

## AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL Nº 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail [recursoscontinuos@dirbi.ufu.br](mailto:recursoscontinuos@dirbi.ufu.br).

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**

**INSTITUTO DE HISTÓRIA – INHIS**

**FLÁVIA CRISTINA PANIAGO**

**A DITADURA MILITAR CHILENA: REFLEXÕES SOBRE A  
MEMÓRIA CINEMATOGRAFICA DE PABLO LARRAÍN**

Uberlândia – MG

2015

FLÁVIA CRISTINA PANIAGO

**A DITADURA MILITAR CHILENA: REFLEXÕES SOBRE A  
MEMÓRIA CINEMATOGRAFICA DE PABLO LARRAÍN**

Monografia apresentada ao Instituto de  
História da Universidade Federal de  
Uberlândia como requisito à obtenção do  
título de graduação.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ana Paula Spini

Uberlândia - MG

2015

FLÁVIA CRISTINA PANIAGO

Banca Examinadora

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ana Paula Spini

Orientadora

---

Prof. Dr. Florisvaldo Paulo Ribeiro Júnior

Universidade Federal de Uberlândia/ INHIS

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Mônica Brincalepe Campo

Universidade Federal de Uberlândia/ INHIS

Uberlândia- MG

2015

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço meus pais Edvaldo e Eliane por sempre me incentivarem ao estudo, por todo esforço que fizeram para que eu tivesse uma boa formação educacional, por sempre apoiarem minhas decisões e fazerem o possível para que meus sonhos se realizassem. Agradeço por terem tido paciência e compreensão durante esses anos que me afastei de casa em Brasília para vir estudar na UFU e por entenderem que em muitos momentos os quais podíamos estar juntos tive que me ausentar devido os afazeres da universidade e à carga de estudos.

O período da graduação foi um momento muito importante da minha vida, tanto de amadurecimento profissional quanto pessoal, amadurecimento esse que minha orientadora Ana Paula Spini acompanhou de perto. Obrigada por estar ao meu lado desde o início da graduação, por ter me incentivado a trilhar nos caminhos da pesquisa através do projeto de pesquisa, da iniciação científica e agora com a monografia. Obrigada pela sua paciência comigo, por compreender cada etapa do meu desenvolvimento e por me ensinar tanto sobre a relação entre História e Cinema.

. Agradeço pela oportunidade de ter participado do grupo de estudos História, Literatura e Cinema: Fronteiras metodológicas, apropriações e diálogos interdisciplinares, juntamente com as professoras Mônica, Ana Flávia e Daniela. A oportunidade que tive nesse grupo de ler os trabalhos das professoras e de colegas do curso, e de meus textos também terem sido lidos pelos membros do Grupo, auxiliou muito no melhoramento da minha leitura e escrita.

Agradeço a todos os professores do curso, pela dedicação e pelos ensinamentos transmitidos, a todos meus colegas de curso pela companhia nessa caminhada, especialmente ao Lucas Reis e à Aline Antunes pela amizade sincera e por tantas vezes terem se dedicado a me auxiliar na compreensão de algumas matérias e na realização de diversos trabalhos. Por fim, agradeço a todos os funcionários da UFU, em especial aos da secretaria e coordenação do curso de História, que sempre foram muito solícitos em tudo que precisei.

*“O historiador na pós-modernidade é um profissional dedicado à reciclagem das versões do passado, dos sonhos dos homens, das utopias falhadas, das grandes profecias malogradas. É alguém que, de posse das latas e garrafas vazias das grandes promessas da história, agora atiradas num canto, amassadas, enferrujadas, chutadas sem cerimônia pelos passantes, as submete a um trabalho de reprensagem, de releitura, de redefinição de sentido e utilidade, versões do passado que depois de passarem por um trabalho de desconstrução, de seleção, de modelagem, voltam a estar cheias de saber e de sabor, voltam a fazer sentido, voltam a influenciar a vida dos homens de hoje, que as podem tragar por terem novo valor”.*

(Durval Muniz de Albuquerque Júnior)

## **RESUMO**

O período da ditadura militar foi encenado pelo diretor chileno Pablo Larraín quase quarenta anos após o início do golpe, em três de seus filmes: *Tony Manero* (2008), *Post Mortem* (2010) e *No* (2012), que abarcam em suas produções reflexões importantes sobre o período retratado. Através desta pesquisa pretende-se realizar uma análise sobre o período ditatorial chileno e a memória que ficou desse período a partir dos filmes de Pablo Larraín, levando em conta o contexto social do diretor e o período que o Chile passava no momento das produções filmicas.

### **Palavras-chave:**

Ditadura; Chile; Cinema; Memória.

## Sumário

|                                                                                                            |           |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| INTRODUÇÃO .....                                                                                           | 9         |
| CAPÍTULO 1 – Cinema chileno e política: ditadura e memória cinematográfica .....                           | 12        |
| 1.1. A ditadura militar no Chile: memórias em disputa .....                                                | 12        |
| 1.2. A filmografia de Pablo Larraín .....                                                                  | 15        |
| 1.2.1. Filme <i>Tony Manero</i> .....                                                                      | 16        |
| 1.2.2. Filme <i>Post Mortem</i> .....                                                                      | 17        |
| 1.2.3. Filme <i>No</i> .....                                                                               | <u>18</u> |
| 1.3. Análise fílmica .....                                                                                 | <u>19</u> |
| 1.3.1. Raúl, Mario e René: os personagens principais. ....                                                 | <u>21</u> |
| 1.3.2. As filmagens .....                                                                                  | <u>24</u> |
| 1.3.3. Premiações .....                                                                                    | <u>25</u> |
| CAPÍTULO 2 - Memória e violência: a construção da memória da ditadura nos filmes<br>de Pablo Larraín ..... | <u>26</u> |
| 2.1. A encenação da violência e da ditadura militar .....                                                  | <u>26</u> |
| 2.1.1. Filme <i>Tony Manero</i> .....                                                                      | <u>26</u> |
| 2.1.2. Filme <i>Post Mortem</i> .....                                                                      | <u>28</u> |
| 2.1.3. Filme <i>No</i> .....                                                                               | <u>29</u> |
| 2.2. Panorama da ditadura militar no Chile .....                                                           | 31        |
| 2.3. Memória da ditadura .....                                                                             | <u>34</u> |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS .....                                                                                 | 36        |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....                                                                           | <u>37</u> |

## ÍNDICE DE FIGURAS

|                                                         |    |
|---------------------------------------------------------|----|
| Figura 1: Personagem Raúl, de <i>Tony Manero</i> .....  | 21 |
| Figura 2: Personagem Mário, de <i>Post Mortem</i> ..... | 22 |
| Figura 3: Personagem René, de <i>No</i> .....           | 23 |

## INTRODUÇÃO

Primeiro país na América Latina a eleger um presidente socialista, o Chile presenciou, em 11 de setembro de 1973, um golpe organizado pelas forças armadas, que retirou Salvador Allende do poder. A partir de então, a ditadura militar se tornou um momento marcante na história do país e daqueles que viveram esse período. O governo do general Augusto Pinochet, que durou até 1987, foi caracterizado pela grande violência, tortura e perseguição àqueles que eram contrários ao novo regime político.

O século XX foi marcado por eventos violentos e traumáticos, tais como o holocausto e as ditaduras. Após a sociedade de um país passar por algum acontecimento marcante como esses, em alguns casos, elas têm buscado meios de superar as situações vividas, muitas vezes evitando abordar sobre o que ocorreu. Isso não implica em um esquecimento do que aconteceu e nem mesmo uma reconciliação com o que foi vivido, pois a memória sempre estará presente na vida daqueles que viveram esse momento. Quando as pessoas abordam sobre suas memórias e compartilham suas experiências com outras, dando uma dimensão social aos acontecimentos <sup>1</sup> é possível que haja uma elaboração das experiências traumáticas vividas, o que seria algo mais positivo do que apenas buscar suprimir os acontecimentos.

Através desta monografia serão feitas reflexões acerca da memória consolidada sobre período militar chileno, tendo como base documental primordial os filmes *Tony Manero* (2008), *Post Mortem* (2010) e *No* (2012), todos produzidos pelo diretor chileno Pablo Larraín, após quase quarenta anos do golpe. A escolha desses filmes se deu levando em conta a busca por compreender como a filmografia de Pablo Larraín contribuiu para a construção da memória do período ditatorial durante o período democrático, considerando que este foi um momento propício para o revisionismo do período ditatorial, levando em conta também que “o significado cultural de um filme (ou de um conjunto deles) é sempre constituído no contexto em que ele é visto e/ou produzido” <sup>2</sup>.

O desenvolvimento de filmes chilenos que abarcam a temática da ditadura militar no país é algo muito relevante para a História, pois permite compreender não apenas

---

<sup>1</sup> BERISTAIN, Carlos Martín. *Verdad, justicia y reconciliación: El papel de la verdad y la justicia en la reconstrucción de sociedades fracturadas por la violencia*. Nürnberger Menschenrechtszentrum, agosto, 1999. p. 9.

<sup>2</sup> DUARTE, Rosália. *Cinema & Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. p. 51.

sobre o que é representado, mas também o contexto social de sua produção que propiciou o levantamento de questões que aparecem nos filmes.

