiz por serviços de montagem que ela havia feito. Portanto, a Chile Films, apesar de constar como produtora, não teve exatamente essa função.

⁵²Tradução livre de: “Sin embargo, hay quienes se han preocupado de estudiar las pasiones humanas. Tenemos con nosotros a Ernesto Figueroa, un psiquiatra. Quisiéramos preguntarle...”.

⁵³Era raro, mas acontecia. A diretora cubana Sara Gómez, por exemplo, teve narradoras mulheres em alguns de seus curtas-metragens documentais.

⁵⁴Tradução livre de: “la música [de] Country Joe McDonald, cuyas inquietantes letras comentan la acción en sus momentos climáticos como un coro griego”.

⁵⁵Nas palavras de Angelina Vázquez, “muchacha cree que *Crónica del Salitre* [...] tenía sonido directo porque la sonorización salió tan buena. No había ni un sonido directo. Si era una Bolex de cuerda no más, no tenía ni siquiera motor” (Soto; Pinto, 2016, p. 250).

⁵⁶Tradução livre de: “Los actores improvisaron el diálogo mientras vivían y se sumergían en la situación”.

⁵⁷Tradução livre de: “paralelamente [aos problemas de produção], también están los otros problemas, que es cómo una, como mujer, podía ser invisible en medio de los chicos que hacían cine. Éramos nosotras, las chicas, y ellos, los chicos”.

⁵⁸Tradução livre de: “Qué desean las señoras?” (le faltó agregar de quién vendríamos siendo) y después de eso, francamente, ya uno no tenía ganas de presentarle nada”.

⁵⁹Tradução livre de: “Eso era algo con lo que se convivía, las dos caras de una moneda. Por una parte, aquellos que nos “permitían” o “ayudaban”, y por otro, los grandes frenos con los que uno se encontraba en esta sociedad frente a los derechos que nos debieran ayudar a vivir en igualdad de condiciones”.