

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

**Reproduções do cinema e do rádio em *Kansas City*,
de Robert Altman**

Elder Kôei Itikawa Tanaka ¹

¹ *Doutorando em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo e bolsista CAPES. Atualmente, é pesquisador visitante na Universidade da Pensilvânia com bolsa de doutorado sanduíche CAPES/Fulbright.*

e-mail: elder.tanaka@gmail.com

Resumo

Esse artigo discute *Kansas City* (Robert Altman, 1996) a fim de observar como a imitação dos modelos da indústria cultural se configura nos personagens Johnny O'Hara e Blondie e quais as relações dessa imitação com as teorias de Guy Debord sobre a sociedade do espetáculo. Também comparamos o filme *Hold Your Man* (1933), de Sam Wood (1883-1949), com *Kansas City*, analisando semelhanças e diferenças entre ambos.

Palavras-chave: Robert Altman; indústria cultural; cinema; rádio.

Abstract

This article discusses *Kansas City* (Robert Altman, 1996) in order to observe how the imitation of models from the culture industry is established in the characters Johnny O'Hara e Blondie, and which are the relations that this theme has with Guy Debord's theories regarding the society of spectacle. We also compare Sam Wood's *Hold your Man* (1933) with *Kansas City*, analyzing their differences and similarities.

Keywords: Robert Altman; culture industry; cinema; radio.

Em determinada cena de *Kansas City* (1996), o gângster Seldom Seen (Harry Belafonte) circula, numa sala reservada do *Hey-Hey Club*, entre seus capangas e Johnny O'Hara (Dermot Mulroney), o assaltante branco que se disfarçou como negro para praticar seus crimes. Johnny cometera o erro de assaltar um grande cliente do gângster e, assim como em boa parte do filme, Seldom Seen reflete sobre o que fazer com seu prisioneiro. Ouve-se ao fundo o som de um piano. Entre baforadas do seu charuto, Seldom dirige-se a Johnny e pergunta-lhe:

Seldom Seen: Diga-me, alguma vez na vida você já foi maltratado? Então, como você sabe o que é sentir-se bem? Neste momento você deveria estar se sentindo ótimo, mas não está. Ouça essa música. Isso é Bill Basie. Ele é parte da razão de você ainda não estar morto.²

O piano de Bill Basie³, e todos os outros músicos da banda de jazz do *Hey-Hey Club*, além de fonte de prazer para Seldom Seen, também fazem parte do princípio organizador do filme de Robert Altman (1925-2006), cujas obras frequentemente possuem uma estrutura narrativa fragmentada que acaba envolvendo a música de alguma maneira. Foi assim com *Nashville* (1975) e a *country music*, e com *Short Cuts* (1993), no qual a música — jazz ou erudita — era parte fundamental no núcleo que envolvia as personagens Zoe e Tess.

Com *Kansas City*, no entanto, Altman buscou outro tipo de abordagem, fazendo do filme em si um tipo de improvisação jazzística. Nas palavras do próprio cineasta:

Eu tentei escrever esse filme como jazz e eu tentei filmá-lo dessa maneira. Em outras palavras, eu tenho falas e um enredo com um suspense definido. Tem um início, um meio com algumas interrupções e um encerramento, mas entre essas partes eu deixo os atores à vontade nesses *riffs*, como eles fazem na música. (SELF, 2002, p. 9)

² Todas falas do filme transcritas neste trabalho têm tradução nossa.

³ William “Count” Basie (1904-1984) iniciou sua carreira como músico na adolescência, acompanhando filmes mudos nos cinemas de Nova Jérsei, sua cidade natal, de onde saiu pouco tempo depois acompanhando um show itinerante de *vaudeville* pelos EUA. Em 1927, estabeleceu-se em Kansas City, onde tocou nos Blue Devils de Walter Page e, em seguida, na banda de Bennie Moten. Após a morte de Moten, Basie assumiu a liderança da banda e divulgou o jazz produzido em Kansas City em turnês ao redor dos EUA. (Cf. GIDDINS & DEVEAUX, 2009, pp. 214-215)

As filmagens de *Kansas City* também renderam um documentário: *Jazz 34'* (1996), no qual é possível assistir a cenas estendidas da banda de jazz do *Hey-Hey Club* não utilizadas para o filme. *Jazz 34'* tem a narração de Harry Belafonte, o gângster *Seldom Seen* de *Kansas City*, e ganhou o prêmio do público de Melhor Documentário na 21ª Mostra Internacional de Cinema em São Paulo, no ano de 1997⁴.

Kansas City, todavia, não se resume ao jazz. O filme também tece comentários incisivos sobre outros aspectos da sociedade norte-americana – tanto do período histórico em que a narrativa se desenrola como o de produção do filme. As cenas que mostram as relações do crime organizado com os políticos democratas de Kansas City, por exemplo, encontram eco no panorama político norte-americano da década de 1990, que oferecia a Altman um cenário desolador. Depois dos governos republicanos de Richard Nixon, Ronald Reagan e George Bush, a esperança depositada no democrata Bill Clinton foi perdida, tão logo ele assumiu a presidência da república e passou a tomar medidas que contrariavam o discurso utilizado durante a campanha para as eleições de 1992. Além disso, as relações escusas de Clinton com os estúdios de Hollywood – que financiaram a campanha do candidato democrata com generosas quantias⁵ – e a compra de estúdios independentes pelas grandes corporações minavam cada vez mais o trabalho de diretores como Altman. De acordo com a pesquisadora Solange de Almeida Grossi,

ao longo de cinco décadas em Hollywood, o diretor – obtendo sucessos comerciais, sucessos de crítica, mas igualmente “fracassos”, tanto em termos de bilheteria, quanto em termos de crítica – se indispôs com vários estúdios cinematográficos, a

⁴ 32 anos de Mostra Internacional de Cinema. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/especiais/32-anos-de-mostra-internacional-de-cinema,33651.htm>. Acesso em: 08/12/2010.

