



Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia

ISSN: 1415-0549

ISSN: 1980-3729

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Jorge, Marina Soler
Tony Manero, de Pablo Larrain: moda e alienação
Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia, vol. 25, núm. 1, ID26829, 2018, Janeiro-Abril
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

DOI: 10.15448/1980-3729.2018.1.26829

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=495557710010>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em [redalyc.org](http://www.redalyc.org)

UABEM [redalyc.org](http://www.redalyc.org)

Sistema de Informação Científica Redalyc
Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal
Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa
acesso aberto

Tony Manero, de Pablo Larraín: moda e alienação

Pablo Larraín's Tony Manero: fashion and alienation

Marina Soler Jorge

Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

[<marina.soler@unifesp.br>](mailto:marina.soler@unifesp.br)

RESUMO

Este artigo procura analisar o filme *Tony Manero*, de Pablo Larraín, a partir do fenômeno da moda, deslocando assim a questão da identidade chilena e da indústria cultural estadunidense, que frequentemente são considerados elementos centrais na interpretação da obra, e colocando o foco na forma inquietante a partir da qual Raul, o protagonista do filme, participa de maneira isolada e patológica da febre disco. A partir da análise fílmica, procuraremos mostrar que o que há de inquietante e crítico em *Tony Manero* não é a imitação de um suposto modelo estadunidense no contexto da ditadura chilena, mas a aceitação de Raul como modelo entre seus próprios colegas. Para isso, além da análise fílmica, nossa metodologia propõe considerações sobre a moda e o fenômeno disco, bem como uma análise sobre o filme referência *Embalos de Sábado a Noite*.

Palavras-chave: Cinema latino-americano. Moda. Chile.

ABSTRACT

This article intends to analyze the Chilean film *Tony Manero*, directed by Pablo Larraín, through the fashion phenomenon, thus displacing the question of Chilean identity and American Cultural Industry – which are often considered central elements in the interpretation of the film – and placing the focus on the disturbing way which Raul, the protagonist of the film, participates in the disco fever. Using film analysis, we will try to show that what is disturbing and critical in *Tony Manero* is not the imitation of a supposed American model in the context of Chilean dictatorship, but the fact that Raul itself is considered a model among his colleagues. To achieve our goal, in addition to film analysis, we propose a methodological approach about fashion and the disco phenomenon, as well as a brief consideration about the film *Saturday Night Feeling*.

Keywords: Latin-American cinema. Fashion. Chile.

Tony Manero, filme de Pablo Larraín lançado em 2008 e parte da trilogia sobre a ditadura militar do diretor (*Tony Manero*, 2008, *Post Mortem*, 2010 e *No*, 2012), conta a história de Raul, um homem chileno de 52 anos, morador de Santiago, interpretado pelo ator Alfredo Castro, que está obcecado por *Tony Manero*, personagem de John Travolta em *O Embalos de Sábado à Noite* (John Badham, 1977). Raul mora na periferia de Santiago na casa de Wilma, que funciona como pensão e casa de shows, junto com Goyo, um rapaz jovem e de ascendência ameríndia, Cony, que nutre uma atração por Raul, e sua filha Pauli, que também não resiste aos “encantos” do protagonista. Wilma administra a casa de shows e Raul, Cony e Pauli apresentam, sob coreografia de Goyo, um espetáculo pouco profissional baseado em músicas da moda *disco* e na

popularidade do filme *Embalos de Sábado à Noite*. Nenhum dos personagens parece trabalhar, com exceção de Wilma que inferimos viver do aluguel dos quartos, e quando Raul é questionado sobre o que faz da vida ele responde simplesmente que vive do espetáculo. A ditadura de Pinochet funciona como cenário histórico do filme, e o espectador a reconhece pela existência de forças policiais de repressão nas ruas, por alguns personagens que discretamente aderem à militância política e pela imagem do próprio Pinochet na televisão.

