



Esta obra possui uma Licença

[Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)



<https://periodicos.ufpa.br/index.php/revistamargens/article/view/11044>  
<http://dx.doi.org/10.18542/rmi.v16i27.11044>

Submissão: 27/09/2021 | Aprovação: 13/02/2022





Margens: Revista Interdisciplinar | e-ISSN:1982-5374 | V. 16 | N. 27 | Dez, 2022, pp. 167-178.



## **AQUÍ NO HA PASADO NADA: REFLEXÕES SOBRE O AUTORITARISMO CHILENO**

### **AQUÍ NO HA PASADO NADA: REFLECTIONS ON CHILE'S AUTHORITARIANISM**

João Marcos Cilli de ARAÚJO  

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)<sup>1</sup>

**Resumo:** A Constituinte no Chile, bem como os protestos que tomaram as ruas do país em 2019 e fortaleceram o grito por uma nova Carta Magna, animam um debate sobre a memória e as permanências associadas à ditadura chilena. É nesse contexto que se propõe uma leitura do filme *Aquí no ha pasado nada* (2016), dirigido por Alejandro Fernández Almendras, buscando-se demonstrar como a narrativa, embora se passe em meados da década de 2010, promove uma contundente reflexão acerca do autoritarismo chileno, cujas raízes não só permaneceram após a queda do ditador, mas, também, possuem origens que lhe são muito anteriores, remontando ao passado escravocrata do país e ao genocídio dos povos originários. Para tanto, recorre-se não só a uma análise da relação entre cinema e memória, bem como a uma possível relação da obra cinematográfica com a literatura.

**Palavras-chave:** *Aquí no ha pasado nada*. Cinema chileno. Autoritarismo. Memória.

**Abstract:** *The Constituent Assembly in Chile, as well as the protests that took over the country's streets in 2019 and strengthened the cry for a new Magna Carta, encourage a debate on the memory and permanencies associated with the Chilean dictatorship. It is in this context that a reading of the film *Aquí no ha pasado nada* (2016), directed by Alejandro Fernández Almendras, is proposed, seeking to demonstrate how the narrative, although taking place in the mid-2010s, promotes a forceful reflection on Chile's authoritarianism, whose roots not only remained after the fall of the dictator, but also have origins that go far away in the past, dating back to the country's slave-holding origins and the genocide of the native peoples. To do so, we resort not only to an analysis of the relationship between cinema and memory, as well as to a possible link between cinematographic work and literature.*

**Keywords:** *Aquí no ha pasado nada*. Chilean cinema. Authoritarianism. Memory.

<sup>1</sup> Doutorando em Teoria e História Literária, na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). E-mail: jmcillidearaujo@gmail.com

## INTRODUÇÃO

Em maio de 2021, os chilenos foram às urnas para a escolha de seus representantes em uma nova Assembleia Constituinte. Assim, tem-se a possibilidade de se superar um dos legados mais funestos da ditadura do general Augusto Pinochet (1915-2006), já que, passados mais de 30 anos do fim do regime que sangrou o país andino por quase duas décadas, a nova Constituição virá para substituir aquela imposta durante o período autoritário.

A Constituinte no Chile, bem como os protestos que tomaram as ruas do país em 2019 e fortaleceram o grito por uma nova Carta Magna, animam um debate sobre a memória e as permanências associadas à ditadura chilena. É nesse contexto que se propõe uma leitura do filme *Aquí no ha pasado nada* (2016), dirigido por Alejandro Fernández Almendras, buscando-se demonstrar como a narrativa, embora se passe em meados da década de 2010, promove uma contundente reflexão acerca do autoritarismo chileno, cujas raízes não só permaneceram após a queda do ditador, mas, também, possuem origens que lhe são muito anteriores, remontando ao passado escravocrata do país e ao genocídio dos povos originários.

168

Importante destacar que o filme de Almendras não é, nesse sentido, uma exceção. Como salienta Dulci (2020, p. 555), são muitos os filmes do cinema latino-americano contemporâneo que têm se voltado para as ditaduras civis-militares vividas pelos países da região, de modo que, assim como se deu com a película que se busca analisar neste artigo, parte considerável dessas produções tiveram grande reconhecimento internacional, obtendo indicações e prêmios em festivais e cerimônias importantes. Recorrendo a Medeiros (2015), a autora destaca que tais obras indicam um interesse em resgatar e dar visibilidade ao passado ditatorial, o que se configura como uma espécie de alternativa à cultura do terror empregada pelas ditaduras sul-americanas, marcadas por “um forte silêncio acerca da construção de memórias coletivas alternativas ao discurso oficialista” (DULCI, 2020, p. 555).

