



Diálogos

<http://dx.doi.org/10.4025.dialogos.v24i1>

ISSN 2177-2940
(Online)

ISSN 1415-9945
(Impresso)

Transições negociadas: o “Não” de Pablo Larraín e as memórias do plebiscito na pós-transição chilena

<http://dx.doi.org/10.4025.dialogos.v23i3.45270>

 Tereza Maria Spyer Dulci

Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Brasil. E-mail: terezaspyer@gmail.com

Palavras-chave: memória; cinema e história; Chile; ditadura; plebiscito.	Transições negociadas: o “Não” de Pablo Larraín e as memórias do plebiscito na pós-transição chilena Resumo: Este artigo procura lidar com as batalhas travadas pela memória na pós-transição democrática vivenciada pelo Chile a partir da análise do filme “Não”, de Pablo Larraín (2012). O objetivo é pensar nas produções audiovisuais como um lugar privilegiado de disputa pela memória. Examinaremos como a obra, terceira de uma trilogia sobre a ditadura civil-militar chilena, procura retratar as campanhas do SIM e do NÃO antes do plebiscito de 1988, em que se decidiu sobre o destino da ditadura de Pinochet. Será analisada, igualmente, a mistura que o filme faz de diferentes épocas históricas através de um amálgama entre imagens arquivísticas, personagens reais e cenas da ficção.
Key words: memória; cine e historia; Chile; dictadura; plebiscito.	Negotiated transitions: Pablo Larraín’s “No” and the memories of the plebiscite in the post-democratic transition in Chile Abstract: El presente artículo busca tratar de las batallas trabadas sobre la memoria en la post-transición democrática vivida por Chile a partir del análisis de la película “No”, de Pablo Larraín (2012). Se busca pensar las producciones audiovisuales como un lugar privilegiado de disputa por la memoria. Examinaremos cómo la obra, tercera de una trilogía sobre la dictadura civil-militar chilena, busca retratar las campañas del SI y del NO previas al plebiscito de 1988, en el que se decidía sobre el destino de la dictadura de Pinochet. Se estudia, igualmente, la mezcla que la película hace de diferentes tiempos históricos a través de una amalgama entre imágenes de archivo, personajes reales y escenas de ficción.
Palabras clave: memory; cinema and history; Chile; dictatorship; plebiscite.	Transiciones negociadas: el “No” de Pablo Larraín y las memorias del plebiscito en la post-transición chilena Resumen: The present article discusses the battles fought over memory in the post-democratic transition in Chile by the analysis of the film “No”, directed by Pablo Larraín (2012). Considering audiovisual productions as a privileged place of dispute over memory, it analyses how this work, third of a trilogy about the Chilean civil-military dictatorship, portrays the YES and NO campaigns prior to the 1988 referendum on the continuation of the Pinochet dictatorship. It also examines the mixture of different historical periods through an amalgamation between archival images, real characters and fiction.

Artigo recebido em: 08/11/2018. Aprovado em: 13/12/2018.

Introdução

Os países latino-americanos têm vivido uma nova “onda conservadora” que defende um revisionismo histórico sobre os golpes de Estado, as ditaduras civis-militares, as torturas e os desaparecimentos, buscando exaltar as heranças ditatoriais que permanecem no presente, transformando “o revisionismo em negacionismo” (CHARLEAUX, 2018). A ascensão da nova direita pode ser exemplificada pela vitória de Sebastián Piñera no Chile (ASTE, 2018; VILLA, 2017) e Jair Bolsonaro no Brasil (PIRES, 2018; STUENKEL, 2018). Esse fenômeno, nos casos chileno e brasileiro, está calcado no problema das “transições consentidas” que buscaram “reconciliações nacionais” – vide as anistias do Chile em 1978 e Brasil em 1979 – com vistas a acalmar as tensões intrínsecas a estas sociedades sem um movimento amplo de justiça e reparação às vítimas:

(...) há uma onda revisionista em torno das ditaduras, no sentido ideológico do termo, que é paralela ao avanço do conservadorismo e das direitas no continente, saudosas dos regimes autoritários. (...) esse revisionismo ideológico revela correntes de opinião que, até bem pouco tempo, eram menos visíveis e não tinham lugar no espaço público, justamente por não terem legitimidade para defender a violência de Estado, ilegal e desumana, que marcou as ditaduras. Dependendo do país, essas correntes de opinião são maiores ou menores, têm maior ou menor grau de influência (CHARLEAUX, 2018).

Muitos filmes do cinema latino-americano contemporâneo, principalmente a partir da década de 1990, têm se centrado nas ditaduras civis-militares vividas pelos países da região, na segunda metade do século XX. Parte considerável dessas produções tiveram grande reconhecimento internacional, tendo obtido indicações e prêmios em festivais e cerimônias importantes, tais como Berlim, Cannes e o Oscar (AVELAR, 2006). Argentina e Chile são os países latino-americanos que mais produzem filmes sobre a temática da ditadura. A forte presença desse assunto em sua produção cinematográfica indica que há um “(...) interesse coletivo, público e quase institucional em resgatar e dar visibilidade a essas histórias”. Isto como alternativa à “cultura do terror” empregada pelas ditaduras do Cone Sul, que produziram um forte silêncio acerca da construção de memórias coletivas alternativas ao discurso oficialista (MEDEIROS, 2015).

O estudo das filmografias sobre as ditaduras nos permite conhecer e construir outras memórias, no intuito de compreender como nossos países têm reelaborado as diferentes experiências traumáticas (SORLIN, 1992). Além disso, os filmes possibilitam uma problematização das narrativas oficiais, das versões dominantes das memórias sobre as ditaduras, do que foi “esquecido” e invisibilizado. Para Souza: “As narrativas que constroem eventos associados as ditaduras trazem para as telas uma síntese de um drama maior, o que permite às pessoas identificar-

se ou não com o que veem. São histórias que elaboram temas da memória coletiva e pessoal, esferas interconectadas” (SOUZA, 2008, p. 51-52).

Nesse sentido, as produções audiovisuais são um lugar privilegiado de disputa da memória, pois constituem-se em um dos principais vetores de construção contemporânea da memória pública e/ou coletiva (HALBWACHS, 2004). O cinema, na sua condição de produto de massa, costuma cumprir a incômoda função de gerar amplos debates sociais e tem o poder de inscrever versões da história no imaginário social, já que os filmes são documentos do presente, vestígios das conjunturas e do tempo em que são produzidos (VELLEGGIA, 2009). Assim, em contextos pós-traumáticos, existe uma constante “batalha pela memória”, em especial no campo audiovisual, pois as produções reelaboraram o legado da violência, uma vez que são referentes simbólicos fundamentais para pensarmos as distintas formas como as sociedades latino-americanas se relacionaram e permanecem resignificando o passado no presente (POLLAK, 1992).

Dentro deste contexto, neste artigo nos interessa pensar as batalhas travadas pela memória da pós-transição democrática vivida pelo Chile a partir da análise do filme “Não”, de Pablo Larraín, lançado em 2012, que busca retratar as campanhas do SIM e do NÃO prévias ao plebiscito de 1988, no qual a população chilena disse NÃO à permanência do ditador Augusto Pinochet no poder.

A trilogia de Larraín sobre a ditadura chilena: “Não” e o produto democracia

Pinochet liderou o golpe de estado contra Salvador Allende em 11 de setembro de 1973. O Chile havia sido o primeiro país na América Latina a eleger um presidente socialista, o que gerou uma aliança contrária entre civis e militares que acabou arquitetando o golpe com o apoio dos Estados Unidos, a partir do suporte dado pela Agência Nacional de Inteligência (CIA). Dois anos depois, em 1975, o general colocou em prática um plano neoliberal radical que seguia as premissas dos *Chicago Boys* (economistas da Escola de Chicago que foram levados ao Chile), gerando o chamado “milagre econômico chileno”. O intuito dos militares era fazer com que o sucesso econômico do novo regime superasse os governos anteriores. Porém, a implantação desse sistema econômico foi desastrosa, com aumento do desemprego, da pobreza, da inflação e da desigualdade social. Assim, a ruptura democrática, que interrompeu drasticamente o governo da Unidade Popular, originou uma ditadura civil-militar baseada numa “cultura de terror”, que produziu uma violência inédita na história chilena: assassinatos, torturas, desaparecimentos, exilados – um trauma coletivo de enormes proporções (CORREA, 2001).

Um dos espaços nos quais surgiram discursos de memória alternativos aos propostos pela história oficial, mesmo durante a ditadura (feito pelos exilados), foi o da produção cinematográfica. Esta tem sido uma temática determinante dentro da produção audiovisual chilena, em especial no

período pós-transição democrática, chamado por Tomás Moulian de “transição pactuada”, que teria gerado o “cidadão *credit card*” (na passagem do regime ditatorial à democracia), controlado em grande parte pela “Concertação de Partidos pela Democracia” – coalizão partidária de centro-esquerda que surgiu no Chile em 1988, com o objetivo de organizar a oposição consentida a Pinochet no referido plebiscito (MOULIAN, 2002). Após vencer o pleito, a coalizão passou a dominar a política chilena pelos vinte anos seguintes, elegendo quatro presidentes, dois democratas-cristãos e dois socialistas: Patricio Aylwin (1990-1994) e Eduardo Frei Ruiz-Tagle (1994-2000), do Partido Demócrata Cristão; Ricardo Lagos (2000-2006) e Michelle Bachelet (2006-2010), do Partido Socialista. A quebra de hegemonia ocorreu com a vitória da coalizão de direita “Aliança pelo Chile” em 2010, que levou Sebastián Piñera, do Partido Renovação Nacional, à presidência (2010-2014). Ainda que a Concertação tenha voltado ao poder quando elegeu Bachelet novamente (2014-2018), Piñera regressou a presidência para um segundo mandato neste ano de 2018 (HUNEEUS, 2003).