Essa percepção do filme como fonte para a História se deu a partir da corrente historiográfica da Escola dos Annales, que ofereceu grande contribuição ao ampliar a noção de documento para além dos documentos tradicionais, escritos. Com isso, as fontes utilizadas pelos historiadores multiplicaram consideravelmente, o que possibilitou que a utilização de imagens, sejam elas móveis ou não, crescesse como objeto de análise e de reflexões, auxiliando assim, no desenvolvimento de diversos campos de pesquisa.

Querendo ou não, um filme testemunha, e, mais do que testemunhar, ele

[...] tem essa capacidade de desestruturar aquilo que diversas gerações de homens de Estado e pensadores conseguiram ordenar num belo equilíbrio. Ele destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo conseguiu construir diante da sociedade. A câmera revela seu funcionamento real, diz mais sobre cada um do que seria desejável de se mostrar. Ela desvenda o segredo, apresenta o avesso de uma sociedade, seus lapsos. Ela atinge suas estruturas. Isso é mais do que seria necessário para que após o tempo do desprezo venha o da suspeita, o do temor [...] o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História. [...] aquilo que não aconteceu (e por que não aquilo que aconteceu?), as crenças, as intenções, o imaginário do homem, são tão História quanto a História<sup>3</sup>.

Há uma dupla possibilidade de considerar o contexto da produção do filme<sup>4</sup>: uma é considerar o contexto para compreender o filme e a outra é considerar o filme para entender o contexto. Além disso, há vários aspectos que o historiador deve levar em consideração ao trabalhar com essa fonte: é necessário que ele saiba utilizar ferramentas de análise fílmica, interpretar os símbolos presentes nos filmes e estar atento a vários aspectos externos que circulam a produção e utilizar documentos não-fílmicos, pois

[...] a abordagem histórica do filme necessita de uma reflexão sobre a função social do cinema e, ao mesmo tempo, de uma compreensão das realidades a que ele está sujeito (políticas, técnicas, artísticas, econômicas) e da variação dos usos dele se fazem no espaço e no tempo<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 1992. p.86.

<sup>4</sup> LAGNY, Michèle. História e Cinema. In: GARDIES, René. *Compreender o Cinema e as Imagens*. Lisboa: Texto e Grafia, 2008. p. 95.

<sup>5</sup> Ibid., p. 95.

Através da análise desses filmes, pretendo refletir se o meio cinematográfico pode ser considerado como uma alternativa importante para auxiliar a sociedade na elaboração do trauma, já que os filmes trazem à tela (em uma dimensão social) acontecimentos que vão ao encontro com as experiências que muitas pessoas (espectadores) tiveram durante a ditadura. Os filmes permitem que sejam levantadas diversas questões e debates sobre o assunto, inclusive para aqueles que não viveram esse momento da história do país, e, ao levantar essas questões, podem discutir sobre o que ocorreu.

Sendo assim, no Capítulo 1, pretendo realizar uma breve abordagem sobre o histórico do cinema chileno, o movimento cinematográfico de denúncia do período militar, situar a produção do diretor de Pablo Larraín na história recente desse cinema, relacionando-a com o período de redemocratização do Chile, considerando as memórias em disputa e o lugar do cinema neste processo de construção da memória nacional. Também buscarei compreender a trajetória pessoal do diretor e o que o levou a escolha desse tipo de produção; analisar os filmes *Tony Manero*, *Post Mortem* e *No*, percebendo como esses filmes se relacionam e retratam a ditadura.

No Capítulo 2, pretendo abordar sobre memória e violência, aprofundando sobre a construção da memória da ditadura nos filmes de Larraín, refletindo sobre a elaboração da memória permitida por esses filmes, sobre que forma a violência é encenada, sobre como a escrita cinematográfica do diretor e sua visão política se articula com outras produções do período. Por fim, farei uma abordagem sobre a questão da memória e do trauma e finalizar com uma abordagem sobre a possível contribuição do cinema para a elaboração do trauma causado pela ditadura.

## CAPÍTULO 1 – Cinema chileno e política: ditadura e memória cinematográfica

### 1.1. A ditadura militar no Chile: memórias em disputa

De acordo com o historiador e acadêmico chileno Sergio Grez Toso, no ano de 1999, ele e alguns de seus colegas de profissão se uniram e elaboraram um Manifesto contra as interpretações das últimas décadas da história nacional <sup>6</sup>, manipuladas por intelectuais e partidários políticos de Augusto Pinochet. O Manifesto ganhou adesão de numerosos acadêmicos do país e de estrangeiros, e marcou uma discussão sobre a história do tempo recente <sup>7</sup>.

Esse acontecimento é importante para demonstrar que a escrita sobre a História representa uma disputa pela memória e que, no Chile, além dos partidários da ditadura, há também um grupo de historiadores, que para além de sua profissão, também são sujeitos da história e lutam por uma independência intelectual para produzir e desenvolver pesquisas sem influência do aparelhamento do Estado.

Além dos historiadores e de todos aqueles que apoiaram o Manifesto, também podemos considerar os cineastas chilenos como um grupo de oposição à ditadura ocorrida em seu país e ao esquecimento dessa memória. Durante o período ditatorial, a produção cinematográfica chilena sofreu um grande desestímulo, devido à falta de apoio e recursos do governo, além da ocorrência de assassinatos e exílio de vários cineastas <sup>8</sup>. Sendo assim, a solução que alguns produtores encontraram para se expressar e denunciar o que ocorria naquele momento foi produzir documentários de maneira clandestina.

Esse desenvolvimento da produção de documentários estava vinculado com o movimento do Nuevo Cine Chileno, implementado por cineastas partidários da esquerda política em 1967, no Festival de cinema de Viña del Mar. Dentre seus princípios, os cineastas do Nuevo Cine Chileno queriam desenvolver uma cultura nacional anticolonialista e abordar os conflitos sociais para conscientizar as massas <sup>9</sup>. Ou seja, era um cinema de denúncia e que foi influenciado pelo Cine Documental, em voga nos anos 1960. Uma das produções mais significativas deste período foi a trilogia *La batalla de*

---

<sup>6</sup> TOSO, Sergio Grez. *Historiografía y memoria en Chile*. Algunas consideraciones a partir del manifiesto de historiadores. HAOL. Número 16, Chile: 2008. p. 179.

<sup>7</sup> Idem.

<sup>8</sup> Tais como Miguel Littin exilado no México e Raúl Ruiz exilado na França.

<sup>9</sup> Nuevo Cine Chileno. In: Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile.

<<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-92826.html>> Acesso em: 28 de janeiro de 2015.

*Chile: la lucha de un pueblo sin armas*, de Patricio Guzmán. Filmado em Santiago e editado em Cuba, o cineasta filmou durante seis anos, o que ocorreu no país desde o início da ditadura.

Posteriormente, no contexto de redemocratização, houve a volta de alguns cineastas que estavam no exílio e foram crescentes os incentivos criados pelo governo para a produção de longas metragens, o que permitiu o crescimento da produção de filmes, vários deles tratando da temática da ditadura <sup>10</sup>, pois “desde o início do primeiro governo democrático, o Estado cria mecanismos de fomento à produção, como créditos no Banco del Estado de Chile ou fundos cedidos pelo Fondo de Desarrollo de las Artes (Fondart), dependente da División de la Cultura do Ministério da Educação” <sup>11</sup>.

Nesse período de incentivo à produção cinematográfica, a maioria dos filmes chilenos da década de 1990, segundo Fabián Núñez <sup>12</sup> está marcada pela ditadura militar, neles

é comum a presença de temas como o confronto dos que permaneceram no país com os exilados que retornam; o resgate da memória, seja pela busca de pais ou irmãos desaparecidos ou pela lembrança amarga da tortura; a falta de diálogo e a discordância de ideais políticos entre gerações, sobretudo entre pais e filhos <sup>13</sup>.

Confirmando essa perspectiva de que a maioria dos filmes no período de abertura democrática trataram sobre a ditadura, Luz Villaroel <sup>14</sup>, em sua dissertação de mestrado, ao analisar a filmografia dos diretores chilenos que vivenciaram a ditadura, Silvio Caiozzi, Gonzalo Justiniano, Ricardo Larraín, Gustavo Graef-Marino, Andrés Wood, Cristián Galaz e Orlando Lübert, observou que os filmes desses diretores “associam os seus discursos ao período anterior, à época da ditadura, da qual salientam o temor, o aprisionamento, o modelo econômico neoliberal” <sup>15</sup>, assim como faz Pablo Larraín ao abordar a temática da ditadura em filmes cuja produção foi posterior a esse período.

Ao realizar sua pesquisa, Villaroel buscou

---

<sup>10</sup> NÚÑEZ, Fabián. *Panorama histórico do cinema chileno: do silencioso ao contemporâneo*. Revista Universitária do audiovisual, 15 de outubro de 2010. p. 203.

<sup>11</sup> Ibid., p. 203.

<sup>12</sup> Ibid., p. 204.

<sup>13</sup> Ibid., p. 205.