O filme se passa durante uma semana ou, mais especificamente, entre dois domingos. No primeiro domingo, Raul vai até os estúdios de uma TV chilena pensando ser este o dia no qual haverá um concurso para escolher o sócia chileno de Tony Manero. Leva seu terno branco de três peças e sua camisa preta que o “transformam” no personagem vivido por John Travolta. Ele se engana quanto à data, e é informado de que deve voltar no próximo domingo para o concurso. Durante a semana que antecede o concurso, Raul prepara-se para um espetáculo na casa de shows de Wilma, colocando luzes no piso do palco, improvisando uma luz estroboscópica com uma bola de futebol e cacos de vidro, e cometendo alguns assassinatos para que as coisas saiam como planeja.

No filme de Larraín, o terno branco de três peças de John Travolta é apresentado como objeto icônico, passível de veneração. Raul anda com ele pendurado no cabide pelas ruas, tratando-o como um objeto especial. Os seus colegas admiram o terno, e Wilma, também atraída sexualmente por Raul, implora para que ele o vista. A beleza da roupa é mencionada explicitamente pelos personagens e sua confecção é objeto de uma pequena discussão referente ao número de botões que a calça de Travolta teria no filme. Como objeto icônico, é preciso respeitar cada detalhe da confecção da peça, para que esteja o mais próximo possível da cópia perfeita. Na história do cinema, algumas peças de vestuário são transformadas em ícones e ganham uma vida para além das imagens que os originaram, constituindo-se como objeto de culto e paródia. Um dos casos mais emblemáticos talvez seja o poncho de Clint Eastwood na trilogia do homem sem nome de Sergio Leone. Na internet pode-se comprar uma réplica do poncho, e o próprio Eastwood, que nunca se desfez dele, o utiliza em eventos beneficentes. O poncho transformou-se em um elemento meta-linguístico do cinema, compareceu a *De volta para o futuro – parte III* (Zemeckis, 1990) como parte essencial da narrativa, ao esconder um escudo improvisado que salva a vida de Marty McFly, e mais recentemente foi visto na animação *Rango* (Verbinski, 2011), na qual o próprio “homem sem nome” aparece para dar conselhos ao camaleão.

Já o terno branco de Travolta, que apareceu em uma paródia de *Vila Sésamo*, ficou fora de circulação por muitos anos até que o *Victoria & Albert*

Museum, dono de uma notória coleção de moda, o localizou para uma exibição. No entanto, ainda que a peça original tenha ficado um tempo desaparecida, sua influência foi enorme, na medida em que simbolizou a moda jovem masculina dos anos 70. Ao contrário do poncho de Eastwood, exótico e de difícil utilização, o terno de Travolta é um traje vestível no cotidiano. Enquanto o poncho pode ser entendido como um traje mítico, fora da história, usada por um personagem misterioso e isolado da sociedade, o terno branco é símbolo do estilo impecável de Tony Manero, de sua adesão à moda da sua época e de seu carisma perante a juventude de seu bairro.

No cinema, muitas vezes o homem que cuida demais da aparência e tem o desejo de estar na moda é visto com reservas, ou ainda como social ou psicologicamente desviante, uma vez que se trata de uma característica considerada feminina. Segundo Stella Bruzzi,

O vestuário masculino costuma ser considerado inerentemente estável e lhe falta a 'tendência natural à mudança' que caracteriza a roupa das mulheres, exibindo, em vez disso, por ser mais funcional do que decorativo, uma tendência a 'estereotipar-se' e 'adotar o uniforme de uma profissão' [...]. Há também, portanto, uma suspeita em relação aos vestuários masculinos chamativos, como aqueles dos *dandies* e *dudes*, porque 'homens de verdade' supostamente não deveriam ser narcisisticamente preocupados com suas roupas e aparência (Bruzzi, 2009, capítulo 3, parágrafo 2, posição 1583, tradução nossa)¹.

Há, no entanto, homens bastante másculos que estão sempre bem vestidos: os gângsters, normalmente italo-americanos, que frequentam os filmes de máfia. Segundo Stella Bruzzi, o cuidado com a aparência e a vaidade do gângster são símbolos de sua degenerescência moral, seu narcisismo e seu poder, e é pelo uso do terno bem cortado e de qualidade que um gângster mostra a seus semelhantes que está subindo na carreira do crime. O Tony Manero de John Travolta, apesar de vir de uma família italiana, não é um gângster, mas um homem que é uma referência em moda, estilo e comportamento em sua

