

Hollywood como modelo cultural durante a ditadura chilena? Identidade e agência cultural em *Tony Manero* (2008) de Pablo Larraín

Daniela Cristina Leal Meireles (Doutoranda, UT em Austin, EUA)

Resumo: No filme *Tony Manero* (2008) Raul Peralta, o personagem principal, personifica o ídolo hollywoodiano Tony Manero interpretado por John Travolta no filme *Saturday Night Fever* (1977). Neste artigo argumento que personificar Tony Manero e agir violentamente confere a Raul agência cultural, prestígio e auto-estima pois suas ações o associam aos dois ícones de poder vigentes no Chile no ano de 1978: a ditadura militar de Pinochet e os Estados Unidos.

Palavras-chave: ditadura, Hollywood, celebridade, poder e agência cultural.

Abstract: In *Tony Manero* (2008) Raul Peralta, the main character, personifies the hollywoodian idol Tony Manero roleplayed by John Travolta in *Saturday Night Fever* (1977). In this article I argue that Raul's personification of Tony Manero and his violent actions allow him to access cultural agency, prestige and self-esteem because his actions associate him with the two active powers in 1978 Chile: Pinochet's military dictatorship and the Unites States.

Key words: Dictatorship, Hollywood, Celebrity, Power, Cultural Agency.

O filme *Tony Manero* (2008) do diretor chileno Pablo Larraín tem como contexto temporal o Chile dos anos 1978 sob a liderança do general Augusto Pinochet. O personagem principal, Raul Peralta (Alfredo Castro), é um homem desprovido de talento artístico e dono de um caráter violento que personifica Tony Manero (John Travolta) no filme hollywoodiano *Saturday Night Fever*¹(1977). Além de personificar o personagem de Travolta, Raul imita obcecadamente a cena principal de dança do filme. No filme de Larraín, quando perguntado pela amiga Wilma sobre a sua obsessão, Raul Peralta responde que seu interesse pela dança e pelo personagem vão além do modismo. Personificar Tony Manero e agir violentamente como um sociopata, confere a Raul Peralta auto-estima, prestígio social e agência cultural frente à sua pequena comunidade. A personificação e as atitudes de violência o associam aos dois ícones de poder vigentes no Chile no ano de 1978: a ditadura militar de Pinochet e os Estados Unidos.

A violência ditatorial representa o Chile em 1978 e os Estados Unidos comandam as cordas desse país, como as de um grande marionete, através de sua

¹ Filme do diretor Paul Badah lançado em 1977 nos Estados Unidos e em 1978 no Chile.

influência política, econômica e cultural sobre o mesmo. Raul Peralta, através da imitação de Tony Manero, ou seja, da mímica como no conceito formulado por Homi K. Babha (1994), “camufla-se” em meio a esse poder. Raul lidera o pequeno grupo da comunidade onde vive sob intimidação física e psicológica. Mas sobretudo, domina-os sob a aura de Tony Manero e de seu conhecimento sobre o filme *Saturday Night Fever*, objeto de culto e adoração de Raul e dos amigos da pensão onde mora.

O conhecimento de Raul sobre o filme, atribui a ele o que John Fiske (1992) chama de “capital cultural popular”². De acordo com Fiske, “adquiri-lo, não irá melhorar a carreira do indivíduo, nem irá produzir mobilidade de classe como retorno nesse investimento. Os seus dividendos encontram-se no prazer e na estima que o indivíduo ganha frente a sua comunidade “de gosto” ao invés de ganhos sociais” (FISKE, 1992, p.34). Raul Peralta, é um homem desprovido de recursos financeiros ou artísticos que o pudessem atribuir agência cultural e social e, portanto, utiliza-se de seus dois objetos de fanatismo para empoderar-se em meio a sua comunidade. A fantasia de ascensão social e cultural através da personificação e performance de Tony Manero serve para Raul como recompensa para as privações econômicas, sociais e culturais que não somente ele, mas toda a população chilena, vivia durante o regime ditatorial.

O filme *Tony Manero* tem como cenário a capital do Chile, Santiago no ano de 1978, ou seja, o auge da ditadura militar. O regime ditatorial no Chile foi marcado por uma contradição. Ao mesmo tempo em que o sistema desejava poder absoluto, dava abertura ao modelo americano no plano político, econômico e cultural permitindo a intervenção dos Estados Unidos sobre o Chile. O golpe de estado em 1973, que retirou Allende do poder assumido posteriormente pelo general ditador Pinochet foi, de acordo com Paul Drake (1995), “apoiado pelos Estados Unidos, forças centrais — os Democratas Cristãos (PDC) — uniram-se aos de direita — o Partido Nacional (PN) — em uma aliança contra o crescente projeto socialista” (DRAKE, 1995, p.3). Dessa forma, os Estados Unidos dão seu primeiro passo para a intervenção sobre o Chile.

