

A ALEGORIA DA IDENTIDADE CHILENA NO FILME *TONY MANERO*(2008), DE PABLO LARRAÍN

The allegory of Chilean Identity in the film Tony Manero (2008), by Pablo Larraín

La alegoría de la identidad chilena en la película Tony Manero (2008) de Pablo Larraín

Tânia Siqueira Montoro

PHD em cinema e televisão pela Universidade Autônoma de Barcelona com pós-doutoramento na UFRJ. Professora e Pesquisadora do Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília. Publicou livros e artigos sobre narrativas audiovisuais e cultura. Realizadora de Audiovisual e líder do grupo de pesquisa “Narrativas audiovisuais e processos sócios culturais e mediáticos” do Cnpq.

E-mail: taniamontoro@unb.br

Vinícius de Araujo Barreto

Graduado em Comunicação Social, com habilitação em Publicidade e Propaganda, pela USP e mestrando do Programa de Pós-graduação da Faculdade de Comunicação da UnB, na linha “Imagem, Som e Escrita”.

E-mail: vinicius_barreto@hotmail.com

Resumo

A partir do conceito de *mimesis* e seus desdobramentos na teoria cinematográfica, procura-se aprofundar o conceito de ilusão no cinema. Empreende-se uma análise fílmica do longa-metragem *Tony Manero* (2008), do diretor chileno Pablo Larraín. Os resultados da análise apontam a concepção crítica do filme em relação ao cinema de massas bem como o uso da alegoria para representar uma crise de identidade nacional chilena.

Palavras-chave: Cinema. América Latina. Pablo Larraín. Alegoria. Identidade.

Abstract

Based on the concept of *mimesis* and its ramifications on cinema theory, the article seeks to deepen the concept of illusion in films. We endeavor an analysis of the long feature film *Tony Manero* (2008), by the Chilean director Pablo Larraín. The results of such analysis points to the critical conception of mass cinema and to the notion of allegory as capable of representing a Chilean identity crisis.

Keywords: Cinema. Latin America. Pablo Larraín. Allegory. Identity.

Resumen

A partir del concepto de *mimesis* y sus desdoblamientos en la teoría cinematográfica, buscamos profundizar el concepto de ilusión en el cine. Realizase una análisis de la película de largometraje *Tony Manero* (2008), del director chileno Pablo Larraín. Los resultados de la análisis apuntan la concepción crítica de la película relacionada al cine de masas así como la utilización de la alegoria para representar una crisis de identidad nacional chilena.

Palabras clave: Cine. América Latina. Pablo Larraín. Alegoria. Identidad.

Introdução

A desconfiança platônica da representação poética inaugurou uma longa tradição de pensamento que vê nas imagens uma forma de ocultamento das essências. Esse pensamento encontra-se substanciado, principalmente, no livro *A República*. Ali, Platão tece sua crítica à representação do mundo pela epopeia baseado no conceito fundante de *mimesis*. Segundo Eric Havelock (1996, p. 42), a *mimesis* denota, em Platão, “o ato integral da representação poética, e não mais apenas o estilo dramático”. Neste sentido, ela é um processo em duas etapas: primeiramente revela a identificação do ator (no caso da tragédia) ou do rapsodo (no da epopeia) com o personagem; num segundo momento, a *mimesis* é a identificação de um público com a representação em si.¹

Esta segunda etapa é a que mais nos interessa aqui, porque se entende, a partir dela, que o espetáculo – a cena trágica ou a declamação da epopeia pelo rapsodo² – estabelece com o público uma relação de atração, uma assimilação “málfica” que acaba por dominá-lo, num jogo de sedução que tende a obliterar a distância entre a cena e o espectador. Mas de onde, esta concepção da representação poética como algo tão lancinante e inapelável, apreende o espectador nas suas teias? Havelock pede a nós, leitores modernos, que façamos um exercício de deslocamento temporal e entendamos a fruição poética não mais em nossos termos contemporâneos (como “atividade desinteressada”): na época de Platão a poesia cumpria uma função social de disseminação da tradição e dos conhecimentos práticos e morais.

Assim, Platão entende Homero como um guardião da

cultura e um doutrinador; sua imagem não coincide em quase nada com a que temos do poeta de hoje. De fato, àquela época este “era antes de mais nada o escriba, o erudito e o jurista da sociedade, e somente num sentido secundário seu artista e homem de espetáculos” (Havelock, 1996, p. III). E se a *Iliada* e a *Odisseia* seguem uma metrificacão e um ritmo, é muito mais por conveniências didáticas do que estéticas: numa cultura oral, tais ornamentos funcionam como artifícios que facilitam a memorização do conteúdo. Some-se a isso a performance gestual do ator ou do rapsodo como formas de potencializar uma identificação pelo público, assimilando-se mais facilmente as mensagens. Platão define, pois, uma *psicologia* da declamação poética.

