



# SÍ, SOMOS LATINOAMERICANOS: APAGAMENTO E RESISTÊNCIA EM TONY MANERO

## SÍ, SOMOS LATINOAMERICANOS: DELETION AND RESISTANCE IN TONY MANERO

Marcelo Dídimo Souza VIEIRA<sup>1</sup>

Thiago Henrique Gonçalves ALVES<sup>2</sup>

Beatriz Lizavieta Vasconcelos VIANA<sup>3</sup>

### RESUMO

O dia 11 de setembro de 1973 entrou para a história chilena: com apoio dos EUA e tendo Augusto Pinochet como comandante, teve início a ditadura militar no país. Um dos filmes a retratar esse período é *Tony Manero* (Pablo Larraín, 2008). A obra acompanha Raul, um homem de meia idade obcecado pelo personagem de John Travolta no filme *Embalos de Sábado à Noite* (John Badham, 1978). Para analisar essa película e na busca por compreender como o diretor propôs um olhar para a cultura híbrida e alienante, por meios dos musicais, na América Latina, serviram como base os textos de Benjamin (1987) e Chion (2011) e os textos de Castanheira (2016) e Canclini (2019). Como resultado, obteve-se, além de uma análise fílmica, um estudo de como o caráter alienante da indústria hollywoodiana fica estampado na ditadura chilena, e conseqüentemente, na América Latina.

### PALAVRAS-CHAVE

Cinema chileno. Ditadura. Musical. Música. Alienação

---

<sup>1</sup> Doutor em Multimeios (Área: Cinema) pela Universidade Estadual de Campinas. Professor Associado do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará. E-mail: <mdidimo@ufc.br>.

<sup>2</sup> Mestrando em Comunicação pela Universidade Federal do Ceará. E-mail: <thiagosenaufc@gmail.com>.

<sup>3</sup> Mestranda em Comunicação pela Universidade Federal do Ceará. E-mail: <beatrizlizavieta@alu.ufc.br>.



## ABSTRACT

September 11, 1973 entered Chilean history: with support from the USA and with Augusto Pinochet as commander, the military dictatorship began in the country. One of the films to portray this period is *Tony Manero* (Pablo Larraín, 2008). The work follows Raul, a middle-aged man obsessed with John Travolta's character in the film *Saturday Night Fever* (John Badham, 1978). To analyze this film and in the search to understand how the director proposed a look at the hybrid and alienating culture, through musicals, in Latin America, the texts of Benjamin (1987) and Chion (2011) and the texts of Castanheira (2016) and Canclini (2019). As a result, in addition to a film analysis, a study was obtained of how the alienating character of the Hollywood industry is reflected in the Chilean dictatorship, and consequently, in Latin America.

## KEYWORDS

Chilean cinema. Dictatorship. Musical. Music. Alienation

## INTRODUÇÃO

Seguramente, esta será a última oportunidade em que poderei dirigir-me a vocês. A Força Aérea bombardeou as antenas da Rádio Magallanes. Minhas palavras não têm amargura, mas decepção. (...) Neste momento definitivo, o último em que eu poderei dirigir-me a vocês, quero que aproveitem a lição: o capital estrangeiro, o imperialismo, unidos à reação criaram o clima para que as Forças Armadas rompessem sua tradição (Trecho final do discurso do presidente chileno Salvador Allende)<sup>4</sup>

O dia 11 de setembro de 1973 marca o início da ditadura militar chilena. Foi através das ondas da rádio Magallanes que o então presidente Salvador Allende (1908-1973) fez seu último discurso antes de morrer. Com o

---

<sup>4</sup> Trecho do discurso final do presidente chileno Salvador Allende traduzido pelo portal EBC: EBC | Relembre como foi o último discurso de Salvador Allende. Acesso em 26 de outubro de 2022.



apoio dos Estados Unidos da América<sup>5</sup> e sob o comando do general Augusto Pinochet (1915-2006) teve início a ditadura militar no país – o período só chegou ao fim em 1990 com a posse de Patricio Aylwin. Um dos filmes a retratar esse momento histórico é o longa-metragem *Tony Manero*<sup>6</sup> (2008) do realizador chileno Pablo Larraín. A película acompanha Raúl, um homem de 52 anos de idade fascinado pelo personagem de John Travolta no filme *Embalos de Sábado à Noite* (*Saturday Night Fever*, John Badham, 1978) e que planeja seus atos movido por essa obsessão. Seu tempo é dividido entre idas ao cinema vazio, onde repete os gestos que vê em tela, e os ensaios para sua apresentação como Tony em um show de calouros. Durante a obra, Raúl comete pequenos furtos e mata aqueles que dificultam o sucesso que acredita que atingirá quando tornar-se sócia de seu herói.