O regime ditatorial de Pinochet teve sua continuação com o apoio da doutrina econômica fundada por Milton Friedman através de um grupo conhecido como “Chicago boys”³. Dessa forma, Friedman serviu como conselheiro do ditador Augusto Pinochet. A doutrina capitalista imposta ditatorialmente deixou os chilenos

² Assim como o capital cultural, o capital cultural popular também produz privilégio e distinção. O capital cultural popular é uma “commodity” e atrela poder a quem o possui (FISKE 1992).

³ Grupo de estudantes de economia da Universidad Católica de Chile treinados na Universidade de Chicago para colocar em prática a política econômica de laissez-faire. (DRAKE, 1990, p.5)

traumatizados pela severa hiperinflação que assolou o país naquele momento. De acordo com Naomi Klein (2007):

Friedman aconselhou Pinochet a impôr uma rápida transformação na economia – corte de taxas, livre comércio, serviços privatizados, cortes na despesas com gastos sociais e desregulamentação. Eventualmente, os chilenos viram até mesmo suas escolas públicas sendo substituídas por escolas privadas. Essa foi a mais extrema transformação capitalista intencionada em qualquer lugar (KLEIN, 2007, p.8).

Através do patrocínio americano e da violência ditatorial a população chilena encontrava-se em grandes prejuízos sociais. O Chile de 1978 passou por um momento de milagre econômico que aumentou consideravelmente as reservas financeiras do país (Tironi: 1986), no entanto a maioria, a massa populacional chilena, além de miserável, era extremamente controlada em todos os aspectos da vida social e civil além de carecerem de projetos pessoais e sociais devido ao controle e censura impostas pelo governo. A implementação do capitalismo abre mais espaço para a supremacia do pensamento americano sobre a sociedade chilena. As várias intervenções facilitam, como veremos a seguir, a inserção do imperialismo cultural americano sobre o Chile.

Conforme Jofré (1989), no Chile, entre 1973 e 1985 “a arena pública mostrou a predominância de trabalhos e artistas estrangeiros” (JOFRÉ, 1989, p.90) e Nelly Richard (1989), ao tratar sobre o que chama de colonização cultural na América Latina, revela que:

desde seu início, o empreendimento modernizador implantado na América Latina pede uma forma europeizante: obriga as referências a imitar (realizações industriais, esquemas econômicos, comportamentos sociais, valores estéticos), propondo como modelo de desenvolvimento e perfeição o próprio transcurso europeu dominante (RICHARD, 1989, p.40).

Tal assertiva é verdadeira no contexto socioeconômico, político e cultural do Chile na década de 1970, quando há a invasão do pensamento americano, de suas doutrinas, práticas artísticas e de consumo no cotidiano chileno. Esse momento coincide com outro fato, não somente no Chile, mas em toda a América Latina, onde países como o Brasil, também estava sob comando do regime ditatorial militar. Esse fenômeno foi a incidência de ícones da cultura de massa advindas dos Estados Unidos veiculados através de objetos para consumo e especialmente das celebridades pop nos filmes de Hollywood. A televisão, como indústria cultural cria ícones e através deles inserem seu

poder sobre a audiência de variadas formas. A mídia televisiva desempenhou um papel decisivo nessa invasão cultural estrangeirizante durante a ditadura militar.

A televisão e a cultura de massa durante a ditadura funcionavam como mitigadoras dos atos de desrespeito contra os direitos humanos praticados naquele momento. Funcionavam também, como foi o caso do futebol e das telenovelas na ditadura brasileira, como distração desviando a atenção e alienando o povo. Tereza Meade revela que desde a era Vargas⁴ no Brasil, o futebol, o samba e o carnaval foram usados pelo então presidente como elementos que teriam o propósito de “unificar a nação, criando uma fonte identitária comum e desenvolvendo uma cultural nacional única” (MEADE, 2003, p.204). Assim como as maiores festividades e eventos populares do Brasil serviram como embuste para o governo militar para entreter a população, o governo Pinochet usou a mesma fórmula populista e nacionalista de Vargas no Brasil. Além de programas populares, como veremos a seguir, Pinochet usou “a *cueca*”, uma dança popular chilena, como elemento de distração para os fatos ocorridos na ditadura.

Em uma das cenas do filme de Larrain, quando Raul Peralta assiste à TV na casa da senhora idosa, vemos e ouvimos o discurso de Pinochet quando o mesmo baixa um decreto que torna “La Cueca” a dança nacional do Chile. Conforme ouvimos pela TV, tal dança representa “o sentimento e a alma *criolla*”. Esse decreto almeja, como revela Teresa Meade (2003), distrair a população com discursos de unidade, identidade cultural nacional, criando um mito de um país unido. Mas na verdade, como informa Eugenio Tironi (1986), a violência ditatorial e as políticas neoliberais fraturaram “os símbolos e ritos integrativos da nação, debilitou os sentimentos de unidade e solidariedade entre os chilenos...” (TIRONI, 1986, p.120). Incentivar o folclore e a cultura popular é uma forma de escamotear os problemas de identidade nacional nesse momento de dissolução social vivido pela população chilena.