A representação passa a desempenhar, portanto, uma função social pedagógica: sob o fluxo da narrativa resta um núcleo de conteúdos a serem transmitidos ao receptor. Por exemplo, segundo Havelock (1996, p. 102), “podemos dizer que o Livro I da *Iliada* conserva um relato completo e uma fórmula de carregamento, embarque, desembarque e descarregamento”. A operação de transmissão, para melhor se efetivar, vale-se de determinados efeitos sensoriais, como a declamação na potência da presença física do ator/rapsodo, que encarna uma ficção. Ora, esta própria incorporação de um outro – o personagem – já seria um logro, na lógica platônica:

Se chegasse à nossa cidade um homem aparentemente capaz, devido à sua arte, de tomar todas as formas e imitar todas as coisas, ansioso por se exibir juntamente com os seus poemas, prosternávamo-nos diante dele, como de um ser sagrado, maravilhoso, encantador, mas dir-lhe-íamos que na nossa cidade não há homens dessa espécie, nem sequer é lícito que existam, e mandá-lo-íamos embora para outra cidade (Platão, 2001, p. 125).

Segundo Jacques Rancière (2005), Platão quer proscrever o poeta da *polis* justamente porque, pela via da *mimesis*, ele (o poeta) estabelece uma “duplicidade”: representa-se a si e a outro ao mesmo tempo. O poeta desestabiliza então a divisão de tarefas da *polis* ao confundir as identidades, ao embaralhar os papéis na alteridade da sua representação. Para Platão, na cidade ideal cada indivíduo exerce as atribuições

¹ “O padrão de comportamento do artista e do público, sob alguns aspectos importantes, portanto, era idêntico. Pode ser descrito mecanicamente como um contínuo repetir de atos rítmicos. Psicologicamente, é um ato de comprometimento pessoal, de total absorção e identificação emocional. O termo *mimesis* é escolhido por Platão como o único perfeitamente adequado para descrever não apenas a reencenação, mas também a identificação, e como único inteiramente aplicável à psicologia comum, partilhada tanto pelo artista quanto pelo público” (Havelock, 1996, p. 177).

² Segundo Luiz Alfredo Garcia-Roza, em seu posfácio à *Odisseia* (2014), entre os séculos VIII e VII a.C., (época em que se teria consolidado a atual forma do poema homérico) a escrita nasceu na Grécia e é provável que aí os escribas tenham inscrito o poema em papiros. Ainda assim, à época de Platão, a poesia era transmitida predominantemente pela oralidade.

que lhe são cabidas; o desempenho de determinadas atividades fica restrito a determinados profissionais; o espaço do fazer está devidamente delineado por ele. Mas o ato poético vem para desordenar esta “partilha do sensível” (Rancière, 2005), esta definição de competências para fazer e também para interpretar o que se vê. A cena trágica desarranja a divisão dos espaços ao trazer o artesão para a *polis*, retirando-o do confinamento do seu mundo de trabalho de modo a que contemple o espetáculo.

Segundo Rancière, a desqualificação do espectador como sujeito passivo, submetido aos simulacros da cena, passa a ser a estratégia platônica para atacar aquele que ousou romper esta partilha do sensível e se deslocar para os “holofotes” da cena pública da representação trágica. Rancière (2012) enxerga aí a gênese de uma “lógica crítica” à imagem – lógica que definiu uma importante parcela do pensamento sobre a cultura de massas do século XX, como, por exemplo, a crítica da sociedade do espetáculo por Guy Debord ou das mitologias da sociedade de consumo por Roland Barthes.

Rancière remonta ainda ao pensamento positivista do século XIX para traçar a emergência da crítica moderna da cultura. Com o fenômeno da ascensão numérica das massas, uma elite temerosa formulou, à época, a tese de que havia imagens em demasia poluindo as “frágeis” mentes das classes trabalhadoras (a tônica foi de um paternalismo complacente com os mais pobres, aponta o autor). Havia apelos sensoriais em excesso perturbando a “boa ordem” do funcionamento do corpo social. O quadro aqui é muito semelhante àquele diagnosticado por Platão, ansioso quanto aos efeitos da cena trágica: a emergência de um novo quadro social prestes a romper com a partilha do sensível estatuída, que relegava o trabalhador ao espaço da fábrica.

A lógica crítica das imagens no século XX insiste nesta contestação das mentiras contadas e contidas na imagem; e seu aparente reverso seria a crítica pós-moderna, que passa a negar a diferença entre imagem e realidade e afirma, melancolicamente, nada haver de oculto por detrás daquela³. O problema com a lógica crítica, segundo Rancière, é que ela

atinge seu limite ao diagnosticar a perversidade da imagem ao mesmo tempo em que indica a impossibilidade de ruptura dos sujeitos com tal perversidade. Qualquer emancipação seria uma simples ilusão de emancipação.