⁵ “O Partido Democrata arrecadou US\$ 8 milhões de Hollywood por ciclo de campanha nos anos 1990 – que, em geral, ocorriam 3 vezes por ano. As doações tinham um caráter corporativo peculiar: o executivo e produtor David Geffen doava, em média, US\$200.000 por ano. (...) Steven Spielberg US\$ 200.000; (...) [o estúdio] DreamWorks fazia doações em média de US\$ 500.000; Disney US\$ 1 milhão; Miramax US\$ 600.000”. (DICKENSON, 2006, p. 46)

ponto de estes se recusarem a financiar diversos de seus projetos; tais divergências tiveram seu ápice após a filmagem de *Popeye* (1980), quando Altman, impossibilitado de filmar em decorrência de hostilidades, retirou-se de Hollywood durante uma década (o diretor chegou inclusive a fazer trabalhos na Europa, envolveu-se com o teatro e também voltou à televisão). Altman já havia trabalhado como cineasta independente pela companhia Lions Gate (fundada por ele em 1970 e vendida em 1981), pois havia percebido, como Bertolt Brecht, que, quando se está inserido na indústria cultural, há diversas limitações quanto à elaboração de filmes exigentes, posto que os grandes estúdios não os consideram suficientemente lucrativos. (GROSSI, 2007, p. 12)

De certa forma, podemos considerar que *Kansas City*, de 1996 — último ano do primeiro mandato de Clinton —, foi a oportunidade que o diretor teve de incluir críticas contundentes, sob a perspectiva dos anos 1990, às atitudes do Partido Democrata na década de 1930. Paralelamente às narrativas centrais, o filme nos mostra uma desagregação política na cidade. Em diversas cenas é possível observar desde o envolvimento dos políticos democratas com o crime organizado até as estratégias para manipular o resultado das eleições, como o recrutamento ilegal de eleitores de outras cidades e a eliminação daqueles que tentam atrapalhar esse processo.

Outro aspecto da cultura americana sobre a qual *Kansas City* tece comentários é a imitação dos modelos oferecidos pela indústria cultural, que no filme se configura nos personagens Johnny O'Hara e Blondie (Jennifer Jason Leigh). Por meio da análise de algumas cenas do filme, discutiremos nesse artigo as relações desse tipo de imitação com as teorias de Guy Debord sobre a sociedade do espetáculo e analisaremos os paralelos que Altman estabelece entre o filme *Hold Your Man* (1933), de Sam Wood (1883-1949) com a narrativa de *Kansas City*.

O cinema e o rádio em *Kansas City*

Em outro momento de *Kansas City*, o gângster Seldom Seen retorna à sala do Hey-Hey Club, onde mantém Johnny O'Hara e Blue Green (Martin Martin) em cativeiro. Rodeados pelos capangas do gângster, Johnny e Blue ouvem silenciosamente as palavras de Seldom, que circula pelo recinto e faz comentários sobre a audácia da dupla de ladrões ao roubarem Sheepshan Red, o melhor cliente do gângster. É possível ouvir, ao fundo, *Blues in the dark*, de Count Basie, sendo tocada pela banda no salão do clube. Johnny, o único branco desse cenário, mantém-se em pé no centro da sala, sob os olhares fixos de todos os negros que o circundam no espaço reduzido.

Nesse ambiente à meia-luz, o espectador só é capaz de identificar a silhueta dos personagens, já que boa parte do cenário permanece na penumbra. A filmagem é feita em plano americano, acompanhando em *pan shot* os passos lentos de Seldom. O registro, como em outros momentos de *Kansas City*, é incomum: outros personagens surgem na tela em primeiro plano, embora seja o gângster o foco da cena. Dessa maneira, em alguns instantes, não é possível vê-lo em cena por inteiro, mas somente detalhes de sua figura.

Em determinado momento de seu discurso, Seldom detém seu passo ao lado de Johnny e lhe pergunta sua opinião sobre o cinema e o rádio:

Seldom Seen: Eu tenho que te dizer: você tem colhões⁶. Colhões e nenhum cérebro. E colhões sozinhos não são nada. Colhões não valem nada. Um maldito porco tem colhões. O Blue aqui ficou sentado a noite inteira chupando colhões de porco. Não sei nem o que você prefere: um pote de *chittlings*⁷ ou uma bela xana. Um porco tem mais

⁶ No original: “I’ve got to say this for you: you got guts”. A opção pelo termo “colhões” foi feita visando adaptar as gírias de Seldom para essa fala específica, mas a perda da carga semântica é inevitável dentro do contexto do filme. Nossa análise mostrará outros momentos em que há em *Kansas City* referências literais ou figurativas ao sentido original do termo *guts* (tripas, vísceras) e que são importantes para o entendimento da trama do filme como um todo.

⁷ Prato típico do sul dos Estados Unidos feito com as vísceras do porco e consumido principalmente pelos escravos negros (COVEY, EISNACH, 2009. p. 160).



cérebro que você. Você vem aqui pulando feito um Tarzan⁸, bem no meio de um mar de negros, como se estivesse em um filme. Você gosta de filmes? Estou falando com você! Você gosta de filmes?

Johnny O'Hara: Posso assistir ou não.

Seldom Seen: Eu recomendo que você não assista depois do que eles fizeram com o seu rabo com toda essa merda de *hambone*⁹ e Stepin Fetchit¹⁰. Ou então você gosta de rádio. Você... você gosta de rádio? Responda!

Johnny O'Hara: Sim, gosto às vezes.

⁸ Personagem criado por Edgar Rice Burroughs (1857-1950) para as *pulp magazines* (revistas de ficção de tiragens numerosas e impressas em papel de baixa qualidade) do início do século XX nos EUA. Tarzan é um homem que cresceu em uma selva e foi criado por macacos. O sucesso do conto *Tarzan of the Apes*, publicado em 1914, levou o personagem para os livros – 25 no total até 1964. Em 1918 foi lançado o filme mudo *Tarzan of the Apes* e, em 1932, com o advento do filme sonoro, Hollywood lançou o mais famoso filme do personagem: *Tarzan, the Ape Man*. O sucesso cinematográfico fez com que Tarzan se tornasse uma marca valiosa a partir da década de 1920 e o personagem foi utilizado das mais variadas formas: tiras de jornal, histórias em quadrinhos, propagandas, brinquedos, alimentos, programas de rádio, entre outras (YOUNG, YOUNG, 2007, pp. 535-537).