No contexto brasileiro, os militares que tomaram o poder em 1964 continuaram usando a estratégia populista e, como informa Meade (2003):

Procuravam ganhar legitimidade através do apoio a clubes de futebol e suporte na construção de estádios de futebol ao redor do país. Os generais, não populares entre os cidadãos brasileiros, tentaram usar o futebol como uma ligação com as massas proclamando sua aliança a vários times de futebol comparecendo regularmente nos jogos. (MEADE, 2003, p.204).

⁴ Getulio Vargas governou o Brasil entre 1930-1945 como ditador e depois entre 1945-1954, quando cometeu suicídio. Conhecido com “pai dos pobres” as marcas do seu governo foram o populismo e nacionalismo exacerbados.

Tal motivo, o uso do futebol como forma de alienar a população, é visto no filme *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006) do diretor brasileiro Cao Hamburger. O filme se passa nos anos de 1970 durante a ditadura militar no Brasil, momento em que se deu outro acontecimento marcante, a Copa do Mundo sediada no México. Nesse momento, o Brasil fez de Pelé, o capitão do time brasileiro, a maior celebridade do país e, no aspecto futebolístico, do mundo. A celebridade de Pelé contribuiu com a dinâmica ditatorial daquele momento como atenuador das tensões políticas e sociais. A figura de Pelé e a vitória do Brasil naquela Copa, aguçaram o nacionalismo. A mensagem do Hino da Copa de 70 no Brasil era “somos milhões em ação”, “todos juntos”, “todo o Brasil deu a mão” e “pra frente, Brasil”⁵. Por baixo da euforia nacionalista, o Brasil viveu o pior e mais violento ano ditatorial no ano de 1970. No filme de Hamburger, durante as cenas dos jogos de futebol, até mesmo os ativistas de esquerda contra a ditadura deixaram de lado os problemas políticos e o drama dos companheiros presos para assistir aos jogos. Assim como no filme de Larrain, Hamburger trata o período da ditadura sob o ponto de vista de como a cultura e os eventos populares serviam como escape para a população, ao mesmo tempo em que contribuíam com o plano ditatorial de alienação do povo.

Como o futebol, o estudo de Tereza Meade (2003) revelou que “... a popularidade das telenovelas cresceu durante a era da ditadura militar depois de 1964” (MEADE, 2003, p.210). De acordo com a pesquisadora, o toque de recolher noturno, a proibição de reuniões com mais de dez pessoas em local público, ruas policiadas à noite como forma de dificultar a ação de potenciais dissidentes, aumentou a popularidade das telenovelas exibidas pela Rede Globo⁶, grande aliada do governo militar. Tal hábito se mantém até hoje entre seis e dez horas da noite no Brasil.

No filme de Larrain, a TV tem os mesmos objetivos que os expostos acima com relação à ditadura no Brasil. Laura Jordan (2010) informa que a televisão foi, ao menos até 1982 (segundo revisão da imprensa), coadjuvante medular do regime ditatorial e do tipo folclórico endossado por ele. A TV chilena desse período reforça o autoritarismo do projeto de Pinochet. Se os modelos hollywoodianos se faziam tão presentes ali é porque havia abertura do governo e da censura para tal. Hollywood, que já marcava seu território na cultura chilena de 1978, a partir de 1980, conforme Kristin Sorensen:

⁵ “Pra frente, Brasil”, Hino da Copa de 1970.

⁶ A maior rede brasileira de televisão fundada por Roberto Marinho.

Globalmente, mais filmes de Hollywood e programas de TV começaram a aparecer nos países ao redor do mundo na mesma proporção numérica do número de nações que estavam se esforçando para sobreviver a recessão global, países que perceberam que era menos caro importar filmes e programas de TV do que produzir o seu próprio conteúdo (SORENSE, 2009, p.12).

Aproveitando-se dessa onda de oportunidades de divulgação de cultura de massa estrangeira, filmes como *Saturday Night Fever* e *Grease*⁷ foram exibidos na América Latina e também no Chile. Como vemos no filme *Tony Manero*, as novidades americanas surtiram grande efeito, influenciando a população chilena como um todo. Quanto à TV, a começar pelo programa do qual Raul participa, a imitação de artistas hollywoodianos como Chuck Norris e Tony Manero é incentivada. Vários personagens de Hollywood alcançaram fama e seguidores nos países latinoamericanos. Dessa forma, a mídia cumpria seu papel de apoio ao plano alienador do regime ditatorial.