A situação dos que vivem na sociedade do espetáculo é então idêntica à dos prisioneiros amarrados na caverna platônica (...). E, quanto mais os prisioneiros se imaginam capazes de construir de outro modo sua vida individual e coletiva, mais se enleiam na servidão da caverna (Rancière, 2012, p. 45).

De fato, a teoria do cinema, ela também, está permeada desta concepção da imagem como ilusão. Segundo Jacques Aumont (2002, p. 99), “pôde-se sustentar que todas as artes representativas, em nossa civilização, foram fundadas em uma ilusão parcial de realidade, dependente das condições tecnológicas e físicas de cada arte”. No caso da teoria do cinema, podemos pensar em Rudolf Arnheim (1960) e seu conceito de “ilusão parcial”: situado a meio caminho entre o teatro (que utiliza elementos da realidade palpável para reconstituir uma trama) e a fotografia, o cinema cria uma ilusão que é limitada.

Para Arnheim, bastam pequenos fragmentos de realidade, indícios, para que uma arte deflagre no espectador uma ilusão de completude realística. Assim, a profundidade de campo limitada da imagem cinematográfica induz o espectador a completá-la, dando à cena uma dimensão espacial “real”. O preto-e-branco não é um impeditivo para que se enxergue ali a realidade colorida do cotidiano; a mudez do filme estimula o espectador a configurar uma realidade imaginária povoada de sons (seu livro “A arte do cinema” é de 1932, daí falar-se do cinema mudo e preto-e-branco).

A peculiaridade da teoria de Arnheim é que ele enxerga nesta “ilusão parcial” do cinema não uma limitação, mas a sua afirmação mesma enquanto manifestação artística. É justamente através de suas privações que o cinema se autonomiza do dado concreto da realidade; deixa de lhe ser um mero decalque para se garantir como processo de reconfiguração, de manipulação artística. Mas ainda assim, é sob o signo da “ilusão” que ele se afirma.

Ainda na tradição dos estudos cinematográficos, podemos mencionar o conceito de “impressão de realidade”,

³ “Não há passagem teórica da crítica modernista ao niilismo pós-moderno. O que se faz é ler em outro sentido a mesma equação da realidade e da imagem” (Rancière, 2012, p. 45).

muito próximo ao de ilusão. No seu artigo “A respeito da impressão de realidade no cinema”, Christian Metz (2007) irá criticar justamente a concepção de Arnheim, que coloca o cinema a meio caminho entre a fotografia e o teatro enquanto representação da realidade. Para Metz, há que se fazer uma distinção entre “impressão de realidade” e “percepção de realidade”: o teatro, mergulhado nos espaço e tempo reais, nos fornece a última. No caso do cinema, é justamente a sua irreabilidade – intangibilidade da imagem, meramente projetada na tela – que nos dá uma impressão, e não mais percepção de realidade.

Se Arnheim e Metz estão de acordo em algo, é que a ilusão de realidade do cinema – parcial, para o primeiro; total, para o segundo – nasce justamente de uma falta, de uma “defasagem” dos filmes em relação à realidade, que os impede de alcançá-la plenamente. Em seu artigo “O realismo cinematográfico e a escola italiana da liberação”, de 1948, André Bazin defende ideia similar de que no cinema a realidade é substituída por uma ilusão de realidade. Conforme ele mesmo diz, “o realismo em arte só poderia evidentemente proceder de *artifícios*” (Bazin, 1999I, p.150, grifo nosso). Isso porque o cinema não pode, ou antes, não quer alcançar a realidade em si: caso tal alcance se consumasse veríamos concretizado o mito do “cinema total” (Bazin, 1991); e de fato não haveria aí mais cinema – apenas realidade pura.

É conhecida ainda a tese de Metz de que a impressão de realidade do cinema é potencializada pela maior capacidade projetiva do espectador em relação aos personagens, se comparado à espetatorialidade do teatro:

a impressão de realidade que o filme nos dá não se deve de modo algum à forte presença do ator, mas sim ao frágil grau de existência destas criaturas fantasmagóricas que se movem na tela incapazes de resistir à nossa constante tentação de investi-las de uma ‘realidade’ que é a da ficção (noção de ‘diegese’), de uma realidade que provém de nós mesmos, das projeções e identificações misturadas à percepção do filme (Metz, 2007, p. 23).

Metz retorna aqui ao motivo da identificação platônica entre o espectador e a encenação, que mencionamos acima. Como se procurou apontar, a crítica platônica é o solo epistemológico de onde emergem algumas teorias da espetato-

rialidade que colocam em cheque a “verdade” do espetáculo.