Fazendo-se coro à autora, é possível afirmar que reflexões sobre as películas que debatem as ditaduras são importantes para se conhecer e construir outras memórias, apontando para a maneira como o continente têm reelaborado suas diferentes experiências traumáticas e possibilitando uma problematização das narrativas oficiais (DULCI, 2020, p. 555-556).

**“VICENTE MALDONADO Y MARTÍN LARRAÍN AL PAREDÓN!” (TWEET DE @CARLOMAGNO): AQUÍ NO HA PASADO NADA E O LEGADO AUTORITÁRIO CHILENO**

Vicente Maldonado é um jovem abastado no litoral chileno que passa seus dias entre visitas solitárias à praia e algumas mensagens de texto trocadas com amigos e garotas. Em uma de suas tardes à beira mar, ele conhece Francisca e Ana, que o convidam para uma festa na noite daquele mesmo dia. O fato de suas companhias iniciais no evento serem duas garotas que ele acabara de conhecer poderia indicar certo deslocamento de Vicente entre os outros jovens; contudo, ele revela-se bem familiarizado com o ambiente e não demora muito para se deparar com rostos familiares - um dos anfitriões, por exemplo, é primo de sua ex-namorada. Trata-se de um seleto grupo da elite chilena, em que todos parecem se conhecer e possuir algum tipo de laço.

A festança é regada a álcool e outros entorpecentes, além de muita embriaguez ao volante. Os jovens nunca parecem contentar-se com o local em que estão, assim lançando-se numa constante busca por novos lugares, companhias e narcóticos para sua noitada. Num desses deslocamentos, algo parece ter acontecido. Os rapazes mostram-se irritadiços e preocupados, tentando desesperadamente falar com o pai de um deles, figura influente no cenário político-econômico chileno; o extremamente embriagado Vicente, contudo, sequer chega a se dar conta do ocorrido, continuando seus beijos com uma garota no banco traseiro do automóvel. Sem entender muito, ele é logo deixado em casa pelas suas companhias (o jovem, evidentemente, desejava dar continuidade à curtição), apenas para, às cinco horas da manhã, ser acordado por elas e levado à delegacia. Toda a irritação anterior dos jovens é explicada: eles haviam atropelado e morto um pescador; e, por mais que ele negue, Vicente é apontado por todos os demais como o motorista responsável pelo crime, devendo agora enfrentar um processo de homicídio como o principal suspeito.

É esse o enredo de *Aquí no ha pasado nada*, filme de 2016 dirigido pelo chileno Alejandro Fernández Almendras, reconhecido e premiado em diversos festivais de cinema, como os de Sundance, Santiago e Cartagenas de Indias. Embora sua narrativa se passe no ano de 2015 e seja baseada no famigerado caso Larraín (2013)<sup>2</sup>, o filme não deixa de ser uma reflexão sobre a história de nosso continente e de sua relação com o autoritarismo e regimes de exceção. Talvez tal afirmação pareça estranha, mas há vários elementos a corroborá-la.

---

<sup>2</sup> Em 18 de setembro de 2013, Hernán Canales, de 39 anos, foi atropelado em Curanipe e acabou por falecer - o motorista não lhe prestou qualquer tipo de auxílio. A condução do veículo estava a cargo de Martín Larraín, filho de Carlos Larraín, político chileno que presidira um dos principais partidos da direita de seu país, o *Renovación Nacional*. Após um processo cheio de controvérsias, no qual Martín foi absolvido, o caso acabou se tornando uma espécie de marco do privilégio de impunidade concedido às elites.