Na película, a intensa presença da cultura estadunidense se revela em vários elementos das cenas como as roupas, as bebidas consumidas, o valor atribuído à língua inglesa, e sobretudo, ao cinema. Ainda que não seja o único exemplo, os filmes hollywoodianos servem para ilustrar o imperialismo deste país, sobretudo quando se pensa nos debates sobre globalização e a contínua expansão e dominação de Hollywood nos mercados globais de filmes e vídeos (ÁVILA, 2018, p. 99). A forte influência da cinematografia dos Estados Unidos durante as ditaduras na América Latina nas décadas de 1960, 1970 e 1980 operou como uma forma de mascarar a manipulação

---

<sup>5</sup> Matéria do jornal O Globo que apresenta trechos de conversas entre o ex-presidente estadunidense Richard Nixon (1969-1972) e o seu assessor Henry Kissinger em que os dois demonstram a participação dos EUA na implementação do golpe militar: G1 - Veja conversas de Nixon e Kissinger sobre golpe militar no Chile - notícias em Mundo (globo.com), Acesso em 27 de outubro de 2022

<sup>6</sup> Esse filme faz parte da trilogia sobre a ditadura militar chilena ao lado de *Post Mortem*, 2010 e *No*, 2012.



geopolítica e o seu consentimento com a instalação dos regimes autoritários nos países em questão. A obra de Larraín é permeada por esse forte contexto político que divide espaço com a alienação promovida pelo cinema. Jofré (1989, p. 90 *apud* MEIRELES, 2015, p. 28) aponta que entre 1973 e 1985, “a arena pública mostrou a predominância de trabalhos e artistas estrangeiros”. Ao tratar sobre o que nomeia como colonização cultural na América Latina, Nelly Richard (1989, p. 40 *apud* MEIRELES, 2015, p. 28) revela que desde o princípio, o empreendimento modernizador implantado no sul do continente pedia uma forma europeizante, com a imitação de padrões nos mais diferentes aspectos de organização da sociedade (realizações industriais, esquemas econômicas, comportamentos sociais, valores estéticos), propondo como modelo o próprio transcurso europeu dominante.

Partindo de uma reflexão sobre a indústria cultural e em como o cinema, por meio do gênero musical representado pelo filme *Embalos de Sábado à Noite* (*Saturday Night Fever*, John Badham, 1978), apresenta-se na vida do protagonista Raúl é que esse trabalho se estrutura. Isso se dá através de uma leitura crítica do que seria essa indústria cultural e em como a cultura de massa promove esse pagamento ou alienação do povo.

Dito isso, o trabalho aqui proposto tem como base os estudos fílmicos da América Latina e sua relação com os mercados hegemônicos da indústria cinematográfica. Nosso tema não é relevante apenas para os estudos de comunicação, ele também dialoga com áreas de estudos sociológicos e da identidade latino-americana. Assim, nossa pesquisa surge do questionamento de como essas relações nascem e sobre a existência de uma imposição do mercado industrial estadunidense, principalmente no período das ditaduras na militares nos países da América Latina.



Portanto, a pergunta que move este trabalho, antes de tudo, é compreender como funciona esse tipo de dominação? Como o cinema tornou-se uma ferramenta dele? Como Larraín constrói isso em seu filme? Para isso, a metodologia escolhida é uma análise fílmica e cultural desse período no Chile. Além disso, são utilizados pensadores sobre estudos culturais, sociais e sonoros no cinema. Esperamos ao final do trabalho mostrar como Larraín trabalha a questão de uma “colonialidade” estadunidense e como esse processo de alienação e apagamento foi fundamental para uma imposição cultural do norte global, bem como para uma tentativa de silenciamento de uma violência promovida pelos governos ditatoriais na América Latina, sobretudo, nesse caso, no Chile.

## **CULTURA DE MASSA, APAGAMENTO E ALIENAÇÃO**

Durante a segunda metade do século XX aconteceu um dos períodos mais críticos da história da América Latina quando uma série de ditaduras se instalaram na região: na Argentina em 1966, no Brasil em 1964, no Chile em 1973 e no Uruguai em 1976. Muitas vezes apoiado pelos Estados Unidos da América, esse cruel período deixou marcas ainda hoje sentidas pelos cidadãos dessas regiões<sup>7</sup>. Além do uso da força e violência, outra forma de se dominar os povos latino-americanos se deu por meio da influência cultural e pelo estabelecimento de padrões de desenvolvimento e de consumo. Muito desse domínio estabeleceu-se através da indústria cultural estadunidense,

---

<sup>7</sup> Um dos exemplos dos ecos da ditadura no período atual aconteceu quando o então deputado pelo Rio de Janeiro, Jair Bolsonaro (na época no PSC – Partido Social Cristão) homenageou o torturador Brilhante Ustra durante a votação que marcou o golpe contra a presidenta Dilma Rousseff: Bolsonaro cita Ustra no voto pelo impeachment de Dilma Rousseff - YouTube. Acesso em 26 de outubro de 2022.



que ditava o gosto artístico dos países sobre os quais estendeu seu domínio. Pouco a pouco, o uso de ferramentas e linguagens massivas de comunicação foi tornando-se responsável por um apagamento das culturas dos países latinos.

Benjamin nos dá pistas de como isso ocorreu:

Eles se relacionam intimamente com os movimentos de massa, em nossos dias. Seu agente mais poderoso é o cinema. (...) A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica como a torna obrigatória. (...) Porque é diante de um aparelho que a esmagadora maioria dos cidadãos precisa alienar-se de sua humanidade, nos balcões e nas fábricas, durante o dia de trabalho. (BENJAMIN, 1987, p. 169-179)

Ao refletir sobre o modelo industrial, sobretudo aquele pensado a partir das ideias capitalistas, o cinema torna-se um elemento central deste modelo. A sua capacidade de reprodutibilidade técnica tornou-se a chave para uma produção massiva, por muitas vezes alienante, bem como para o estabelecimento de uma cultura de consumo desenfreada que por vezes acaba estabelecendo também um modelo de sociedade e de indivíduo a ser desejado e copiado.