A princípio, pode parecer que uma lógica platônica, de repúdio às imagens como simulacros, não se adequa a uma poética cinematográfica, que, afinal, se baseia na produção de imagens. Mas, como afirma Rancière (2012), muitas manifestações artísticas contemporâneas ainda pensam a relação entre produção e recepção de sentido como de fundo mimético, como um direcionamento de efeitos do emissor para o receptor. Esta arte mimética entende como politizada a obra que representa a dominação dos sujeitos, que expõe, em seus conteúdos, as mazelas do mundo. E deduz-se daí que seu conteúdo irá nos mobilizar na medida em que nos choca. Este modelo é mimético porque acredita na aderência de um espectador que segue os mesmos movimentos da cena, numa relação de causa-efeito linear. Esta forma de pensar a arte, Rancière a denomina de “regime ético das imagens”.

Neste regime, a ‘arte’ não é identificada enquanto tal, mas se encontra subsumida na questão das imagens. Há um tipo de seres, as imagens, que é objeto de uma dupla questão: quanto à sua origem e, por conseguinte, ao seu teor de verdade; e quanto ao seu destino: os usos que têm e os efeitos que induzem (...) a ele pertence também toda a polêmica platônica contra os simulacros da pintura, do poema e da cena (Rancière, 2005, p. 28).

A arte didática pressupõe, também, uma forte presença do autor, já que é ele o enunciador dos efeitos que irão reverberar junto ao espectador. É ele a fonte de um saber que se irradia para a plateia. E tem-se aqui novamente a partilha do sensível que coloca a capacidade do autor em oposição à incapacidade do espectador – este presente ao espetáculo apenas para funcionar como anteparo dos efeitos emitidos pelo primeiro. Nesse sentido a *expressividade* se torna algo fundamental na representação, pois que o pensamento do autor se materializa e se potencializa pela expressão intensificada: o uso expressionista da luz, a “montagem de atrações” eisensteiniana⁴, o close-up dos rostos dos atores, etc.

4 Eisenstein traz do teatro para o cinema o conceito de “atração” como este “elemento que submete o espectador a uma ação sensorial ou psicológica (...) com o propósito de nele produzir certos choques emocionais” (Xavier, 198, p. 189). A montagem de atrações funciona como que engendrando “aberrações” que rompem

O filme *Tony Manero*

Tony Manero (2008) é o primeiro filme de uma trilogia – composta ainda pelos filmes *Post mortem* (2010) e *No* (2012) – do diretor chileno Pablo Larraín. A definição das três obras como compondo uma unidade é dada pelo próprio Larraín (2013, tradução nossa): “Fiz uma trilogia sem saber que a iria fazer. Comecei com um filme e depois outro. Quando este filme [*No*] surgiu como projeto percebi que poderia funcionar como uma trilogia”. As três obras abordam, em tempos diferentes, o desenrolar da ditadura iniciada com o golpe de 1973, perpetrado pelos militares e que depôs do poder o governo da coalizão de esquerda *Unidade Popular*, encabeçado pelo presidente Salvador Allende.

Tony Manero acompanha a trajetória de Raúl Peralta, de 52 anos, a partir de sua ida a um show de variedades da TVN, a televisão estatal chilena, para participar de um concurso de sócias do personagem *Tony Manero*, interpretado por John Travolta no filme *Embalos de sábado à noite*⁵.

A realidade do Chile pinochetista atua, em *Tony Manero*, como um pano de fundo sobre o qual transcorre a história de Peralta: sua busca obsedante pela identificação plena com o personagem fictício de Tony Manero, ao mesmo tempo em que ensaia para a apresentação de um espetáculo numa espécie de casa de shows da periferia santiaguense. O espetáculo que ele ensaia também é uma reprodução dos números de dança do filme com John Travolta.

De fato, a trama discorre sobre uma primeira linha de ação: o filme abre com a ida, equivocada, de Raúl Peralta ao programa televisivo *Festival de la una* (equivocada pois que Peralta se engana quanto à data correta para se apresentar, o que conota sua inépcia para lidar com o funcionamento do *show business*, ao qual pretende, ingenuamente, ingressar como o “novo Tony Manero do Chile”). Esta linha se encerra com a nova ida de Peralta, ao final da trama, para se apresentar no programa de televisão.

A segunda linha de ação, que preenche a maior parte da trama, é uma série de episódios em que Peralta irá realizar

algumas peripécias para tentar reconstruir, na casa de espetáculos onde trabalha, o cenário da boate *2001 Odyssey*, do filme *Embalos...* 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.