1 No original: "Men's dress is usually considered to be innately stable and to lack the 'natural tendency to change' of women's clothes, displaying instead, by virtue of being functional rather than decorative, a tendency to 'stereotype itself' and 'adopt the uniform of a profession' [...]. There is also, therefore, the suspicion with which flamboyant male dressers like dandies and dudes have traditionally been viewed, because 'real men' are not supposed to be narcissistically preoccupied with their clothes and appearance" (no original).

comunidade. Trabalhando como simples vendedor em uma loja de ferramentas durante o dia, de noite ele se transforma em um modelo a ser seguido, invejado, desejado e copiado graças a sua dança sensual, enérgica e contagiante. Ele gosta de roupas de modo geral, e não apenas de seu terno branco: logo no começo de *Embalos de Sábado à Noite* o personagem checa as novidades nas vitrines das lojas e reserva uma camisa que irá pagar mais tarde com o dinheiro de seu salário. Ao longo do filme, Tony Manero estará sempre bem vestido e porta peças valorizadas na cultura jovem dos anos 70, sobretudo jaquetas ajustadas e camisas com golas pontudas.

Já Raul, embora tenha um enorme cuidado e carinho pela sua “fantasia” de Tony Manero, praticamente não trocará de roupa durante a semana em que se passa o filme. Ele caminhará e correrá pelas ruas de Santiago levando seu precioso traje nos ombros, mas usará sempre uma mesma japonsa cáqui, uma camisa clara estampada por baixo e uma calça preta. Não há nada em sua aparência que chame atenção: ele não está bem vestido nem tem um estilo pessoal interessante. A falta de figurino do personagem pode nos remeter ao seu vazio moral e espiritual bem como a sua incapacidade de efetivamente agregar-se e compartilhar com outros seres humanos. Também nos ajuda, no entanto, a compor um personagem que não está exatamente preocupado com a moda, ao contrário que seria esperado para um homem que não resistiu à febre disco do final dos anos 70. Raul adora o estilo e a dança de John Travolta, bem como as luzes e o brilho das pistas de dança, mas não parece ser alguém que se importa com sua aparência. Para ele, pintar o cabelo tem menos a ver com estar jovem e bonito do que com se parecer ao Tony Manero de John Travolta. Seu esforço para parecer jovem não está relacionado ao fato de que, nos fenômenos modernos de moda, “aparentar menos idade [...] importa muito mais do que exibir uma posição social” (Lipovetsky, 2009, p. 140). Raul não está interessado nem na moda nem em uma posição social.

Raul, em sua obsessão por Tony Manero e por seu terno, parece sofrer de uma outra degenerescência: não é a do gangster, cuja vaidade excessiva remete à personalidade violenta; também não é a degenerescência social da juventude de *Embalos de Sábado à Noite*, que tenta alienar-se na noite glamourosa da exploração laboral vivida durante o dia. Raul é estranho pois participa da febre disco, tipicamente um fenômeno da moda, e, portanto, um comportamento gregário, com isolamento espacial e alheamento moral em relação aos seus. O que fascina e perturba em relação a este personagem é que ele segue a moda sem estar efetivamente na moda. Ele segue a onda dos anos 70, que sabemos ter contagiado praticamente todos os cantos do planeta, mas de maneira

absolutamente individualista e narcisista, recusando-se à sociabilidade que caracteriza os fenômenos de moda modernos.

Uma sequência exemplar do que estamos falando ocorre quando Raul vai ao cinema para ver, mais uma vez, *Os Embalos de Sábado à Noite* (Badham, 1977). É de se notar, em primeiro lugar, que Raul sempre vai sozinho ao cinema, ainda que tenha colegas disponíveis para acompanhá-lo. Quando Raul chega, *Embalos* saiu de cartaz, e agora está sendo exibido outro filme com John Travolta, *Grease* (Kleiser, 1978). Raul compra ingresso para ver o filme, na esperança de que seu personagem favorito, de alguma forma, ainda esteja lá, mas se irrita ao perceber que não é este o caso.