Quando se reflete sobre o caso de Hollywood, a elaboração de padrões não fica restrito apenas ao mercado interno (*american dream*), uma vez que o país é responsável por formular uma série de políticas predatórias e expansionistas que escoam, sobretudo, para os países da América Latina. O conflito travado durante o período da Guerra Fria (durou de 1947 a 1991) ajudou a elucidar essa expansão, já que culminou nos anos das ditaduras militares em nosso continente. Isso refletiu diretamente nas obras artísticas. O cinema, por exemplo, sofreu com várias censuras, indo desde a mutilação



da montagem para retirar cenas consideradas subversivas até proibição total de um filme. No Brasil, por exemplo, filmes do movimento do Cinema Novo, Cinema Marginal e Boca do Lixo sofreram com constantes boicotes ou censuras diretas em suas projeções. O caso de *O cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984) exemplifica essa questão: as gravações iniciadas em 1964 foram interrompidas com o golpe militar e só foram retomadas em 1981 quando a ditadura se aproximava de seu fim.

O antropólogo argentino Nestor Garcia Canclini investiga mais essas questões em seus estudos sobre a cultura híbrida e seu olhar direcionado para própria América Latina:

Os estudos sobre o imperialismo econômico e cultural serviram para conhecer alguns dispositivos usados pelos centros internacionais de produção científica, artística e comunicacional que condicionavam, e ainda condicionam, nosso desenvolvimento. (2019, p. 310)

Opensamento de Canclini está diretamente relacionado a como a produção cultural é predominantemente explorada pela indústria do entretenimento. Ao analisarmos o início e consolidação do cinema de *Hollywood*, podemos observar que ele ocorreu com base em um tripé de gêneros cinematográficos: o terror, o faroeste e o musical. Dessa forma, podemos associar esse controle político e cultural, exemplificados pelas falas de Benjamin e Canclini, com a ideia de recompensa apresentada nos encerramentos dos grandes musicais, gênero que foi importante para consolidação da indústria e amplamente exportado para mercados emergentes. Costumeiramente nessas obras, o protagonista ou casal protagonista supera adversidades e termina atingindo seu objetivo que muitas vezes poderia ser impossível.



Mesmo assim, enquanto o faroeste e o filme de terror podem explorar o lado escuro da natureza humana, os musicais de Hollywood tendem a acentuar o lado positivo. Grandes ambições são recompensadas quando o show é um sucesso, e os amantes se unem em uma música e dançam. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 524)

Vale a pena destacar que nem todo musical possui essa estrutura de final feliz e recompensador, como afirmam Bordwell e Thompson, mas sem dúvida os que mais rompiam as fronteiras e propagavam-se ao redor do globo eram aqueles que traziam esse “estilo de vida americano” no qual tudo se resolvia no final. Este é o primeiro ponto que buscamos para responder às nossas perguntas de pesquisa, o musical com final feliz em contraponto com as políticas de extermínio das ditaduras latino-americanas. O filme *Tony Manero* de Pablo Larraín traz um bom exemplo disso. Um personagem obcecado pelo filme *Embalos de Sábado à Noite* ignora completamente sua realidade e, em certos momentos, a apaga.

Sobre apagamento e memória, Godoy afirma:

Na América do Sul, oito países instituíram, em momentos e de formas diversas, comissões destinadas a apurar violações de direitos humanos perpetradas pelo Estado durante os períodos ditatoriais mais recentes, atuando como dispositivos legais para formalizar respostas aos crimes cometidos. É nesse contexto que termos como “reconciliação nacional”, “justiça de transição”, “acesso à informação” e “direito à verdade” passam a ocupar o debate público, ampliado e reconfigurado com a restituição das democracias nestes países. Cabia a essas comissões atuar como instrumentos capazes de levantar dados, catalogá-los, e fornecer subsídios para processos futuros, possibilitando assim que as violações do passado chegassem a público, tornando possível o reconhecimento tanto da parte do Estado, quanto das sociedades civis, de eventos apagados da história oficial ou da memória pública. (2022, p. 145)





O apagamento, seja pelo genocídio e etnocídio dos povos originários e dos africanos escravizados feito pelos colonizadores europeus nos séculos XV e XVI, ou pela política neoliberal e o neocolonial imposta pelos Estados Unidos da América afetou, afeta e afetará as relações sociais e culturais da América Latina.

O filósofo francês Paul Ricœur em sua obra *A memória, a história, o esquecimento* (2008) traz esses três conceitos atrelando um ao outro. Ricœur fala que o esquecimento vem de uma série de fatores neurológicos, filosóficos e científicos (aqui no sentido da medicina), isto diretamente ligado ao conceito da memória e da história. Os conceitos abordados pelo pesquisador são importantes, pois nos permitem distinguir o esquecimento de apagamento. Embora apagar esteja relacionado a esquecer, isso não significa que suas definições sejam as mesmas, principalmente quando relacionado ao pensamento político e cultural.