O mais óbvio aparece por volta da metade da película. Vicente caminha e discute o ocorrido com seu tio Julio, que também é advogado e o defende durante o processo. A dupla para a caminhada por alguns segundos, apenas para retomá-la logo em seguida. Contudo, o tempo é suficiente para que o espectador possa ler a pichação inscrita no muro em frente ao qual a dupla discute: “*a 33 anos del golpe nadie ni nada está olvidado*” [“passados 33 anos do golpe, ninguém nem nada está esquecido”]. Vicente e Julio ignoram por completo a frase, mas ela traz toda uma nova significação para o contexto apresentado. Cerca de dez anos antes da narrativa, o povo chileno alertava que a ditadura de Pinochet ainda era uma chaga aberta naquela sociedade, de modo que as atrocidades continuariam presentes na memória, bem como seus perpetradores e vítimas - os trinta e três anos do golpe de que fala a inscrição se completaram ainda em 2006, quando imensas insurreições populares tomaram as ruas do país<sup>3</sup>. Contudo, a elite chilena, a mesma que apoiou o golpe, parece um tanto quanto indiferente a tudo. Em nenhum momento Vicente ou os demais embriagados temem realmente a prisão ou expressam algum tipo de ressentimento pela morte do pescador; o filme parece indicar que a maior preocupação de seu protagonista se encontra na suspensão temporária de sua habilitação para dirigir que uma eventual condenação poderia lhe impor. Os jovens festeiros da narrativa são os filhos e netos dos empresários que prosperaram com o liberalismo econômico de Pinochet, pouco se importando com a faceta sanguinária do ditador. Ou apoiadores diretos desta, desde que seu capital pudesse crescer. Estão todos alinhados ao discurso de Hayek, um dos papas dos ultra e neoliberais, que teria declarado à própria imprensa chilena preferir “um ditador liberal a um governo democrático sem liberalismo” (MELO, 2020)<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Trata-se da “Revolução dos Pinguins” (“Revolución Pingüina”), também chamada “Primavera Chilena”, cujos desdobramentos se estenderam até 2011. Composta, principalmente, por estudantes secundaristas, foi, até então, a maior onda de protestos desde o fim do regime de Pinochet. Dulci (2020, p. 571) recorda que a Lei Orgânica Constitucional de Ensino, promulgada no ocaso da ditadura, “afirmava que o Estado deveria resguardar a ‘liberdade de ensino’, ou seja, a liberdade da iniciativa privada para abrir e gerir escolas”, tendo como resultado o sucateamento do ensino público e o aprofundamento da privatização do setor educacional. Assim, os secundaristas colocaram em xeque 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” (DULCI, 2012, p. 572). O plebiscito ao qual a autora se refere teve por objetivo decidir pela permanência, ou não, de Pinochet. O não ao ditador acabou por prevalecer, embora a transição para a democracia tenha ocorrido em termos negociados, com o ex-autocrata angariando o cargo de senador vitalício. A campanha publicitária de 1988 é representada no filme *No* (2012), de Pablo Larraín, objeto do estudo de Dulci.

<sup>4</sup> O conforto das elites diante da barbárie pinochetista não passou despercebida a obras audiovisuais feitas durante o regime. Aguiar, em trabalho sobre a produção internacional a respeito da ditadura chilena, menciona uma reportagem da República Federal da Alemanha que explora justamente esta faceta do regime. A citação é longa, mas muito expressiva: “Outro lugar onde a imprensa se dedicou a cobrir os acontecimentos no Chile foi a República Federal da Alemanha (RFA), por meio das duas principais emissoras do país: a ARD e a ZDF. [...] *Chile Unter des Junta*, por exemplo, começa com várias sequências rodadas em Providencia, nas quais jovens de classe alta se divertem nas ruas e senhoras e senhores da aristocracia seguem tranquilamente suas atividades diárias. A voz *over* do comentarista define que o local é o melhor para

É nesse contexto que o Estado Democrático de Direito surge como um entrave, uma espécie de obstáculo inconveniente. Daí qualquer responsabilização para os Vicente e Larraín ser tomada como absurda, pois, no Chile, “no ha pasado nada”. Sem memória é impossível qualquer tipo de responsabilização, vez que, em última instância, ela só pode recair sobre fatos consumados. Vicente é a expressão máxima de alguém que vive num presente contínuo, em que a falta de lembranças ou percepções lhe serve como uma espécie de escudo moral que o blinda de qualquer responsabilidade. Uma cena ilustra bem o ponto: ao transar sem camisinha, o jovem ejacula diretamente na vagina da parceira, mesmo após ela pedir repetidas vezes para que ele não o fizesse; ao “eu me esqueci” de Vicente a jovem retruca com “você esqueceu com menos de um minuto...”.

A preocupação com a memória não é uma novidade no cinema chileno, remontando à década de 1990, em cuja produção cinematográfica “o regime militar é uma referência básica, pela qual se questiona, inclusive, o próprio processo de ‘transición’, expressando desilusões por algumas de suas promessas” (NÚÑEZ, 2010, n.p). O autor continua, recapitulando os temas fundamentais do cinema chileno do período, como o resgate da memória, a falta de diálogo e a discordância de ideais políticos entre gerações, o processo de superação de personagens sofridos, em geral, ao desenvolver um mecanismo de autoconhecimento etc. (NÚÑEZ, 2010, n.p). Assim, Dulci, pensando com autores como Nora (1993) e Ferro (2010), aponta que o cinema é produtor e agente da história, permitindo uma contra-análise da sociedade ao possuir a capacidade de ajudar a selecionar aquilo que deve ser recordado, contribuindo, destarte, para a construção dos “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” (DULCI, 2020, p. 568).