Durante sua missão de reconstrução do palco, Peralta se alimenta da imagem de seu ídolo *Tony Manero* com idas regulares ao cinema para assistir a *Embalos...* As idas têm mesmo um caráter de ritual religioso, no qual o protagonista adora e venera o personagem encarnado por John Travolta. Peralta tentará repetir alguns diálogos dos filmes, mesmo não falando inglês – o que demonstra mais uma vez a incongruência de seu projeto de identidade. Em verdade, toda a incompatibilidade se assenta na asserção, feita pela instância narrativa, de que o país vive um regime ditatorial extremamente repressor e violento, apenas insinuado em alguns momentos. A mera insinuação assim se dá porque o universo do filme é, antes de mais nada, o universo íntimo de Peralta, pobre e alienado da realidade política do país.

Em *Tony Manero*, podemos notar uma predominância de cenas em ambientes fechados: Peralta é um tipo recluso e suas aparições na rua mostram sua desorientação. Sempre quando está caminhando, ou mesmo correndo sem direção pelas ruas, o que vemos é um homem aturdido, perturbado, fora de seu ambiente “natural”. Ele corre, para, titubeia, retorna – e a câmera simplesmente o segue. Algumas vezes não sabemos o motivo de suas perambulações, ou por que começa a correr do nada. Estes espasmos comportamentais não nos serão explicados; a câmera se contenta em acompanhá-lo, fascinada com o personagem. O som em *off*, enquanto índice de realidade do mundo exterior (assobios, gritos, sirenes), parece lhe invadir a ponto de deixá-lo acuado, nada lhe restando a não ser regredir para o ambiente interior de seu quarto ou da sala escura do cinema.

com a linearidade tranquila para produzir determinados efeitos desestabilizadores pretendidos pelo diretor junto à audiência.

⁵ *Saturday Night Fever*. Dir.: John Badham. EUA, 1977.

Uma alegoria da identidade nacional

Retomando a crítica platônica à *mimesis*, anteriormente apontada, podemos tomá-la como questão central de *Tony Manero*. De fato, segundo nossa hipótese, o filme estaria inscrito neste “regime ético” das imagens de que nos fala Rancière (2005), na medida em que a instância narrativa do filme desconfia de um certo espetáculo (o cinema hegemônico hollywoodiano) e sinaliza tal desconfiança de forma expressiva, numa chave alegórica.

A alegoria da caverna, de Platão, ao relatar uma situação de prisioneiros que veem falsas figuras projetadas pela luz que penetra o recinto por uma fresta, é paradigmática para falar do falso conhecimento produzido pela imagem. E, de fato, esta alegoria acabou por modelar uma certa crítica da imagem que, não podendo deixar de ser, invadiu também o campo dos estudos cinematográficos e passou a ver os filmes com desconfiança (Stam, 2006).

Mesmo o filme *Tony Manero* não deixa de conceber o cinema hollywoodiano como uma máquina de ilusões, do qual o espectador é uma vítima indefesa, submetida à pressão sensorial das imagens alienantes. Trata-se daquilo que Hugo Mauerhofer definiu como a “situação cinema: esta “fuga voluntária da realidade cotidiana” (Mauerhofer, 1983, p. 376), em que os sentidos são embotados pela projeção cinematográfica. O espectador, sujeito a uma situação de baixa motricidade, bombardeado por uma sequência lancinante de imagens, entra num estado de regressão cognitiva próximo à do sono – nada mais distante da verdadeira experiência do conhecimento. Eis a reprodução, em dados modernos, do mito platônico da caverna, e que se faz presente também no filme *Tony Manero*, quando aborda a condição espectral do protagonista.

A seleção de um determinado fragmento – uma unidade estruturante da representação fílmica – nos permite fazer cintilar nossa hipótese de que o filme se enquadra num regime ético das imagens. A respeito dos fragmentos fílmicos, Vanoye e Goliot-Leté (2012, p. 80) afirmam

certos filmes são ao mesmo tempo uma série (...) de eventos que se sucedem, mas também um todo de significação, um bloco, legível em alguns locais privilegiados. Estas partes são, ao mesmo

tempo, etapas narrativas e centros semânticos que contêm, de um certo modo, o filme inteiro.

Observa-se, por meio da análise de um fragmento fílmico, que a instância narrativa utiliza, como estratégia de produção de sentido, a *alegoria*: a crise de identidade do protagonista simboliza a crise de identidade de um país vivendo sob um regime repressor. Eis o trecho do filme: deitado em sua cama, Raúl Peralta tenta se excitar masturbando-se. Cony, sua amante, ao mesmo tempo em que tenta seduzi-lo, de uma forma um tanto quanto seca, sem floreios românticos, argumenta-lhe sobre a necessidade dos dois fugirem. A sequência é marcada por cortes secos e pequenas elipses que apontam para a mão de uma instância autoral que interfere no andamento do tempo narrativo. Depois, Cony tenta provocar uma ereção em Peralta fazendo-lhe sexo oral, o que também será infrutífero.