⁹ *Hambone*, também conhecido como "*Patting Juba*", é uma técnica musical que utiliza o próprio corpo e as mãos como instrumentos de percussão. Foi utilizada no século XVIII pelos escravos negros nos EUA em substituição aos tambores, proibidos pelos senhores de escravos por serem considerados instrumentos capazes de incitar revoltas. Sem os tambores, o *hambone* era a única maneira que os escravos tinham para marcar o ritmo das canções e danças que praticavam. A referência jocosa que Seldom faz à técnica provavelmente refere-se ao modo como o *hambone* era utilizado nos shows de teatro de variedades (*vaudeville*), em espetáculos feitos em *blackface*, estereotipando os negros (ABRAHAMS, 2006, p. 47; GUSHEE, 2005, pp. 9-10).

¹⁰ Stepin Fetchit era a alcunha artística do norte-americano Lincoln Theodore Perry (1902-1985). Perry foi um artista de grande sucesso dentro do TOBA (*Theater Owners Booking Association*) e, em 1927, começou a trabalhar nos filmes de Hollywood fazendo pequenos papéis até ser escalado para *Hearts in Dixie* (1929), grande sucesso da Fox Film Corporation e um dos primeiros filmes sonoros com elenco composto integralmente por atores negros. Fetchit recebeu por esse trabalho US\$ 1,500.00 por semana de filmagem, tornando-o um dos atores negros mais bem pagos de Hollywood. Sua performance lhe garantiu presença em outros filmes, representando sempre o papel de negro apalermado e preguiçoso – estereótipo muito comum à época – que servia de alívio cômico às narrativas, sofrendo abuso verbal e físico pelos personagens brancos. Sua carreira é exemplo do preço pago pelo negro para que tivessem representação dentro da indústria cultural norte-americana (GATES, HIGGINBOTHAM, 2009, pp. 198-200).

Seldom Seen: Claro que gosta. Toda essa coisa de *Amos'n'Andy*. No cinema e no rádio os brancos ficam criando essa merda o tempo todo. E então eles acreditam em tudo!¹¹

Podemos observar, no discurso de Seldom, em conjunto com outras cenas de *Kansas City*, uma série de críticas operadas em dois diferentes níveis: primeiramente, problematiza-se o fato de que os meios de produção da indústria cultural sejam todos controlados por uma minoria; em seguida, questiona-se o aproveitamento dos aparatos culturais tanto na esfera da produção quanto na do consumo. Desenvolveremos esses pontos ao longo deste artigo.

Amos'n'Andy e a indústria cultural nos anos 1930

As referências e críticas de Seldom Seen sobre o cenário da indústria cultural norte-americana à época em que a narrativa de *Kansas City* se passa, ou seja, a década de 1930, são significativas para o contexto porque, apesar de ainda viver os resquícios da crise econômica de 1929 e estar sob a tensão política de uma Segunda Guerra Mundial iminente, esse período foi caracterizado por um grande crescimento no mercado da indústria cultural. Filmes, discos, literatura popular, esportes, histórias em quadrinhos e tudo o que estava relacionado ao universo do

¹¹ No original: "Seldom Seen: I've got to say this for you: you got guts. Guts and no brains. And guts alone don't mean nothing. Guts is cheap. Fuckin' pig got guts. Blue here have been sittin' up all nite long suckin' on some pig guts. Don't even know which you like better: a pot of chitlings or a piece of pussy. A pig got more brains than you. You come swinging in here like... like Tarzan... right in the middle of a sea of niggers, like you are in a picture show. You like picture shows? I'm talking to you. You like picture shows?"

Johnny: I can take them or leave them.

Seldom Seen: I'd recommend you leave them after what they done to your ass with all that hambone and Stepin Fetchit shit. Or maybe you are a radio man. You... you like radio? Answer me!

Johnny: Yeah, I like it sometimes.

Seldom Seen: Goddamn right you do. All that Amos--Amos'n'Andy. In the movies and in radio white people just sit around all day long thinking up that shit. And then they believe it!"

entretenimento teve um grande desenvolvimento nos anos 1930: a *Billboard*¹² estabeleceu seu *hit parade*; Cooperstown, em Nova Iorque, inaugurou o *National Hall of Fame* de *baseball*; os personagens de *comic strips* Nancy Drew e Dick Tracy iniciaram o combate ao crime; e as salas de cinema passaram a contar com o conforto do ar-condicionado (HARK, 2007, p. 4).

Em contrapartida, o mercado de produção de filmes teve um início de década tenebroso. A demanda por cinemas luxuosos no fim dos anos 1920 sofreu uma queda brusca, transformando as salas em elefantes brancos dispendiosos. Hollywood foi atingida pela crise em todos os níveis: os lucros diminuíram, as contratações cessaram, cinemas foram fechados e os estúdios RKO, Paramount, Fox e Universal entraram em concordata em 1933, ano em que as vendas de ingressos tiveram seu pior índice naquela década. O cenário começou a mudar quando o setor de exibição da indústria colocou em prática uma série de medidas para alavancar novamente as vendas. O preço dos ingressos foi reduzido e várias estratégias foram adotadas para atrair o espectador: sessões duplas, promoções, concursos, *newsreels*¹³, desenhos animados¹⁴ e a venda de pipoca, que rendia de três a quatro vezes o seu custo. O filme, portanto, era somente parte de um pacote de entretenimento – aqueles que preferissem ainda tinham a opção de frequentar os *drive-in theaters*, que surgiram em 1933, e acompanhar os filmes de dentro do próprio veículo (HARK, 2007, pp. 4-6).

No caso do rádio, no entanto, a passagem para a década de 1930 foi menos turbulenta. Os anos 1920 haviam sido cenário de um crescimento acelerado das transmissões, que se consolidaram com o passar da década seguinte, e o rádio

¹² Publicação semanal norte-americana fundada em 1894 com foco no mercado publicitário, mas que, logo no início do século XX, especializou-se no mercado radiofônico e fonográfico (lançamentos e críticas de discos). A *Billboard* tornou-se famosa pelas publicações de seus *rankings* musicais, considerados relevantes. (HUTCHISON, 2010. p. 188).