As oposições bem versus mal estão nas bases da formação da modernidade ocidental. As batalhas das luzes versus a escuridão projetam a ciência ocidental - suas razões - como a prática de conhecimento que vem a produzir o esclarecimento, superando assim qualquer forma de indício “trevo”. Porém, essa ciência a serviço do esclarecimento operou/opera fielmente a serviço das pretensões coloniais, mantendo sua dominação em detrimento da subalternização e apagamento de outras perspectivas de conhecimento. (RUFINO, 2017, p.78)

Diferente do esquecimento, que parece ser algo natural e biológico, o apagamento parte de um ideário político imperialista, aqui patrocinado pelos Estados Unidos, que ao impor seus princípios sócio-culturais aos países da periferia do capitalismo, molda todo o ideário de nação a ser adotado. E como esse apagamento cultural pode ser percebido no filme *Tony Manero*?



Parece que a resposta está relacionada a uma das perguntas que fizemos na introdução; como funciona esse tipo de dominação? A chave está na *mise-en-scène* dirigida por Larraín e na maneira como seu protagonista se porta diante dos fatos ao seu redor. É possível perceber que as canções tradicionais do Chile ou até mesmo a atmosfera sonora da cidade parecem abafadas na maior parte do filme, enquanto as músicas em inglês ganham força e por muitas vezes dominam a banda sonora.

Se na narrativa clássica a decupagem imagética e sonora é bem delimitada construindo um elemento de coesão (XAVIER, 2005), em *Tony Manero* temos uma ruptura com essa ideia. Seja pelo filme se passar em locações ao invés de estúdio, ou pela forma como a câmera acompanha o personagem e retrata seu distanciamento (ou até mesmo apagamento) de sua cultura ou realidade política. Os momentos de maior definição sonora do filme são aqueles em que o protagonista está se relacionando de algum modo com o personagem de John Travolta. Essa obliteração está relacionada àquilo que podemos chamar de colonização cultural da América Latina.

Em artigo publicado na revista Garrafa, a pesquisadora Daniela Meireles (2015, p. 28) afirma:

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.



É perceptível no filme as relações de Raúl com a sua cultura local e a norte-americana e em como toda influência cultural dos Estados Unidos chega validada pelas ditaduras locais. O filme deixa exposto em diversos momentos com perseguições e com o discurso político que traz consigo: o povo chileno (e latino-americano) sofre com a intervenção estadunidense e com a política criminosa de um Estado violento e autoritário.

Tal projeto, o Filme nos evidencia, está, desde o início, fadado ao fracasso: a discrepância entre o mundo de sonhos vendido pelo cinema de massas hollywoodiano e o meio social pobre ao qual pertence Raúl Peralta define justamente esta concepção trágica da busca mimética por um modelo totalmente desvinculado da realidade local – e é sobre esta discrepância, que compromete todo o projeto de identidade do protagonista, que o filme irá operar. (MONTORO; BARRETO, 2015 p. 15)

Seja pelo seu aspecto social ou linguagem cinematográfica, o filme apresenta um protagonista que está imerso numa realidade que não condiz com sua projeção. O cinema pautado no estilo de vida americano não se insere dentro do contexto latino-americano das décadas de 1960 e 1970, tão somente oferece uma alienação para os problemas reais que existiam ali (alguns persistindo até hoje). Nesse sentido, Larraín consegue romper com uma narrativa que poderia ser considerada clássica e avança para uma construção não só imagética, como também sonora da época, tudo através do ponto de vista de Raúl, já que a câmera sempre o acompanha.

### **AQUELLO QUE TANTO YO CUIDE TENIAS QUE DESTRUIRLO TU**

Quando se pensa na construção sonora de uma obra, aspectos relacionados ao recorte temporal e social de um filme, sobretudo as músicas, ajudam a



construir a proposição de quem realiza o trabalho. Goberman (1987) dedica uma parte de seu livro *Unheard melodies* ao estudo da música no cinema narrativo. Para a autora, as perspectivas narratológicas presentes na música dentro do cinema podem ser encontradas em cinco categorias: não diegética; diegética; música com legenda; silêncio; e temática. Dentro deste conjunto de conceitos, escolhemos aquele que se destaca, principalmente levando em conta filmes como *Tony Manero*, que estabelecem um diálogo com o gênero musical: a diegética. Goberman (1987) afirma que a música diegética mantém, em certa medida, uma continuidade seja ela espacial, temporal ou musical. Esta categoria é acentuada na montagem, principalmente alternando a música diegética com a não diegética gerando assim “um preenchimento de lacunas dos tempos diegéticos” (1987, p. 26).