Contudo, a inspiração direta num evento da história recente do Chile não impede que a película de 2015 possa ser debatida a partir da literatura. Observe-se, a título de exemplo, o seguinte trecho: “Esmagavam coisas e criaturas e depois se protegiam atrás da riqueza ou de sua vasta falta de consideração, ou o que quer que os mantivesse juntos, e deixavam os outros limparem a bagunça que

---

ilustrar a “normalização” da qual fala a Junta Militar – recorrendo a uma clara ironia que identificava a validade desse discurso apenas para uma parte privilegiada da população. A montagem traz como continuação imagens do La Moneda destruído e do interior do Estádio Nacional convertido em prisão, numa tentativa de desconstrução da ideia de normalização ao opor o cotidiano festivo das elites ao estado de exceção em outros contextos. Também em *Chile nach dem putsch*, a voz *over* do jornalista fala em uma “falsa tranquilidade” que se abate sobre a cidade, enquanto são exibidos planos gerais da região central da capital nos quais se vê muitos tanques de guerra em meio aos cidadãos. Portanto, a reportagem procurou mostrar a vida cotidiana cerceada, por meio das imagens de pessoas comuns que ocupam as praças ao lado de vigilantes soldados. O cenário de cerceamento está ausente das imagens do *barrio alto*, nas quais jovens de elite tomam sorvete e fazem declarações para os jornalistas sobre a necessidade de lutar, a partir de então, pela reconstrução do país. A reportagem termina com trabalhadores chegando para suas atividades laborais em frente à fábrica Yarur, sendo que alguns deles são entrevistados pela TV alemã sob forte vigia militar. A voz *over* enfatiza que essa volta ao trabalho não é completa: faltam alguns deles, ‘quem sabe onde estão?’” (AGUIAR, 2017, p. 671)



eles haviam feito” (FITZGERALD, 2011, n.p). Essa é uma das passagens mais famosas de *O Grande Gatsby* (1925), romance do estadunidense F. Scott Fitzgerald (e aqui citado na tradução de Vanessa Bárbara). O narrador, Nick Carraway, refere-se ao casal Buchanan, formado por Daisy e Tom. Embora não citado diretamente na película, ele serve como uma boa descrição da sociedade frequentada por Vicente. Há, na obra estadunidense, um contraste entre Tom e Gatsby, seu protagonista. Ambos são riquíssimos, mas os Buchanan são uma família antiga e renomada, enquanto Gatsby, amante de Daisy, é filho de fazendeiros pobres. A riqueza arcana de Tom talvez seja útil para a compreensão da passagem há pouco invocada: não seria a elite tradicional estadunidense herdeira do massacre das populações indígenas e da barbárie escravocrata, pronta para “esmagar coisas e criaturas” sem nenhuma consideração? Assim, embora Buchanan tente depreciar o amante de sua esposa, insinuando uma suposta fraude no modo como Gatsby se tornara um novo-rico, a origem da fortuna de sua família não é menos escusa. Seu crime é apenas mais velho.<sup>5</sup>

No Chile de *Aquí no ha pasado nada* a situação não é muito diferente, e a expropriação primeva de suas classes abastadas - genocídio indígena<sup>6</sup>, escravatura<sup>7</sup> - convive e tem continuidade na expropriação das classes operárias e no ataque direto a uma série de minorias (como os próprios povos indígenas). A ditadura de Pinochet, com sua reforma previdenciária que destruiu a aposentadoria dos trabalhadores e sua ampla violação aos direitos indígenas, talvez tenha sido uma espécie de avatar paroxístico dessa segunda expropriação, o que não quer dizer que ela já não viesse ocorrendo desde muito antes. Pinochet não inventou a repressão aos operários ou a violação aos direitos humanos no continente. O que ele fez foi revelar sua faceta mais horripilante. São problemas que persistem, mesmo após a queda do ditador. As revoltas do ano de 2019 e as reivindicações trazidas por elas dão

<sup>5</sup> É importante pensar que as críticas sobre os crimes cometidos pelas elites estão muito presentes em obras literárias de outros países das Américas, como no próprio Chile. Ver, por exemplo, *El lugar sin límites*, de José Donoso ou *La casa de los espíritus*, de Isabel Allende. Vale ressaltar que as duas obras foram adaptadas para o cinema, no México e na Europa (com elenco dos EUA), respectivamente.