¹³ Noticiário lançado duas vezes por semana em forma de filmes com cerca de dez minutos de duração e reproduzido antes dos filmes nas sessões de cinema dos anos 1930 e 1940, antecedendo o advento da televisão (MURRAY, 1999. p. 173)

¹⁴ Ícones do *cartoon* norte-americano – como Betty Boop, Pernalonga, Popeye e Pato Donald – surgiram na década de 1930 (HARK, 2007, p. 4).

tornou-se um meio de comunicação influente tanto nos EUA como na Europa. Ao oferecer notícias e entretenimento por um custo relativamente baixo, o rádio pôde rivalizar com o cinema como forma de expressão cultural dominante. Prova disso é que, de 1929 a 1933, com o aprimoramento tecnológico, o número de aparelhos de rádio produzido nos EUA duplicou. Com esse crescimento, as estações puderam absorver rapidamente a mão-de-obra oriunda de outras formas de entretenimento em declínio, como o teatro de variedades, além de oferecer música a um custo menor do que os discos (LACEY, 2002, pp. 24-25).

A popularização do rádio na década de 1930 aumentou o interesse dos anunciantes por esse nicho de mercado. Embora os anúncios já fizessem parte das transmissões radiofônicas desde o início da década de 1920, foi no período pós-1929 que a relação entre as indústrias da propaganda e do rádio se tornou mais sólida. A partir de 1931, quando a crise atingiu empresas pequenas e elas não puderam mais investir em anúncios, as grandes corporações passaram a dominar o espaço publicitário durante as transmissões, com uma abordagem bem mais direta e agressiva em relação aos ouvintes/consumidores, ao mesmo tempo em que se envolviam com a produção dos programas das redes nacionais (LACEY, 2002, pp. 24-25). Estabeleceu-se um monopólio, pois, mesmo que apenas um terço das estações nacionais fossem afiliadas à NBC ou à CBS, as duas redes detinham 90% do poder de transmissão das ondas de rádio, pois elas controlavam a maioria das estações com maior alcance por todo o país (LENTHALL, 2002, p. 53). Tal processo acabou com as estações não comerciais, outrora em plena atividade, e suas reivindicações por um controle estatal da indústria radiofônica caíram por terra nos primeiros anos da Depressão. Quando o *New Deal* autorizou uma maior intervenção do Estado na economia, o monopólio comercial das transmissões de rádio já havia sido legitimado (LACEY, 2002, p. 26).

Em *Indústria cultural – o Iluminismo como mistificação das massas*, Max Horkheimer e Theodor Adorno declaram que nem o cinema nem o rádio

têm mais necessidade de serem empacotados como arte. A verdade de que nada são além de negócios lhes serve de ideologia. Esta deverá legitimar o lixo que produzem de propósito. O cinema e o rádio se autodefinem como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores-gerais tiram qualquer dúvida sobre a necessidade social de seus produtos (HORKHEIMER, ADORNO, 2002, p. 8).

Entretanto, de acordo com Horkheimer e Adorno, a estrutura comercial do rádio limitava seu caráter progressista aquém do que era permitido no cinema, pois

em toda parte, o rádio, fruto tardio e mais avançado da cultura de massa, traz consequências provisoriamente recusadas ao filme por seu pseudomercado. A estrutura técnica do sistema comercial radiofônico o imuniza dos desvios liberais, como os que os industriais do cinema ainda se podem permitir no seu campo. É uma empresa privada que, em antecipação aos outros monopólios, já se mostra de todo soberana. (...) Incorporando completamente os produtos culturais na esfera das mercadorias, o rádio renuncia a colocar como mercadorias seus produtos culturais. Ele não cobra do público na América taxa alguma, e, assim, assume o aspecto enganador de autoridade desinteressada e imparcial, que parece feita sob medida para o fascismo. Daí o rádio se tornar a boca universal do *Führer*. (...) O fato desmedido de o discurso penetrar em toda parte substitui o seu conteúdo, do mesmo modo como a oferta daquela transmissão de Toscanini tomava o lugar do seu conteúdo, a própria sinfonia (HORKHEIMER, ADORNO, 2002, p. 8).

Simultaneamente ao desenvolvimento tecnológico e à consolidação institucional das transmissões de rádio, a década de 1930 também foi palco do surgimento de novos formatos dentro da programação. Além dos programas musicais e de debates, surgidos ainda nos anos 1920, as estações de rádio passaram a transmitir o *serial drama*¹⁵, cuja narrativa era contínua, dividida em episódios com momentos de crise e de resolução. Foi também nos anos 1930 que houve o surgimento dos programas humorísticos e de variedades, cuja função era oferecer uma forma de escapismo e de distração aos tempos difíceis – muitas vezes fazendo uso de humor negro sobre a situação crítica então vivida pelos americanos. Vários artistas oriundos do teatro de variedades dominavam a programação, desenvolvendo novos formatos de shows (LACEY, 2002, p. 27).

Dentre os programas de comédia da época destacou-se *Amos'n'Andy*, protagonizado pelos comediantes brancos Freeman Gosden e Charles Correll. O programa foi ao ar pela primeira vez em agosto de 1929 na emissora WMAQ, de Chicago, meses antes da queda da bolsa de Nova Iorque, e contava as aventuras de dois negros motoristas de táxi pela cidade. Em pouco tempo *Amos'n'Andy* tornou-se o programa de maior audiência das rádios norte-americanas, alcançando

¹⁵ Conhecidas como radionovelas no Brasil.

40 milhões de ouvintes, ou seja, um terço da população do país. Foi o primeiro grande programa de rádio em âmbito nacional a criar nos ouvintes o hábito de acompanhar um programa específico em um horário determinado, e mostrou aos artistas de teatro de variedades que a comédia no rádio era possível – e lucrativa. O sucesso de *Amos'n'Andy* levou-o também para a televisão na década de 1950, onde permaneceu no ar até 1953. No rádio, o último programa foi ao ar em 1960 (DOUGLAS, 2004, pp. 104-110).

Boa parte do humor do programa vinha do uso de jogos de palavras, de trocadilhos e do próprio *Black English*¹⁶ utilizado pelos protagonistas. Susan Douglas alega que *Amos'n'Andy* era um dos poucos programas de comédia no rádio em que os negros não eram representados como criados. Além disso, segundo Douglas, os milhões de ouvintes brancos do programa não o acompanhavam diariamente a fim de rir da estupidez e ingenuidade da dupla de negros, mas riam, sim, de uma versão um pouco exagerada deles próprios – porque, embora não admitissem, muitos brancos se identificavam com Amos e Andy. Ao fazer uso de um "ventriloquismo racial", Correll e Gosden configuravam, na boca de dois negros, a sensação de desamparo de toda a população norte-americana naquele momento. A incompreensão estereotipada que Amos e Andy tinham em relação à complexidade da situação econômica em que viviam figurava a mesma incompreensão dos brancos – projetada de maneira prudente sobre os negros (DOUGLAS, 2004, pp. 104-110).