O filme “Não” faz parte do movimento chamado o “Novíssimo Cinema Chileno”, um conjunto de produções cinematográficas cujo marco inicial é o Festival Internacional de Cinema de Valdivia, de 2005 (SALINAS NUÑOZ; MARCUS, 2015). O termo é uma referência ao “Novo Cinema Chileno” dos anos 1960, pois os diretores da geração recente se inspiraram na concepção autoral e na linguagem cinematográfica dos diretores daquele período (CAVALLO; MAZA, 2011).

O movimento “Novo Cinema Chileno” tinha propostas estéticas e políticas muito originais no campo cinematográfico e suas produções foram subsidiadas pelos incentivos estatais dos governos de Eduardo Frei Montalva e, posteriormente, de Salvador Allende. Este movimento teve como marco o Quinto Festival de Viña del Mar, realizado em 1967, renomeado posteriormente como Primeiro Festival do Novo Cinema Latino-Americano. Vale destacar que Allende contou, durante seu governo, com a adesão de boa parte da classe cinematográfica de esquerda, como se pode observar pelos signatários do “Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular”. As produções deste período são consideradas como parte do momento áureo do cinema militante, em especial os documentários, tendo sido realizadas algumas das obras mais importantes do gênero no mundo, como é o caso da trilogia “La batalla de Chile”, de Patricio Guzmán (MOUESCA; ORELLANA, 2010).

Por sua vez, o período da ditadura foi dramático para a história da produção cinematográfica chilena, pois o regime acabou com as legislações de fomento e aplicou uma forte censura. Já com os governos da Concertação, voltaram a ser criados mecanismos de incentivo à produção audiovisual, com destaque para o “Consejo Nacional de Cultura”, de 2004, que tem status ministerial (DÁVILA, 2014). Segundo Tal, atualmente existem 5 gerações de cineastas chilenos ativos simultaneamente, com uma produção audiovisual muito variada e de grande qualidade:

Existem veteranos que começaram a atuar nos anos sessenta e entre eles há alguns que se viram forçados ao exílio. Estão os que trabalharam nos anos setenta, sendo testemunhas do golpe e da repressão anterior. Uma terceira geração surgiu sob a ditadura. Uma quarta onda de cineastas surgiu na indústria da publicidade e começou a trabalhar no cinema nos anos noventa. A quinta são os nascidos nos anos noventa, sob a democracia, que estudaram em escolas de cinema e televisão (TAL, 2012, p. 3).¹

O filme objeto de análise deste artigo, faz parte de uma trilogia não planejada pelo diretor Pablo Larraín, sobre a ditadura civil-militar chilena: “Tony Manero” (2008), “Post Morten” (2010) e “Não” (2012). Apesar da aparente ordem cronológica da tríade, esta não é uma trilogia orgânica, com o passado da ditadura estruturalmente organizado:

A trilogia realizada por Larraín não segue a ordem cronológica dos acontecimentos, mas é reconstruída em um sentido decrescente de intensidade: o primeiro filme, Tony Manero, está ambientado no momento mais intenso e violento com a ditadura já instaurada; o segundo, Post Mortem, transcorre no início quase absurdo do período de ditadura; e o terceiro, Não, apresenta o encerramento da ditadura de Pinochet (MEDEIROS, 2015, p. 145).

No entanto, “Não” é o único dentre os três filmes em que a ditadura é o tema central da trama, nos outros dois ela é apresentada como pano de fundo. Os filmes da trilogia receberam diversas premiações, o que demonstra sua grande aceitação e reconhecimento internacional, como é o caso para “Não” do prêmio de melhor filme em Cannes e da indicação ao Oscar em 2013, na categoria de Melhor Filme Estrangeiro. Segundo Bongers, o êxito da trilogia não era esperado, já que o primeiro longa-metragem do diretor, “Fuga”, não estava sintonizado com os parâmetros do “Novíssimo Cinema Chileno”, diferente das obras posteriores:

[Na trilogia] Larraín apresenta olhares inéditos e implacáveis sobre o passado recente do Chile que toca sensibilidades diversas na maioria dos espectadores. As sub(versões) que oferecem os filmes sobre os tempos da ditadura, o golpe de 73 e o plebiscito de 88, convertem a Larraín em um provocador incômodo e inclassificável entre as ideologias tradicionais, que desorganiza as memórias coletivas e individuais e rearticula os arquivos audiovisuais de seu país. Em todo caso, a trilogia sobre a ditadura é um fenômeno inesperado depois que Larraín estreou, em 2006, seu primeiro longa-metragem, Fuga. Se trata neste caso de uma megaprodução, com um elenco de estrelas, centrada na loucura e genialidade de um músico, um filme com numerosas cenas de efeito e uma inverossímil estética publicitária (BONGERS, 2014, p. 196).

“Não” foi baseado em uma obra de teatro inédita do escritor chileno, de origem croata, Antonio Skármeta: “O Plebiscito”. O enredo do filme trata da campanha prévia ao referendo de 1988. A consulta, que já estava prevista na Constituição decretada em 1980, foi resultado da pressão internacional que buscava dar uma cara “democrática” a ditadura civil-militar. O filme acompanha

¹ As traduções do espanhol e do inglês para o português são de nossa autoria.

René Saavedra (interpretado pelo mexicano Gael García Bernal), que ao regressar para o Chile após anos de exílio no México com sua família, trabalha em uma grande agência de publicidade, onde é procurado pela oposição (membros da Concertação) para comandar a campanha pelo NÃO na televisão (cada uma das posições teve direito a 15 minutos diários no horário nobre em rede nacional, durante 27 dias anteriores ao pleito).

Pablo Larraín utilizou em “Não” um suporte audiovisual anacrônico que faz um “jogo com a história”, misturando imagens reais com ficcionais. Filmou o longa com lentes U-matic ¾, tecnologia de gravação em videocassete típica da década de 80. Isso lhe permitiu misturar imagens de arquivo da televisão da época (rodadas neste formato) com imagens ficcionais atuais que dão ao espectador a sensação de que tudo faz parte de um todo, com as mesmas cores e texturas, criando um efeito de mimeses. Ademais, o diretor convidou alguns personagens reais para interpretar a eles mesmos na ficção.

O argumento do filme está centrado no processo e nos conflitos surgidos durante a construção do programa de televisão e sobre como essa inovadora roupagem do discurso político proposto pela equipe do NÃO levou à vitória no referendo. Sob constante observação do governo (o longa mostra várias cenas em que a equipe do NÃO é vigiada e assediada), Saavedra é o responsável por criar uma campanha baseada no marketing para vender o NÃO como um produto, concebida a partir de uma estética comercial semelhante a dos videoclipes, cujo *slogan* “Chile, a alegria já vem”, busca construir um horizonte de expectativas, especialmente para os eleitores indecisos, deixando em segundo plano as inúmeras violações dos direitos humanos perpetrados pela ditadura. Como repete o protagonista ao longo da trama, a campanha pelo NÃO deveria “vender” não apenas o presente, mas também o futuro.

Em seus *spots* o publicitário incorpora uma mensagem mais positiva e conciliadora, eliminando consideravelmente imagens que poderiam fazer uma denúncia mais contundente do terrorismo de Estado. Esta era parte de uma estratégia para aproximar também o público jovem. O *slogan* “Chile, a alegria já vem”, em conjunto com seu desenho-símbolo, um arco-íris (que representa a união de todas as cores de partidos políticos de oposição), ratifica que o momento era de alegria e não de confronto ou revanchismo. Nesse sentido, a campanha do NÃO apresentada no filme se assemelha muito ao modelo daquelas que procuravam vender os produtos da Coca-Cola, como o próprio Saavedra defende, com atores jovens que trajavam roupas coloridas e dançavam coreografias do universo pop dos anos 80.

Assim, a obra trata do processo de desenho da campanha, desde a criação da imagem gráfica, passando pelas cápsulas televisivas, até mostrar a configuração das peças de comunicação que implicaram na elaboração dos *slogans* e *jingles*. Diante do êxito da campanha do NÃO, a junta militar do governo de Pinochet elege a Lucho Guzmán (interpretado por Alfredo Castro), sócio de

Saavedra, para encabeçar a criação da campanha oficialista do SIM, que busca desprestigiar a inovadora perspectiva publicitária de seus adversários. No entanto, esse antagonismo não significa, de fato, um rompimento entre Saavedra e Guzmán, uma vez que na ficção a vitória do NÃO seria positiva para a agência de ambos.

O filme retrata que a campanha do SIM procurou ressaltar a crise vivida no período da Unidade Popular através do discurso do medo, destacando os progressos econômicos advindos das políticas neoliberais, além de tentar apresentar um Pinochet mais carismático, com roupas civis que buscavam transformá-lo em uma figura mais “palatável”, menos diretamente associada com as Forças Armadas e a ditadura.

A principal voz dissonante da obra, que não apoia nenhum dos lados, é a da ex-mulher de Saavedra, Verónica Carvajal (interpretada por Antonia Zegers), militante política alvo dos agentes repressores. Esta personagem representa aqueles que acreditavam que não se deveria negociar com a ditadura. Ela cumpre a função dentro da narrativa de questionar fortemente a legitimidade do plebiscito.

Vale destacar que o roteiro do longa foi elaborado pelo jornalista Pedro Peirano, que afirma que a obra de teatro foi apenas o ponto de partida para a construção do roteiro, pois foi necessário levar a cabo um extenso processo de pesquisas e de entrevistas sobre as campanhas:

[A obra de teatro tinha] um único personagem. O que eu fiz foi desenvolvê-la, falar com as pessoas que fizeram as campanhas. Foi um processo muito interessante. As pessoas que estavam a favor do *Não* falavam facilmente e os que votaram pelo *Sim* sentiam vergonha (...) no filme cada personagem representa a um grupo inteiro de pessoas da realidade. São como arquétipos (APF, 2012).