<sup>14</sup> VILLAROEL, Luz Mônica. *O país dos cineastas: cinema e identidade chilena na década 1990-2000*. Dissertação de Mestrado UFRGS. Porto Alegre, 2003.

<sup>15</sup> Ibid., p. 12.

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, suas paixões <sup>16</sup>.

Com isso, e ao buscar elementos comuns que permeiam as produções desses diretores, Villaroel percebeu que há uma forte imagem cinematográfica do terror e do autoritarismo <sup>17</sup>, vinculados tanto ao militarismo quanto ao machismo; da valorização da democracia e da reconciliação; do o subdesenvolvimento e o consumo; da violência urbana e desencanto dos jovens; da valorização do popular e do cotidiano; da dupla moral e hipocrisia; e do individualismo e solidariedade. Imagens essas que refletem muito do contexto em que esses filmes foram produzidos e que também serão encontradas nos filmes de Pablo Larraín que serão tratados posteriormente.

A pesquisa da autora também é interessante por ela perceber que

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) <sup>18</sup>.

Essa percepção também será contemplada ao longo do desenvolvimento desta pesquisa, ao considerar que os filmes de Pablo Larraín colaboram na construção de uma identidade e memória chilena construída pelo diretor, levando em conta o fato de ele ser chileno e ter vivido o período ditatorial.

Posteriormente, nos anos 2000, o cinema se modifica um pouco, pois há uma maior liberalização da censura e devido à influência da erotização de programas televisivos e do cinema espanhol, os filmes chilenos passam a ter cenas eróticas, de nudez e sexo <sup>19</sup>, características também presentes na filmografia de Pablo Larraín.

---

<sup>16</sup> Ibid., p. 19.

<sup>17</sup> Ibid., p. 138.

<sup>18</sup> Ibid., p. 15.

<sup>19</sup> NÚÑEZ, 2006, p. 206.

Com base nas mudanças que o cinema chileno passou a partir do período pós ditadura militar, pode-se perceber que, assim como o grupo de historiadores mencionados no início do capítulo, que vêm buscando uma nova interpretação para a história do país, com esse novo impulso do cinema chileno, um grupo de cineastas vem optando por abarcar em suas produções representações de denúncia sobre o que ocorreu durante o período ditatorial.

A partir disso, o objetivo deste capítulo é buscar compreender a trajetória de um desses cineastas, o diretor Pablo Larraín, e analisar seus filmes que rememoram a ditadura, buscando perceber quais as interpretações que ele busca dar ao período encenado em seus filmes, a partir de questionamentos produzidos no momento de sua produção.

## **1.2. A filmografia de Pablo Larraín**

O diretor chileno Pablo Larraín, produtor de três filmes que abordam a temática da ditadura – *Tony Manero* (2008), *Post Mortem* (2012) e *No* (2013) –, vem se destacando pelo impacto de suas produções, ganhadoras de vários prêmios. Uma dessas produções, *No*, foi o único filme chileno a ser indicado ao Oscar na categoria de Melhor Filme Estrangeiro, em 2013. Para uma melhor compreensão sobre como os filmes desse diretor foram elaborados e pelo teor político implícito em suas produções, é necessário compreender sua trajetória de vida para que haja uma percepção mais clara de suas escolhas.

Pablo Larraín é filho do senador Hernan Larraín e da ex-ministra Magdalena Matte, ambos membros da UDI – União Democrata Independente –, um partido de direita. Em entrevistas, Pablo comenta que seus pais sempre lhe propiciaram uma vida muito confortável financeiramente, tanto que ele estudava em uma escola frequentada por alunos provenientes de classe social alta<sup>20</sup>. Porém, na adolescência, Pablo mudou de escola e passou a estudar em um local em que a diversidade social dos alunos predominava. Para ele, essa mudança foi fundamental por possibilitar que desenvolvesse uma percepção mais ampla das questões sociais, que iam além do mundo que ele vivia e de suas percepções familiares.

---

<sup>20</sup> CHERNIN, Andrew. *Na mente de Pablo Larraín*. Programa Ibermedia, 2013. Disponível em: <<http://www.programaibermedia.com/pt/nuestras-cronicas/en-la-mente-de-pablo-larrain/>> Acesso em: 28 de janeiro de 2015.

Nesse período, ele também começou a entender o que ocorrera no país durante o regime militar, pois até então ele aponta que muitas coisas lhe eram desconhecidas e outras lhe foram contadas de modo diferente. Segundo ele, quando se deu conta do que ocorrera durante a ditadura, sentiu vergonha por ter vivido à parte de tudo a sua volta, de perceber que, enquanto as pessoas sofriam nas ruas, enquanto a violência era marcante no país e muitos passavam por dificuldades financeiras, ele levava uma infância tranquila e confortável. Porém, o que mais lhe chamou a atenção foi a dor que as pessoas sentiram devido às mortes e às torturas ocorridas, tanto que ele buscou conhecer e conversar com pessoas que viveram essa dor.

O novo colégio também foi importante na vida do diretor por propiciar seu contato com filmes, o que levou ao desenvolvimento de seu interesse pelo cinema. Isso ocorreu porque uma de suas professoras tinha o costume de passar filmes alemães (segundo ele, os únicos permitidos no Chile) no refeitório. Ele se interessou e adquiriu um projetor, passando a assistir vários filmes em seu quarto. Posteriormente, ele decidiu se formar em Comunicação Audiovisual na UNIACC, uma faculdade particular de Santiago, e apesar de não considerar o curso muito bom, ele foi muito significativo por tê-lo ensinado a expressar seus sentimentos nos trabalhos que fazia. Depois de se formar, no início de sua carreira, Larraín trabalhou como fotógrafo e filmava festas de casamento. Apenas posteriormente começou a produzir filmes.

### **1.2.1. Filme Tony Manero**

*Tony Manero*, lançado em 2008, foi o primeiro filme de Pablo Larraín ambientado no período ditatorial chileno<sup>21</sup>. O filme retrata a vida de Raúl Peralta Paredes (Alfredo Castro), um homem de pouco mais de 50 anos que mora no segundo andar de uma casa que também funciona como um bar à noite, juntamente com a dona do estabelecimento, Wilma (Elsa Poblete) e os outros funcionários do local: Goyo (Hector Morales), Cony (Amparo Nogueira) e sua filha Pauli (Paola Lattus).

Raúl tem como objetivo de vida vencer um concurso televisivo de imitadores da dança de Tony Manero, personagem do ator norte-americano John Travolta, no filme *Os embalos de sábado à noite*. Para aprender a coreografia do personagem, Raúl sempre

---

<sup>21</sup> Além desse filme, as duas produções seguintes do diretor, *Post Mortem* e *No* também abarcam essa temática sobre a ditadura.

vai ao cinema assistir o filme, e ele vai com tanta frequência que chega até mesmo a decorar as falas (em inglês) do personagem. Para alcançar seu objetivo de dançar igual a Tony Manero, Raúl não mede esforços, mesmo que, para isso, ele tenha que cometer alguns assassinatos.

A ditadura nesse filme aparece através de algumas falas e de cenas breves, um pouco veladas, mas que permitem compreender o posicionamento político dos personagens – como o dos jovens Goyo e Pauli que estavam envolvidos em alguma militância política contra a ditadura, além de cenas breves sobre o que ocorria nas ruas. A cena mais significativa sobre isso é uma das últimas, em que, enquanto Raúl saía para se apresentar no concurso televisivo, alguns homens entraram no bar à procura de Pauli e de Goyo. Esses homens também reuniram os outros moradores do local e Raúl, percebendo a movimentação, consegue fugir sem ser visto pelo telhado da casa. Enquanto foge, ouve os gritos daqueles que ficaram.

### **1.2.2. Filme Post Mortem**

Lançado em 2010, *Post Mortem*, possui cenas mais explícitas que *Tony Manero* sobre o que ocorria na ditadura. O personagem principal, Mario (Alfredo Castro), tem características psicológicas tão peculiares quanto Raúl. Ele é funcionário de um necrotério, cuja função é anotar os laudos sobre as mortes, ditadas por Dr. Castillo (Jaime Valdell).

Mario tem interesse pela sua vizinha Nancy Puelman (Antonia Zegers), uma dançarina burlesca. Essa dançarina, apesar de não militar contra a ditadura, possui um amigo que é militante ativo, o qual ela permite que realize reuniões escondidas com seus companheiros em sua casa. Após algum tempo que Mario estava saindo com a vizinha, ele vai até a casa dela e percebe que o local estava com os móveis revirados e ninguém estava ali. A partir desse dia, passou a ser recorrente em seu trabalho a chegada de vários corpos descarregados pelos militares, dentre eles o corpo de Salvador Allende.

Quando Mario retorna à casa da vizinha, encontra Nancy escondida em um pequeno cômodo no quintal e a auxilia a mantê-la escondida ali. Porém, um dia, Mario encontra-a junto com o amigo militante no esconderijo; ele, então, se sente indignado pelo fato dela estar com outro e, quando fecha a porta, coloca vários móveis da casa na

frente, criando uma barreira para que eles fiquem presos de modo que não consigam mais sair dali.