No entanto, Peralta utiliza as ferramentas que a ditadura usa contra o povo (controle e alienação) a seu favor. É da aura de John Travolta no personagem de Tony Manero que Raul refaz sua esperança em alcançar prestígio e empoderamento. As celebridades oferecidas por Hollywood são aliadas de Raul na busca por agência. A TV, como “porta-voz” do governo, seria a responsável por anunciar nacionalmente que Raul Peralta é o próprio Tony Manero chileno, conferindo-lhe a nova identidade cultural que almeja.

Larraín nos apresenta a Raul Peralta no backstage de um programa de TV que veicula semanalmente concursos de dublês de celebridades americanas e outras de sucesso da época. Dentre os concursos, o apresentador busca o “Chuck Norris chileno”, ou “el igualito a Julio Iglesias”. Os modelos culturais americanos são tão fortes como os nacionais. Ao que parece, não somente Raul Peralta, mas alguns outros concidadãos, recorriam à celebridades massivas para arrecadar algum prêmio em dinheiro ou talvez para atrelar-se à sua identidade. De acordo com Jofré:

A extensão do Mercado cultural trouxe uma mudança no mundo cultural chileno e uma crise na identidade coletiva. Menos arte e mais cultural de massa foi o resultado. Algo que era marginal tornou-se central. Cultura e arte foram invadidas pelo Estado. Agora a identidade nacional repousa na cultura de massa (JOFRÉ, 1989, p. 90).

A busca por identificação com as celebridades, ou seja, a busca por uma nova identidade regulada internacionalmente pelo mercado “euronorteamericano” (RICHARD, 1989, p.46) condena o sujeito latinoamericano à reprodução passiva ou à

⁷ Filme de 1978 do diretor Randal Kleiser e que tinha no elenco principal John Travolta e Olivia Newton-John.

duplicação mimética (RICHARD 1989) reduzindo e diminuindo sua identidade cultural. Conforme Richard:

Essa relação dependente e imitativa frente a modernidade europeia...condicionou uma série de mecanismos que definem um modo particular de aplicar a relação centro-periferia, compreendido sob a categoria de “reprodução”. Esse modelo explica como as referências trazidas dos “exocentros” (Europa ou Estados Unidos) para a periferia latinoamericana, são condicionadas por um processo de mimetização cultural que leva a cabo o simples cópia ou remedo (RICHARD, 1989, p.41).

Assim, Raul Peralta, fanático por Tony Manero, em especial pela suas roupas, estilo de cabelo e sobretudo, pela cena da dança de Manero em *Saturday Night Fever* faz uma péssima cópia de seu ídolo. A mímica feita por Raul, apesar de camuflá-lo em meio ao poder o faz incompleto e limitado. Nas palavras de Bhabha (1994), “a mímica colonial é o desejo por um Outro reformado, reconhecível, como um sujeito de uma diferença que é quase a mesma mas não exatamente” (BHABHA, 1994, p.86). Raul pode camuflar-se mas jamais será Tony Manero, um americano.

Como lembra a namorada Cony (Amparo Noguera) em uma de suas tentativas de trazer Raul de volta à realidade de seus 50 anos, da brevidade da vida e da responsabilidade de se pensar no futuro, diz a ele à respeito de Tony Manero: “Você é um bobo. Ele é americano. Você não é, você pertence a este lugar, como o resto de nós. Nós todos moramos na mesma vizinhança”. Raul, antes de deixá-la e sair transtornado, responde sem querer aceitar essa realidade tão terrível: “Não. Não mais”. Raul já se propaga fora daquela comunidade, pois está certo de que vencerá o concurso e se tornará o Tony Manero chileno e deixará para trás a vida tacanha e anômica que leva. Ele está certo de escapar através da imagem de Tony Manero.

Ao contrário do que se diz sobre a arte em espaços de marginalização, ou seja, da crença de que a arte seja usada por sujeitos marginais como forma de subversão do *status quo*, Raul deseja ser “colonizado” pela hegemonia cultural americana. Ao mesmo tempo em que gosta de ouvir músicas chilenas, deseja falar inglês e imita as falas de *Saturday Night Fever*. Por essa mímica é ainda mais admirado pelo grupo pois, mesmo que as falas não tenham sentido e sejam desconexas, falar inglês, a língua de expressão de Tony Manero e de todos em Hollywood, afere-lhe prestígio social e uma aura de pessoa culta, empoderando-o frente ao grupo. Como sujeito colonizado pelo imperialismo cultural americano, Raul constrói sua nova identidade em torno da ambivalência. Ele não pode ser americano como é Tony, mas não deseja ser Raul, o

chileno que sofre as consequências de um regime anulador da identidade individual. Esse conflito identitário pelo qual passa, faz com que Raul identifique-se em dois mundos culturais distintos ao mesmo tempo e, como postula a teoria da hibridez cultural na América Latina (GARCIA CANCLINI 2001), essa é uma estratégia para adentrar o poder. O “mix” cultural de Raul dá a ele acesso aos dois mundos culturais.