No cinema, quando uma nova estrela surge, precisa ser utilizada de diversas maneiras, de modo a se extrair a maior popularidade possível de sua pessoa. É assim que funciona a moda das vedetes: elas precisam se transformar, mantendo-se sempre as mesmas, para que o público não se canse delas. Aproveitando-se do sucesso de *Embalos*, a indústria resolve explorar John Travolta mais um pouco, agora com *Grease*, uma história menos sombria e mais inocente. O público consumidor das vedetes mantém-se assim sempre interessado, pois “novidades” lhe são trazidas de tempos em tempos. O fenômeno na moda, que também atinge o *star system*, caracteriza-se pelo seu caráter cíclico e aleatório, no qual nossa única certeza é o fato de o novo, seja uma roupa, seja uma estrela, seja um autor acadêmico, irromperá de tempos em tempos. A moda é, de fato, uma das características da modernidade, penetrando em domínios diversos de nossa vida social e não apenas em nossos guarda-roupas.

Raul, no entanto, não faz parte desse fenômeno coletivo. Ele não deseja, ao contrário da maior parte do público, ver um filme novo com a mesma estrela. Cinéfilo de um filme só, *cosplayer* de um só personagem, ele deseja sentar-se novamente próximo da tela e decorar as falas e movimentos corporais de seu único ídolo. Infantilizado, como deve ser uma personalidade narcisista, ele rouba balas do cinema para comer durante a sessão. Incapaz de suportar a frustração com a mudança do filme, ele mata o casal de idosos que cuida do cinema e leva para casa, para que seja só sua, a película de *Embalos*. O mesmo comportamento infantilizado e narcisista será verificado quando Raul impede que seus colegas assistam a TV que ele leva para casa depois de praticar um latrocínio. Fascinado com a imagem televisiva, Raul liga o aparelho na sala da casa, espaço comum de todos os moradores. Ao se dar conta da natureza gregária da televisão, que logo atrai a atenção de seus colegas, ele a desliga e se livra dela, pois não deseja que ninguém mais tenha acesso às informações que ele possui. É tarde demais: Goyo assiste à chamada do concurso de sócia de Tony Manero e resolve que também vai participar. Ora, é característico da moda ser um fenômeno social

compartilhado. Não há sentido em participar da moda sozinho. É, em realidade, uma contradição em termos.

Opondo-se às análises mais tradicionais sobre a moda, como as Simmel, Veblen e Bourdieu, que vêem o fenômeno como expressão de, respectivamente, imitação das classes sociais em relação às superiores, consumo conspícuo e efeito de distinção, o filósofo Gilles Lipovetsky (2009) apresenta uma leitura original do assunto. Segundo o autor, a moda é parte inalienável do desenvolvimento democrático do mundo ocidental, representa a conquista de um direito individual e é um dos agentes da revolução democrática. Para o autor francês, a liberdade de participar do jogo das frivolidades, de imitar aqueles que ocupam mais altas posições sociais, de cultivar-se esteticamente, significa um empoderamento do indivíduo comum e é fenômeno não só indissociável, mas também motivador das conquistas democráticas. A emergência do *prêt-à-porter*, ou seja, das roupas confeccionadas industrialmente e dotadas de qualidade no design e na confecção, constituiu-se como o auge das tendências democráticas modernas, nas quais as classes médias, as camadas populares, e sobretudo a juventude, não apenas exigem participar, mas também passam a dirigir o sentido das modas. “[...] a alta moda não é mais do que uma fonte de inspiração livre sem prioridade, ao lado de muitas outras (estilos de vida, esportes, filmes, espírito do tempo, exotismo etc.) dotadas de igual importância” (Lipovetsky, 2009, p. 131).

No caso da moda em questão no filme *Tony Manero*, a moda *disco*, sabemos que contagiou sociedades ocidentais mundo afora com passos de dança específicos, músicas e grupos musicais que ainda hoje animam festas, cabelos penteados com *laquê*, e que disseminou novos tecidos sintéticos que tinham brilho, fluidez, cores sólidas e que mostravam o novo corpo, agora malhado e um pouco andrógino, movendo-se sensualmente nas pistas de dança. Autores que estudam a moda *disco* do final dos anos 70 consideram que se tratou de uma reação ao movimento *hippie* dos anos 60 e às suas roupas de tecido natural e folgadas, seus cabelos longos e naturais, suas músicas pacifistas ou de protesto e seus movimentos corporais pouco sensuais. A febre *disco* teria preparado a chegada do individualismo e conservadorismo dos anos 80, minando a estética coletivista do movimento *hippie* e criando condições para a moda da ostentação, consumo e ascensão social que caracterizarão o neo-liberalismo.