<sup>6</sup> Destaque-se que a escravidão indígena se manteve uma prática recorrente no Chile mesmo no período posterior à sua proibição. Tal permanência, somada à resistência dos araucano-mapuches, fez com que fosse promulgada a *Real Cédula de esclavitud de los indios de guerra de las provincias de Chile* (26 de maio de 1608), legalizando, novamente, a prática. Quando da proibição definitiva, várias outras formas de exploração de trabalhos forçados persistiram em relação aos povos indígenas, práticas bem delineadas por Iturra e Cepeda (2009).

<sup>7</sup> Há, na historiografia tradicional chilena, certo mito de que a escravidão por lá teria contornos mais doces e amenos, sendo que a oficialização da abolição (1823) - vista, em tal perspectiva, como uma benesse caridosa oferecida pelas elites - teria sido mera formalidade, já que restariam poucos escravos (MAREITE, 2019, p. 373). Contudo, o mercado escravocrata chileno passava por uma considerável revigoração no início do XIX, de modo que pesquisas mais recentes revelam que o descontentamento por partes dos senhores para com políticas voltadas ao fim do trabalho cativo foram muitas, manifestando-se já quando da aprovação da Lei do Ventre Livre, em 1811 (MAREITE, 2019, p. 378). Ademais, tal narrativa tradicional retira a agência dos escravizados, ignorando as diversas formas de resistência por eles praticadas, observáveis em suas diversas demandas e práticas de fuga (MAREITE, 2019, p. 388).

um bom exemplo disso<sup>8</sup>, mas, alguns anos antes, *Aquí no ha pasado nada* já fazia o alerta<sup>9</sup>. Ao colocar Vicente como protagonista da película, Almendras parece querer testar o espectador. Embora seja natural sentir alguma simpatia pelo jovem, preso em uma armação - ele realmente não dirigia o veículo no momento do assassinato, de modo que os outros rapazes mentiram para incriminá-lo e livrar a barra do filho do político - não devemos esquecer quem é a verdadeira vítima do caso: um homem trabalhador, morto num jogo infantil de uma aristocracia irresponsável que, herdeira do escravismo, só enxerga o outro como uma coisa, a ser usada a seu bel prazer. E Vicente se inclui nesse grupo aristocrático. Se o jovem não é o motorista assassino, Almendras parece indicar que ele poderia muito bem sê-lo.

A trilha sonora do filme, a maior parte das vezes apresentada de maneira diegética, possui um papel fundamental na crítica que se intenta. Pense-se, por exemplo, na artista Anita Tijoux (1977-). É possível ouvir a cantora no carro de Vicente após o jovem dialogar, na praia, com o advogado a cargo da defesa dos outros envolvidos no atropelamento. O bacharel tenta convencer o jovem de que seria muito mais simples e prático aceitar a versão mentirosa, em que ele seria o motorista, pois todos sairiam beneficiados. Ele pede a Vicente que não faça como um de seus primeiros clientes, homem que, durante a ditadura de Pinochet, poderia ter se livrado da polícia política (e do consequente assassinato) caso assumisse um caso de tráfico de drogas. Assim como Vicente, o sujeito não cometera tal crime; mas, caso se comprometesse com a mentira, seria levado por policiais com os quais o advogado mantinha relações - e, portanto, não “desapareceria”. Todo o diálogo é muito interessante e, em vários aspectos, fundamental para o filme. O advogado é um velho conhecido do pai de Vicente, assim como os promotores e juízes envolvidos, o que mais uma vez aponta para o pequeno clube que compõe a elite chilena. E faz o seu discurso enquanto bebe cerveja numa praia em que isso não é permitido, proibição da qual zomba. A lei, claramente, não se aplica a ele. Assim como

<sup>8</sup> Revoltas que foram combatidas com violações aos direitos humanos comparáveis àquelas observáveis durante o governo de Pinochet, conforme apuração da Organização das Nações Unidas (ONU): “Durante a missão [da ONU responsável por averiguar violações a direitos fundamentais], a equipe documentou 113 casos específicos de tortura e maus tratos e 24 casos de violência sexual contra mulheres, homens e jovens adolescentes, cometidos por policiais e militares. Segundo o documento, as investigações sobre as mortes apontam que a conduta das forças locais contrariou ‘as normas e padrões internacionais sobre o uso da força e pode, dependendo das circunstâncias, constituir uma execução extrajudicial [...]’. O Escritório recomendou uma série de medidas específicas para corrigir as práticas policiais e fez um chamado ao governo chileno para ‘assegurar que as forças de segurança garantam a prestação de contas em relação às violações de direitos humanos e reconheçam estas violações’” (CENTRO, 2019).