Em seu livro *Audiovisão*, o teórico francês Michel Chion acrescenta outras camadas para tentarmos compreender melhor essa narrativa sonora:

Há duas formas de a música criar no cinema uma emoção específica relativamente à situação mostrada. Numa das formas, a música exprime diretamente a sua participação na emoção da cena, dando o ritmo, (...) evidentemente em função dos códigos culturais da tristeza, da alegria, da emoção e do movimento. Podemos então falar de música empática (do termo empatia: faculdade de partilhar os sentimentos dos outros). Na outra, pelo contrário, a música manifesta uma indiferença ostensiva relativamente à situação, desenrolando-se de maneira igual, impávida e inexorável, como um texto escrito - e é sobre esse próprio fundo de «indiferença» que se desenrola a cena, o que tem por efeito não a suspensão da emoção, mas ao contrário seu reforço (2011, p. 14)

É possível perceber esses dois conceitos na obra de Larraín através de dois tipos de cenas presentes na obra: aquelas que envolvem as músicas de *Embalos de Sábado à Noite* e as músicas e sons tradicionais do povo chileno.



Mescladas, elas dão à obra um tom dúbio: de um lado, o tom eufórico da música do filme estadunidense, já a música local parece trazer em si uma profunda melancolia; as canções estrangeiras ecoam em espaços coletivos e públicos, a exemplo da sala de cinema, já as chilenas parecem se restringir aos espaços domésticos; as primeiras ocupam a primeira camada da banda sonora, preenchendo e ocupando todo o espaço, já as últimas vêm sempre em intensidade diminuta, quase sussurradas. A questão da indiferença musical e sonora também está relacionada com essas emoções, haja vista que o protagonista parece alienar-se da situação ao seu redor e mantém um distanciamento dos problemas reais do país e da ditadura vigente, embora em nenhum instante do filme, mesmo com esse afastamento de Raúl, os perigos da censura e da perseguição deixem de estar presentes por meio de ações e sons diegéticos do filme.

Posteriormente, Chion complementa:

As consequências, para o cinema, são que o som é, mais do que a imagem, um meio insidioso de manipulação afetiva e semântica. Quer o som nos trabalhe fisiologicamente (ruídos da respiração); quer, pelo valor acrescentado, interprete o sentido da imagem e nos faça ver aquilo que sem ele não veríamos, ou que veríamos de outra forma. Assim, o som não pode ser de modo algum investido e localizado da mesma maneira que a imagem. (2011, p. 32)

No filme, essa noção se apresenta de forma intensa, uma vez que é sobretudo pela construção sonora do ambiente que se percebe a repressão durante a ditadura chilena. O constante som de viaturas de polícia, os passos apressados daqueles que parecem correr buscando escapar combinados aos choros e gritos ajudam a ilustrar aquilo que a imagem esconde. Inclusive, o fato desses elementos não terem uma representação em tela (a não ser



quando envolvem diretamente o protagonista Raúl) colabora com esse distanciamento, alienação e apagamento da realidade em que está imerso o personagem principal, sobretudo no que diz respeito à noção crítica do contexto que o circunda.

E essa experiência construída no espectador por vezes é a mesma que a do personagem, quando se escolhe um ponto de escuta físico e diegético. Escutamos o que o personagem ouve em determinados momentos e isso faz o filme ganhar contornos não apenas estéticos, mas sociais e políticos.

Desse modo, ao analisarmos filmes, músicas etc., estamos falando também de diferentes formas de ver e ouvir. Em certos casos e por determinadas perspectivas, podemos falar mesmo de cheirar, degustar e tatear tais objetos. Essas formas não estão sujeitas apenas ao modo como construímos filmes e músicas, mas a todo um entorno que se apresenta através de sons e imagens. Esse entorno, entretanto, não pode ser pensado somente enquanto fonte de conhecimento, mas também como forma de conhecimento. (CASTANHEIRA, 2016, p. 3)

Essa forma e fonte de conhecimento no filme *Tony Manero* faz todo sentido quando se reflete sobre a atmosfera sonora construída a partir do uso de músicas estrangeiras, em detrimento das músicas locais, e da paisagem sonora que trava um diálogo aberto com o público sobre os problemas sociais e políticos que o Chile passava. Os sons presentes em uma cidade revelam muitos aspectos dela para as pessoas que ali habitam. O som dos aparelhos, as buzinas dos veículos, as vozes das pessoas, as músicas que ecoam pelas caixas de som, todos esses elementos fazem parte da paisagem sonora de um local. E cada paisagem sonora é singular e soa de modo peculiar, uma vez que é dinâmica e que varia de acordo com vários fatores, como a hora do dia, o clima e a presença ou a ausência de máquinas, animais e



pessoas (FONTERRADA, 2022, p. 12). Recriar isso no cinema é um dos aspectos mais importantes para a construção do desenho sonoro de uma obra, principalmente quando o filme trata da cultura de um povo ou tenta denunciar alguma injustiça. Esse pensamento vai de encontro ao já citado por Chion (2011) quando ele fala sobre manipulação afetiva e semântica do som no filme.

Na obra aqui analisada, as primeiras sequências ajudam a elaborar isso. Logo na abertura, vê-se Raúl seguir um homem que caminha por um espaço cheio de objetos. O rosto do protagonista só é revelado quando ele é posto numa fila ao lado de outros sujeitos que aguardam que os chamem. Ouve-se pouco e o som que está na primeira camada da banda sonora é o que acontece no estúdio que Raúl espera para entrar. Quando questionado pelo produtor do programa como se chama, ele responde ser Tony Manero. Informado de que veio na data errada, ele recebe uma série de orientações sobre o figurino que carrega e logo é encaminhado para uma sala, onde com muita resistência, dá seus dados pessoais. Sua idade e local de domicílio só vêm a muito custo e sobre sua profissão, ele responde ser aquela, o espetáculo. A sua dificuldade em falar de si ajuda a enunciar duas questões centrais na obra: a tentativa de Raúl de apagar sua identidade e o contexto ditatorial em que vive. Isso ajuda a apontar o que Daniela Meireles afirma ser a colonização cultural. Seja por sua inércia diante dos acontecimentos ao seu redor ou pelo constante uso de sistemas semióticos que reforçam o arquétipo do personagem e suas diversas camadas.