O filme *Os Embalos de Sábado à Noite* (Badham, 1977) foi um marco importante da febre disco. Originalmente uma obra com orçamento modesto para os padrões hollywoodianos, narrativa convencional ao estilo “boy meets girl”, um ator com pouca experiência no cinema e trilha sonora de uma banda até então pouco conhecida (*Bee Gees*), o filme fez sucesso em muitos países, inclusive

latino-americanos, e alcançou uma bilheteria de 110 milhões de dólares. Jovens mundo afora queriam ser como Tony Manero e copiar seu estilo, e discotecas proliferaram em grandes cidades inspiradas pelo filme. No Brasil, a moda deu origem à discoteca de Nelson Motta, *Frenetic Dancing Days*, frequentada por artistas no Rio de Janeiro e, em seguida, à novela *Dancing Days* (Filho, 1978-1979), hoje considerada uma das mais importantes na mudança da dramaturgia televisiva no Brasil. *Dancing Days* foi acusada de impor aos brasileiros um estilo de vida estadunidense e de alienar seus espectadores com um modelo de vida “importado”. Como de hábito, essas críticas não tiveram ressonância entre os espectadores, que consumiram avidamente não só seus capítulos, mas também suas modas, inventadas aqui mesmo, como as meias de *lurex*. A moda *disco*, junto com suas roupas características, continua ciclicamente influenciando as roupas, os cabelos, os jovens e as pistas de dança, o que nos sugere que se tratou de um fenômeno de elevada intensidade e alto potencial de resignificação. O que vemos no filme *Tony Manero*, de Larraín é a passagem da moda disco pelo Chile de 1978. Lá, como cá e como no resto do mundo ocidental, homens queriam ser como John Travolta e grande parte da juventude queria curtir a noite ao som das músicas *disco*.

Segundo Chris Jordan, no artigo *Gender and Class Mobility in Saturday Night Fever and Flashdance* (1996), durante o começo dos anos 70 Hollywood erigiu o homem da classe trabalhadora estadunidense como símbolo dos valores masculinos autênticos e tradicionais, sobretudo através do sucesso de *Rocky* (Avildsen, 1976), cujo personagem, interpretado por Sylvester Stallone, é um homem simples, honesto e perseverante que dá duro para vencer na vida, valoriza a família acima de tudo e nunca perde a humildade. Este tipo de personagem foi contrabalançado no final dos anos 70 por *Embalos de Sábado à Noite*, filme no qual o personagem central, Tony Manero, também trabalhador, procura libertar-se dos limites reais e simbólicos e impostos pela família e pelo trabalho através da dança. Tony Manero não se identifica com o seu trabalho, que é retratado no filme como algo medíocre, e sabe que através dele nunca ascenderá socialmente. Sua família, cheia de preconceitos e tradicionalismos, não compreende sua necessidade de se expressar, e o desvaloriza abertamente em relação ao seu irmão padre (que por sua vez também está descontente com vida de clérigo). Dançar é uma atividade tradicionalmente considerada menos adequada ao homem e que por isso, no filme em questão, funciona como um questionamento das anomias da sociedade fundada na masculinidade tradicional. Segundo Chris Jordan (1996), *Embalos de Sábado a Noite* tem o mérito de ajudar na discussão, que começava a ocorrer na sociedade dos anos 70, da libertação masculina dos papéis sexuais tradicionais. Progressivamente,