O protagonista do filme difere da sua versão literária, pois no longa ele é apresentado como um homem que tem por volta de 30 anos, carreirista, separado, exitoso publicitário, que em princípio não tem preferências políticas. Já o protagonista da obra de teatro “O Plebiscito”, tem mais ou menos 50 anos, politicamente engajado, idealista e vive um casamento feliz. Segundo Delgado, é interessante notar que “O autor que esteve no exílio, Skármeta, opta por uma perspectiva diferente da que oferecem o roteirista e o diretor de Não”, ambos de uma geração posterior, que não viveu plenamente a ditadura (DELGADO, 2013, p.15).

15 min em 15 anos? Os desafios da “transição pactuada”

O fato de a principal temática do filme “Não” ser o modo como a democracia foi transformada em produto – através da centralidade da publicidade no processo – gerou grandes

controvérsias quando foi lançado em 2012. Paradoxalmente, essa opção suscitou polêmicas tanto entre a direita quanto entre a esquerda chilena.

Isso se deve ao fato de que as perguntas de fundo suscitadas pela obra são: quanto definitivos foram os 15 minutos diários da campanha do NÃO na televisão para a vitória no plebiscito? Os publicitários foram os principais responsáveis pela formulação da estratégia ganhadora ou houve um protagonismo coletivo, fruto dos movimentos sociais anteriores, que não se restringiu ao ano do plebiscito? A ficção de Larraín nos proporciona que tipo de interpretações da história recente do Chile? O filme responde aos anseios do mercado audiovisual chileno ou foi construído para ser palatável ao espectador internacional?

Vale lembrar que o Plebiscito de 1988 foi a primeira possibilidade de manifestação de oposição política aberta na televisão desde o golpe de 1973. Pela primeira vez em 15 anos, os chilenos puderam ter acesso às informações veiculadas pela oposição. Os 15 minutos de TV foram, portanto, o primeiro espaço midiático que apresentou um discurso que divergia do oficial. Durante a ditadura, o recurso do plebiscito já tinha sido utilizado em outras duas ocasiões: em 1978 com a chamada “Consulta Nacional” (na qual Pinochet ganhou com ampla margem) e, em 1980, para aprovação da Constituição (que previa um novo mandato de 8 anos). No terceiro referendo de 1988 – em 1985 se soube que não haveria eleições livres e sim um plebiscito – o NÃO teve 55,99% dos votos e o SIM 44,01%. Conforme a Constituição, o triunfo do NÃO levado a cabo pela Concertação implicou na convocação de eleições democráticas em 1990, iniciando o período conhecido como “transição para a democracia”.

O filme “Não” parece corroborar o que parte dos estudiosos do tema já destacaram, ou seja, que um fator determinante para a vitória do NÃO foi a propaganda política na televisão, pois o último referente de uma campanha era a de Allende, e se fundava em diferentes bandeiras e discursos. Portanto, esta teria sido a principal formadora de opinião da sociedade chilena em 1988. Segundo Patrício Bañados, o jornalista responsável por apresentar os programas televisivos do NÃO, “15 minutos bastaram para acabar com 15 anos”, ainda que muitos duvidassem da legitimidade do pleito. Todas as noites havia uma média de 4,5 milhões de telespectadores, com 70% das TV’s ligadas para acompanhar as campanhas. A Bañados, no programa do NÃO, cabia apresentar os pressupostos, as entrevistas, os videocliques e as “não-notícias”. Com o símbolo do arco-íris as suas costas, expunha os lemas da campanha, como “Não, sem ódio, sem violência” (DELANO, 1988). No mesmo sentido, para Eugênio Garcia, diretor criativo da campanha, no qual a personagem de Saavedra foi inspirada, a TV foi decisiva e chegou a superar os 90% de *ratings*:

Me parece que foi decisiva, especialmente, porque o grande problema que nós tínhamos quando começamos com isso é que as pessoas no Chile tinham medo. Havia um sentimento de medo nas pessoas que eram partidárias da ditadura de Pinochet, que temiam a volta a um

passado obscuro e perigoso, ou a vingança dos que haviam sido torturados e perseguidos. E também nos opositores, que temiam a volta da repressão sobre eles como havia sido nos primeiros anos do regime. Necessariamente tínhamos que lidar com essa complexidade. E a campanha o que fez foi falar com as pessoas com as palavras adequadas nesse momento, para que tivessem coragem de votar e expressar seu mal-estar com o regime (PENADÉS, 2013).

A ficção de Pablo Larráin destaca que a equipe responsável pela campanha do SIM defendia o discurso oficial sobre a ditadura, muito ligada às orientações do aparelho de Estado, sem apelar para as inovações da publicidade do período. Já o NÃO, teria criado um produto, a democracia, que convenceu grande parte do segmento de indecisos (cerca de 20%).

Com respeito às estratégias adotadas por cada lado do pleito, a campanha do SIM se focou em *slogans* tais como “Democracia, Sim” e “Sim, Somos Milhões”. O objetivo era destacar os avanços econômicos, sociais e institucionais do período Pinochet. Com o lema “Sim, você decide, seguimos para frente ou voltamos a UP [Unidad Popular]” o governo aprofundou a “campanha do terror”, num intento de desacreditar a oposição e atemorizar a população. A meta era chantagear imagetivamente com o “passado nefasto”, ou seja, o governo de Allende. Buscava-se deslegitimar os dirigentes opositores da Concertação, especialmente a partir da incorporação de material produzido em 1973 para lembrar a população as inúmeras imagens de violência (com testemunhos daqueles que tinham sido “vítimas” da esquerda) e o caos (principalmente as filas imensas provocadas pela crise de desabastecimento) (RAIGADA, 1992).

Parte dos 15 min dedicou-se, também, a destacar que o Chile era “um país ganhador”, de “campeões”, e que havia superado as outras nações da América Latina. Este sentimento de superioridade em relação aos demais países da região é evidenciado no filme quando o publicitário argentino Giovanni (interpretado por Paulo Brunetti), que faz parte da campanha do SIM, afirma enfaticamente numa reunião de cúpula da Junta Militar que: “Os avanços deste país foram impactantes, isto não parece América Latina. Vocês não se dão conta da riqueza, da ordem que projetam no mundo”. Porém, essa estratégia não foi bem-sucedida, ainda que os *focus groups* indicassem que Pinochet era considerado invencível (VALLE, 2012). O próprio Ministro do Interior daquele momento teria reconhecido posteriormente que os resultados foram lamentáveis:

Ao cabo de pouquíssimos dias ninguém pode ignorar a evidente superioridade técnica da campanha do Não. Melhor construção argumental, melhores filmagens, melhor música. Sua melodia característica, em torno da frase ‘a alegria já vem’, era tão perigosa que até os criadores da campanha do Sim em suas reuniões de brainstorming a cantarolavam inconscientemente (RECART, 2008).

Já a campanha do NÃO se centrou na fragmentação gerada pela ditadura, pois entenderam que as demandas dos chilenos em 1988 vinculavam-se ao sentimento de “integração dos laços sociais”. Por isso foram formuladas mensagens que representavam a ditadura como desagregadora

da identidade chilena e defendeu-se a reconciliação e a coesão social. Responderam ao sentimento de medo, resignação e ceticismo, com a consigna da alegria. A ditadura foi representada como um período anacrônico da história chilena que deveria ser superado e esquecido. Assim, essa campanha teria sido a culminação de um processo comunicacional que começou anos antes e que os conceitos base eram a felicidade, a segurança e a não violência.

Segundo Tironi e Sunkel, depois da transmissão da visita do Papa em abril de 1987, nenhum outro produto televisivo teve o mesmo impacto da propaganda política da campanha do NÃO. Os autores destacam que houve uma reiteração do tema da reconciliação e do consenso nacional em ambos eventos, com a mesma marca comunicacional, pois a alegria “vendia” bem uma ideia de futuro:

O que sim está claro é que a presença da oposição na televisão, em um horário nobre e através de uma rede de canais de televisão, teve por si só um enorme impacto político. Também está claro que o desenho do programa do NÃO, destinado a mostrar que as mudanças políticas eram possíveis sem maiores transtornos e rupturas da ordem socioeconômica, conseguiu modificar as percepções dos cidadãos com respeito a própria oposição ao general Pinochet. O fez “posicionando” a oposição como uma força política identificada com a mudança e a ordem, com capacidade de oferecer transformação e coesão social (TIRONI; SUNCKEL, 1993, p. 239).

O que o filme “Não” deixa à margem, é que a militância e a sociedade civil também tornaram possível o sucesso da campanha do NÃO. Nesse sentido, há que se questionar a supervalorização da campanha publicitária no desencadeamento do fim da ditadura civil-militar chilena no longa de Larraín.

O filme, ao apresentar a propaganda e a televisão como os principais agentes formuladores de opinião pública, reprodutores dos desejos de consumo característicos do neoliberalismo, reforça a ideia de que, em especial no plano econômico, houve poucas mudanças no período pós-ditadura. Essa é também a perspectiva de Bernal e Larraín; o primeiro se questiona sobre se de fato chegou a alegria e qual foi o vazio deixado pelo triunfo (GARCÍA BERNAL, 2013) e o segundo afirma ter como grande preocupação o preço pago pelos chilenos para alcançar a democracia. Para o diretor, o processo de transição teria criado uma grande armadilha, uma vez que o fim da ditadura foi gestado a partir de um pacto. Sem questionamentos basilares dos princípios neoliberais, a campanha nunca teria prometido uma “alegria eterna (pelo contrário) só ganhar de Pinochet” (GALARCE, 2012):

A questão é que o Pinochet impôs um sistema econômico feroz. Era o capitalismo e a economia estava forte, as pessoas tinham dinheiro. Mas depois, um tipo que veio do marketing foi o que criou um sistema para o depor. O mais interessante é que não estamos falando da ditadura, mas o que ocorreu nos 24 anos seguintes. A lei é a publicidade e o marketing. O meu país é um centro comercial. Temos de pagar pela educação, saúde. Está tudo à venda. É o dinheiro que manda. Hoje em dia, as pessoas ricas estão muito ricas e as pobres, muito pobres. A classe média é muito reduzida (PORTUGAL, 2013).