<sup>9</sup> Como se viu, a película foi produzida tendo as manifestações de 2006 como uma espécie de pano de fundo. Em 2011, aprofundaram-se as críticas ao primeiro governo de Sebastián Piñera (por uma coalização de direita, com participação da *Renovación Nacional*). Trata-se de um período de produção de vários filmes, séries, músicas e demais obras artísticas que canalizaram as vozes de insatisfação em relação tanto ao governo de Piñera quanto aos da *Concertación*. Além do filme *No*, aqui já mencionado em nota anterior, é possível se referir às canções de Ana Tijoux, que serão abordadas a seguir.

não se aplica a Gatsby e Buchanan, patrocinadores de bebedeiras homéricas em pleno vigor da lei seca estadunidense. A canção de Tijoux que entra na sequência pode ser vista, pois, como um protesto a tal mandonismo aristocrático: “*Liberarse de todo el pudor, tomar de las/ Rieudas. no rendirse al opresor/ Caminar erguido sin temor, respirar y sacar la voz*” [“Libertar-se de todo o pudor, tomar as/ Rédeas, não render-se ao opressor/ Caminhar erguido sem temor, respirar e sacar a voz”, em tradução livre] (TIJOUX, 2011a). Contudo, ela não leva a um despertar crítico de Vicente. Como bem nota o crítico Álvaro García,

Vicente se faz de surdo, não compreende a letra da canção, enquanto o espectador é quem apreende seu sentido. Qualquer possibilidade de libertação do personagem se retrai ante a comodidade de se ater ao conhecido, ao conforto de ser um jovem de “boa família” sem atributos (GARCÍA, 2020, n.p).<sup>10</sup>

A escolha de Anita Tijoux não parece casual, vez que se trata de um nome que conjuga uma crítica ao passado ditatorial chileno (a artista, nascida na França, é filha do exílio provocado pela ditadura) com aquela direcionada aos autoritarismos e injustiças do Chile do presente. Importante notar que a canção há pouco citada, *Sacar la voz*, se tornou o hino de alguns nas revoltas recentes ocorridas no país. A seção de comentários no vídeo da canção postado no Youtube parece indicá-lo (NACIONAL, 2011): “*El tema perfecto para este momento, cuando Chile empieza a sacar la voz*” [“O tema perfeito para este momento, em que o Chile começa a sacar a voz”] (Valeria Gallardo, 2019); “*Ahora más que nunca este tema identifica a Chile*” [“Agora mais do que nunca este tema identifica o Chile”] (genoveva fernández, 2019); “*Pensar que tantos artistas Chilenos nos intentaban dar inspiración desde hace mucho tiempo, pero al fin se pudo abrir los ojos*” [“Pensar que tantos artistas chilenos buscavam nos dar inspiração já há muito tempo, mas ao fim foi possível abrir os olhos”] (Tito Ignacio Sandoval Diaz, 2019); “*Chile está sacando la voz*” [“O chile está sacando a voz”] (Yaritzza Belén, 2019). Trata-se da mesma Anita Tijoux que, em *Shok* (TIJOUX, 2011b), canta os seguintes versos: “*Constitución pinochetista/ Derecho opus dei, lado fascista/ Golpista disfrazado de un indulto elitista*” [“Constituição pinochetista/ Direito *opus dei*, lado fascista/ Golpista disfarçado de um indulto elitista”]. A artista lembra que, muito embora tenha passado por algumas reformas significativas, a Constituição chilena é, até hoje, aquela de Pinochet; assim, os filhos e netos dos golpistas que escaparam ilesos em razão do indulto elitista continuam por aí, recebendo seus próprios indultos. São o pequeno grupo de Vicente, para o qual, assim como para seus pais durante os pontos

<sup>10</sup>Tradução do autor do artigo, a partir do original, em espanhol: “Vicente hace oídos sordos, no comprende la letra de la canción, mientras que es el espectador el que atiende a su sentido. Cualquier posibilidad de liberación para el personaje se retrae a la comodidad de acatar a lo conocido, el confort de ser un joven de ‘buena familia’ sin atributos.”



altos da ditadura, *aquí no ha pasado nada*. Anita Tijoux, do ponto de vista dessa aristocracia, é apenas mais um nome engraçado, diferente. A primeira vez que uma canção da artista aparece no longa, os jovens embriagados, que estão prestes a cometer o homicídio, apenas riem da pronúncia da palavra “Tijoux”. Encontram-se indiferentes a qualquer clamor democrático e igualitário.