De fato, a abordagem de temas práticos e rotineiros em meio a uma cena de sexo anula toda e qualquer possibilidade de sensualidade que se espera de tais momentos de sedução num filme de narrativa clássica. Aqui, o sexo é banalizado enquanto gesto mecânico e revela a deterioração das relações homem-mulher que permeiam o filme.

Por que precisam fugir com tanta urgência? Cony diz-lhe que o tempo corre: o *Tony Manero* de Embalos... jamais envelhecerá, ao passo que Peralta já não é mais tão jovem. Sublinha-se aqui uma correlação entre espaço, tempo e ilusão. A reação do protagonista é de uma ira silenciosa, enfiando a mão na boca da parceira e empurrando-a para longe de si, enquanto mantém o seu típico olhar vago. Novo corte seco, nova elipse: não sabemos o que aconteceu neste entremeio, se houve uma reação exasperada de Cony ao gesto agressivo de Peralta. Mas agora ela já aparece lamentosa, queixando-se da impotência do parceiro; ele só pensa em construir um novo piso de vidro para o palco da apresentação, o que o impede de se excitar com outras coisas, segundo ela. Depois, passa a provocá-lo insistindo na radical distinção entre a realidade e a ficção: Tony Manero é o “gringo”; Peralta, apenas um chileno. “Somos todos da mesma comunidade”, ela diz. Ao que ele responde: “Não mais”.

O a partir de agora implícito neste “não mais” de Peralta ressalta o caráter discursivo de sua fala: desde este momento

assume para si e para nós que acompanhamos seu drama, na condição de espectadores, sua “transmutação” em *Tony Manero*. A cena é um ponto de inflexão dramaturgico que define um aprofundamento de sua experiência mimética. Cony tenta acompanhá-lo, quer ir ao cinema com ele ver *Embalos...* mas desde aquele momento o mundo dele já não é o mesmo dos demais. Por mais que ela tente lhe dar um último choque de realidade, dizendo-lhe “você e eu somos a mesma coisa”, já é tarde para tanto: Peralta deixa o quarto batendo a porta.

Ora, para se entender o dilema de identidade de Peralta como que representando uma crise mais ampla, a da identidade nacional chilena, parece-nos valioso nos determos, por ora, na lição de Jorge Larraín (2001). Segundo o autor, a questão da identidade chilena tem girado em torno do processo de modernização do país, tomando-se como paradigma de tal modernização os países ditos desenvolvidos – EUA e Europa. O debate, para Larraín, tende a um dualismo que coloca a tradição (a “chilenidade”) como que oposta à modernidade. Neste sentido, o caminho para a modernização – entendida como “processo de mudança cultural, social, político e econômico que ocorre em uma sociedade que se move em direção a padrões mais complexos e avançados de organização” (Larraín, 2001, p. 14, tradução nossa) – seria incompatível com valores tradicionais do “ser chileno”. Assim, em momentos de modernização profunda (como foi o da implantação radical do neoliberalismo durante a ditadura de Pinochet), o tema da identidade fica relegado a uma posição secundária, já que seria um entrave ao avanço modernizante. A dimensão coletiva da cultura, estimulada durante o curto governo da *Unidad Popular* (1970–1973), foi substituída, durante a ditadura, por uma atomização profunda da sociedade que, capitaneada agora por valores de mercado associados à desmobilização política, encontrou no consumo uma nova forma de identificação (Larraín, 2001).

Para Jorge Larraín, a polarização entre modernidade e identidade nacional é um falso debate, que tende ao essencialismo das duas posições: colocar os dois conceitos em lados opostos significa entender que o processo de modernização só pode se dar com base em um modelo europeu ou americano, como se não houvesse uma via chilena ou latino-americana rumo à modernidade. Esta concepção prescritiva de modernização, à qual a América Latina deve se enquadrar

sob pena de parecer “estagnada”, é fruto de um pensamento colonialista, que desconsidera as especificidades locais. “O Chile tem uma maneira específica de estar na modernidade. Por isso, nossa modernidade não é exatamente a modernidade europeia; é uma mescla, é híbrida” (Larraín, 2001, p. 79, tradução nossa).

Ora, Peralta, no seu afã de ser o estrangeiro (o “gringo”) e na sua condição de indivíduo atomizado sob o jugo da ditadura e do neoliberalismo implantado no Chile pinochetista, seria a própria representação deste estado de coisas. A (falsa) tensão entre tradição e modernização de que nos fala Jorge Larraín estaria plasmada, numa chave alegórica, na figura de Raúl Peralta: sua crise de identidade seria este dilema entre ser o outro ou “permanecer” chileno.