No entanto, apesar da importância que teve a publicidade na campanha do NÃO, conforme destaca Larraín no trecho acima, há um grande debate sobre quem teria dado o tom à campanha: políticos ou publicitários. O programa na TV parece ter sido um elemento a mais, um vaso comunicante entre os distintos setores da sociedade chilena que tinham anseios de mudança. Além disso, há que se valorizar o trabalho levado a cabo pelas bases da Concertação e da militância de milhares de pessoas que trabalharam intensamente para convencer aproximadamente 7 milhões de eleitores, em especial os indecisos, a se registrarem para votar (NAVIA, 2014). Segundo Genaro Arriagada, secretário executivo do comando da Concertação durante o plebiscito (no qual foi baseado um dos personagens do filme, José Tomás Urrutia, interpretado por Luis Gnecco), embora seja importante que uma produção audiovisual trate do referendo – que para ele é o segundo momento mais relevante da história chilena depois do golpe em Allende – o papel desempenhado pelos políticos no processo não deve ser menosprezado:

O filme está construído também sobre o livro de Antonio Skármeta e tem uma coisa que não é correta, a ideia de que havia um grupo de políticos ideologizados e ultrapassados, e que de repente apareceu um publicitário que chegou e lhes disse: “isso é o que tem que ser feito”. (...) Este é um processo político que tem uma dimensão muito importante. De partida, o slogan se define muito antes, em um comitê técnico. O tom é determinado pelos políticos, e é um tom de reconciliação pacífica, de não temor, de não violência. Desta reunião, além disso, surgem dois elementos, o arco-íris e o lema “a alegria já vem”. Essa é uma decisão política. (...) Nesse caso a orientação correspondia aos políticos e a execução aos que sabem fazê-lo, ou seja, os publicitários. Isso revela um grau de organização política muito grande. Reduzir isso a um problema publicitário, não corresponde (RIVAS, 2012).

A primeira cena do filme “Não” é paradigmática para pensarmos este complicado processo de transição para a democracia que viveu o Chile e quem teria dado, de fato, o tom da campanha. Saavedra antes de apresentar uma peça publicitária para seus clientes do refrigerante “Free” diz: “O que vocês vão ver (...) está marcado dentro do atual contexto social. Nós acreditamos que o país está preparado para uma comunicação de tal natureza. Não podemos esquecer que os cidadãos aumentaram suas exigências em torno da verdade (...) Hoje o Chile pensa no futuro”. Ironicamente, parte dessa fala será usada novamente pelo protagonista para apresentar sua proposta de campanha a oposição em outro trecho do filme, reforçando a ideia de que há uma simbiose entre os discursos político e publicitário.

Segundo Delgado, este começo é uma boa estratégia para apresentar para o público, em especial para a audiência internacional, que o filme irá tratar da relação entre publicitários e políticos e se concentrará na ideia de que um grupo de políticos ultrapassados será guiado por publicitários inovadores para alcançar a vitória no plebiscito, deixando em segundo plano o protagonismo de um coletivo que teria realmente construído e legitimado a campanha:

Se para explicar a estética de videocliques que resultou exitosa na campanha do Não podemos aludir a influência de anúncios como o da Coca Cola, a sutileza, a união de uma mensagem simples e forma gráfica ou rítmica, o senso de humor que sugere e só denuncia no que se diz, já vinha sendo produzido no Chile nos anos 80. Todo este processo, entretanto, se simplifica necessariamente quando se planeja um longa-metragem para um público internacional e se mostra como uma façanha desenvolvida em pouco menos de um mês. Ainda que os políticos tenham necessitado da ajuda dos publicitários, estes, por sua vez, tinham contado com um trabalho desenvolvido por artistas e comunicadores sociais que se colocou à sua disposição quando tiveram que desenvolver o segmento final da luta contra Pinochet (DELGADO, 2013, p.9).

Outra cena do filme que nos ajuda a pensar esta questão é aquela em que Saavedra e sua equipe criam o lema “NÃO+”. Isso nos é apresentado como se fosse resultado do genial labor publicitário, que associou a consigna do NÃO à ditadura com o sinal de + usado nas cédulas eleitorais. No entanto, este símbolo já aparecia nos cartazes de muitas passeatas e estava grafitado em muros de várias cidades chilenas, o que demonstra que a publicidade incorporou suportes artísticos de outros contextos. Assim, este símbolo foi apropriado pelos publicitários a partir das estratégias de resistência de outros momentos, o que na trama de Larraín, acaba aparecendo de maneira marginalizada, fruto exclusivamente da campanha de marketing do NÃO (DELGADO, 2013, p.10-11).

Um excesso de estilo Coca-Cola e de estética de videoclipe ou de discurso político descontextualizado na propaganda NÃO poderia ter levado a campanha ao fracasso. Na ficção, a representação de “Dona Yolita” e da “Dança das mulheres sozinhas” – as duas cenas dos programas reais do NÃO que mais tiveram impacto durante o período prévio ao plebiscito – aparecem muito rapidamente e sem contextualização.

A primeira delas se refere a uma resposta do NÃO ao lema da campanha do SIM “Chile, um país ganhador”, que buscava valorizar a ordem e a prosperidade geradas por Pinochet em contraposição à escassez e ao caos do governo de Allende. Para responder a este discurso o NÃO cria uma cena em que uma senhora, “Dona Yolita”, vai a um mercado fazer compras e ao se dar conta do preço das mercadorias, acaba comprando quase nada, contando apenas com a solidariedade do vendedor que lhe vende fiado.

A outra cena se refere à dança de mulheres sozinhas em grupos de cueca, gênero musical típico dos países andinos, considerada a dança nacional chilena e que se costuma dançar aos pares. As viúvas, irmãs e filhas de desaparecidos dançam portando os retratos dos seus entes familiares. Essa era uma estratégia de resistência que não foi calada pela censura pinochetista, tendo eco, em 1987, na música “Elas dançam sozinhas (Cueca Solo)”, do cantor britânico Sting. Com grande êxito internacional, foi tocada nas rádios de todo o Chile e incluída no programa do NÃO com Sting cantando uma versão em espanhol. A letra, como se poderá ver abaixo, faz uma crítica dura a ditadura: “Ei, Sr. Pinochet/ Você semeou uma colheita amarga/ É dinheiro estrangeiro que te

sustenta/ Um dia esse dinheiro vai acabar/ Sem salários para seus torturadores/ Sem orçamento para suas armas/ Você consegue imaginar sua própria mãe dançando com o filho invisível?” (STING, 1987).

Estas duas cenas são fruto de fenômenos que vieram da sociedade e se popularizaram no imaginário social para serem depois incorporadas pela campanha do NÃO. No filme, Saavedra reage ceticamente à combinação dessas cenas com a alegoria da alegria. Esta opção de Larraín foi bastante polêmica, pois como afirma Delgado, “Talvez não seja tão fácil [para o espectador] entender o impacto que tiveram em seu tempo estas mulheres se só se vê sua imagem enquanto dançam uma cueca sem conhecer todo o contexto” (DELGADO, 2013, p.12). No entanto, Arraigada, ao rememorar os bastidores da campanha televisiva de 1988, afirma que não houve, de fato, dúvidas quanto à necessidade de juntar temas duros de direitos humanos com mensagens construtivas: “(...) é muito meritório o da ‘cueca sola’. Ali não estão os cadáveres, não estão os helicópteros jogando os cadáveres ao mar, isso não era possível [mostrar]”, mas era possível representar a dor dos familiares dos desaparecidos (VALLE, 2012).

Algumas cenas do filme também tratam das tensões entre políticos e publicitários, em especial entre as personagens de Saavedra e Urrutia. No entanto, Arraigada afirma que esta tensão não existiu, ao contrário, houve uma relação bem construtiva, pois a direção da campanha correspondia ao poder político. Os publicitários não faziam nada sem consultá-los e tudo era baseado em muita pesquisa:

Isso é como um triângulo: políticos, técnicos e publicitários. É falso se nós dissermos que os políticos fizeram as coisas publicitárias. Mas também é falso dizer que os publicitários determinaram o conteúdo político, porque nunca lhes foi pedido e não era também sua matéria. Seria um erro desconhecer o aporte de um importante número de técnicos que era o mais brilhante que o país tinha nesse momento em matéria de ciências sociais, estudos de opinião e análise política. Em seu desenho, a direção da campanha é política, são os políticos que dizem o que se deve fazer (VALLE, 2012).

É interessante notar que embora no mercado internacional os filmes de Pablo Larraín sejam sempre muito bem recebidos, no Chile a situação não é a mesma. E parte dessa disparidade se deve às suas origens familiares. O cineasta, nascido em 1976, cresceu à margem dos crimes cometidos contra os direitos humanos. Filho da ex-ministra Magdalena Matte (parte do gabinete do primeiro mandato de Piñera) e do senador Hernán Larraín, ambos do partido União Democrática Independente (UDI - criado pelos partidários de Pinochet pós plebiscito), começou sua carreira sob a pecha de “cineasta oficial da direita chilena” (BONGERS, 2014, p.197).

Ainda que venha de família conservadora, o realizador se considera de esquerda, o que para alguns analistas constituiria uma espécie de “revolta edipiana” (TAL, 2012, p. 4). No entanto, Larraín tampouco é celebrado pela direita, o que pode ser observado na recepção do filme “Não”.