### 1.2.3. Filme *No*

Lançado em 2012 e com o roteiro inspirado na peça de teatro *El Plebiscito de Skármeta*<sup>22</sup>, *No* retrata o período da transição do regime ditatorial para a redemocratização, a partir da realização de um plebiscito em 1988.

O personagem principal é René Saavedra (Gael García Bernal), um renomado publicitário mexicano que reside no Chile. Como haveria um plebiscito no país para decidir se Pinochet continuaria ou não no governo, seriam realizadas propagandas na televisão de 15 minutos para a opção do Sim (votar para continuar com Pinochet) e do Não (votar para tirar Pinochet do poder). René foi chamado para auxiliar na produção da campanha do Não e mesmo um pouco relutante de início, ele aceita aos poucos acaba se envolvendo totalmente nessa militância.

René acredita que as pessoas não devem ser bombardeadas com mais medo, mostrando o lado negativo da ditadura nas propagandas para que elas se convençam a querer algo melhor. Para ele, a campanha deveria ser alegre e otimista, voltada para uma boa perspectiva de futuro. Mas os outros integrantes do Comitê do Não acham essa perspectiva de René uma falta de consideração com a dor das pessoas. Além do mais, como as torturas e violências que correram no país não saíram na televisão, eles viam na campanha a oportunidade de mostrar isso e consideravam o fato de René ser um estrangeiro morando no país, o levava a ter uma insensibilidade com toda essa situação.

Porém, como o mais importante para René eram as estratégias publicitárias, ele conduziu a campanha como quem busca vender um produto. Sendo assim, René acrescentou na propaganda pessoas felizes, dançando ao som do jingle – “Chile, a alegria já vem” – mesclado com algumas imagens de denúncia da violência praticada pelos militares e por denúncias dos crimes e depoimento de mães que tiveram seus filhos desaparecidos.

Após muito trabalho e de René receber diversas ameaças devido seu auxílio na campanha, quando chega o dia das eleições, todos estavam apreensivos. Os que apoia-

---

<sup>22</sup> Pablo Larraín retrata fim da ditadura de Pinochet em “*No*”. In: Cineweb, 2012. Disponível em: <[http://cineweb.com.br/entrevistas/entrevista.php?id\\_entrevista=3165](http://cineweb.com.br/entrevistas/entrevista.php?id_entrevista=3165)> Acesso em: 26 de janeiro de 2015.

vam o voto do Não tinham medo de Pinochet burlar o resultado e os do Sim tinham receio do tamanho do impacto que a propaganda da oposição teria causado. No final, foram computados 43,04% dos votos para o Sim e 54,68% para o Não. Com essa vitória, René foi reconhecido como um dos principais publicitários da exitosa campanha do Não.

### 1.3. Análise fílmica

Pablo Larraín, ao ser questionado sobre as motivações de produzir esses filmes, explica:

Coloquei-me muitas perguntas ao fazer estes três filmes (*Tony Manero*, *Post Mortem* e *Não*) e as respostas que tenho são muito poucas. Ou nenhuma. Pergunto-me: O que aconteceu? Como fomos capazes de fazer tanto mal? Como é que estruturamos uma sociedade sustentada num ressentimento tão profundo entre ideologias e classes...? O meu trabalho não está instalado a partir de certezas<sup>23</sup>.

Não há dúvidas de que a escolha do cineasta quanto ao que é produzido em seu trabalho seja permeada por seus valores pessoais, políticos e por indagações advindas do momento em que decide realizar alguma produção. Como já mencionado, Larraín se manteve mais afastado do que ocorrera no país durante a ditadura e posteriormente quando veio a saber de alguns acontecimentos, ficou impressionado com o que descobriu e teve certo sentimento de culpa por ter ignorado esse momento.

Sendo assim, é perceptível em seus filmes a busca por levar à tona aquilo de pior que ocorreu no período encenado, principalmente nos dois primeiros filmes, que contêm cenas muito fortes. Algumas dessas cenas chegam até mesmo a causar certa repugnância no espectador: cenas de violência, mesclada com a personalidade um tanto quanto psicótica dos personagens principais Raúl e Mário, que parecem estar alheios a tudo o que ocorre em volta deles, mas que, ao mesmo tempo, parece que o que ocorre a sua volta é o que define a personalidade deles e os levam a possuir certa frieza de sentimentos.

---

<sup>23</sup> CHERNIN, Andrew. *Na mente de Pablo Larraín*. Programa Ibermedia, 2013. Disponível em: <<http://www.programaibermedia.com/pt/nuestras-cronicas/en-la-mente-de-pablo-larrain/>> Acesso em: 28 de janeiro de 2015.

Além de Pablo Larraín<sup>24</sup>, diretores como Andrés Wood, de *Machuca* (2004) e Miguel Littín de *Dawson Ilha 10* (2009) também são diretores contemporâneos da ditadura chilena e que fizeram filmes sobre esse tema no período pós-reabertura democrática. Todos eles possuem um pensamento oposicionista e tentam desconstruir a figura de Pinochet como salvador da pátria. Nesses filmes, além de terem uma temática que aborda a postura contra a ditadura e a favor de Salvador Allende, “Neles é clara a visão que o golpe fora cruel e repressor, que a liberdade de expressão foi negada e que a violência era a principal arma utilizada pelos militares”<sup>25</sup>. Isso reforça uma tendência que os diretores deste período tinham em comum, como já foi abordado anteriormente, e que Pablo Larraín também seguia.

O filme *No* foi elaborado com cenas mais amenas para o público assistir, talvez pelo fato de tratar de um período um pouco posterior aos dois primeiros filmes, abordando os momentos finais da ditadura. Ele também possui um conteúdo um tanto quanto didático, já que mostra para o espectador os dois lados da ditadura (ênfatizando mais o lado negativo). A violência também é algo recorrente nesses filmes: serve como denúncia e, como ela impressionou o diretor ao saber o que ocorria no Chile, é algo que ele faz muita questão de mostrar.

Com relação ao impacto dessas produções, todas elas receberam prêmios, inclusive foram reconhecidas internacionalmente. Porém, apesar desse certo reconhecimento internacional de sua produção, de acordo com Larraín, devido sua origem social, ao produzir filmes sobre a ditadura e que denunciavam o lado negativo do que ocorrera, ele costuma ser muito questionado em seu país tanto pelos apoiadores da direita política por não representar a classe alta da qual ele sempre pertencera e a qual ele tem mais conhecimento para retratar, quanto pela esquerda, por representar aquilo que ele não viveu. Ou seja, ele é desqualificado pela sua origem de classe, tanto que, por isso, ele evita falar sobre sua infância e sobre a sua intimidade em entrevistas.

O fato é que Pablo Larraín, ao buscar retratar aquilo que ele desconheceu durante a ditadura, acaba por realizar uma construção da memória política de seu país. Indo ao contrário do que ocorreu com a história nacional, marcada por influências partidárias da ditadura, ele busca abordar o que houve com aqueles que foram violentados, aqueles

---

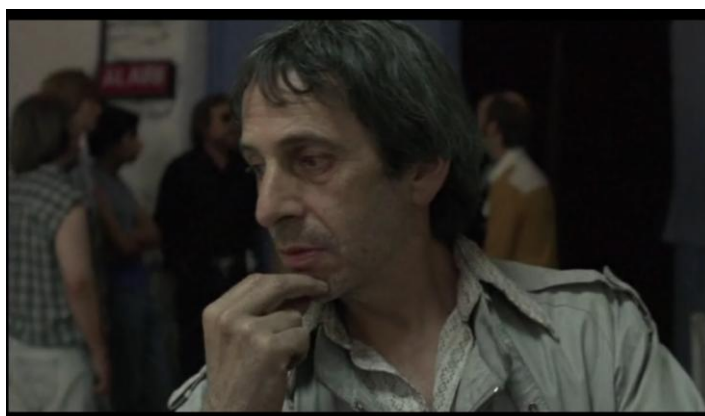
<sup>24</sup> SILVA, Grazielle Hora da Paz. Ditadura Pinochet (1973-1974): As classes médias no cinema chileno. VI Colóquio Internacional “Educação e Contemporaneidade”. São Cristóvão-SE 2012. p. 05.

<sup>25</sup> Ibid., p. 5.

que foram mortos e o clima de tensão do momento. O resultado é que esses filmes possibilitam trazer à tona debates sobre o período, tanto para aqueles que viveram essa época, quanto e principalmente para aqueles que não viveram e talvez nem tenham ideia do que ocorreu.