Em depoimento ao *Los Angeles Times* em julho de 1997, Robert Altman expressou seu desejo de levar *Amos'n'Andy* para as telas do cinema em um projeto em parceria com Harry Belafonte que faria referências tanto ao programa de rádio como ao da televisão. Seu título provisório era *Cork* ("Rolha", em inglês).

"Nossa ideia no momento é fazer algo como o show da Broadway '*Bring in Da Noise, Bring in Da Funk*'", declarou Altman, referindo-se ao musical que incorpora o sapateado na sua investigação sobre a cultura negra norte-americana. "Só que, em vez de sapateado, nós faremos isso com a comédia", disse Altman. "Não seria uma obra biográfica linear. Estamos usando a comédia como metáfora para

¹⁶ Variante do inglês falada pelos negros norte-americanos.

demonstrar o desenvolvimento do racismo nesse país. As pessoas têm medo de tocar nesse assunto. É muito arriscado” (ZUCKOFF, 2009, p. 514).

Em *Kansas City*, *Amos'n'Andy* surge como referência para Seldom identificar a dupla de ladrões composta por Johnny O'Hara e Blue Green. Johnny praticara o roubo a Sheepshan no táxi de Blue com o rosto pintado de preto, a fim de enganar a vítima, mas o golpe é descoberto pelo gângster quando ele percebe que há manchas de rolha queimada na roupa de Sheepshan. O plano falido de Johnny e Blue, que tomaram como princípio o que Gosden e Correll praticavam no rádio, tem duas características importantes dentro do enredo do filme: em primeiro lugar, Johnny não se colocou em *blackface* para fazer comédia como *Amos'n'Andy*, mas para praticar um crime “em meio a um mar de negros”, o que coloca em questão não só a inteligência do assaltante, mas também a maneira como a apropriação do modelo foi realizada.

Em segundo lugar, Blue Green não se enquadra no perfil criado por Gosden e Correll, dado o fato de que ele não precisa fingir ser negro. Tal fato é destacado com uma rima visual durante a cena descrita anteriormente, no momento em que Seldom esfrega com a mão o rosto de Blue, como se tentasse, sem sucesso, remover a mesma tinta preta que saiu da pele de Johnny momentos antes no filme (Figura 1).

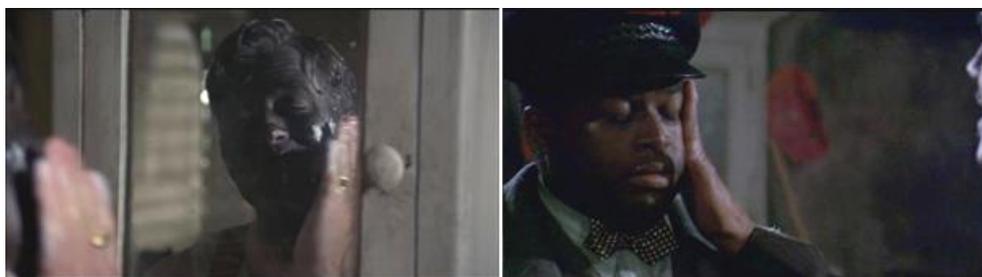


Figura 1 – Johnny lavando o rosto (esq.) e Seldom esfregando o rosto de Blue (dir.).
(KANSAS City, 2005)

A presença de Blue Green como cúmplice no assalto a Sheepshan reforça um procedimento do diretor de evitar a celebração de uma suposta essencialidade da

raça negra, como se só os brancos estivessem sujeitos à influência da indústria cultural. Blue também é atraído pela ideia de que seria possível lucrar com aquela estratégia, mas fica claro pelas cenas desde o início do filme que Johnny é o mentor do plano e, desse modo, assim como sua namorada Blondie (Jennifer Jason Leigh), é ele quem mais se presta ao engano.

A estratégia escolhida por Johnny e Blue para praticar o assalto evidencia um processo de espetacularização da sociedade, no qual, segundo Guy Debord, “o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um *comportamento hipnótico*” (grifo nosso) (DEBORD, 1997, p. 18). O comportamento irrefletido de Johnny em *Kansas City* estabelece uma tentativa de espelhamento do que se fazia em um programa de rádio diretamente para a realidade, com a esperança de que a farsa fosse produtiva. De acordo com Debord,

a primeira fase da dominação da economia sobre a vida social acarretou, no modo de definir toda realização humana, uma evidente degradação do *ser* para o *ter*. A fase atual, em que a vida social está totalmente tomada pelos resultados acumulados da economia, leva a um deslizamento generalizado do *ter* para o *parecer*, do qual todo “*ter*” efetivo deve extrair seu prestígio imediato e sua função última. Ao mesmo tempo, toda realidade individual tornou-se social, diretamente dependente da força social, moldada por ela. Só lhe é permitido aparecer naquilo que ela não é (DEBORD, 1997, p. 18).

Dessa maneira, “toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de *espetáculos*. Tudo o que era vivido diretamente virou uma representação” (DEBORD, 1997, p. 13). O fato de Johnny querer “parecer” um negro em meio aos domínios de *Seldom Seen* e o discurso do gângster caracterizam, nessa cena de *Kansas City*, a crítica de Altman em relação ao processo descrito por Debord. Blue Green espelha em si o aspecto mais brutal dessa crítica pela referência que seu assassinato faz aos linchamentos, também vistos na década de 1930 como uma espécie de *espetáculo coletivo*, em que multidões de brancos assistiam e participavam de massacres a negros acusados de crimes hediondos.

Kansas City e Hold your man

Logo após o término do discurso de Seldom Seen, descrito anteriormente, há um corte, e a cena seguinte mostra ao espectador uma sala de cinema em que *Hold your man* (1933), de Sam Wood, é projetado. A câmera filma a sala de cinema em plano geral, a partir da posição superior do corredor central da sala, tendo a tela ao fundo no centro do enquadramento. É possível ver as fileiras de assentos ocupados pelos espectadores à esquerda e à direita do corredor (Figura 2).