Aspectos como estes, quando combinados com o trecho de *O Grande Gatsby* aqui invocado, indicam que também é possível perceber, ao lado de uma concepção de mundo escravista - que reduz os demais a objetos, receptáculos da vontade do senhor -, uma mentalidade essencialmente burguesa. Os Buchanan protegem-se “atrás da riqueza”, isso é, por pior que sejam os atos por eles cometidos, são crimes redutíveis a um valor monetário, dos quais eles podem se livrar facilmente com sua fortuna. Trata-se da mesma mentalidade dos personagens do filme chileno, no qual tudo termina com um grande acordo entre os envolvidos, e a vida do trabalhador morto é reduzida a 50 milhões de pesos. Isso pode ser lido como uma crítica à ideia de reparação e reconciliação colocada no Chile da transição, com ênfase sobre a esfera econômica, o que não deixa de ser uma referência ao ultra/neoliberalismo hegemônico do período. A maior preocupação de Vicente é, repita-se, a suspensão temporária de sua habilitação. E, enquanto o filme mostra seu último passeio como motorista antes da imposição da pena, alguns *tweets* são colocados na tela. Um deles, feito por um certo @niñobomba e com a hashtag #HagamosUnaVaca (isso é, “façamos uma vaquinha”), indaga: “*Si juntamos 50 millones podemos ir a matar a Vicente Maldonado?*” [“Se juntarmos 50 milhões podemos matar Vicente Maldonado?”]. Do ponto de vista estritamente burguês, talvez a resposta fosse sim, pois tudo reduzir-se-ia ao dinheiro; contudo, o tuiteiro esquece-se da faceta aristocrática e escravista que orientam as sociedades chilena, brasileira, estadunidense e muitas outras: algumas vidas são compráveis, coisificáveis; as dos senhores, isso é, as dos Vicente e Buchanan, não.

Outro aspecto da obra de Fitzgerald que merece ser recuperado, a fim de contribuir para a leitura da película chilena, encontra-se no fato de Nick considerar Gatsby “melhor que todos eles”. Importante lembrar que o narrador, admirado com o protagonista do romance, não é nem um pouco confiável. Embora o personagem título pareça a encarnação da meritocracia e do *self made man*, salta aos olhos que, diferentemente do enlace romântico narrado por Nick, a visão que outros personagens têm do primeiro encontro entre Daisy e Gatsby possui certa dose de violência e brutalidade. Isso pode ser lido como uma metáfora de todo processo de acumulação de riqueza, em cuja base há sempre uma violência desapropriadora. Raciocínio semelhante se aplica ao Chile retratado nas músicas de Tijoux e em filmes como *Aquí no ha pasado nada*, país em que praticamente todas as esferas da vida - educação, saúde, aposentadoria - se converteram em frias *commodities* privatizadas.

A cena final da película é mais uma em que os paralelos com *O Grande Gatsby* ficam evidentes. Trata-se de uma festa, muito semelhante àquelas frequentadas por Vicente no início da narrativa. Ele parece estar com uma namorada nova e o processo sequer lhe vem à cabeça. Em determinado momento, passa pelo jovem que dirigia o carro na noite fatídica, o Larraín do filme. Não há constrangimento. Ambos se cumprimentam com um amistoso aperto de mãos - e a festa continua. No romance da década de vinte, Tom estende a mão a Nicky, também nas páginas finais do livro. O gesto, contudo, horroriza o narrador, que não consegue aceitar a naturalidade e a indiferença de Tom e sua esposa perante um assassinato provocado por Daisy (um atropelamento!), cujas consequências recaíram sobre Gatsby. Em *Aquí no ha pasado nada*, o papel de Nicky fica a cargo dos *tweets* mostrados na já referida cena em que Vicente dirige seu carro pela última vez. Um deles, usado como no título desta seção, dá o tom: “*Vicente Maldonado y Martín Larraín al paredón!*” [“Vicente Maldonado e Martín Larraín ao paredão!”].

Por fim, Vicente é chamado a ir embora por sua companheira. A festa terminara. É quando aparece aquela que, ao lado da empregada doméstica a serviço da família do protagonista, é a única personagem não branca de todo o filme. Trata-se também de uma doméstica, indígena como a da casa de Vicente, que adentra o espaço onde ocorria a festa. Os festeiros sequer se preocuparam em desligar o som. Assim como os Buchanan, os jovens chilenos também deixam “os outros limpem a bagunça que eles haviam feito”. Bagunças literais e metafóricas.