### **1.3.1. Raúl, Mario e René: os personagens principais.**

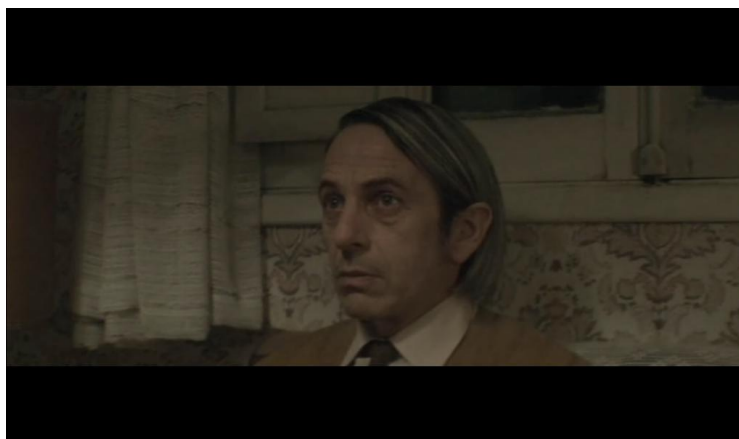
No filme *Tony Manero*, Raúl é um homem frio, que não demonstra muitos sentimentos: ele apenas vive para dançar como Tony Manero e vencer o concurso. Tudo o que ele faz é pensando em ser como Tony Manero e chega mesmo a acreditar que essa seja a sua profissão. Apesar de ser um homem que parece se importar apenas consigo mesmo, que está alheio ao que ocorre ao seu redor, é possível considerá-lo como um homem de seu tempo e talvez a sua obsessão por um personagem de cinema seja uma fuga do que ocorre na realidade, preferindo assim, como um escape de sua realidade, tentar viver a realidade de um personagem de cinema americano.



Personagem Raúl

Por ignorar o que ocorria na realidade ao seu redor é possível relacionar esse personagem com o próprio diretor Pablo Larraín, no período em que cita ter vivido alheio ao que ocorria nas ruas durante a ditadura. Além disso, a frieza nas atitudes de Raúl é a característica mais marcante do personagem. Ele tanto consegue matar sem sentir piedade ou sequer arrependimento, quanto ignora e despreza Cony, sua namorada, uma das funcionárias do bar que mora no mesmo local que ele. Ela sempre demonstra se preocupar muito com ele e lhe dá muito afeto, porém ele não a corresponde, chegando a desprezá-la e preferindo se envolver com Pauli, filha de Cony.

Mario, personagem principal de *Post Mortem* se assemelha com Raúl por ser um personagem que também só pensa em seus interesses, por parecer não se importar com aquilo que ocorre no governo, mesmo quando chegam inúmeros mortos pelos militares no necrotério onde trabalha. A vida dele é apenas voltada para conquistar Nancy, apesar de que, nos momentos em que estão juntos, os dois permanecem sempre muito calados, o que não permite que eles conheçam melhor um ao outro.



Personagem Mario

No momento em que ele percebe que Nancy deseja auxiliar o amigo militante, e que na verdade eles são mais que amigos, Mario não aceita a situação e prefere prendê-los para que eles acabem morrendo. Ou seja, novamente o seus anseios pessoais vem antes da comiseração com o outro e a frieza permanece marcante.

René, personagem do filme *No*, assim como os outros personagens principais mencionados, também parece não se vincular muito com a realidade que o rodeia. Ele prefere não adotar uma postura política específica, tenta se esquivar de auxiliar na campanha, mas, na medida em que passa a perceber melhor o mundo a sua volta – as dis-

crepâncias entre os discursos de Pinochet que ele vê na televisão e aquilo que ocorre nas ruas, principalmente com Verónica –, ele passa a adotar uma postura política contra esse regime político.



Personagem René

Na primeira cena, René, que está em uma reunião na agência de publicidade em que trabalha, explica que irá mostrar o resultado final de um comercial de refrigerante. A propaganda é de um refrigerante chamado “Free”, em que o locutor está bem animado, passam cenas de shows, de jovens se divertindo, e o resultado desse trabalho segundo René:

está marcado dentro do atual contexto social. Nós acreditamos que o país está preparado para uma comunicação de tal natureza (...). Não podemos esquecer que a cidadania aumentou suas exigências em torno da verdade, em torno do que gostam. Sejam honestos. Hoje, Chile pensa em seu futuro.

Essa fala dele será utilizada como um recurso do roteiro outras vezes ao longo do filme e demonstra atitude marcante de René de sempre olhar para o futuro como algo libertador, algo positivo. Além disso, nesse momento inicial sua fala mostra que a sociedade chilena passa por certa “abertura” e mudanças, ou seja, é uma colocação diretamente ligada com questões de cunho político, e quando ele participa da campanha do Não, ele leva elementos muito similares aos que ele utilizou na produção do comercial de refrigerante.

Além disso, outro elemento muito marcante no filme é o micro-ondas, que era uma novidade na época e em várias cenas vai chamar a atenção de René. Ele acha esse

aparelho muito interessante e fica impressionado com a comida esquentando de maneira rápida e prática através dele. Esse interesse pelo micro-ondas reforça a personalidade de René: interessado por novidades, por eficiência, essa nova tecnologia que é fruto de um novo período temporal marcado por aberturas a mudanças e novidades.

### **1.3.2. As filmagens**

Nesses três filmes, todos têm como característica terem sido filmados por câmeras na mão, as imagens aparecem muitas vezes tremendo e desfocadas. A luz utilizada é sempre natural, o que faz com que esses filmes uma coloração escura com predominância de tons amarronzados, amarelados e acinzentados. A estratégia de Pablo Larraín para conseguir esse resultado foi utilizar câmeras que eram de fato utilizadas na época, como no filme *No*, que ele utilizou usa câmeras de videocassete (UMatic), de 1983.

Em alguns momentos também acontecem cortes abruptos das cenas, sem terem uma continuidade fluida. Essas características fazem com que o espectador sempre tenha a impressão de estar assistindo a algum documentário produzido exatamente na época da sua representação, já que eles diferem muito das produções que estamos acostumados a assistir atualmente, principalmente de influência norte-americana, cuja estética e fotografia são sempre impecáveis, com cores diversas e nítidas.

Essa característica de estarmos assistindo um documentário de época, além dos recursos filmográficos, também é reforçada pela caracterização das vestimentas dos personagens, dos penteados, do mobiliário das casas e até mesmo dos carros nas ruas, que mostram não se tratar da reprodução do tempo atual. Isso tudo também auxilia a dar a esses filmes um aspecto de fonte histórica, como se fossem documentários que trouxessem em seu conteúdo a fidedignidade do que ocorreu no período, de maneira similar aos filmes cunhados de históricos, em que há uma pesquisa sobre as vestimentas, moradias, costumes entre outras características da época que é retratada, mas que mesmo assim não retrata um real, é apenas uma representação. Ou seja, Pablo Larraín utiliza-se de estratégias da linguagem cinematográfica para aumentar a ideia de realidade que ele deseja transmitir.

### 1.3.3. Premiações

Os três filmes *Tony Manero*, *Post Mortem* e *No* receberam diversas premiações, o que demonstra que, apesar da recepção deles no Chile ter sido encarada de maneira diversa devido questões políticas e pessoais quanto a forma como essas questões foram abordadas e até mesmo quanto opiniões a respeito do diretor, no exterior, pelo menos, esses filmes obtiveram uma recepção e reconhecimento consideráveis.

O filme *Tony Manero* foi premiado nos festivais internacionais de Cuba, Varsóvia, Istambul, Rotterdam, La Habana e Turim e foi o representante do Chile para disputar como Melhor Filme Estrangeiro de Cannes <sup>26</sup>, mas não chegou a ser indicado. O filme *Post Mortem* ganhou no festival internacional de Veneza, de La Habana, de Cartagena e de Guadalajara. O filme *No* foi indicado ao Oscar, em 2013, na categoria de Melhor Filme Estrangeiro, sendo o primeiro filme chileno indicado nessa categoria <sup>27</sup>. Esse filme foi ganhador do Festival de Cannes e do Festival de La Habana.

Apesar de não localizar fontes que mensurem dados quanto a recepção desses filmes de Larraín no Chile, tais como o tempo de exibição, a quantidade de salas que forma ocupadas e o número de espectadores, as premiações no exterior são importantes para perceber que fora do Chile essa temática é bem aceita.

---

<sup>26</sup> Disponível em: <<http://2001video.empresarial.ws/blog/alem-de-no-confira-tambem-do-mesmo-diretor-o-perturbador-tony-manero/>> Acesso em: 23 de janeiro de 2015.

<sup>27</sup> Disponível em: <<http://www.vivelo hoy.com/entretenimiento/8332321/pablo-larrain-los-verdaderos-motivos-de-%E2%80%98no%E2%80%99>> Acesso em: 23 de janeiro de 2015.

## **CAPÍTULO 2 - Memória e violência: a construção da memória da ditadura nos filmes de Pablo Larraín**

### **2.1. A encenação da violência e da ditadura militar**

Nos três filmes de Pablo Larraín, pode-se perceber uma grande ênfase em cenas de violência, tanto da repressão dos militares ao agredir com surras e até mesmo matando aqueles que eram contra o regime, quanto dos personagens principais de *Tony Manero* e *Post Mortem*, que aparentam ter certa perturbação mental, o que permite que eles tomem determinadas atitudes violentas, mesmo com aqueles que estão próximos deles.

Além disso, muitas das cenas desses filmes, em especial dos dois primeiros, elaborados com que auxiliam a causar um efeito de aversão pelo espectador, como uma maneira de passar uma imagem negativa tanto de algumas cenas de violência quanto da característica de alguns personagens. Essas características serão mais bem observadas ao longo deste capítulo como forma de analisar as escolhas do diretor e buscar compreender que memória ele deseja construir através desses filmes, levando em conta os três filmes em conjunto.