Figura 2 – A projeção de *Hold your man* no cinema de *Kansas City*. (KANSAS City, 2005)

A primeira cena exibida no filme de Altman é uma tomada em que Eddie (Clark Gable) entra em uma sala pela porta à esquerda do cenário. Ruby (Jean Harlow) o aguarda mais à direita. A câmera corta para um diálogo em campo e contracampo dos protagonistas. Retorna-se à tomada anterior em plano geral e, por um breve momento, eles hesitam, até que um corre em direção ao outro e os dois se abraçam ternamente.

Nesse momento, há um corte e surgem Carolyn (Miranda Richardson) e Blondie

sentadas na plateia, assistindo ao filme. Carolyn, em primeiro plano, à esquerda, acompanha o filme distraidamente, desviando seu olhar da tela por vários momentos e virando a cabeça para observar o que se passa nas fileiras de trás enquanto come pipoca. Blondie, à direita e em segundo plano, por sua vez, assiste ao filme atentamente, com o olhar fixo na tela (Figura 3). É possível ouvir o diálogo entre os protagonistas de *Hold your man*:

Ruby: Você sentiu minha falta?

Eddie: Estava morrendo de saudades de você.

Ruby: Puxa, e eu pensei...

Eddie: Eu sei o que você pensou...



Figura 3 – Carolyn (esq.) e Blondie (dir.) no cinema. (KANSAS City, 2005)

Nesse instante, Altman realiza um corte e exhibe novamente a projeção de *Hold your man*, mas dessa vez em um plano mais fechado, em que só é possível ver a tela do cinema. Nela, há um close de Eddie e Ruby abraçados. Eddie aparece em primeiro plano, filmado pelo seu lado direito, e continua seu discurso ao mesmo tempo em que afasta lentamente seu rosto até que ambos fiquem frente a frente:

Eddie: ... e eu não te culpo. Eu não ousei tentar entrar em contato. Tudo o que eu queria era fugir. Eu te mandaria notícias assim que possível...

Ruby: Claro. Eu sei.

O diretor realiza um corte e retorna novamente a Blondie e Carolyn, mas dessa vez em um plano mais aberto, em que é possível ver o restante da plateia, composta totalmente por negros – as duas mulheres são as únicas brancas entre os espectadores. Ambas permanecem com as mesmas atitudes descritas anteriormente e é possível perceber um certo desconforto de Carolyn em relação ao lugar para onde foi levada.

Nas primeiras décadas do século XX, ir ao cinema nos Estados Unidos era uma atividade restrita à classe trabalhadora — os críticos da época descreviam o cinema como “o show vulgar para pessoas vulgares”. Com o ingresso ao preço médio de vinte e cinco centavos no fim dos anos 1930, o cinema tinha como público-alvo todos aqueles excluídos de formas de entretenimento mais caras. A classe operária era, então, o nicho de mercado explorado por empresários do ramo do entretenimento. O resultado dessa relação da classe trabalhadora com o cinema foi a criação de um estereótipo em torno da atividade. Os filmes eram vistos pelos ricos com desdém porque, segundo os últimos, não havia qualquer sofisticação ou valor estético nessa forma de entretenimento (BAUMANN, 2007, p. 24).

Outro estereótipo em torno dos filmes girava ao redor da suposta corrupção e imoralidade por eles propagada. Definido como um “vício urbano” por autoridades religiosas e alguns intelectuais, o conteúdo dos filmes norte-americanos do início do século XX era considerado violento e perigoso. Tal crença era potencializada devido ao medo de que as imagens em movimento tivessem uma grande influência sobre a classe trabalhadora, crianças e minorias étnicas, provocando comportamento criminoso ou antissocial. Para a parte “respeitável” da sociedade, o cinema “pertencia à mesma classe dos bordéis, casas de jogos de azar e esconderijos de criminosos” (BAUMANN, 2007, p. 24). Esse estereótipo explica a inquietude de Carolyn, esposa de um político importante da cidade, dentro da sala

de cinema ao lado de Blondie e de dezenas de negros.

É interessante notar também que, na cena anterior à sequência dentro do cinema, as maiores críticas feitas à indústria cultural foram proferidas justamente por um negro. Embora *Seldom Seen* acuse os brancos de acreditarem em tudo o que criam, a cena seguinte nos mostra uma sala de cinema composta quase integralmente por negros. Esses últimos — e os pobres, como vimos acima, em um âmbito mais amplo — também estão sujeitos àquilo que é projetado no cinema ou transmitido via rádio.

Voltando à descrição da cena de *Kansas City*, enquanto a câmera focaliza a plateia com Blondie e Carolyn, é possível ouvir Eddie dizendo a Ruby: “Eu tenho grandes planos para nós dois e o bebê – nosso bebê”. Nesse momento, realiza-se um corte que leva o espectador à estação de trem em Iowa, onde o político Henry Stilton (Michael Murphy), esposo de Carolyn, encontra. Dali ele liga para sua casa em Kansas City. Com outro corte, o diretor nos leva novamente para a sequência dentro do cinema com Carolyn e Blondie, retomando a mesma posição de câmera anterior ao corte. Nesse momento, Blondie olha para o seu relógio e cutuca Carolyn, chamando-a para fora da sala. Carolyn se assusta, mas segue o comando. As duas se levantam e começam a sair. Em *Hold your man*, Eddie e Ruby continuam seu diálogo:

Eddie: Eu decidi que hoje nós iríamos nos casar. Nossa, estou muito ansioso.

Ruby: Vai dar tudo certo. Você vai ser meu e eu serei sua pra sempre... Como é bom poder te sentir perto de mim... Eu te amo, Eddie.

Blondie não consegue parar de olhar para a tela às suas costas enquanto sobe os degraus que levam à saída da sala. E, embora tenha sido ela a chamar Carolyn para fora do cinema, é a última que vai à frente, guiando Blondie pela mão e evitando que tropece nos degraus e caia. Diante da relutância em sair, Carolyn praticamente puxa Blondie para fora da sala. A cena é filmada do mesmo plano geral de onde a sequência no cinema teve início, ou seja, no corredor. Dessa vez, as silhuetas das duas mulheres, ao subirem a escadaria, se sobrepõem à tela, e o espectador de *Kansas City* não consegue ver a projeção integralmente.