Seguido a esse trecho, vê-se Raúl sair do estúdio e correr pelas ruas de uma cidade aparentemente vazia. Na primeira camada da banda sonora, ouve-se apenas o som dos pássaros e dos passos apressados dele, que só são



parados quando o som de uma sirene se aproxima. A câmera se mantém em um plano-médio e após o som da sirene se dissipar, vê-se Raúl continuar seu trajeto, agora de forma lenta, mas que logo é parado quando um assobio surge. Por ser ainda no início do filme, todo o contexto ainda não foi exposto, mas já é possível a percepção de que algo ali não está certo (CHION, 2011). Isso se dá por uma construção muito mais sonora da cena do que imagética aqui já que há uma continuidade sonora no mesmo ambiente, mesmo que a imagem não mostre (XAVIER, 2005). E esse ambiente aparentemente vazio parece esconder perigos que só podem ser percebidos no silêncio.

Ao continuarmos acompanhando Raúl, temos sua chegada ao cinema, além da compra do ingresso e do roubo das guloseimas, temos a presença da música que “rompe os limites da sala de cinema” e invade a parte externa. Todos os sons exteriores desaparecem e apenas *You Should Be Dancing* (Bee Gees) é ouvida. Essa invasão da câmara e da construção sonora é importante para que percebamos certas nuances do filme. 1) o personagem Raúl se constrói em cima da figura de Tony Manero; 2) a música tem uma função primordial no filme. Ao entrar na sala, por onde avança imitando os passos de Tony, a câmera, sempre próxima de Raúl, cria um paradoxo do distanciamento do personagem com sua cultura e a sua aproximação da música do filme estadunidense.

Essa ideia é reforçada pelas ações do protagonista, que imita as falas em inglês do filme que vê. Em termos narrativos, podemos dizer que o personagem “fabulou” – termo usado por Umberto Eco (2011) – para diferenciar a sintaxe narrativa do enredo propriamente dito. A partir desse ponto a ação desse homem vira uma obsessão, ignorando a realidade a seu redor e mergulhando em um mundo fantasioso.





Em um filme, qualquer que seja seu produto (descrever, distrair, criticar, denunciar, militar), a sociedade não é propriamente mostrada, é encenada. Em outras palavras, o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real: pode ser em parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa (ocultando aspectos importantes do mundo real, idealizando, amplificando certos defeitos, propondo um contramundo etc.) (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1992, p. 28)

Raul continuamente recusa aspectos importantes do mundo que o rodeia, como exemplificam essas sequências logo no início do filme. Sob o ponto de vista estrutural, a música e o sons diegéticos do filme ajudam a compor a paisagem sonora que nos é informada, enquanto espectador, por sons fora da tela. O predomínio é para música estadunidense. Como disse Castanheira (2016), esse entorno ao personagem ou ao enquadramento não é apenas fonte de conhecimento, mas também forma. A repetição das frases em inglês que Raúl faz enquanto assiste ao filme, comprovam sua obsessão pelo personagem de John Travolta, bem como sua opção por reproduzi-las e não por traduzi-las. Essa manipulação sonora (para usar o termo de Chion) é uma estratégia narrativa muito válida a fim de prender a atenção do público. Seja de nós com o filme de Larraín ou o próprio Raúl com o filme *Embalos de sábado à noite*.

Outro exemplo de escolha estética que ajuda a construir uma ligação entre público e personagem se dá através da escolha do diretor por manter a câmera próxima de seu protagonista. O pouco uso de planos gerais em predominância de planos médios e primeiros planos não é uma escolha aleatória. Isso gera na montagem do filme o desprendimento do personagem em relação ao meio que o rodeia, dessa forma, o filme constrói a sensação



de apagamento da personalidade chilena de Raúl e promove a ascensão da personalidade de Tony Manero. Cabe ressaltar aqui, que essa quase dupla personalidade vai se diluindo no decorrer do filme, ao passo que predomina a personalidade do personagem do John Travolta. Isso se dá em dois momentos bem marcantes no filme: o constante esforço do protagonista para se aproximar dessa cultura forasteira; e os diversos crimes que Raúl comete contra seus pares na tentativa de aproximar-se de seu ídolo.

Nesse sentido, a montagem de toda a sequência inicial assume esse tom de mostrar e esconder, uma vez que ao mesmo tempo em que a linha do tempo narrativo é focado em Raúl, ao fundo outra história também é contada. Há, no espaço fílmico, muito pouca menção direta ao regime militar de Pinochet, mas isso não significa que ele não esteja presente. Sons de ambulâncias, pessoas gritando e chorando, viaturas da polícia, trechos em que se vê o encontro entre personagens que parecem arquitetar planos, mas de quem não se ouve as vozes. Boa parte do contexto do filme se constrói a partir do desenho sonoro.