ao longo do filme, o personagem de Travolta toma consciência de que seu ambiente medíocre não o ajuda na construção de sua subjetividade e de que a dança pode ser um caminho para a expressão da sensibilidade e para a libertação de um ambiente social que oferece poucas perspectivas de ascensão social. Chris Jordan nota que este processo tem como catalizador uma personagem feminina, Stephanie, também dançarina, que é dotada de independência frente aos papéis sexuais tradicionais, de modo que, ao final do filme, ela prefere manter uma amizade com Tony Manero ao invés de se tornar mais uma de suas namoradas. Stephanie conseguiu fugir dos limites de sua origem social e, ao longo do filme, faz questão de manter uma relação estritamente profissional com Tony Manero, recusando suas investidas amorosas. Podemos juntar a esses argumentos o fato de que, no processo de sensibilização de Manero, ele passa a tomar consciência do racismo da sociedade estadunidense, recusando-se a aceitar o prêmio de melhor dançarino por ter certeza de que este cabia a um rapaz negro. Manero revolta-se contra o fato de que o casal afrodescendente não tenha levado o primeiro prêmio do concurso, denunciando a discriminação. Por razões de espaço, não caberia nesse texto agregar à dimensão narrativa uma discussão sobre o estilo de *Embalos de Sábado à Noite*, mas podemos, em algumas linhas, dizer que pouco se aproxima do *gloss* tido como típico dos produtos hollywoodianos; ao contrário, *Embalos*, procura explicitar o antagonismo entre o brilho da pista de dança e “o mundo lá fora” através de um realismo cru e de uma fotografia apagada e escura, que procuram antes desfazer ilusões do que criá-las. Efetivamente, não é um filme que se encaixe no estereótipo do cinema hollywoodiano, seja pela narrativa amarga, que recusa o *happy end*, seja pelo estilo discreto, escuro e, paradoxalmente, pouco brilhante.

Deste modo, recusamos leituras que veem em *Tony Manero*, de Larraín, uma “ruptura, por parte do diretor, para com o modelo representativo do cinema hegemônico hollywoodiano” (2016, p. 7), conforme lemos no artigo *Representação e ilusão na trilogia do cineasta Pablo Larraín acerca da ditadura no Chile* de autoria de Vinicius de Araújo Barreto e Tânia Siqueira Montoro, publicado na *Cinemás d’ Amerique Latine*. Não concordamos que a especificidade desse filme, seu aspecto perturbador e grotesco, passe pela crítica ao cinema de Hollywood, que funcionaria como “uma máquina de ilusões, do qual o espectador é vítima indefesa, submetida à pressão sensorial das imagens alienantes”, conforme lemos em outro artigo dos mesmos autores (Montoro e Barreto, 2015, p. 16). Ao nosso ver, Larraín utiliza esta situação, a da chegada da moda disco na América Latina bem como um dos representantes de maior sucesso, o filme *Embalos de Sábado à Noite*, para discorrer sobre um

contexto absolutamente patológico, mas não necessariamente imposto por Hollywood e consumido sem crítica por latino-americanos vitimizados.

Para esclarecer esse ponto, gostaríamos de argumentar que, em primeiro lugar, as análises fílmicas devem atentar para as especificidades de cada obra em especial, muitas vezes trazendo à luz, como pondera Fredric Jameson (1994), não apenas o conteúdo alienante, mas também aquilo que há de utópico em cada produto da indústria cultural. Não se deve confinar tais produtos, sem maiores considerações, em classificações abertas e imprecisas como “cinema hollywoodiano”. Uma análise atenta nos mostraria, segundo apenas começamos a sugerir acima, que *Embalos de sábado à Noite* não é um “legítimo” representante de Hollywood, se é que as inferências de alienação promovidas por esta indústria, baseadas em um marxismo simplificado, fazem mesmo sentido. O argumento de que *Tony Manero* faz uma crítica à indústria cultural estadunidense desconsidera o filme-modelo em questão. Ele simplesmente não foi visto com o cuidado necessário, mas encaixotado e tornado obra morta em uma categoria discutível. Trata-se de um filme que se beneficiaria de uma leitura mais dialética, conforma proposta por Jameson no artigo em questão, que leva em conta a capacidade de parte do cinema estadunidense de nos oferecer, simultaneamente, uma imagem do *status quo* e o vislumbre de sua transformação.