A câmera acompanha em *pan shot* o movimento das duas saindo da sala e se

encaminhando ao saguão. Blondie se dirige ao telefone público enquanto Carolyn se senta em uma cadeira à esquerda do cenário, tendo um cartaz do filme em exibição à sua direita. O diretor focaliza esse cartaz, fixando o enquadramento alguns segundos para que o espectador tenha tempo de identificar de qual filme se trata. Altman chama a nossa atenção propositalmente para o cartaz de *Hold your man* (Figura 4), pois o filme de Sam Wood nos dá pistas importantes sobre Blondie, seu comportamento e a atuação de Jennifer Jason Leigh no papel da personagem.



Figura 4 – O cartaz de *Hold your man*. (KANSAS City, 2005)

Em *Hold your man*, terceiro de seis filmes com Jean Harlow e Clark Gable como protagonistas, Eddie Hall é um vigarista sedutor em Nova Iorque que, após aplicar um de seus golpes, esconde-se da polícia inadvertidamente no apartamento de Ruby Adams, uma moça simples, irreverente e perspicaz. As fotos de outros homens com dedicatórias espalhadas pela casa e focalizadas pela câmera nessa cena inicial indicam que ela também utiliza seus dotes físicos e seu poder de sedução como armas de conquista. Embora ajude o homem desconhecido que acabara de se esconder em seu apartamento, Ruby, nesse primeiro momento,

procura não demonstrar claramente seu interesse pelo vigarista, que desde o início procura seduzi-la e vai embora sem que ela perceba.

Na cena seguinte, no salão de danças *Elite Club*, Ruby tenta, em busca de dinheiro, aplicar um malsucedido golpe em Al Simpson, um vendedor de Cincinnati com quem mantinha um relacionamento. Eddie encontra o casal e dança com Ruby ao som da música-tema do filme.

Ruby vai até a casa de Eddie na cena a seguir e, embora relutante, ao final deixa-se cair nos braços do golpista. A moça se apaixona e passa a cuidar de Eddie e de sua casa, mesmo quando ele é preso por um de seus golpes. No último deles, Eddie e seu parceiro Slim têm a ideia de extorquir dinheiro de Aubrey, um dos admiradores de Ruby. Quando o plano está em andamento e Ruby seduz seu admirador, Eddie tem um acesso de ciúmes, bate em Aubrey e manda Ruby se arrumar para irem ao cartório retirar uma licença de casamento, a fim de ser entregue a um padre para que possam se casar. Entretanto, quando o casal volta do cartório já com a licença em mãos, encontram uma multidão em frente ao prédio onde moram e descobrem que Aubrey foi encontrado morto. Eddie some e Ruby acaba sendo presa e condenada a passar dois anos em um reformatório. Além de se adaptar à disciplina do lugar, lá ela descobre que está grávida e passa a ter a preocupação de criar um filho no reformatório, sem o apoio de um pai. Al Simpson surge e lhe pede em casamento, o que lhe daria a liberdade, mas Ruby nega o pedido, alegando que Al é bom demais para ela.

Em uma das cenas no reformatório, Ruby senta-se ao piano e canta *Hold your man*, cuja letra ensina às mulheres que a única maneira de conseguir um homem é dando-lhe muito amor:

All women like to play the game of love
But most women don't seem to know that game of love
Well, let me tell you. To be aloof is quite passé.
That's no game to play
There's just one way to hold your man

Give him love that will Mmmm
With a kiss that will Mmmm

Hold him close to you with love's caress
Lead him on to happiness
With a sigh that will Mmmm
Then the thrill that will Mmmm
Close your drowsy eyes
Drift to Paradise
Give him love and you'll hold your man.¹⁷

Logo em seguida, Eddie, ainda fugitivo da polícia, surge no reformatório em um dia de visitas e, com a ajuda de outras internas, Ruby consegue encontrá-lo. O trecho de *Hold your man* que vemos em *Kansas City* é a cena do reencontro entre os personagens, momentos antes de um padre realizar às pressas o casamento de Eddie e Ruby na capela do reformatório. A sequência termina com a polícia invadindo o local e levando Eddie preso. A cena final de *Hold your man* mostra, tempos depois, Ruby e seu filho reencontrando Eddie no *Grand Central Terminal* de Nova Iorque, com a notícia de que Al Simpson havia arrumado um emprego para Eddie em Cincinnati.

A comparação da história de Ruby, em *Hold your man*, com a de Blondie, em *Kansas City*, traz alguns dados interessantes à tona. Tanto Ruby como Blondie são apaixonadas por criminosos e por eles fazem de tudo: Ruby participa de um golpe

¹⁷ "Todas as mulheres gostam de jogar o jogo do amor
Mas a maioria parece não conhecer o tal jogo do amor
Bem, deixe-me dizer. Ser indiferente está fora de moda
Não é um jogo pra ser jogado
Só há uma maneira de agarrar seu homem

Dê-lhe amor e então Mmmm
Com um beijo e então Mmmm
Segure-o bem perto de você com carinho
Guie-o à felicidade
Com um suspiro e então Mmmm
Daí a emoção e então Mmmm
Feche seus olhos sonolentos
Flutue até o paraíso
Dê-lhe amor e você conseguirá agarrar seu homem" (tradução nossa)

com Eddie e acaba presa, sem delatar seu companheiro, enquanto Blondie realiza um sequestro para reaver seu marido. Ambas acreditam no amor verdadeiro e tiveram filhos com seus parceiros. Blondie chega ao ponto de imitar Ruby ao ter em casa uma gaiola com um pássaro, assim como aquele com que Ruby decorou a casa de Eddie enquanto ele esteve na prisão.