Outras sequências que pretendemos abordar estão mais próximas ao final do filme. Uma delas se dá quando após a realização de show que organiza com seus colegas, Raúl bebe uma Fanta sentado à mesa com Maria, a dona da casa de show que serve de domicílio para Raúl e o grupo de artistas que parece liderar. Cony coloca *Cállate, Ya No Me Mientas* de Frecuencia Mod para tocar e se aproxima de Raúl. Ela o abraça e logo se afasta para subir ao palco, quando começa a cantar. Convidada a se juntar, Pauli acompanha a mãe na melodia. Todos cantam e logo Raúl levanta-se e põe-se a dançar. Ele convida Pauli que desce e acompanha o homem. Raúl começa a girá-la e mesmo sob os protestos, segue seu movimento até que os dois começam a passar mal. A canção que trata sobre o fim de um sonho parece desequilibrar o homem.



Diferente da trilha musical de *Embalos*, *Callate* é cantada em um ambiente doméstico e parece só poder existir quando excluída do ambiente público.

Nos trechos subsequentes fica clara a relação dos personagens com o contexto histórico do filme. A ditadura de Pinochet é violenta. Na obra, isso é perceptível principalmente pelos silenciamentos. As imagens são fortes e o som como é construído e projetado serve para reforçar ainda mais o clima de terror desse regime, em que muitas coisas não podem ser ditas em voz alta e apenas pode se dar vazão ao que é estrangeiro e aliena. Em uma das últimas cenas, Raúl prepara-se para sua grande apresentação no show de talentos, quando um grupo de agentes da ditadura invade a casa onde ele e seus companheiros residem. Enquanto as pessoas com quem divide a moradia são interrogados sobre supostos comportamentos estranhos, sendo inclusive acusados de esconderem algo, Raúl esconde-se em um armário embaixo da escada.

Aproveitando um momento de desatenção dos agentes, ele sobe pela escada e foge pelos telhados das casas vizinhas e segue em direção à estação de TV. Abandonando os amigos, ouvimos junto com o personagem apenas gritos e barulhos de objetos quebrando. Novamente essa sequência final do filme traz uma linguagem que já estamos acostumados ao longo da película. Ao optar por usar câmera na mão o filme inteiro, Larraín reforça esse regime de urgência e perigo que o povo chileno vive. O som assume uma vez mais o palco central na construção dramática. Ao fugir, Raúl (e por consequente os espectadores) não veem a repressão dos agentes do estado, mas todos somos capazes de escutar os gritos e o desespero dos personagens. A imagem poupada se constrói sonoramente. Assim, em cada cena, o pensamento de Montoro e Barreto se faz claro - o estilo de vida americano, vendido principalmente em seus filmes, não funciona. É apenas ilusão.



Ao chegar no estúdio de TV, Raúl se vê diante de inúmeros imitadores de Tony Manero<sup>8</sup>. Inflamado pelo discurso do apresentador e da manifestação do público, Raúl fala a linha que talvez seja a mais emblemática de seu apagamento “Eu sou Tony Manero”. Sua primeira, e talvez mais importante frase, exemplifica o apagamento que se manifesta verbalmente em sua fala, seguindo a ideia de Montoro e Barreto (2015). Ao afirmar “Eu sou Tony Manero”, Raúl nega sua identidade chilena e performa como o personagem de John Travolta, em um processo de entrega completa à influência estadunidense, ainda que seu tempo e espaço não mudem. Após todos esses apontamentos pode-se dizer que *Tony Manero* se junta a obras como *Llueve sobre Santiago* (1975), obra franco-búlgara dirigida pelo chileno Helvio Soto e *Nombre de Guerra: Miguel Enríquez* (1975) de Patricia Castilla e ajuda a construir uma reflexão acerca desse duro período da recente história chilena. Muitos artistas foram perseguidos, mortos ou exilados, a exemplo de Raúl Ruiz e Patricio Guzmán que precisaram mudar-se para a França e Angelina Vásquez, que se exilou na Finlândia, apesar disso, seguiram produzindo obras contestadoras, que contribuem para expor as violências cometidas em nome do imperialismo cultural estadunidense.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi com o apoio irrestrito dos Estados Unidos que as ditaduras na América Latina desenvolveram-se: nos aspectos político (ajudando em golpes de estado), econômico (financiando políticas de extermínio e tortura) e cultural

---

<sup>8</sup> É durante o período diegético do filme que se populariza a televisão. Tanto no Brasil, quanto em outros países da América Latina os formatos dos programas de tv tinham muita inspiração nos programas dos EUA. A prova disso no filme é o concurso de imitadores de Tony Manero, filme que fez muito sucesso pela sul-américa.



(impondo seu modelo massivo e industrial). Não é possível negar a história. Relatos, filmes, músicas e diversas linguagens artísticas comprovam isso.

Ao mostrar esse período no Chile, o diretor Pablo Larraín opta por nos contar uma história de um personagem que é fortemente impactado pela cultura dos musicais estadunidenses. Raúl é o retrato do que é o apagamento cultural de uma população. Sem identidade é mais fácil não ir de encontro às diversas violências físicas e intelectuais promovidas pela ditadura. Canclini (2019) aponta para essa forte imposição industrial como um elemento central desse processo de alienação.