Segundo Cárdenas Neira, houve por parte da direita chilena fortes reações ao filme tais como a do deputado Iván Moreira. Quando a obra foi lançada no cinema, o parlamentar chegou a afirmar que os chilenos não iriam vê-la, pois “preferem o presente a olhar para o futuro” (CÁRDENAS NEIRA, 2012). A crítica do presidente Piñera em relação ao filme seguiu o mesmo caminho, ou seja, de que a obra não contribuía para se valorizar o processo de “reconciliação nacional” vivido em 1988 (COOPERATIVA.CL 2012). Segundo Larraín:

Em Não existe um diálogo em que a personagem da Antonia (Zegers) diz à personagem de Gael (García): “‘Huevón’, votar neste plebiscito é dizer sim a Constituição de Pinochet”. Ela diz que é aceitar sua figura. E isso tem uma ideia um pouco premonitória, no sentido de que as pessoas que se opuseram ao plebiscito, que não foram poucas, se deram conta de que estavam negociando, que isso podia ter consequências negativas no futuro. (...) Esse pacto, com essa lógica social, se fez no plebiscito. O modelo que tinha Pinochet da ordem social, que hoje gerou um país com 8 ou 10 donos. Um deles é o Presidente do Chile. O mesmo Piñera vê Não e diz que o filme estava muito baseado no marketing, por isso que ele não gostou muito. Isso é para arrancar os cabelos e dizer “esse senhor não entendeu nada”. Está baseada no marketing porque desde este lugar nos pareceu interessante ver a alegoria. Ele era uma pessoa rica em 88. Hoje é bilionário. O que é que ele não entendeu?” (CHERNIN, 2013).

Já entre a esquerda, parte das críticas ao filme também se centraram na ausência de ênfase em relação ao papel desempenhado pelos movimentos sociais no contexto do plebiscito e na supervalorização do discurso publicitário. Para Larraín, o problema está em que a crítica, de ambos os lados, se fez muitas vezes misturando sua figura (história familiar) e sua obra. Além disso, segundo ele, o longa teria mais impacto no presente a partir da perspectiva do publicitário que do político:

A história que contamos em Não foi a de como um país negociou com Pinochet, através de sua lógica e utilizando suas próprias ferramentas, para tirá-lo do poder. Por isso é que me parece mais interessante a pegada do publicitário que a do político. Tomamos esse lado porque pensamos que era ideologicamente mais certo. Parte da esquerda política tem estado contrária ao filme e de que tenhamos tomado o lugar dos publicitários. E isso acontece porque eles os ignoraram depois de chegar ao poder. Nós nos concentramos nestes heróis que fizeram esta épica do país que se mobiliza, porque também foi construída por pessoas que vendiam talharim e Coca-Cola (CHERNIN, 2013).

Esta perspectiva melancólica de Larraín com relação à história chilena pós 88 pode ser observada na construção dramática do protagonista. Saavedra é uma espécie de anti-herói, consumidor ávido das “benesses” do neoliberalismo, tem um belo carro, uma casa grande num bairro nobre de Santiago e uma casa na praia. Circula pela cidade de skate numa atitude contemplativa e se encanta com o micro-ondas, uma alegoria que marca no filme os novos tempos.

Batalhas pela memória: a atualidade do passado

Como afirmamos anteriormente, grande parte dos embates pela memória são fruto de processos históricos traumáticos, tais como as ditaduras do Cone Sul (HUYSEN, 2007). Estas contendas envolvem atores muito diferentes, como partidos, sociedade civil, meios de comunicação, movimentos artísticos, etc., que disputam tanto os espaços das memórias oficiais quanto das memórias subterrâneas/subalternizadas (POLLAK, 1989).

Nesse contexto, o cinema tem a capacidade de ajudar a selecionar o que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido, ou seja, contribui para construir os “lugares de memória”, uma vez que o passado se converte em uma questão política no presente, ao mesmo tempo em que é um valioso objeto de consumo (NORA, 1993). Assim, os filmes permitem uma “contra-análise” da sociedade, pois são produtores e agentes da história (FERRO, 2010). Ao ambientarem as narrativas no período das ditaduras civis-militares, propõem releituras dessas conjunturas a partir de perspectivas e inquietações do presente (SARLO, 2013).

Além disso, os produtos audiovisuais que tratam de períodos históricos bem marcados, como as ditaduras, servem também como fonte para se compreender o momento em que foram produzidos, pois se convertem em espaços de construção de diferentes memórias. Nesse sentido, como se insere o filme “Não”, lançado em 2012, próximo dos aniversários de 40 anos do golpe e de 25 anos do plebiscito, nas batalhas pela memória chilena?

A polêmica recepção que teve o filme pode ser explicada, em grande parte, pelo problema da “transição consentida” vivida pelo Chile, em especial no que diz respeito às “políticas de esquecimento” e à permanência do neoliberalismo nos governos concertacionistas (DAHÁS, 2014, p.175-191). Os debates e críticas que provocam a trilogia de Larraín são, para Bongers, sintomas de um complexo momento epistemológico do Chile: “(...) quarenta anos depois do golpe, se visibiliza com mais intensidade as tensões, divisões e fissuras profundas nas avaliações ideológicas do que ocorreu no começo dos anos setenta, durante a ditadura e na pós ditadura” (BONGERS, 2014, p. 195). Nas palavras do próprio diretor de “Não”, o cinema, ao abordar o passado com preocupações do presente, contribui para pensar os modos como são produzidas as memórias em seu país:

Uma [narrativa] coisa que sempre tem estado em contradição para mim é esta ideia que existe no Chile de cosmetizar o passado, de idealizá-lo, de colocá-lo dentro de uma cristaleira e que isto esteja organicamente estruturado em uma memória. E eu sinto que a memória, em geral, é muito mais desordenada e caótica, e que as lembranças vão se organizando a partir de como queremos que seja o presente. Ou como queremos que se lembre isso (CHERNIN, 2013).

O Chile é um dos países da região em que mais claramente enxergamos as “batalhas pela memória”, em especial pela intensidade com que são travadas no tempo presente. Existem inúmeras disputas sobre a memória do governo de Allende, da ditadura de Pinochet e do período de redemocratização. As duas décadas de governos concertacionistas são vistas por grande parte da

historiografia como um período em que se viveu uma tentativa de “reconciliação nacional”, cujo objetivo era acalmar as tensões políticas na sociedade (MURRAY, 2001). Segundo Tal, há uma confluência de narrativas contrapostas sobre a história chilena que resulta numa competição de relatos produzidos nos mais diferentes suportes (literatura, música, teatro, cinema, etc.):

Uma lembrava o golpe encabeçado por Pinochet como salvação do país das mãos do comunismo para devolvê-lo finalmente ao seu natural sistema democrático. Nessa narrativa os delitos cometidos contra os direitos humanos foram inicialmente negados, para logo serem considerados um mal inevitável. Uma narrativa inversa recordava o golpe como um cataclismo social cujas vítimas não conseguem se recuperar. Esta narrativa costuma ressaltar a carga emocional e minimiza a consideração do contexto histórico. Uma terceira narrativa, frequentemente entre aqueles que tentaram resistir ao golpe, recordava a ditadura como uma era de perseguição e repressão durante a qual descobriram em si mesmos a capacidade de atuar que desenvolveu novas formas de solidariedade política com a volta da democracia. Uma quarta narrativa considerava o passado ditatorial como um assunto fechado que não convém discutir na esfera pública devido ao perigoso grau de controvérsia que traz em si; a busca da verdade e da justiça deve ser sacrificada em favor do consenso e da reconciliação. Esta narrativa foi compartilhada por setores de diversa filiação, entre eles muitos dirigentes da Concertação, que consideravam a amnésia como de interesse nacional (TAL, 2012, p. 2).

Ainda que em permanente disputa, a política oficial de memória no Chile permanece até hoje atrelada aos impactos da Lei da Anistia de 1978, promulgada sob a ditadura Pinochet. Esta lei perdoou as violações de direitos humanos de todos os envolvidos entre 1973 e 1978. Esta foi uma estratégia de autoproteção da ditadura que a eximiu de responsabilidades criminais e políticas. A Constituição de 1980 e o Plebiscito de 1988, em que se negociou o fim da ditadura, teriam gerado um dos mais pactuados processos de transição da América Latina, no qual os militares puderam conservar nas décadas seguintes grande poder e legitimidade (BARAHONA DE BRITO, FERNANDEZ; ENRIQUEZ, 2002).

Embora grupos defensores dos direitos humanos continuem lutando baixo as consignas da “memória, verdade e justiça” e “nunca mais”, exigindo políticas públicas que tratem das responsabilidades e reparações judiciais e simbólicas, as Forças Armadas chilenas vivem até hoje protegidas (com exceção de casos isolados como o da Caravana da Morte). Mesmo depois de divulgados os trabalhos das Comissões da Verdade (SANTIAGO, 1991; 2004), que geraram iniciativas importantes que ajudaram a construir uma memória oficial articulada às memórias coletivas, não se construiu, de fato, uma reconciliação nacional. Ao contrário, a sociedade está cada vez mais dividida (HUNEEUS, 2003).

Um dos momentos cruciais da história chilena – em que podemos observar com maior nitidez “as batalhas pela memória” – se deu após o pedido de extradição de Pinochet, em 1998. Neste ano, sete meses depois de deixar o comando de chefe do exército, o general foi detido em Londres (em prisão domiciliar) por uma ordem judicial, do juiz espanhol Baltazar Garzón, diante da petição do advogado Juan Garcés (ex-assessor de Allende), sob acusação de ser responsável pela

violação de direitos humanos contra cidadãos espanhóis. O mandado internacional tinha como objetivo a extradição do general para a Espanha. O chamado “acontecimento-Pinochet” gerou grandes debates dentro e fora do Chile, o que aprofundou as disputas pela memória, demonstrando que a democracia consensual defendida pela Concertação era bastante frágil, pois a direita defendia que ele devia ser julgado no Chile já que sua prisão tinha sido um “atentado a soberania nacional” e a esquerda afirmava que ele devia ser julgado na Espanha, onde estaria menos protegido (MONTTOYA, 2000).