Raul mescla o que gosta, ou seja, músicas chilenas e a cultura americana da dança, veiculada pelo filme *Saturday Night Fever*. Essa última escolha cultural é, no entanto propositada, pois aproxima-o de Hollywood, símbolo de poder cultural em seu país. A presença da cultura musical americana se faz presente no filme também através dos grupos musicais e de canções da era “disco”, de cuja tradição é o filme *Saturday Night Fever*. A maioria das músicas ouvidas na trama são do grupo chileno *Frecuencia Mod*, liderado pelas irmãs García que cantam e dançam coreografadamente imitando a “disco”. Raul e os outros as ouvem em diversos momentos e as músicas parecem comunicar suas emoções, em especial no caso de Raul, já que ele é uma pessoa apática e pouco comunicativa.

Uma das músicas, “Gigolo”, que Raul ouve enquanto pinta seu cabelo preparando-se para performar Tony Manero revela o seu amor pelo ídolo. De acordo com Marshall (1997), um dos modos pelo qual a celebridade exerce seu poder sobre a sua audiência é incitando o afeto dos mesmos. A letra diz: “Te vi, te vi bailando/ Te amé, te amé bailando/ Y no pude olvidar/ Lo mas hermoso, que nunca tuvo/ Bello como ninguno/ Y el mundo se detuvo al verlo bailar” (Te vi dançando/ Te amei, te amei dançando/ E não consegui esquecer/ O mais belo, que nunca tive/ Belo como nenhum outro”). Os momentos musicais de Raul como nessa letra, revelam sua admiração por um certo bailarino, que só pode ser Tony Manero. No filme, essa é uma das poucas indicações de “fandom” ou “tietagem” além é claro, da obsessão pela performance.

Cony, a namorada de Raul, também tenta, através da música, chamar a atenção de Raul, já que o diálogo simples, não funciona com ele, homem pouco afetado pelas palavras. Em uma das cenas, logo após a primeira apresentação do grupo na pensão, Cony escolhe a música “Callate, ya no me mientas” (“Cala-te, não mintas mais para mim”), também do grupo *Frecuencia Mod* para expressar sua preocupação com o fanatismo de Raul. A letra diz: “Es muy tarde ya para soñar/ Muchas veces te lo repetí/ Calla por favor no sigas, no, no, no/ Que nuestra barca naufragó.../ Caes en lo mismo/ Conservas tu oficio/ He pasado el tiempo ya lo ves” (“Já é muito tarde para sonhar/ Já te disse muitas vezes/ Cale-se por favor, não continue, não, não, não/ Que a nossa barca naufragou/ Você se repete/ Conserva seu trabalho.../ O tempo passou não vê”) . Na

sequência da cena, Raul a agride, não fisicamente, mas seduzindo a filha Pauli (Paola Lattus). Raul, no entanto, mesmo em meio às doses de realidade que a namorada tenta fazê-lo assimilar, insiste em seu sonho. Ele é um grande fã da música e da dança, mas é também um sociopata, assassino e pessoa que comete pequenos furtos. Raul é desprovido de status financeiro, educação, juventude e sequer possui qualquer talento. Apesar da falta de habilidade como dançarino, suas tentativas de empoderamento social através da associação com a identidade cultural chilena e americana - que o localizariam em um estado de múltipla identidade - mostrou-se como uma possível estratégia para sua sobrevivência dentro de um regime supressor de identidades individuais como a ditadura. Tudo isso revela que Raul, mesmo sendo péssimo dançarino e mesmo tendo falhado em seu plano, teve “jogo de cintura”, molejo e malandragem típicas do latinoamericano.

Nas palavras de Jacqueline Moesca (2010), Raul Peralta é “um dos personagens mais tenebrosos e inquietantes que já se viu no cinema chileno” (MOESCA, 2010, p.219). Agir violentamente o associa ao irascível regime ditatorial. De acordo com Moesca, Raul Peralta “sublinha com seu perambular perverso o escuro manto da abjeção e horror que o país vivia naquele período” (MOESCA, 2010, p.220). Raul, assim como o sistema político ditatorial de Pinochet, é um personagem contraditório. Ao mesmo tempo em que associa-se à ditadura, sendo um tirano, busca distanciar-se dela assumindo outra personalidade de alguém carismático como Tony Manero. Suas atitudes revelam concomitantemente, conformismo ao e escapismo do sistema, mas sua personalidade contraditória o aproxima dos dois poderes. Associar-se às duas instituições que comandam o Chile naquele momento - a cultura americana e Pinochet - aproximam-no socioculturalmente do *status quo*, confere-lhe agência cultural e afasta-o da realidade miserável e anômica em que ele vive.