#### **2.1.1. Filme *Tony Manero***

No filme *Tony Manero*, em uma das cenas iniciais, Raúl observa, da janela de seu quarto, uma idosa que carregava uma sacola de comida tentando se esquivar de jovens que tentavam pegar suas compras. Essa cena mostra jovens que não buscavam assaltar a senhora levando dinheiro ou joias, mas sim as compras de comida, o que já permite inferir que o acesso à comida era algo difícil devido problemas econômicos.

Raúl vai até ela e a acompanha até a sua casa. Chegando lá, ele se interessa pela televisão em cores, que estava ligada e passava uma notícia sobre a nacionalização por Pinochet da Cueca, dança típica do Chile. A senhora faz um comentário que acha estranho Pinochet ter olhos azuis, já que os chilenos são descendentes dos índios mapuches. Raúl não comenta nada e em seguida dá vários murros na cabeça da senhora, matando-a friamente. Em seguida ele dá comida para o gato dela, também come um pouco e leva a televisão consigo.

Em outra cena, Raúl, observando de sua janela, vê Goyo na rua recebendo um pacote de um homem. Raúl segue-o, porém no meio do caminho, militares cercam esse

rapaz que entregou o pacote e fazem com que ele fale com quem mais ele andava e ele fala o nome de Goyo. Em seguida, os policiais dão um tiro nele e deixam-no na beira de um rio. Raúl vai até o corpo, rouba o relógio e, ao abrir a bolsa que ele carregava, vê que ela estava cheia de panfletos com mensagens contra Pinochet.

Em outra cena, quando Raul chega ao bar com alguns blocos de piso de vidro para montar um o palco aonde iria se realizar uma apresentação de dança para entreter os fregueses, Pauli e Goyo vão auxiliá-lo a levar os pisos para dentro. Pauli aproveita o momento e pergunta para Goyo se ele havia trazido os panfletos. Goyo não gostou da indiscrição de Pauli, mas diz que sim. Ao entrarem, Cony percebe que a filha está envolvida em algo juntamente com Goyo e pede que ela tome cuidado e que Goyo não a leve para o mau caminho.

Em outro ponto do filme, enquanto chovia, Pauli chega molhada em casa e explica a dona do bar, Wilma, que ela teve que ir a pé do centro da cidade até ali debaixo de chuva, pois não havia transporte e os “milicos” não estavam nem aí quanto a isso. Wilma pede para que Pauli não fale assim dos militares, já que eles auxiliavam muito o país, o que mostra a posição dela a favor do governo ditatorial.

Após a apresentação de dança no bar, Wilma pede para que os últimos fregueses saiam, já que em breve começaria o toque de recolher. Eles falam que não se importam com isso e querem continuar bebendo, mas Wilma insiste e reforça que era melhor não arriscar, ainda mais que ultimamente os “milicos” andavam muito nervosos.

Nas últimas cenas, chegam ao bar dois homens procurando por Pauli e Goyo; parecem ser militares, apesar de não estarem fardados. Eles demonstram terem descoberto a militância contra o governo dos dois e reúnem todos os outros moradores do local: todos estavam presentes, menos Raúl, que conseguira sair escondido, na cena em que Raúl foge e ouve os gritos daqueles que ficaram, o que demonstra que os homens que ali estavam começaram a agredi-los.

Raúl é um personagem que cometeu assassinatos e roubos, tanto da senhora para roubar sua televisão e do vendedor dos os pisos para fazer um palco, para roubar os pisos, quanto de um senhor que projetava os filmes no cinema para roubar um rolo de filmes. Neste último caso, havia uma testemunha, pois Raúl chega até a sala de projeção

e simplesmente bate a cabeça do senhor no projetor, em seguida ele percebe que uma senhora tinha visto a cena.

Toda essa violência que Raúl comete, tanto de assassinatos quanto de roubos, parece ser algo banal em vista do período político representando, e mesmo com uma testemunha, a senhora que viu o Raúl na sala de projeção, que poderia ter feito alguma denúncia, permanece passiva frente à situação. Sendo assim não acontece nada com Raúl, ele não é perseguido e nem condenado por seus crimes, que nem parecem ser considerados como crimes. Os “militares” só se interessam por ele nas últimas cenas: no momento em que eles vão atrás de Pauli e Goyo, reúnem os outros moradores da casa e eles falam que só falta Raúl, e mesmo assim, ele consegue escapar.

### **2.1.2. Filme *Post Mortem***

Em *Post Mortem*, Mario se demonstra apático com tudo o que ocorre no país: apenas o que importa para ele é conquistar sua vizinha Nancy. Um dia ele a busca no trabalho e, no meio do caminho para casa, eles passam por uma manifestação contra Pinochet e a favor do governo popular. Nancy se incomoda com a manifestação que atrapalhava o caminho, mas um dos rapazes que lá estavam era seu conhecido, ele a vê e a tira do carro para que ela também participe do movimento, o que ela faz contra sua vontade. Posteriormente esse mesmo rapaz passa a fazer reuniões escondidas com outros colegas militantes na casa de Nancy.

Quando Mario vai até a casa de Nancy e encontra a casa toda revirada e sem ninguém ali, subentende-se que os militares foram até lá, possivelmente por terem descoberto as reuniões escondidas contra o governo ditatorial e aqueles que ali moravam e estavam desaparecidos provavelmente estariam mortos.

Quando os militares chegam ao trabalho de Mario com um descarregamento de corpos, ele aproveita a oportunidade para perguntar a um dos militares se ele sabia onde estava “sua esposa”. O militar então fala que ela não poderia estar em outro lugar que não a sua casa, tanto que ele passa o telefone para que Mario possa ligar lá. Mario então percebe a autoridade do militar e a gravidade de sua pergunta e não questiona mais nada.

O médico legista é totalmente a favor da ditadura e em suas falas afirma que esse governo é algo positivo ao país. Já a colega de trabalho de Mario, Sandra, é totalmente contra, tanto que ela nem sequer consegue auxiliar na autópsia de Salvador Allende, pois seu emocional fica totalmente abalado. Ela também se abala profundamente ao ver os descarregamentos dos corpos, principalmente quando chegam algumas pessoas ainda vivas, mesmo que muito machucadas e que posteriormente apareciam mortas lá dentro. Interessante ressaltar que Sandra não consegue entender o motivo de tantos corpos de pessoas mortas chegarem ao necrotério, ela fica totalmente perplexa com essa situação, como se ela apenas tomasse conhecimento disso por que trabalhava ali.

Mais no final do filme, quando Mario vê Nancy com o amigo dela que participava da militância, ele prende os dois no esconderijo, colocando vários móveis na frente da porta, de modo que eles não conseguiriam abri-la. Ou seja, nesse filme além da violência causada pelos militares através das mortes e dos corpos que eles mesmos levaram ao necrotério, e que acompanharam de perto cada autópsia colocando certa pressão para que os laudos saíssem conforme seus interesses, Mario também é um personagem que causa grande violência à sua vizinha ao deixá-la presa com outro rapaz no esconderijo do quintal, onde ela não poderia mais sair e morreria de fome. Essa atitude de ciúmes foi realizada de forma muito fria, assim como os assassinatos de Raúl, em *Tony Manero*.

### **2.1.3. Filme *No***

No filme *No*, a ditadura está mais presente, por ser um filme em que o foco é justamente mostrar as campanhas na véspera do plebiscito que decidiria se a ditadura continuaria ou não. Nesse filme, assim como os dois anteriores – que sempre há uma pessoa que se demonstra contra o regime ditatorial e outra que é a favor –, o tempo todo são mostradas pessoas que apoiam o voto Sim no plebiscito e outras que querem a redemocratização, e são a favor de votar Não.

O chefe de René, Lucho Guzmán (Alfredo Castro) é totalmente a favor do regime ditatorial e participa ativamente do comitê do Sim, chegando a assumir a liderança da campanha na televisão. Ele percebe a importância da atuação de René e tenta convencê-lo a parar de auxiliar na campanha do Não, chegando até mesmo a oferecer para ele sociedade na agência publicitária.

Em um ponto do filme, René e outros colegas pensam sobre a porcentagem da população dos indecisos, e pensam em alguma estratégia de convencê-los a votar no Não. Eles percebem uma variedade de opiniões quanto o resultado dessa votação: uns tinham medo do retorno do socialismo, outros acreditavam que as eleições seriam manipuladas pelo governo e que, portanto, não tinha para que votar. Durante essa análise, eles chamam a empregada de René, Carmem (Elsa Poblete), para conversar e perguntam o porquê ela se simpatiza com a campanha do Sim: ela diz que é porque está bem, os filhos estão estudando e trabalhando, e, quanto àqueles que sofreram com a violência, isso já passou, e todos terão a democracia através do próprio governo de Pinochet.

René várias vezes é perseguido, recebe telefonemas anônimos que perguntavam sobre seu filho; sua casa e seu carro são pichados e ele se sente o tempo todo ameaçado. Portanto, tudo que faz é escondido e, com tanto medo, ele resolve deixar o filho que morava com ele passar um tempo morando com a mãe, Verónica (Antonia Zegers).