Embora Pinochet tenha ficado preso em Londres apenas 503 dias, o tema da justiça passou a ser uma pauta fundamental, com grande destaque midiático. Ao regressar ao Chile, o ex-ditador foi processado, tendo perdido o cargo de senador vitalício. No entanto, nunca chegou a cumprir pena em seu país pois alegou razões de saúde (demência), tendo a corte posto fim ao seu processo em 2001. Vale ressaltar que, ainda que Pinochet não tenha sido julgado e tenha morrido por conta de complicações de saúde em 2006 (ironicamente na mesma data em que se comemora o Dia Internacional dos Direitos Humanos), sua prisão em 1998 deixou claro que a questão dos direitos humanos não deveria ser pensada apenas em âmbito nacional (MONTTOYA, 2000).

Neste contexto das “batalhas pela memória”, em carta póstuma do ex-ditador, publicada pela Fundação Presidente Pinochet (criada em 1995 por apoiadores do general), intitulada “Mensagem aos meus compatriotas”, Pinochet lamenta as dores que provocou, afirmando que, se tivesse outra oportunidade, faria tudo de novo, mas “com mais sabedoria”. Os diretores da fundação que leva seu nome decidiram que a carta, embora tivesse sido escrita dois anos antes, seria conhecida pelo público após seu falecimento pois representaria “uma mensagem de unidade para os chilenos”, além do seu alto “valor histórico”. Apesar de afirmar que não pretendia fazer uma análise mais profunda, Pinochet argumenta que o golpe era necessário pois “uma guerra civil com milhares de mortos se aproximava”. Embora mais de três mil pessoas tenham morrido durante sua ditadura, além de milhares terem desaparecido, cerca de 30 mil torturados e mais de 200 mil exilados, o ex-general afirma que foi preciso “empregar diversos procedimentos de controle militar, como reclusões temporárias, exílios autorizados e fuzilamentos com julgamento militar (...). [No entanto] É muito possível que em muitas mortes e desaparecimentos nunca se saiba como ou porque ocorreram” (PINOCHET, 2006).

Outra frente de “batalha pela memória” da ditadura construída no período democrático foi a proposta do governo Piñera, em 2011, de substituir a palavra “ditadura” por “regime” nos livros escolares, além de tentar reduzir a carga horária de história e geografia do currículo escolar. A ideia, aprovada pelo Conselho Nacional de Educação, era eliminar dos textos escolares a expressão “ditadura” para se referir ao governo de Pinochet, dando ao período um caráter mais “neutro” com a expressão “regime militar”. A proposta gerou inúmeros debates e as repercussões foram tão

negativas, dentro e fora do Chile, que o governo acabou recuando. No entanto, esta tentativa de revisão da história nacional trouxe à tona as feridas de um país extremamente dividido. Por um lado, seus defensores, como o deputado Alberto Cardemil, afirmaram que a mudança de palavra seria apenas um esforço técnico para dar uma “versão equilibrada” da história. Já o deputado Iván Moreira declarou que o termo “ditadura” seria uma forma de “estigmatizar” um governo que “entregou democraticamente o poder”, reiterando o inato “espírito democrático” do país. Por outro lado, seus opositores reagiram fortemente, afirmando que a memória de um período tão violento como aquele não dava espaço para eufemismos, como o grupo de música chilena Inti Illimani, que declarou: “Voltam os eufemismos perversos da direita...FOI DITADURA!!!” (PALMA, 2012).

Esta polêmica proposta do governo de Piñera se deu no contexto das massivas mobilizações estudantis que exigiam educação pública, de qualidade e gratuita: a chamada “Revolução dos Pinguins”/“Primavera Chilena”, que teve início em 2006 e cujo auge se deu em 2011 (GUTIÉRREZ, 2012). Esta foi a maior onda de protestos desde o fim da ditadura, na qual os estudantes reivindicavam solucionar os problemas advindos da política neoliberal pinochetista. Vale destacar que a Lei Orgânica Constitucional de Ensino, promulgada em 1990, no último dia da ditadura, afirmava que o Estado deveria resguardar a “liberdade de ensino”, ou seja, a liberdade da iniciativa privada para abrir e gerir escolas. O resultado foi o sucateamento do ensino público (que não é gratuito) e o aprofundamento da privatização do setor educacional (ROJAS, 2012).

Assim, os estudantes secundaristas de 2006, que se converteram em universitários e foram para as ruas em 2011, questionavam fortemente a estrutura política do Chile, responsabilizando a “transição negociada” entre a ditadura e a Concertação. Ao denunciarem a Constituição de 1980 e o Plebiscito de 1988, os estudantes estavam questionando o pacto que se mantém no Chile até hoje, reivindicando a atualidade do passado (ATRIA, 2012). É neste contexto que o filme “Não” foi lançado, tendo Gael Garcia Bernal dedicado o longa ao movimento estudantil chileno (LA NUEVA OPCIÓN, 2012). Para Delgado, embora não tenha vivido as agruras da ditadura, a geração atual centra suas críticas justamente no pacto feito entre a direita e a esquerda moderada no período posterior a emblemática vitória do NÃO no plebiscito:

Tanto Larraín como Gael Garcia Bernal assistiram às projeções públicas [de “Não”] com dirigentes do movimento estudantil chileno e o diretor do filme tomou boa nota das suas reações: os estudantes da Confech [Confederação de Estudantes do Chile] viajavam Patricio Aylwin e Ricardo Lagos, os líderes da Concertação que governou o Chile até 2010 e riam de Pinochet (DELGADO, 2012, p. 18).

Nesse sentido, ao desafiar a hegemonia neoliberal, a “Revolução dos Pinguins”/“Primavera Chilena” reivindicava que a memória deveria entrar na agenda política do presente chileno. O passado voltava a ser pautado criticamente para que fosse construído um futuro diferente. Um

exercício semelhante foi esboçado pelo filme “Não”, ao mesclar os diferentes tempos históricos através de um amálgama (*assemblage*) entre as imagens de arquivo, as personagens reais e as cenas da ficção. Larraín constrói uma memória com estética de videocassete que permite no filme transições fluídas entre o material documental produzido pela televisão do final dos anos 80 e as cenas de ficção contemporânea realizadas em igual formato (U-matic ¾):

Eu cresci nos anos 80, durante a ditadura. O que víamos na televisão, esse vídeo de baixa definição, era um imaginário sujo que não se podia registrar de maneira clara. A memória coletiva está cheia dessas lembranças escuras, de impureza. (...) Filmar com as câmaras digitais de alta definição atuais teria gerado uma distância com a imaginação da época. Era importante essa fusão e agora ao vê-lo [filme] não sei bem qual é material nosso e qual é da televisão (APF, 2012).

Esse jogo de reconstrução anacrônica da memória, em que temos a sensação de que a obra é um documentário de época, com aspecto de fonte histórica, gerou muitas críticas ao filme por ter exagerado nas superposições e transições, às quais Larraín respondeu afirmando que acreditava que o espectador saberia diferenciar as representações fictícias das imagens históricas, ainda que aproximadamente 30% do filme contasse com imagens feitas em 1988. Para o diretor, “Não” deveria ser entendido como um pastiche com um “estranho equilíbrio entre documentário e ficção” (ROTHER, 2013).

Os fragmentos de cinejornais inseridos no filme levam também o espectador a aceitar a ficção como se ela representasse um registro do real. Para Cárdenas Neira, ao não diferenciar entre as imagens reais e as ficcionais, o filme promove um sentido de:

(...) confirmação do passado recente como realidade acontecida e compartilhada. A articulação necessária de ambos espaços de enunciação não pretende fazer o espectador ter dúvidas nem provocar uma sensação de estranhamento, e sim, ao contrário, apelar à sua credibilidade por meio de uma narração verossímil, ou seja, sugerir-lhe que a história narrada conecta em algum ponto com as histórias contextuais e biográficas evocadas pelo filme (CÁRDENAS NEIRA, 2012).

Além disso, a transição da imagem ficcional atual dos personagens que foram convidados para representar a si mesmos para as suas imagens de arquivo, faz com que o espectador seja lembrado de que está transitando entre duas épocas e que o que ocorreu no período pós ditadura se faz também presente no longa-metragem. Desse modo, o filme “(...) reelabora a documentação histórica e a insere na ficção pensando a memória desde um presente no qual não se encaixam todas as peças de forma cronológica nem ideológica, ao contrário, as vezes se superpõe ou se encadeiam” (DELGADO, 2013, p. 16).

Aqui vale mencionar um trecho do filme em que René Saavedra discute com seu sócio Lucho Guzmán, acusando a campanha do SIM de fazer “cópia da cópia da cópia” da campanha do

NÃO. O filme parece brincar com a ideia de que ao mesmo tempo em que uma campanha copia da outra, a confluência da história contada pelas imagens de arquivo, com a história contada pelas imagens ficcionais, permeadas pela história biográfica dos personagens que interpretam a eles mesmos em diferentes contextos “(...) parece funcionar como três espelhos de um caleidoscópio: cada uma reflete a outra propiciando projeções infinitas” (CÁRDENAS NEIRA, 2012). Outro trecho do longa-metragem que mistura imagens de arquivo em um efeito de extensão, ao construir a continuidade a partir de cenas que recriam o mesmo acontecimento com a participação de seus atores originais, é aquele que apresenta o encerramento da campanha do NÃO com a apresentação de Florcita Motuda (famoso cantor chileno), muito mais velho. Esta sequência é finalizada com imagens de uma forte intervenção policial reprimindo os manifestantes. Para Cárdenas Neira:

Distinguir ao mesmo personagem em sua juventude pelas gerações mais velhas, e em sua maturidade pelas gerações atuais, propicia um interessante exercício de reconhecimento, com o qual se confere credibilidade ao narrado e status histórico. Da mesma forma, as imagens de repressão policial no final da sequência conectam com a experiência recente que mais intensamente vincula a geração jovem, a respeito dos movimentos estudantis que irromperam em 2006 e seguem até a presente data [2012] (CÁRDENAS NEIRA, 2012).