## À GUIA DE CONCLUSÃO

As conexões de parte da sociedade chilena com os EUA são profundas e de longa duração. Por exemplo, a invasão dos territórios mapuche, na segunda metade do século XIX, foi comparada à expansão para o oeste estadunidense, sendo a região comparada à Califórnia, no período - e os Buchanan, Nicky e Gatsby são, todos eles, apresentados como sujeitos do Oeste. Ademais, o Chile assinou o *Trans-Pacific Partnership*, TPP, acordo entre vários países banhados pelo Pacífico, para promover o livre comércio. Os EUA deixaram o acordo, sob Donald Trump, mas, anteriormente, foi um de seus articuladores.

Não obstante tais elementos, aquilo que talvez mais aproxime os dois países (e, aqui, poder-se-ia incluir o Brasil) é o fato de serem fruto de um processo de violência que remete ao genocídio de povos originários e à escravização de povos inteiros. Tal processo tem marcas na história contemporânea de tais países, e o cinema, bem como a literatura e a música, são capazes de apontá-

las e colocá-las em evidência, fornecendo a contra-análise que torna todas essas manifestações artísticas agentes da história.

Filmes como *Aquí no ha pasado nada* apontam para o fato de que o autoritarismo não é característica apenas de períodos de exceção, como a ditadura pinochetista. Ele possui raízes históricas em nosso continente, raízes com as quais necessita-se, urgentemente, um acerto de contas. Que, com a nova Constituição, os chilenos possam dar mais um passo para superar os entraves oriundos desse passado - sem, contudo, jamais esquecê-lo.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR, Carolina Amaral. A ditadura chilena pelas câmeras estrangeiras: a vida social sob a repressão na TV e no cinema internacionais. **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre, v. 43, n. 3, p. 667-680, set.-dez. 2017.

**AQUÍ no ha pasado nada**. Direção: Alejandro Fernández Almendras. Produção: Augusto Matte e Pedro Fontaine. Chile, 2016. 1 DVD.

CENTRO de imprensa das Nações Unidas. **ONU descreve múltiplas violações de direitos humanos durante protestos no Chile**. 16 de dez. de 2019. Disponível em: <<https://nacoesunidas.org/onu-descreve-multiplas-violacoes-de-direitos-humanos-durante-protestos-no-chile/amp/>>. Acesso em 22 de setembro de 2020.

CEPEDA, José Manuel; ITURRA, Jimena. Abolición y persistencia de la esclavitud indígena en Chile Colonial: Estrategias esclavistas en la frontera Araucano-Mapuche. **Memoria Americana**, Cuadernos de Ethnohistoria, Vol. 17-1, 17-31, 2009.

DULCI, T. M. Transições negociadas: o “Não” de Pablo Larraín e as memórias do plebiscito na pós-transição chilena. **Diálogos**, v. 24, n. 1, p. 554-580, 4 mar. 2020.

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

FITZGERALD, F. Scott. **O Grande Gatsby**. Tradução de Vanessa Bárbara. São Paulo: Penguin - Companhia das Letras, 2011 (Edição digital - Ebook Kindle).

GARCÍA, Álvaro. Aquí no ha pasado nada: todo lo sólido se desvanece en el aire. **El agente - Crítica de cine**. 5 de set. de 2016. Disponível em: <<http://elagentecine.cl/estrenos-2/aqui-no-ha-pasado-nada-1-todo-lo-solido-se-desvanece-en-el-aire/>>. Acesso em 24 de set. de 2020.

MAREITHE, Thomas. Slavery, Resistance(s) and Abolition in Early Nineteenth-Century Chile. **Journal of Global Slavery**, v. 4, 372-403, 2019.

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

MELO, Demian. Quem é Losurdo, o teórico marxista que refez a cabeça de Caetano. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 16 de set. de 2020. Caderno Ilustríssima. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2020/09/quem-e-losurdo-o-teorico-marxista-que-refez-a-cabeca-de-caetano.shtml>> . Acesso em 22 de setembro de 2020.

NACIONAL Records. Sacar La Voz (ft. Jorge Drexler) - Ana Tijoux (Official Music Video). **Youtube**, 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VAayt5BsEWg>>.

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

NÚÑES, Fabián. Panorama histórico do cinema chileno: do silencioso ao contemporâneo (segunda parte). **Rua**, São Carlos, 15 de setembro de 2010. Disponível em: <https://www.rua.ufscar.br/panorama-historico-do-cinema-chileno-do-silencioso-ao-contemporaneo-segunda-parte>

TIJOUX, Anita. *Sacar la voz*. **La bala**. Chile, Oveja Negra, 2011.

TIJOUX, Anita. *Shock*. **La bala**. Chile, Oveja Negra, 2011.