De fato, a alegoria, do grego *allos* (outro) + *agoureuein* (falar em público), é um recurso retórico que consiste em dizer alguma coisa por meio de outra. Pressupõe, portanto, que há um sentido oculto, a ser revelado. A linguagem passa a ser admitida na sua espessura: ela não é mais matéria inerte ou transparente, uma tradução cristalina da realidade. “O elemento essencial implicado nesta noção genérica [de alegoria] é a ideia de um intervalo entre o espírito (o significado) e a letra (as palavras)”, nos aponta Ismail Xavier (2004, p. 337, tradução nossa).

A vida de um indivíduo tomada como alegoria da nação é um recurso comum das narrativas filmicas; um recurso que demanda o que Xavier (2004) chama de um “leitor competente”, capaz de perceber as homologias entre a vida privada e a da nação. Não é muito difícil captar a alegoria da crise da identidade nacional plasmada na patológica obsessão de Peralta pelo ídolo estrangeiro. Para além do trecho analisado acima, há ainda a aparição recorrente de espelhos ao longo do filme – recurso rotineiro em narrativas para se falar da identidade. O espelho chegará mesmo a ser estilizado pelo protagonista em uma dada cena. Neste sentido, poder-se-ia dizer que a alegoria quase toca a literalidade em *Tony Manero*: “espelho partido” é igual a “identidade em crise”.

De fato, Xavier (2004) distingue entre dois tipos de alegoria nas narrativas cinematográficas: as “horizontais”, em que a alegoria é uma *mensagem*, veiculada ao nível do conteúdo, e as “verticais”, em que a intertextualidade e a fragmentação assumem uma dimensão mais preponderante,

potencializando maiores ambiguidades que não se apreendem num circuito linear de interpretação (como exemplo de alegoria vertical, Xavier cita o *O bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla (1968)). As primeiras alegorias, as horizontais, teriam um caráter mais pedagógico: estão prenhes de um significado urgente, que querem transmitir à plateia. Segundo Xavier, esta concepção tradicional de alegoria

ressalta a intenção de ocultamento e tende a conceber o sentido como algo a priori, de modo a transformar o processo de produção e recepção em um movimento circular composto de dois impulsos complementares: a produção corresponde à operação de ocultamento (...) e a recepção corresponde à operação inversa pela qual o leitor provoca a emersão reveladora (Xavier, 2012, p. 446)

Esta forma mais unívoca de alegoria é a que se faz presente em *Tony Manero*, pelo que já se elencou até aqui: ela se efetiva por meio de uma clara *intencionalidade* de crítica a um estado de coisas. Este tipo de alegoria caminha de mãos dadas com uma concepção *figural* da representação: a ideia, já mencionada, do indivíduo personificando a nação. Segundo Eric Auerbach (2007), o realismo figural tem sua matriz na exegese bíblica dos teólogos fundadores do cristianismo, que veem nos acontecimentos do Velho Testamento uma figuração do Novo: a imagem de Eva concebida a partir da costela de Adão figura a Igreja fundada a partir de Cristo. De modo geral, o figural institui uma analogia entre diferentes fatos no decorrer do tempo histórico; analogia típica do pensamento teleológico cristão, em que a origem e o fim dos tempos se ligam num arco de similitude. Para Auerbach (2007, p. 62)

a interpretação figural estabelece uma relação entre dois acontecimentos ou duas pessoas, na qual um deles não só se significa a si mesmo, mas também ao outro e este último compreende ou completa o outro.

Assim, tem-se a intencionalidade autoral em produzir significado como uma “camisa-de-força” que pretende atar o sentido da obra desde o momento de sua produção até o da sua recepção. A expressividade da *miseenscène* garante

a “assinatura”, a autoria enquanto espaço de reflexão e produção de sentido de contestação. A opção por uma alegoria “horizontal”, segundo terminologia de Xavier (2004) visa, também, a fechar o círculo da interpretação: a crise de identidade de Peralta *figurando* o dilema “modernidade *versus* identidade nacional”. Dilema que marca o país à época da ditadura e também atualmente, herdeiro que ainda é do modelo econômico neoliberal implantado por Pinochet. De fato, como nos aponta Carolina Urrutia (2010, p. 43, tradução nossa), na sua análise de *Tony Manero*, “se a história, enquanto diegese, se situa na ditadura, Larraín trabalha a partir do presente, sua observação de um presente em constante tensão com o passado representado”.