Verónica é totalmente contra o regime militar e várias cenas a mostram sendo violentada pelos policiais, levando diversas pancadas e chegando a ser presa. Parece que o amor de René por ela, que não é correspondido, faz com que ele preste mais atenção ao que ocorre nas ruas, do que o que ocorre com Verónica e isso faz crescer a sua vontade em auxiliar que as pessoas votem Não: é como se ele estivesse fazendo isso não apenas pelo país e pelo futuro do filho, mas também por ela, talvez até mesmo como uma maneira de fazer com que ela tenha orgulho de sua atuação.

Para a produção desse filme, Pablo Larraín consultou diversos vídeos e documentos da época, tentando reproduzir em seu filme de maneira aproximada como foram as propagandas das campanhas do plebiscito. Alguns políticos que participaram da campanha e, de fato, apareceram dando depoimentos na época, foram chamados pelo cineasta para participarem do filme, reproduzindo essas filmagens, fazendo o papel de si mesmos e com as mesmas roupas, vinte e cinco anos depois <sup>28</sup>. Além disso, o diretor também conversou com muitas pessoas que viveram essa época e com pessoas que participaram diretamente na elaboração do plebiscito, muitas das quais quiseram participar do filme, nem que fossem como figurantes.

---

<sup>28</sup> PEDRO, Gonzalo de. Pablo Larraín: los chilenos no fuimos capaces de juzgar a Pinochet. In: El Cultural. 2013. Disponível em: <<http://www.elcultural.es/revista/cine/Pablo-Larraín-Los-chilenos-no-fuimos-capaces-de-juzgar-a-Pinochet/32284>> Acesso em: 26 de janeiro de 2015

De acordo com Pablo Larraín, a direita política do país não gostou da perspectiva adotada pelo filme *Não*, com ênfase nos publicitários <sup>29</sup>, como se toda a estrutura do governo militar tivesse acabado pelo sucesso de uma campanha publicitária. Porém, Larraín, até mesmo pelos anos de pesquisa que o levou a produção desse filme, reconhece que o que levou um maior número de pessoas votarem *Não* no plebiscito foi devido uma série de fatores bem mais ampla que as campanhas publicitárias passadas na televisão. Essa escolha de colocar René como o eixo fundamental para o resultado se deu em função de evitar maiores problemas políticos quanto o resultado e aceitação do filme, evitando, de certa forma, tocar em certos pontos mais profundos da história, mas sem deixar de trazer à tona para as telas questões importantes.

## **2.2. Panorama da ditadura militar no Chile**

Para uma melhor compreensão da temática abordada nos filmes de Pablo Larraín, é importante entender como foi o período que se deu a partir do golpe em 1973 justificado pelas forças armadas como uma necessidade de impor a ordem em meio ao que elas consideravam como o caos, causado pelo governo socialista de Salvador Allende <sup>30</sup>.

Ou seja, de início havia uma grande preocupação dos militares quanto à ordem econômica e política do país, até então regido nos moldes socialistas. É importante mencionar que “a sensação de caos era palpável no imaginário social e, em decorrência deste temor, existiram setores da sociedade que não só se calaram como também deram seu apoio velado ao golpe” <sup>31</sup>, ou seja, o temor causado pelo fato do governo ser governado por um regime socialista fez com que o golpe militar também fosse apoiado por alguns civis do país.

Durante o regime militar, a repressão e a perseguição foram atos recorrentes e atingiram não apenas os partidos de esquerda, mas a sociedade como um todo <sup>32</sup>. Desde o final de 1973, os alvos do aparelho repressor, através da DINA (Dirección de Inteligencia Nacional), foram não apenas os integrantes do MIR (Movimiento de Izquierda

---

<sup>29</sup> CHERNIN, op. cit.

<sup>30</sup> FREDRIGO, Fabiana de Souza. Ditadura e resistência no Chile: da democracia desejada à transição possível (1973- 1989). Franca: UNESP, 1998.

<sup>31</sup> Ibid., p. 21.

<sup>32</sup> Idem.

Revolucionaria) e o Partido Comunista, mas o terror também foi disseminado como meio de despolitização da sociedade <sup>33</sup> e manutenção da ordem:

[...] de acordo com a interpretação dos golpistas, não deveria haver no novo Chile lugar para os verdadeiros responsáveis pelo desgaste institucional e pela necessidade de intervenção militar: a classe política chilena <sup>34</sup>.

Para a superação da crise econômica gerada pelo socialismo, foi aplicado no país o neoliberalismo radical <sup>35</sup> implantado por acadêmicos de Chicago que foram levados ao Chile, também conhecidos como Chicago Boys <sup>36</sup>. O intuito dos militares com o neoliberalismo era fazer com que o sucesso econômico do novo regime superasse os governos anteriores <sup>37</sup>. Porém, com a implantação desse sistema econômico o que ocorreu ao longo do tempo foi um grande aumento do desemprego, da inflação e grande desigualdade social.

Durante os anos 1983-1984, houve várias mobilizações nacionais que já sinalizavam a busca pelo retorno da democracia. Foram as chamadas “protestas” <sup>38</sup>, manifestações cujo fator catalisador foi a crise econômica gerada pelo modelo neoliberal <sup>39</sup>. Uma das atitudes tidas pela população ao longo das onze protestas ocorridas, foram as greves gerais, que contaram com grande massividade de diversos setores da população. Em contrapartida, o governo militar reagia com repressão e amedrontamento <sup>40</sup>.

Uma das atitudes do governo com relação às protestas, antes da terceira mobilização, foi o decreto do toque de recolher entre as 20 e 24 horas, com o intuito de dificultar as organizações das protestas <sup>41</sup>, o que não impediu a realização de outras manifestações.

Nos dias de *protesta* aparecem com o helicóptero. Às seis da manhã, ele começa a dar voltas bem baixinho, o que faz as casas estremeçarem. As pessoas enlouquecem porque o helicóptero continua com esta

---

<sup>33</sup> Ibid., p. 22.

<sup>34</sup> Ibid., p. 25.

<sup>35</sup> Dentre seus princípios pode-se citar a supremacia da economia em detrimento da política; escassez de recursos que permitiriam a competição natural; o individualismo e o racionalismo quanto a maximização dos lucros, além da limitação máxima da função estatal (FREDRIGO, 1998. p. 36).

<sup>36</sup> Acadêmicos de Chicago que foram levados ao Chile para desenvolver um “modelo” de neoliberalismo radical no país com a premissa de que assim a economia daria grandes impulsos.

<sup>37</sup> Ibid. p. 42.

<sup>38</sup> Ibid., p. 13.

<sup>39</sup> Ibid., p. 54.

<sup>40</sup> Ibid., p. 75.

<sup>41</sup> Ibid., p. 77.

atividade até que começa a *protesta* e, aí, ele lança tiros. Quando resolvem fazer as revistas nas *poblaciones* (*allanamientos*) chegam os carabineros, o CNI, vários outros soldados e tiram todos de suas casas. Ninguém está livre, nem as mulheres se resolvem perguntar ou alegar algo. Levam os homens ao campo de futebol. Ali os mantêm por horas. Uma vez, chegou a chover e eles pouco se importaram.<sup>42</sup>

Para o Movimento Democrático Popular, as protestas levariam à queda do governo devido os conflitos<sup>43</sup> que elas causavam, além disso, as protestas foram tidas como um antídoto contra o projeto de despolitização<sup>44</sup>. É importante mencionar que as protestas não nasceram no interior dos partidos políticos<sup>45</sup>, sendo assim, “A influência dos movimentos sociais na transição chilena foi inegável”<sup>46</sup>.

Com base nesse cenário, quanto às opções para que ocorresse o fim da ditadura,

Havia, no interior da oposição política, três propostas estratégicas que pensavam a mobilização social e a saída dos militares de forma estritamente distinta eram elas: a) a proposta negociadora: entendia que o fim da ditadura dependia do diálogo e da negociação com regime, sem deixar de lado, contudo, o poder das mobilizações sociais; b) a proposta insurrecional: que pensava na queda da ditadura através da insurreição popular, pois analisava que o momento era propício e as mobilizações sociais assim o comprovavam; não havia, portanto, chance e nem mesmo necessidade de diálogo; c) a proposta da ingovernabilidade: a mobilização social era vista com possibilidades de se transformar em desobediência civil e, somente depois disso, dever-se-ia travar um diálogo com as Forças Armadas<sup>47</sup>.

Além de toda mobilização popular através das protestas, “O anseio de boa parte da sociedade chilena pela democracia fez com que ela aceitasse se adaptar a uma nova fórmula de resistência: a mobilização eleitoral”<sup>48</sup>. Em outubro de 1988, foi realizado um plebiscito cujas propagandas políticas seriam veiculadas pelos meios de comunicação. A população votaria Sim para continuar o regime militar ou Não para o fim do regime.

O slogan da campanha publicitária comandada pela oposição, Chile, *la alegría ya viene* (em conjunto com seu desenho-símbolo, um arco-

---

<sup>42</sup> POLITZER, P. La ira de Pedro y los otros. Santiago: Planeta, 1988. p. 79. apud. Ibid., p. 81.

<sup>43</sup> Ibid., p. 88.