Esse cinema que usa tecnologias visuais anacrônicas “(...) em tensão produtiva com formatos digitais contemporâneos” (BONGERS, 2014, p. 194), demanda do espectador um papel ativo, “emancipado”. Para Rancière, ao contrário do que parte da crítica afirma, os espectadores não são passivos. Eles são artífices daquilo que veem, sentem e pensam. Ao refletirmos sobre o papel do espectador temos que ter em mente que esta questão está no cerne das discussões entre arte e política. O autor questiona a oposição entre o olhar e o agir, pois para ele o olhar é igualmente uma ação: “O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara e interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares (RANCIÈRE, 2012, p. 17).

Assim, o que está em jogo aqui é o complicado estatuto da experiência do espectador, pois se levamos em conta o proposto por Rancière, estes são autônomos, se apropriam de formas diferentes dos signos do mundo, já que o elemento comum aos espectadores “(...) é o poder que cada um tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de relacionar isso com a aventura intelectual singular que o torna semelhante a qualquer outro, à medida que essa aventura não se assemelha a nenhuma outra” (RANCIÈRE, 2012, p. 20).

No entanto, Richards, que fez uma contundente crítica ao filme “Não”, dedicando dois artigos interligados à análise do longa-metragem, além de afirmar que a filmografia de Larraín apresenta um “incerto valor cinematográfico”, alega que sua obra não contribui para a formação de um processo de “memória crítico-transformadora”, pois torna o espectador “passivo” em um contexto de litígio: os 40 anos do golpe militar, os 25 anos do plebiscito e as eleições que se

aproximavam (2013). A autora, ao questionar qual era a postura do filme frente à historicidade do tempo, responde que seria a de aplastar as lutas anti-ditatoriais do passado e as militâncias cidadãos do presente (como a “Revolução dos Pinguins”) com o intuito de oferecer ao espectador uma “(...) réplica do passado que congela o presente como simulacro da lembrança”. Para ela, essa estratégia que mescla sátira, paródia e pastiche em diferentes camadas da memória não contribui para a criação de uma consciência social, ao contrário, resulta num exercício vazio que está “isento de efeitos de transformação de sentido” pois a linguagem cinematográfica utilizada no longa-metragem traria em si “(...) um presentismo que anula a historicidade das práticas sociais formadoras dos trajetos e projetos coletivos” (RICHARD, 2014, p. 20):

Ao reeditar o passado como cópia e ao gravar o presente como imitação, o filme *Não* suprime os intervalos de insatisfação e desconformidade que separam o *já-foi* (o plebiscito de 1988) do *ainda-não* (as aspirações de um futuro distinto expressadas pelo movimento estudantil de 2011 que atravessa o presente com suas exigências a esse passado ainda em vias de reformulação). Pode ser que o plebiscito tenha sido “a vitória do modelo de Pinochet” (...) mas só o foi até que a sua vontade de perpetuação da ordem ficasse veementemente contestada pelo movimento estudantil que conseguiu subverter a trama dos acordos forçados entre dois dos seus postulados fundamentais: a economia social de mercado e a despolitização da cidadania (RICHARD, 2014, p.5).

O recurso semiótico que tenta recriar um ambiente de época com o uso da tecnologia, imagens de arquivo e personagens reais representando a si mesmos, a partir de uma estética do simulacro, funciona para Richard como “operador de anacronia” que imobiliza e impede tanto a lembrança do passado, como o impulso para avançar adiante, transformar o presente e o futuro. Ao fazer isso o filme torna o plebiscito “cativo desta visão imitativa do passado”:

Se trata de um recurso que, no filme, leva o *presente da gravação* (hoje) a confundir suas imagens com o *passado gravado* (ontem), na visão especulativa de um tempo idêntico a si mesmo, que se torna hermético a qualquer distúrbio de signos que ameace com romper o espelhismo da cópia. Este estratagema de substituição de épocas (gravar um filme em 2012 ‘como se’ estivéssemos em 1988) anacroniza o presente tornando-o similar – em imagem – ao passado documentado. (...) O apagamento dos tempos no filme *Não* impede a reescrita das marcas entre o anterior e o posterior, entre o historicamente consignado e o presente-em-curso, entre o *factual* (o passado arquivado) e a *potência eletiva do virtual* (o que esse passado guarda de latente para responder às expectativas do presente-futuro) (RICHARD, 2014, p.3-4).

Assim, estes recursos pós-modernos que fazem um jogo com os tempos históricos tornam “ambígua a fronteira entre significante e significado, o modelo e a cópia, a realidade e a ficção”. O passado-presente indefinido impede que o espectador elabore uma crítica à memória do referendo. A indiferença gerada pelo filme transformaria em equivalentes as opções pelo SIM e pelo NÃO tanto no plebiscito de 1988, quanto nos pleitos eleitorais atuais – Concertação (figurativamente o NÃO) x Aliança pelo Chile (figurativamente o SIM). Ao deixar inalterado o passado, o filme evita

que a “memória filmada seja *posta em dia* pela intercalação entre ela e um presente indócil” (RICHARD, 2015, p.11).

A premissa de Richard é que o foco do filme “Não” no discurso publicitário acaba omitindo as lutas coletivas do corpo social e inibindo de forma contundente o trabalho crítico dos espectadores. A deliberada ausência no filme dos protestos populares e de uma perspectiva crítica sobre o passado extinguiria triplamente a historicidade: “(...) a anula como transcurso, como interferência e como devenir” (RICHARD, 2014, p.5). Se de fato Larraín quisesse, como afirmou em muitas entrevistas, “(...) ativar um potencial de mobilização crítica nos espectadores era necessário não ter confundido as *pistas gravadas* (passado) com a *filmagem de sua réplica* (o presente ‘como’ passado)” (RICHARD, 2014, p.5). Esta confusão dos tempos históricos gera no espectador a sensação de que não é possível transformar algo que se assume como uma sinopse da lembrança de um evento. O que o filme deveria ter feito é:

(...) envolver o espectador na tarefa criativa e reflexiva, problematizadora, de converter as falhas e os lapsos do passado – por exemplo, o da transição plebiscitada – em novas construções de futuro. Só assim a memória do SIM e do NÃO (tomar partido *a favor ou contra* a herança – “Pinochet”) pode recuperar intensidade crítica nessa nova encruzilhada da história (RICHARD, 2014, p.7).

Algumas considerações finais:

O tom anacrônico, contemplativo e, por vezes, nostálgico, de “Não” pode ser visto como perigoso, ainda mais em um contexto como o que vivemos atualmente na América Latina – haja visto os golpes de estado contra Fernando Lugo no Paraguai (2012) e Dilma Rousseff no Brasil (2016) – que recolocam em pauta o problema das “transições negociadas”, dos “consensos nacionais”, das “democracias como produtos” e dos relativismos com relação às violências do presente. O SIM e o NÃO que dividiram e ainda dividem o Chile desde 1988 são compartilhados, em grande medida, pelos demais países latino-americanos que viveram as ditaduras civis-militares e continuam batalhando pela construção das suas memórias.

No entanto, ainda que o filme “Não” privilegie as formas e as aparências da publicidade (fetichização do publicitário), e se valha de subterfúgios tecnológicos que podem equiparar presente e passado em um anacronismo visual, acreditamos que ao mesclar diferentes temporalidades, texturas e formatos, o filme também pode ser entendido como sendo um produto audiovisual que lida com essa perspectiva da emancipação, com o qual o espectador pode criar sua própria percepção histórica, ser copartícipe na complementação dos sentidos. A construção da memória

pelo filme fica entreaberta e é complementada pelos espectadores. No lugar de desmobilizar, o filme constrói, ainda que existam diferenças substanciais entre o espectador chileno e o estrangeiro.

Entendemos que estes, assim como afirma Rancière, realizam um “trabalho poético de tradução”, têm intrinsecamente a capacidade de associar e dissociar diferentes discursos e imagens: “É nesse poder de associar e dissociar que reside a emancipação do espectador, ou seja, a emancipação de cada um de nós como espectador. Ser espectador não é condição passiva que deveríamos converter em atividade. É nossa condição normal” (RANCIÈRE, 2012, p. 21).

Referências

AFP. “Película chilena sobre el plebiscito de 1988 es aclamada en Cannes”. *La Tercera*, 2012. Disponível em: <http://www2.latercera.com/noticia/pelicula-chilena-sobre-el-plebiscito-de-1988-es-aclamada-en-cannes/>. Acessado em: 22/04/2018.

ASTE, Fabio. *Piñera acepta la renuncia de Rojas y asegura que “no compartimos sus opiniones”*. La Tercera. Santiago, Chile, 2018. Disponível em: <https://www.latercera.com/politica/noticia/pinera-acepta-la-renuncia-rojas-asegura-no-compartimos-opiniones/280253/>. Acessado em: 28/10/2018.

ATRIA, Fernando. *La mala educación. Ideas que inspiran al movimiento estudiantil en Chile*. Santiago de Chile: Catalonia, 2012.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota. A ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BARAHONA DE BRITO, Alexandra; FERNANDEZ, Paloma Aguilar; ENRIQUEZ, Carmen González (eds). *Las políticas hacia el pasado: juicios, depuraciones, perdón y olvido en las nuevas democracias*. Madrid: Ediciones Istmo, 2002.

BONGERS, Wolfgang. La estética del (an)archivo en el cine de Pablo Larraín. *Contra Corriente*, Santiago do Chile, v. 12, n. 1, outono de 2014, p.191-212.

CAVALLO, Ascanio; MAZA, Gonzalo (eds.). *El novísimo cine chileno*. Santiago: Uqbar, 2011.

CHARLEAUX, Paulo. “Por que há uma onda revisionista das ditaduras sul-americanas. Marcos Napolitano, doutor em história pela USP, fala ao ‘Nexo’ sobre a relativização dos crimes cometidos pelos regimes militares que governaram a região”. *Nexo Jornal*, 2018. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/entrevista/2018/09/02/Por-que-há-uma-onda-revisionista-das-ditaduras-sul-americanas>. Acessado em: 05/11/2018.