Além disso, em segundo lugar, há aqui uma outra operação de redução fílmica: não só reduz-se a interpretação de *Embalos* como também a de *Tony Manero*, de modo que não se consegue dar conta do que há de vivo, inquieto e perturbador no filme de Larraín, ele também restando encaixotado e reduzido à um clichê político-alegórico latino-americano. Como dissemos anteriormente, o que é chocante em Raul não é sua idolatria à Tony Manero, mas o fato de que esse comportamento é isolado daquilo que dá à moda sua especificidade enquanto fenômeno social e coletivo. O que é perturbador em Raul não é que ele tenha Tony Manero como um modelo. Ora, trata-se de uma moda de época, que atinge grande parte do público, e da qual ele participa. E, afinal, não é difícil entendermos a identificação do público com Tony Manero: trata-se de um jovem trabalhador de classe média baixa, vindo de uma família de imigrantes, morador de um bairro violento e que dá duro durante a semana para viver o sonho de ser alguém no sábado à noite. A identificação do espectador com essas figuras semi-marginais do cinema são um fenômeno bastante conhecido, e muitos filmes dos anos 60 e 70 tem como protagonistas figuras que estão no limite entre a ordem estabelecida e o rompimento desta.

Montoro e Barreto consideram que, em *Tony Manero*, subjaz uma concepção de que “o Chile pinochetista é um país cuja identidade está em

permanente crise; um país que almeja ser estrangeiro, descolando-se de sua condição latino-americana” (2016, p. 7). Para entender os limites dessa análise, convém reter as considerações de Nestor Garcia Canclini em *Culturas Híbridas*, obra na qual o autor questiona as concepções estanques da América Latina que tratam a modernidade como um projeto dos setores hegemônicos e o atraso como “um destino fatídico dos populares que se arraiga[m] às tradições” (Canclini, 2008, p. 206). Para Canclini, a hibridização não é exceção, mas a condição normal da América Latina, cujas populações, mesmo nativas, estão vivendo “há décadas processos de migração, mestiçagem, urbanização, diversas interações com o mundo moderno” (Canclini, 2008, p. 246). Ainda segundo o autor, a hibridização é um processo que “interessa tanto aos setores hegemônicos como aos populares, que querem apropriar-se dos benefícios da modernidade” (Canclini, 2008, p. XXII). A existência desses “processos incessantes, variados, de hibridização levam a relativizar a noção de identidade” (Canclini, 2008, p. XXII).

No argumento de que o filme de Larraín trata Hollywood como fábrica de ilusões, mecanismo alienante, subjaz a concepção de uma América Latina passiva, vitimizada, que apenas consumiria produtos impostos acriticamente, na qual a mistura entre o nacional e o estrangeiro, entre o atraso e o moderno, seria uma aberração a ser eliminada em nome de uma suposta identidade não contaminada. Não percebemos que se trate disso, ou que este seja o tema prevaiente do filme *Tony Manero*. Em outras palavras, a velha discussão alegórica-política não ajuda a entendê-lo, nem ao menos descreve-o com propriedade. Senão, vejamos: Raul, quando dança sozinho, não dança *Bee Gees*, mas música chilena. Ao final do espetáculo no bar, depois que o sonho de brilhar no palco sábado à noite se realiza para Raul, Goyo, Coni e Pauli, é cantando música chilena que eles encerram a noite. Mais importante, entre os quatro personagens que embarcam na onda disco, temos dois que não são pessoas alienadas: Goyo, possivelmente o melhor dançarino do grupo, está envolvido com uma gráfica que produz material contra a ditadura de Pinochet, e Pauli colabora com suas atividades subversivas, além de fazer críticas aos militares. Também podemos mencionar o fato de que, quando Raul está no cinema, vemos um cartaz de *Aguirre* de Werner Herzog, de modo a sugerir que o Chile também consome filmes de cinematografias diversas.

É preciso, portanto, analisar não como Hollywood chega à América Latina, mas de que maneira a América Latina consome Hollywood. Nesse sentido, não deveríamos falar em engodo e ilusão, mas numa elaboração e transformação ativa dessa indústria. Nos termos da psicanálise, poderíamos dizer que não importa apenas o que fizeram do nosso continente, mas o que nosso continente fez a partir do que fizeram com ele.

Voltando ao filme *Tony Manero*, portanto, cremos que cabe analisar não um possível dano causado pela influência da indústria cultural estrangeira, mas de que maneira essa influência é retrabalhada. Por isso, o que nos perturba em *Tony Manero* não é, como dissemos, a identificação de Raul com o personagem de John Travolta, de resto um acontecimento banal na cultura de massas. O que nos perturba neste filme é o fato de que ele, Raul, uma figura anti-social, narcisista, egoísta, violenta, um psicopata, tenha se convertido em um ídolo para seus colegas.