Raul age violentamente e imita a tirania do sistema ditatorial. Raul, tem um grupo de dançarinos que o acompanha no projeto de performar na vida real a cena mais importante do filme *Saturday Night Fever* que consagrou John Travolta como ator na vida real e Tony Manero, personagem que alcançou agência cultural e social através de sua dança na ficção. O grupo de dança de Raul aceita as imposições de seu líder e não questiona nenhuma das suas atitudes. Essa relação impositiva e não democrática, serve como uma alegoria para o poder ditatorial. Raul rejeita qualquer modificação, sugestão ou mudança na coreografia do grupo e exige que seja feito tudo estritamente como no filme *Saturday Night Fever*. Raul não deseja resignificar ou recriar o mito “Tony Manero”, deseja substituir a sua identidade pela desse personagem.

Como no regime ditatorial, Raul manipula e tortura emocionalmente as três gerações de mulheres que o apoiam, Wilma (Elsa Poblete), Cony (Amparo Noguera) e Pauli (Paola Lattus). Ele as mantém sob a sua sujeição através do jogo emocional que realiza com as três. Para Wilma, mesmo que ele recuse abandonar todas para ficar somente com ela, é melhor tê-lo por perto, mesmo que pague o preço de vê-lo relacionando-se com Cony e Pauli ao mesmo tempo, embora sejam relações mórbidas onde sequer há o ato da penetração dada a impotência sexual de Raul. A sua impotência também resulta em uma alegoria para a nação chilena cuja condição frente ao regime ditatorial era de total passividade social, civil e cultural.

A anomia de Raul, que não associa-se verdadeiramente com seu grupo é mais uma forma de de sua imitação do poder. Não havia no regime ditatorial participação social ou diálogo entre governo e população. Como revela Portales (1995) houve “severa limitação na participação dos cidadãos. Organizações sociais foram desfeitas” (PORTALES, 1995, p.251). A relação entre Raul Peralta e sua pequena comunidade segue o mesmo modelo de dissociação. Dessa forma, através da intimidação física e psicológica, Raul também consegue manter sua hegemonia de liderança frente à pequena comunidade.

Ao aceitar modelos culturais permitidos pelo governo, Raul conforma-se mais uma vez com o sistema. Raul ouve as músicas permitidas pela censura, assiste aos filmes e às mensagens que a ditadura endossa e participa dos programas da TV que corroboram com a ideologia do regime. Mas ele usa esses recursos a seu favor. Raul retira o sangue de alguns e a energia de outras de suas vítimas, mas para alimentar o sonho de ser Tony Manero.

Outra forma de Raul camuflar-se dentro da esfera do poder é buscando associar-se à identidade de Tony Manero. Contaminado pela “*fever*” ele usa o personagem de John Travolta para “existir” em um momento sociopolítico onde sua vida é controlada por fatores externos a ele. Ser um homem chileno das camadas sociais marginalizadas no contexto do filme de Larrain é indesejável. Raul Peralta sonha “nascer de novo” na pele de Tony Manero e escapar, quiçá da aproximação de seus 50 anos, da miséria ou mesmo, contraditoriamente, da opressão da ditadura no Chile.

A performance é tão importante para Raul quanto o “Sábado Santo” na tradição católica, o dia da “Ressurreição do Salvador”. Como na cerimônia da Semana Santa, Raul se prepara por uma semana antes do grande sábado em que se apresentaria na TV e renasceria socioculturalmente na imagem de Tony Manero. O terno branco que jamais usa perante os amigos e que promete usar no sábado, é como um manto sagrado que

usará na “cena batismal” que a TV veicularia, salvando Raul de si mesmo e dando-lhe a agência que quer alcançar como fez Tony Manero.

O personagem Tony Manero, assim como Raul Peralta encontrava-se sem perspectiva de vida, padecia de limitações financeiras e pertencia à classe social subalterna. Ao mesmo tempo, Tony é jovem, carismático, sedutor, talentoso, possuindo todas as qualidades que faltam a Raul. O final da trama de *Saturday Night Fever* indica que Tony está em ascensão social e cultural através da sua performance como dançarino e das novas redes de relacionamento que alcança. Raul, acredita que seguindo os passos dessa celebridade alcançará a mesma agência.

A primeira providência que Raul toma em direção à nova identidade é inscrever-se no concurso da TV chilena “Yo soy Tony Manero”, apresentou-se como Raúl Peralta Paredes O. A apresentação nominal de Raúl cuja última letra do nome é “O.” remete a uma busca por identidade. A letra “O”, que em espanhol significa “ou”, abre um espaço reticente com relação a sua identidade. Chamem-no Raul “ou”.... Nesse espaço de suspensão identitária (representada aqui pelas reticências), Raul acrescentaria, indubitavelmente, os nomes Tony Manero passando a ser “Raúl Peralta Paredes O. Tony Manero”. Este fenômeno ocorre porque Raul Peralta é participante de uma sociedade de massa. Tal sociedade caracteriza-se, conforme Tironi pela:

atomização dos indivíduos e pela ausência ou debilidade das associações intermediárias capazes de garantir a autonomia do indivíduo frente ao Estado. A atomização social gera nos indivíduos sentimentos de alienação e ansiedade e, portanto, a disposição para envolver-se em comportamentos extremos para escapar dessas tensões. Isto provoca um apego excessivo à símbolos e líderes e a aceitação de lealdades totais porque como assinala H. Arendt- o indivíduo ilhado ‘faz derivar seu sentimento de ter um lugar no mundo que pertence somente a ele em um movimento’ (TIRONI, 1990, p.93).