CHERNIN, Andrew. Na mente de Pablo Larraín. *Ibermedia*, 2013. Disponível em: <http://www.programaibermedia.com/pt/nuestras-cronicas/en-la-mente-de-pablo-larain/>. Acessado em: 04/03/2018.

COOPERATIVA.CL. “Presidente Piñera criticó a la película ‘No’: Está demasiada enfocada en el marketing”. *Cooperativa*, 2012. Disponível em: <http://www.cooperativa.cl/noticias/pais/sebastian-pinera/presidente-pinera-critico-a-la-pelicula-no-esta-demasiada-enfocada-en-el-marketing/2012-09-05/100932.html>. Acessado em: 04/03/2018.

CORREA, Sofía et al. *Historia del siglo XX chileno*. Santiago: Editorial Sudamericana, 2001.

DAHÁAS, Nashla. O movimento de izquierda revolucionária do Chile e a construção de uma memória radical para a América Latina. In: REIS FILHO, Daniel Aarão [et. al.]. *À Sombra das Ditaduras (Brasil e América Latina)*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2014, p.175-191.

DÁVILA, Ignacio Del Valle. *Cámaras en trance. El nuevo cine latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2014.

DELANO, Manuel. “Patricio Bañados. 15 minutos bastaron para acabar con 15 años”. *El País*, 1988. Disponível em: https://elpais.com/diario/1988/10/07/ultima/592182007_850215.html. Acessado em: 01/02/2018.

DELGADO, Teresa. *No+ Pinochet. Documentación, publicidad y ficción en torno al plebiscito chileno de 1988*. Berlin: Universidad Humboldt, 2013.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

GALARCE, Jonathan. “La campaña del NO nunca planteó una alegría eterna”. *BiobioChile*, 2012. Disponível em: <https://www.biobiochile.cl/noticias/2012/08/02/cineasta-pablo-larrain-la-campana-del-no-nunca-planteo-una-alegria-eterna.shtml>. Acessado em: 12/03/2018.

GARCÍA BERNAL, Gael. “Gael García Bernal escribe para Sopitas.com sobre el plebiscito chileno: tema de ‘NO’”. *Sopitas*, 2013. Disponível em: <https://www.sopitas.com/185702-gael-garcia-nos-platica-sobre-el-plebiscito-chileno-tema-de-no/>. Acessado em: 31/04/18.

GUTIÉRREZ, Claudio. *Chile: ¿eliminar o reproducir la segregación social? Dos siglos de disputas sobre modelos educacionales*. Santiago de Chile: Ceibo Ediciones, 2012.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004.

HUNEEUS, Carlos. *Chile, un país dividido. La actualidad del pasado*. Santiago: Catalonia, 2003.

HUYSEN, Andreas. *En busca del future perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultural Económica de Argentina, 2007.

LA NUEVA OPCIÓN. “García Bernal alabó a Camilla Vallejo y criticó a ‘cuicas de Vitacura’”. *La Nueva Opción*, 2012. Disponível em: <http://www.lanuevaopcion.cl/?p=17093>. Acessado em: 04/03/2018.

MEDEIROS, Rosângela Fachel. Memórias da ditadura nos Cinemas Latino-Americanos Contemporâneos. *Guavira Letras*, Três Lagoas/MS, n. 20, jan./jun. 2015, p.142-153.

MONTOYA, Roberto. *El caso Pinochet y la impunidad en América Latina*. Buenos Aires: Pandemia, 2000.

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

MOULIAN, Tomás. *Chile actual: anatomía de un mito*. Santiago: LOM Ediciones, 2002.

MURRAY, Jon Beasley. *La Constitución de la sociedad: Pinochet, Postdictadura y La Multitud*. In: RICHARD, Nelly y MOREIRAS, Alberto (eds). *Pensar en la postdictadura*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001.

NAVIA, Patricio. Participación electoral en Chile, 1988-2001. *Revista de Ciência Política*. Santiago, v. 24, n. 1, p. 81-103, 2004.

CÁRDENAS NEIRA, Camila. *Mi alegría es distinta a la tuya: “No”, la película y las transformaciones del signo histórico*. Disponível em: <file:///C:/Users/M%C3%A1rcio/Downloads/Mi_alegria_es_distinta_a_la_tuya_No_La_Pelicula_y_las_transformaciones_del_signo_historico.-libre%20(1).pdf>. Acessado em: 22/04/2018.

NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. *Projeto História*. São Paulo, n. 10, dez. 1993.

PALMA, Christian. “Piñera apaga dos livros de história o que Pinochet escreveu com sangue”. *Carta Maior*, 2012. Disponível em: <https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Internacional/Pinera-apaga-dos-livros-de-historia-o-que-Pinochet-escreveu-com-sangue/6/18403>. Acessado em: 14/02/2018.

PENADÉS, Joaquim. “Entrevista a Eugenio García, inspirador del No a Pinochet”. *Rebelión*, 2013. Disponível em: <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=163261>. Acessado em: 01/02/2018.

PINOCHET, Augusto. “Mensagem aos meus compatriotas”. Disponível em: <http://www.fundacionpap.cl/presidente-pinochet.html>. Acessado em: 12/01/2018.

PIRES, Breiller. “Educação, o primeiro ‘front’ da guerra cultural do Governo Bolsonaro”. *El País Brasil*, 2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/11/01/politica/1541112164_074588.html. Acessado em: 05/11/2018.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*, vol. 5, n. 10, 1992.

_____. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, 1989.

PORTUGAL, Paulo. “5 perguntas a Pablo Larraín sobre ‘Não’”. *C7nema*, 2013. Disponível em: <http://c7nema.net/entrevista/item/38772-5-perguntas-a-pablo-larrain-sobre-nao.html>. Acessado em: 15/04/2018.

RAIGADA, José Luis Piñuel. *La cultura política del ciudadano y la comunicación política en TV, en la transición política del plebiscito chileno*. Madri: Centro Español de Estudios de America Latina, CEDEAL, 1992.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RECART, Matías. “Los ojos del plebiscito y la alegría prometida”. *Observatorio Fucatel*, 2008. Disponível em: <http://www.observatoriofucatel.cl/los-ojos-del-plebiscito/>. Acessado em: 01/02/2018.

RICHARD, Nelly. Las replicas del “No” a cuarenta años del golpe militar y a veinticinco años del Si e del No. *Alternativas*, n.5, 2015.

_____. *Memoria contemplativa y memoria critico-transformadora. La Fuga*, 2014. Disponível em: <http://www.lafuga.cl/memoria-contemplativa-y-memoria-critico-transformadora/675>. Acessado em: 22/04/2018.^[1]_[SEP]

RIVAS, Sebastian. “El ‘No’ de Arriagada”. *Qué Pasa*, 2012. Disponível em: <http://www.quepasa.cl/articulo/politica/2012/08/19-9152-9-el-no-de-arriagada.shtml/> . Acessado em: 12/03/2018.

ROJAS, Jorge. *Sociedad Bloqueada. Movimiento Estudiantil, desigualdad y despertar de la sociedad chilena*. Santiago de Chile: Ril Editores, 2012.

ROTHER, Larry. “One Prism on the Undoing of Pinochet. Oscar-Nominated ‘No’ Stirring Debate in Chile”. *The New York Times*, 2013. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2013/02/10/movies/oscar-nominated-no-stirring-debate-in-chile.html>. Acessado em: 24/03/2018.

SALISNAS NUÑOZ, Claudio; MARCUS, Hans. Títeres sin hilos. Sobre el discurso político en el novísimo cine chileno. *Aisthesis*, n.57, 2015, p.219-233.

SANTIAGO. Comisión Nacional Sobre Prisión Política y Tortura. Informe de la Comisión Nacional Sobre Prisión Política y Tortura. Santiago, Chile, 2004.

_____. Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación. Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación. Santiago, Chile: Andros, 1991.

SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Talca: Universidad de Talca, 2013.

SORLIN, Pierre. *Sociología del cine: apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

SOUZA, Maria Luiza Rodrigues. Cinema e memória da ditadura. *Sociedade e Cultura*, Goiânia, v. 11, n. 1, jan./jun. de 2008, p.51-52.

STING. “They Dance Alone (Cueca Solo)”. Disponível em: <http://www.sting.com/discography/lyrics/lyric/song/253>. Acessado em: 01/02/2018.

STUENKEL, Oliver. ““Efeito Bolsonaro” deve influenciar candidatos na América Latina”. *DWBRASIL*. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/efeito-bolsonaro-deve-influenciar-candidatos-na-américa-latina/a-46093661>. Acessado em: 06/11/2018.

TAL, Tzvi. Memoria y muerte. La dictadura de Pinochet en las películas de Pablo Larraín: Tony Manero (2007) y Post Mortem (2010). *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*, n. 12, 2012.

TIRONI, Eugenio; SUNCKEL, Guillermo. Modernización de las comunicaciones y democratización de la política. Los medios en la transición a la democracia en Chile. *Estudios Públicos*. Centro de Estudios Públicos. N. 52, 1993.

VALLE, Claudia. “Genaro, de protagonista a espectador del ‘No’: ‘La película está muy bien... como ficción’”. *La Segunda*, 2012. Disponível em:

<http://www.lasegunda.com/Noticias/Politica/2012/08/771707/genaro-de-protagonista-a-espectador-del-no-la-pelicula-esta-muy-bien-como-ficcion> . Acessado em: 01/02/2018.

VELLEGGIA, Susana. *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*. Buenos Aires: Altamira, 2009.

VILLA, Ramón. “Vitória de Piñera, no Chile, amplia tendência conservadora na América Latina”. *Sputnik Brasil*, 2017. Disponível em: <https://br.sputniknews.com/americas/2017121810098645-america-latina-eleicoes-conservadorismo-esquerdas-economia-reformas/2017121810098645-> Acessado em: 01/11/2018.