Retomando as perguntas feitas na introdução (como funciona esse tipo de dominação? Como o cinema tornou-se uma ferramenta dele? Como Larraín constrói isso em seu filme?) pode-se compreender que culturalmente, o cinema é um instrumento de dominação de massa. Enquanto elemento da indústria cultural, o cinema estadunidense se impõe nas salas de cinema<sup>9</sup> (sobretudo em países em que não há nenhuma forma de proteção à produção nacional), bem como força todo um modelo de organização social, principalmente na América Latina. Isto aconteceu por uma série de motivos, as mais recorrentes são o apoio às ditaduras do século XX no continente, os fortes embargos comerciais e a imposição seja pela força ou pela economia de um modelo dominante (CANCLINI, 2019).

Em *Tony Manero* esta dominação está presente por meio das ações do personagem Raúl. Ele é a representação de sucesso da imposição e da reprodução cultural dos Estados Unidos da América nos países latino-

---

<sup>9</sup> Um exemplo disso aconteceu em 2019 durante o lançamento do filme *Vingadores: Ultimato* quando quase 80% das salas de cinema brasileiras foram ocupadas pela obra. Para mais informações, acesse: <https://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-147740/>. Acesso em 30 de novembro de 2023.



americanos. Durante o filme, seja pelos números musicais ou pela sociopatia do personagem principal, vê-se o protagonista continuamente reproduzindo a violência, enquanto é subserviente à cultura estrangeira. Isto se dá pelo uso não apenas da mise-en-scène, mas também da trilha musical como elemento narrativo (GORBMAN, 1987). Assim, buscamos por meio de análise fílmica, compreender mais sobre a forma como Larraín conta essa história. *Tony Manero* tem o som com um papel fundamental para sua construção de sentido e sentimento fílmico. É por meio dele que percebemos a maioria das violências que o filme transmite. A ambiência vazia de vida, mas repleta de medo representado pelas sirenes policiais, gritos de pessoas e até mesmo diálogos sussurrados ilustram o poder silenciador de uma ditadura na vida dos cidadãos de um país.

Ao final, temos como destaque o musical *Embalos de sábado à noite*, que guia a vida e obsessão de Raúl. A influência e alienação são tantas que o apagamento identitário chega a ser verbalizado pelo protagonista. O fato de o filme ser uma história ficcional, não tira o peso da influência dos EUA no Chile e na América Latina. O recorte e retrato mostrado por Pablo Larraín e toda sua equipe é apenas uma pequena luz projetada do que foi toda a violência, apagamento e alienação que o povo latino-americano sofreu e ainda sofre sob a égide do imperialismo estadunidense.

## REFERÊNCIAS

ÁVILA, E. **A Hegemonia do Cinema Estadunidense: Impactos na Distribuição do Filme Brasileiro**. 2018. 202 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Escola de Administração, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/>



bitstream/handle/10183/196119/001095087.pdf?sequence=1&isAllowed=y.  
Acesso em: 20 abr. 2023.

BENJAMIN, W. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: **Obras escolhidas I**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BORDWELL, D; THOMPSON, K. **A arte do Cinema**: uma introdução. Campinas: Editora Unicamp, 2021. 768 p. Tradução Roberta Gregoli. Revisão técnica Fernão Pessoa Ramos.

CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas**: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade. São Paulo, Edusp, 2019.

CASTANHEIRA, J. C. S. Modelos de escuta: delineando o objeto de pesquisa. **E-Compós**, Brasília, v.19, n.2, maio/ago. 2016.

CHION, M. **A Audiovisão** – Som e imagem no cinema. Portugal: Texto e Grafia, 2011.

ECO, U. **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FONTEERRADA, M. T. de O. “Escutativa”: o entrelaçamento entre música, paisagem sonora e qualidade de vida. **Pista**: Periódico Interdisciplinar [Sociedade Tecnologia Ambiente], v. 4, n. 1, p. 6-22, 2022

GORBMAN, C. **Unheard Melodies**: narrative film music. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

MEIRELES, D. C. L. Hollywood como modelo cultural durante a ditadura chilena? Identidade e agência cultural em Tony Manero (2008) de Pablo Larraín. **Garrafa**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 39, p. 26-40, dez. 2015. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/issue/view/441/showToc>. Acesso em: 28 out. 2022.



MONTORO, T. S.; BARRETO, V. de A. A alegoria da identidade chilena no filme Tony Manero (2008), de Pablo Larraín. **Esferas**, Brasília, v. 1, n. 6, p. 11-20, 30 ago. 2015. Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/issue/view/382>. Acesso em: 28 out. 2022.

**TONY MANERO**. Direção de Pablo Larraín. Santiago: Latina Estúdio, 2008. (97 min.), son., color. Legendado. Disponível em: <https://www.netflix.com/title/70108797>. Acesso em: 28 out. 2022.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. São Paulo: Papyrus, 1992. p. 9-66. (Coleção Ofício de arte e forma)

XAVIER, I. **O Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Data de recebimento: 04/07/2023

Data de aprovação: 02/11/2023