Assim, Raul Peralta busca em Tony Manero um líder. De acordo com Tironi, “hombres masa” (TIRONI, 1990, p.93) como Raul, ao encontrar dificuldades em sustentar uma identidade pessoal estável e aceitável, “substitui a falta de uma identidade própria por uma identidade externa que um líder lhe oferece...” (TIRONI, 1990, p.94). Tony Manero não é uma celebridade da vida real, mas no contexto do filme *Saturday Night Fever*, que é o foco do fanatismo de Raul, Tony Manero é a maior delas. Isso se dá porque Raul se identifica com Tony Manero, o personagem de Travolta e não com esse ator. Tony Manero, como Raul Peralta, pertence às classes operárias e enfrenta quase as mesmas dificuldades econômicas e sociais que Raul por isso Raul o elege como modelo, como líder.

Marshall (1997) localiza a celebridade em um espaço social e ideológico de grande poder, segundo ele, “o status de celebridade confere à pessoa um certo poder discursivo: dentro da sociedade, a celebridade é a voz acima dos outros, a voz que está canalizada dentro do sistema de mídia sendo legitimamente significativa” (MARSHALL, 1997, p.X). A celebridade de Tony Manero aparece nesse contexto como o líder a ser seguido por Raul para que ele alcance a almejada agência cultural que seu ídolo atingiu em *Saturday Night Fever*.

Raul Peralta adota Tony Manero, e não John Travolta. O desejo de ser a cópia da cópia representa a “intuição” de Raul de que o sujeito latinoamericano, como colonizado não pode performar a “coisa em si”, mas que só pode realizar algo “parcial, incompleto e virtual” (BHABHA, 1994, p.86). Assim, deseja imitar a cópia. Essa escolha se deve, sobretudo, ao fato de que no filme *Saturday Night Fever* Manero alcança status e empoderamento através da cena da dança. E é essa mesma dança que Raul sonha em performar na TV vencendo o concurso e tornando-se Tony Manero ele mesmo. Tony é para Raul essa pessoa dotada de poder que venha resgatá-lo da anomia em que vive através da imitação que deseja fazer. Isso porque, na teoria de Marshall sobre a celebridade, “o poder da celebridade é representar a construção ativa de identidade no mundo social” (MARSHALL, 1997, p.XI). Raul tenta construir sua nova identidade com base em Tony Manero.

Em *Saturday Night Fever*, Tony Manero alcançou agência social e cultural através de sua dança. Ao imitar Manero, Raul acreditou que pudesse alcançar poder e prestígio social na vida real, mas as últimas cenas do filme *Tony Manero* revelaram que a batalha pela performance da cena da dança em *Saturday Night Fever*, só deu certo entre a sua pequena comunidade da pensão que, juntamente pelo fato dele manipulá-los como um ditador, conferiu-lhe a identidade e poder que buscava em meio aos frequentadores da pensão.

Apesar disso, no âmbito mais abrangente, a sociedade como um todo (pois o concurso seria veiculado na TV), Raul fracassou. A última imagem que temos dele é a cena em que ele está atrás do homem que venceu em seu lugar o concurso. Pelo histórico de Raul Peralta, sabemos que ele não perdoaria quem cruzasse seu sonho de vencer o concurso e o filme sinaliza que Raul Peralta parece ter aprendido com o líder de seu país, o general Pinochet, cuja filosofia defende que somente através da violência pode-se alcançar o poder e a agência. No contexto temporal do filme, o ano de 1978, essa verdade se impõe do início ao fim, não havendo para aqueles que buscam

empoderamento em meio à ditadura outra alternativa, senão conformar-se com o sistema.

Embora Hollywood apresente alternativas e modelos mais viáveis – como a vitória de Tony Manero pelo esforço pessoal e através da produção artística e cultural – o sonho de crescer em uma sociedade capitalista americana não se aplica a sujeitos com todas as limitações impostas pela ditadura. Hollywood no contexto do filme de Larrain funciona na sociedade chilena de 1978, como vendedora de sonhos inatingíveis para pessoas como Raúl Peralta. O vencedor do concurso “Yo soy Tony Manero” não conseguiu alcançar nada além que um simplório liquidificador. Raul, tendo sido o segundo colocado, ganhou um poncho.