<sup>44</sup> Ibid., p. 103.

<sup>45</sup> Ibid., p. 105.

<sup>46</sup> Ibid., p. 106.

<sup>47</sup> Ibid., p. 119.

<sup>48</sup> Ibid., p. 126.

íris), ratificava que a construção democrática deveria emergir da responsabilidade dos atores políticos e sociais em pactar uma saída possível e viável: o momento era de alegria e não de confronto ou revanchismo <sup>49</sup>.

Havia uma expectativa de que a democracia poderia voltar de acordo com o resultado do plebiscito. O resultado foi que a oposição venceu e “A vitória da *Concertación* no plebiscito de 1988 e o reconhecimento desta vitória, por parte do regime, indicavam transformações explícitas no modo de encarar o fazer político” <sup>50</sup>. Já para os pinochetistas,

a lógica era transformar o regime que havia sido uma ditadura absolutamente personalista e centralizadora, com prerrogativas únicas ao presidente, em uma democracia restrita que, por sua vez, delegasse ao futuro mandatário um poder minimizado. Para tanto, aboliu-se a atribuição do Presidente da República, consignada nas Constituições de 1925 e 1980, de participar da formulação das leis, tal como um co-legislador <sup>51</sup>.

Ou seja, para que o fim da ditadura fosse possível, foi necessário uma grande mobilização popular e a vitória em um plebiscito. É importante ressaltar que a sociedade chilena não ficou passiva frente à autoridade militar no país. Também é importante ressaltar que essa sociedade também sempre esteve dividida entre civis que apoiaram o regime e aqueles que eram contra, que essa diferença de opiniões ainda permanece no país e revela o porquê da diferença entre os votos do plebiscito ter sido muito pequena.

### 2.3. Memória da ditadura

De acordo com a historiadora argentina Beatriz Sarlo <sup>52</sup>, ao tratar de questões relativas à memória, em especial à ditadura ocorrida na Argentina e ao Holocausto, afirma que “O retorno do passado nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura do presente” <sup>53</sup>, ou seja, o passado está muito vinculado com o presente. Ela também aponta que é impossível esquecer ou apagar o que ocorreu

---

<sup>49</sup> Ibid., p. 159.

<sup>50</sup> Ibid., p. 164.

<sup>51</sup> Ibid., p. 172.

<sup>52</sup> SARLO, Beatriz. Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

<sup>53</sup> Ibid., p. 9.

no passado, pois, para que isso ocorra, é necessário eliminar todos os sujeitos que carregam esse passado em si <sup>54</sup>.

Com base nessa percepção da autora, a ditadura ocorrida no Chile fez com que muitos fossem violentados, outros desaparecidos, entre tantas histórias traumáticas, para aqueles que viveram momentos difíceis, o presente sempre faz com que o passado venha à tona e não há nada que possa ser feito para que esses acontecimentos possam ser apagados. Porém, deve-se tomar certo cuidado quanto à memória daqueles que não viveram esse período, das gerações mais novas, que ao não terem referência deste período passado, podem passar a não ter uma referência dele, mesmo que através da memória de outras pessoas.

Quanto à questão da memória, Sarlo menciona que foi o dever da Argentina após a ditadura, pois “Quando acabaram as ditaduras do sul da América Latina, lembrar foi uma atividade de restauração dos laços sociais e comunitários perdidos no exílio ou destruídos pela violência de Estado” <sup>55</sup>, e que isso também ocorre com outros países da América Latina que também vivenciaram experiências similares. “Nenhuma condenação teria sido possível se esses atos de memória, manifestados nos relatos de testemunhas e vítimas, não tivessem existido” <sup>56</sup>.

Ou seja, como já apontado, a memória da ditadura deve ser trazida à tona, mesmo que esse trazer à tona não consiga fazer com que haja uma certa reconciliação do passado, mas pelo menos auxilia a analisar o período e até mesmo a fazer com que haja reflexões quanto o não permitir que eventos assim ocorram novamente.

Sarlo também aponta que “É evidente que o campo da memória é um campo de conflitos entre os que mantêm a lembrança dos crimes de Estado e os que propõem passar a outra etapa, encerrando o caso mais monstruoso de nossa história” <sup>57</sup>. Quanto a isso, pode-se perceber um grupo de cineastas que buscam manter e ressaltar essa lembrança para não deixá-la passar em branco.

---

<sup>54</sup> Ibid., p. 10.

<sup>55</sup> Ibid., p. 45.

<sup>56</sup> Ibid p. 20

<sup>57</sup> Ibid p. 20

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através desta pesquisa, em que o objeto de análise foram os três filmes do diretor Pablo Larraín, é possível observar primeiramente que essas produções realizadas entre os anos 2008 – 2012, apesar de retratarem o período da ditadura militar, ocorrido algumas décadas antes do período da produção, retratam muito das visões e percepções pessoas do diretor, que por sua vez, são características totalmente vinculadas ao período atual.

Logo na introdução desta pesquisa aponto que talvez esses filmes possam ser um meio de elaboração do trauma causado pela ditadura, porém, ao longo da pesquisa percebo que a elaboração do trauma não é o foco da construção dessas narrativas, mas sim um exercício do diretor de tentar fazer uma espécie de resgate daquilo que ele se arrependeu de não ter prestado atenção durante sua infância, contemporânea à ditadura.

Como ele mesmo mencionou, ao perceber o que ocorria ele se sentiu culpado estar alheio a tudo o que ocorrera nas ruas, principalmente quanto à violência que várias pessoas vivenciaram. Em seus filmes, há uma grande ênfase na violência, seja ela praticada pelos militares, seja ela cometida pelos personagens principais de forma fria. Talvez seja mais sensato admitir que essas produções sejam uma elaboração do passado do diretor, uma espécie de acerto de contas com esse passado em que ele esteve alheio e que agora ele passa a trazer à tona questões polêmicas através de seus filmes.

A elaboração do trauma vai muito além de trazer determinados fatos à tona e debater sobre eles, porém, o fato de que filmes como os de Pablo Larraín possibilitem que haja debates sobre o tema, que levante algumas questões pouco mencionadas, não deixa de ser algo positivo e ressalta que assim como determinados historiadores, alguns cineastas vem tentando mostrar vertentes diferentes da história oficial.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERISTAIN, Carlos Martín. *Verdad, justicia y reconciliación*: El papel de la verdad y la justicia en la reconstrucción de sociedades fracturadas por la violencia. Nürnberger Menschenrechtszentrum. Agosto, 1999.

CHERNIN, Andrew. *Na mente de Pablo Larraín*. In: Programa Ibermedia: o espaço audiovisual ibero-americano, 2013. Disponível em: <<http://www.programaibermedia.com/pt/nuestras-cronicas/en-la-mente-de-pablo-larrain/>> Acesso em: 28 de janeiro de 2015.

DUARTE, Rosália. *Cinema & Educação*. Belo Horizonte. Autêntica: 2002.

FREDRIGO, Fabiana de Souza. *Ditadura e resistência no Chile*: da democracia desejada à transição possível (1973- 1989). Franca: UNESP, 1998

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

LAGNY, Michèle. História e Cinema. In: GARDIES, René. *Compreender o Cinema e as Imagens*. Lisboa: Texto e Grafia, 2008.

*Nuevo Cine Chileno*. In: Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile. <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-92826.html>> Acesso em: 28 de janeiro de 2015.

NÚÑEZ, Fabián. *Panorama histórico do cinema chileno*: do silencioso ao contemporâneo. Revista Universitária do audiovisual, 15 out. 2010.

*Pablo Larraín retrata fim da ditadura de Pinochet em “No”*. In: Cineweb, 2012. Disponível em: <[http://cineweb.com.br/entrevistas/entrevista.php?id\\_entrevista=3165](http://cineweb.com.br/entrevistas/entrevista.php?id_entrevista=3165)> Acesso em: 26 de janeiro de 2015.

PEDRO, Gonzalo de. *Pablo Larraín*: los chilenos no fuimos capaces de juzgar a Pinochet. In: El Cultural. 2013. Disponível em: <<http://www.elcultural.es/revista/cine/Pablo-Larain-Los-chilenos-no-fuimos-capaces-de-juzgar-a-Pinochet/32284>> Acesso em: 26 de janeiro de 2015.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SILVA, Grazielle Hora da Paz. *Ditadura Pinochet (1973-1974): As classes médias no cinema chileno*. VI Colóquio Internacional “Educação e Contemporaneidade”. São Cristóvão - SE, 2012.

TOSO, Sergio Grez. *Historiografía y memoria en Chile*. Algunas consideraciones a partir del manifiesto de historiadores. HAOL. Número 16, Chile: 2008.

VILLAROEL, Luz Mônica. O país dos cineastas: cinema e identidade chilena na década 1990-2000. Dissertação de Mestrado UFRGS. Porto Alegre, 2003.

## **FILMES**

Tony Manero. Direção: Pablo Larraín. 99 min. Chile. 2008.

Post Mortem. Direção: Pablo Larraín. Chile/ Alemanha/ México. 98 min. 2010.

No. Direção: Pablo Larraín. Chile/Estados Unidos/ França. 110 min. 2012.