A identificação com John Travolta é um fenômeno coletivo, explicável dentro da complexidade dos mecanismos da moda e da filmologia, conforme teorizaram respectivamente Gilles Lipovetsky (2009) e Edgar Morin (1970) – este último ao tratar dos mecanismos de identificação polimórfica do público com os personagens. A admiração, o respeito ou o tesão que Wilma, Pauli, Coni e Goyo sentem por Raul é que não é compreensível, e esse é o aspecto grotesco e perturbador do filme. Todas essas mulheres – e mesmo Goyo – sentem um desejo muitas vezes incontrolável por Raul, oferecendo-se sexualmente e insistindo para fugirem com ele e deixarem tudo para trás. Coni chega ao ponto de, ao final do filme, entregar a filha Pauli para os militares por ciúmes da garota. Mesmo Goyo, mais crítico sobre o colega, e crítico em relação à ditadura, o tem como a autoridade em estilo dentro do grupo. O que podemos dizer, portanto, se quisermos extrapolar a situação do filme para a cena política e social chilena e, também, latino-americana, ao mesmo tempo em que esclarecermos o seu potencial crítico, é que triste é o povo que tem Raul como modelo de sucesso, estilo e masculinidade. Antes fosse John Travolta.

REFERÊNCIAS

- BARRETO, Vinicius; Montoro, Tânia. Representação e ilusão na trilogia do cineasta Pablo Larraín acerca da ditadura no Chile. **Cinémas d'Amérique Latine**, v. 1, p. 1-10, 2016.
- BRUZZI, Stella. **Undressing cinema: clothing and identity in the movies**. Abingdon: Routledge, 2009, *ebook*.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**. São Paulo: EDUSP, 2008.
- JAMESON, Fredric. Reificação e utopia na cultura de massa. **Crítica marxista**, v. 1, n. 1, p. 1-25, 1994.

JORDAN, Chris. Gender and class mobility in Saturday Night Fever and Flashdance. **Journal of Popular Film and Television**, v. 24, n. 3, p. 116-122, 1996. DOI: <https://doi.org/10.1080/01956051.1996.9943721>.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MONTORO, Tânia; Barreto, Vinicius. A alegoria da identidade chilena no filme Tony Manero (2008), de Pablo Larraín. **Esferas - Revista Interprogramas de Pós-graduação em Comunicação do Centro Oeste**, v. 6, 2015, p. 11-20.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia**. Lisboa: Moraes, 1970.

FILMOGRAFIA

DANCING Days. Direção: Daniel Filho, Brasil, 1978-1979. 8700 min (174 capítulos), son.

DE Volta para o Futuro Parte III (Back to the Future Part III). Direção: Robert Zemeckis, EUA, 1990. 118 min, son.

OS Embalos de Sábado à Noite (Saturday Night Fever). Direção: John Badham, EUA, 1977. 118 min, son.

GREASE - nos tempos da brilhantina (Grease). Direção: Randal Kleiser, EUA, 1978. 110 min, son.

NO. Direção: Pablo Larraín, Chile, 2012. 118 min, son.

POST Mortem. Direção: Pablo Larraín, Chile, 2010. 98 min, son.

RANGO. Direção: Gore Verbinski, EUA, 2011. 107 min, son.

ROCKY: Um Lutador (Rocky). Direção: John G. Avildsen, EUA, 1976. 120 min, son.

TONY Manero. Direção: Pablo Larraín, Chile, 2008. 97 min, son.

Encaminhado em: 7/3/2017

Aceito em: 15/5/2017

Dados da autora:



Marina Soler Jorge | marina.soler@unifesp.br

Doutora em Sociologia pela USP, Mestre em Sociologia pela Unicamp, é socióloga e professora Adjunta III do Departamento de História da Arte da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da UNIFESP.

Departamento de História da Arte da UNIFESP (Universidade Federal de São Paulo)

Rua Sena Madureira, 1.500 – Vila Clementino

04021-001 – São Paulo (SP) – Brasil