O poncho é uma indumentária típica dos índios nativos dos Andes. O concurso, além de ter excluído Raul da possibilidade de associar-se ao poder através do ícone hollywoodiano de Tony Manero, representa uma negação a esse tipo de agência cultural através do prêmio que recebeu. A mensagem contida no poncho é a de conformismo. O poncho convida Raul a aceitar sua condição de subalternidade chilena e adaptar-se ao regime vigente naquele país. O poncho o informa que suas raízes são mais fortes e que deve ater-se a elas. Entregando-lhe o poncho, o apresentador de TV reforça o projeto nacionalista de folclorização do Chile de Pinochet. Dessa forma, Raul permanece em seu ciclo de frustrações.

O tema da identidade, em especial a nacional apresentou-se no filme desde o princípio através da fala da senhora idosa que logo seria assassinada por Raul. Ao assistirem juntos ao discurso de Pinochet na TV, a senhora diz: “Você sabia que o general Pinochet tinha olhos azuis? Estranho, né? Com tanto mapuche que há no país, é estranho”. A fala da senhora revela o Chile, uma terra cuja maioria é descendente de índios mapuche, sendo representada por alguém tão fenotipicamente distinto da identidade nacional. Um general de olhos azuis que não “traduz” seu povo, mas que ao contrário, representa a hegemonia da supremacia do poder da elite, que é branca.

Assim como o Chile que tem um “outro”, tão avesso a si, mas que o representa, Raul também desejou ser um “outro” que ele pudesse performar ao invés de ter que ser Raul, um homem desempregado, de mais de 50 anos, sem nenhum talento, status, dinheiro ou até domínio sobre seu próprio corpo sendo impotente. Raul conseguiu ter algum reconhecimento, carinho e cuidado que parte de seus vizinhos, igualmente fanáticos pelo filme *Saturday Night Fever*, vitória que alcançou imitando a violência ditatorial.

Referências Bibliográficas:

- BHABHA, Homi. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- DRAKE, Paul; JAKSIC, Ivan. *The Struggle for Democracy in Chile*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1995.
- FISKE, John. "The Cultural Economy of Fandom." In: Lisa A. Lewis. *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*. London: Routledge, 1992.
- GARCIA CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas: Estrategias Para Entrar Y Salir De La Modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- JOFRÉ, Manuel. *Culture, art and literature in Chile: 1973-1985. Cultural production and the struggle for hegemony. Special Issue, Latin American Perspective*, v.16, n.2, p. 70-95.1989.
- JORDAN, Laura. Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino. *Rev. music. chil.*, Santiago, v. 63, n. 212, 2009. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902009000200006&lng=es&nrm=iso>. Acessado em 19 Nov. 2011. doi: 10.4067/S0716-27902009000200006.
- _____; ROJAS, Araucaria. *Clandestinidad de punta e taco. Estudio sobre la creación y circulación de cuecas y musica clandestina durante la ditadura militar (Chile1973-1989)*.Disponível em: <http://www.iaspmal.org/uploads/file/cdocDocumentos/f611ac737dff99abafebbec4e17ae532.pdf>. Web. 19 Nov. 2011
- KLEIN, Naomi. *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism*. New York: Metropolitan Books/Henry Holt, 2007.
- MARSHALL, P D. *Celebrity and Power: Fame in Contemporary Culture*. Minneapolis, Minn: University of Minnesota Press, 1997.
- MEADE, Teresa A. *A Brief History of Brazil*. New York, NY: Facts On File, 2003.
- MOUESCA, Jacqueline; ORELLANA, Carlos. *Breve Historia Del Cine Chileno: Desde Sus Orígenes Hasta Nuestros Días*. Santiago, Chile: LOM Ediciones, 2010.
- PORTALES, Carlos. "External Factors and the Authoritarian Regime". In: Paul W.Drake and Ivan Jaksic. *The Struggle for Democracy in Chile*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1995.
- RICHARD, Nelly. *La Estratificación De Los Márgenes*. Santiago, Chile: F. Zegers, 1989.
- SORENSEN, Kristin. *Media, Memory, and Human Rights in Chile*. New York: Palgrave Macmillan, 2009. Ebook Library. Web. 18 de Novembro de 2011.
- TIRONI, Ernesto. *El Liberalismo Real: La Sociedad Chilena Y El Régimen Militar*. Santiago, Chile: Ediciones SUR, 1986.
- _____. *Autoritarismo, Modernización Y Marginalidad: El Caso De Chile, 1973-1989*. Santiago de Chile: Ediciones SUR, 1990.

Filmografia:

O dia em que meus pais saíram de férias. Dir. Cao Hamburger. Perf. Michel Joelsas, Germano Haiut e Daniela Piepszyk. 2006.

Saturday Night Fever. Dir. John Badhan. Perf. John Travolta, Karen Lynn Gorney e Barry Miller. 1977.

Tony Manero. Dir. Pablo Larraín. Perf. Alfredo Castro, Amparo Noguera e Héctor Morales. 2008.