É justamente esse vínculo figural, alegórico, que nos conduz à hipótese de que em *Tony Manero* o regime ético das imagens se faz prevalecer. De fato, o regime ético, por sua produção de sentido “engessada”, se opõe ao “regime estético”, que produz uma “imagem pensativa”: “imagem que encerra pensamento não pensado, pensamento não atribuível à intenção de quem a cria e que produz efeito sobre quem a vê sem que este a ligue a um objeto determinado” (Rancière, 2012, p. 103). Neste último regime, portanto, é a *heterogeneidade* que garante a indefinição de sentidos prévios. Pensemos em *No* (2012), o último filme da trilogia, que irá trabalhar com as imagens numa chave bem diferente da de *Tony Manero*: sem muitos “pudores” *No* irá mesclar imagens de arquivo da campanha plebiscitária ocorrida em 1988⁶ com imagens do universo ficcional do filme. A confusão entre esses dois tipos de imagens será ainda mais acentuada na medida em que Larraín rodou o filme utilizando como suporte o *u-matic* – o mesmo formato de vídeo usado nas campanhas publicitárias de 1988⁷.

Aqui, diferentemente de *Tony Manero*, a ambiguidade da obra – seu olhar ora eufórico, ora desencantado com o processo do plebiscito – nos lança nessa heterogeneidade dos sentidos imprevistos, típico do regime estético de que nos

6 Em 1988, Pinochet convoca um plebiscito em que a população deveria votar pela permanência ou não do ditador por mais oito anos no poder. Houve espaço reservado na televisão para ambos os lados: o “sim” e o “não”. Noacompanha os bastidores da campanha oposicionista ao regime de Pinochet.

7 “A ideia de se filmar em *u-matic* era não haver distinção entre a ficção e o arquivo. O que é arquivo se transforma em ficção e vice-versa” (LARRAÍN, 2013, tradução nossa).

fala Rancière. A própria ideia de autoria se vê desestabilizada na medida em que se trabalha de forma tão íntima com as imagens de arquivo incorporadas ao filme. Em suma, esta breve comparação com o filme *No*, do mesmo diretor, é fundamental para que possamos identificar o modo como se manifesta este regime ético das imagens na narrativa de *Tony Manero*.

Referências bibliográficas

AUERBACH, E. (2007) *Mimesis*. São Paulo: Editora Perspectiva.

AUMONT, J. (2002) *Aimagem*. São Paulo: Papyrus Editora.

ARNHEIM, R. (1960) *A arte do cinema*. Lisboa: Edições Aster

BAZIN, A. (1991) *O cinema*. São Paulo: Editora Brasiliense.

CASSETTI, F.; CHIO, F. (2007) *Cómo analizar un film*. Buenos Aires: Paidós.

HAVELOCK, E. (1996) *Prefácio a Platão*. São Paulo: Editora Papyrus.

HOMERO. (2014) *Odisseia*. São Paulo: Cosac Naify.

LARRAÍN, J. (2001) *Identidad chilena*. Santiago: LOM ediciones.

LARRAÍN, P. (2013) 5 perguntas a Pablo Larraín sobre 'Não'. Entrevista disponível em www.c7nema.net/entrevista/item/38772-5-perguntas-a-pablo-larrain-sobre-nao.html Acesso em 07 set. 2013.

METZ, C. (2007) *A significação no cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva.

PLATÃO. (2001) *A República*. Lisboa: Fundação

Calouste Gulbenkian.

RANCIÈRE, J. (2005) *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34.

_____. (2012) *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes.

STAM, R. (2006) *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus Editora.

URRUTIA, C. (2010) "Hacia una política entránsito. Ficción en el cine chileno (2008-2010)". *Aisthesis* (Pontificia Universidad Católica de Chile), n° 47, p. 33-44.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. (2012) *Ensaio sobre a análise fílmica*. São Paulo: Editora Papyrus.

XAVIER, I. (2012) *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify.

_____. (org) (1983) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal.

_____. (2004) "Historical allegory". MILLER, T.; STAM, R. (org.). *A companion to film theory*. Oxford: Blackwell Publishing, p. 333-362.

Outras publicações do autor

MONTORO, T. S.; MOTTER, C. (2014). *A dança da vida no limiar da morte: exercícios transgressores da feminilidade na velhice*. Labrys (Universidade Federal de Santa Catarina), v. 14, p. 14.

MONTORO, T. S.; SILVA, C. M. (2014) *Mulheres Negras: Religiosidades e protagonismos no cinema brasileiro*. Galáxia (Pontificia Universidade Católica de São Paulo), v. 27, p. 145-159.

MONTORO, T. S.; FERREIRA, C. (2014) Gênero e Raça: um mergulho nos estudos de comunicação e recepção. *Animus* (Universidade Federal de Santa Maria), v. 13, p. 24-46.

MONTORO, T. S.; CAVALCANTI, C.(2014) Trânsitos Imagéticos - a reconfiguração da velhice feminina no cinema brasileiro contemporâneo. *Revista Internacional de laimagen*, v. 5, p. 22-34.

MONTORO, T. S.; PEIXOTO, M.(2012) Híbridos e intertextualidades no cinema contemporâneo de temática adolescente. *Esboços* (Universidade Federal de Santa Catarina), v. 19, p. 258-272.