As semelhanças, entretanto, acabam no momento em que passamos a observar o percurso de Ruby e Blondie ao longo de seus respectivos filmes. Embora acabe na prisão por causa de Eddie, Ruby é apresentada em *Hold your man* como uma jovem loira, esperta e atraente, que conhece o amor de sua vida por obra do acaso. Não é informado ao espectador se a moça tem uma profissão e um emprego fixo, o que leva a crer que ela é sustentada pelo dinheiro de seus namorados. Ruby termina o filme com seu filho e seu marido já em liberdade: um final feliz típico da fórmula dramática hollywoodiana, em que é garantida ao casal de protagonistas — após uma série de crises — uma resolução apaziguadora e um futuro repleto de amor e estabilidade financeira. A garantia do emprego de Eddie também sinaliza sua redenção dentro da lógica burguesa do trabalho assalariado. De acordo com Debord,

o trabalho se tornou, com a burguesia, *trabalho que transforma as condições históricas*. A burguesia é a primeira classe dominante para quem o trabalho é um valor. E a burguesia que suprime todo privilégio, que só reconhece valor decorrente da exploração do trabalho, identificou justamente com o trabalho seu próprio valor como classe dominante. Fez do progresso do trabalho o seu próprio progresso. A classe que acumula as mercadorias e o capital modifica continuamente a natureza ao modificar o próprio trabalho, ao promover sua produtividade (DEBORD, 1997, p. 98).

No caso de Eddie, após ter pagado na prisão o preço de uma vida de contravenções, o golpista tem a chance de se redimir e prosperar em um trabalho honesto, ao mesmo tempo em que sustenta sua família. O trabalho assalariado surge, dessa maneira, como solução para o progresso na vida conjugal e um atalho para a felicidade.

Em *Kansas City*, Blondie, apesar do apelido, aparece sem o cabelo loiro que lhe dá sua identidade — segundo a própria personagem, diversas vezes ao longo do filme, seu cabelo caiu devido ao excesso de água oxigenada usada para pintá-lo, o que ela faz regularmente para que fique parecida com Jean Harlow. No entanto,

embora faça de tudo para parecer o contrário, Blondie é somente um arremedo de uma estrela de Hollywood: seus dentes são podres, suas roupas são baratas e falta aos seus trejeitos rudes o glamour da tela de cinema; mesmo assim, sua maior preocupação é com a aparência — sempre que tem oportunidade, Blondie se olha no espelho, confere o batom, ajeita o chapéu de quatro dólares que ela usa para esconder seu cabelo sem tintura e aparece em cena fumando¹⁸. Ao contrário de Ruby, Blondie tem um emprego fixo como telegrafista na *Union Station* e aparece, na primeira cena do filme, como a manicure de Carolyn, marcando de forma objetiva as classes sociais às quais pertencem as duas personagens envolvidas.

Ao longo da narrativa, descobrimos que Blondie engravidou de Johnny aos dezessete anos, mas, ao contrário de Ruby, que termina *Hold your man* com seu filho nos braços, Blondie foi obrigada por seu marido a entregar para adoção a criança, que acabou morrendo aos dois anos de idade por problemas pulmonares, sem qualquer contato com seus pais biológicos. Blondie também não tem a mesma sorte de Ruby ao fim de *Kansas City*. Enquanto o diretor Sam Wood finaliza *Hold your man* com uma cena idílica, Robert Altman opta por outro caminho: Johnny chega em casa com o abdome mutilado; Blondie se desespera, tenta estancar o ferimento com as próprias mãos e grita pedindo a ajuda de Carolyn, que resolve o problema dando um tiro à queima-roupa na cabeça de Blondie. Não há, pois, qualquer sinal da reconciliação conquistada por Eddie e Ruby, mas um retrato da barbárie sobre a qual se configura toda a narrativa de *Kansas City*.

Como espectadora de *Hold your man*, Blondie procura transpor os passos de sua protagonista preferida para a sua realidade e, no processo, acaba se sujeitando à alienação de sua própria subjetividade. Segundo Guy Debord,

a alienação do espectador em favor do objeto contemplado (o que resulta da sua própria atividade inconsciente) se expressa assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo. Em relação ao

¹⁸ O fetiche pelo cigarro, como um símbolo de glamour e fonte de prazer, é bem evidente em algumas cenas de *Hold your man*, inclusive naquela em que Ruby canta enquanto toca a música-título ao piano.

homem que age, a exterioridade do espetáculo aparece no fato de seus próprios gestos não serem seus, mas de um outro que os representa por ele (DEBORD, 1997, p. 24).

Pouco se reconhece em Blondie que seja de sua própria personalidade. Mesmo nos momentos em que ela esboça expressar um sentimento autêntico — como, por exemplo, seu amor por Johnny —, ela o faz de maneira reificada, melodramatizando com hipérboles repetidas vezes a declaração de amor pelo seu esposo durante a narrativa, como se justificasse a Carolyn — e também a si mesma — o porquê do sequestro. Podemos observar esse comportamento obsessivo de Blondie por Johnny na cena em que ela e Carolyn estão em um dos quartos da casa de Addie Parker (Jeff Feringa). Vemos primeiramente um plano de detalhe da mão de Blondie, que, deitada na cama, tenta tirar o revólver da sua cintura. A câmera acompanha em *zoom out* o movimento da mão com o revólver em punho, que Blondie apoia ao lado de sua cabeça no travesseiro. Conforme o plano se abre, é possível ver que Carolyn está ao seu lado, segurando o vidro de láudano, com o revólver praticamente apontado para sua cabeça.

A situação inusitada (sequestradora, com uma pistola na mão, e sequestrada dividindo a mesma cama na casa de terceiros) torna-se mais estranha à medida que a cena avança, pois as duas passam a conversar sobre o amor:

Carolyn: Meu marido jamais me colocaria numa posição como a que o seu a colocou.

Blondie: Cala a boca. Todo mundo comete erros. Você faria o mesmo pelo Heinie. Não faria?

Carolyn: Não, acho que não.

Blondie: Você não sabe nada sobre o amor.

Carolyn: O que você quer dizer?

Blondie: É, amor. Amor de verdade. Do tipo que faz outra pessoa ser uma parte de você, uma parte do seu corpo. É como se ele fosse parte das minhas entranhas. Você sabe do que estou falando. Não sabe? Entendeu?

Ironicamente, o discurso de Blondie transforma-se em uma referência visual na última cena de *Kansas City*, em que a mulher se torna literalmente parte das entranhas de seu amado. Quando Johnny chega em casa, eviscerado a mando de Seldom Seen, Blondie tenta estancar a hemorragia que sai do ventre de seu esposo, enfiando as mãos e pedaços da camisola branca que está vestindo na barriga dele (Figura 5). O esforço, no entanto, é tão inútil quanto as tentativas de

Blondie em recriar em sua vida aquilo que o cinema e as revistas lhe mostravam como um padrão a ser adotado.



Figura 5 – Blondie tenta salvar a vida de Johnny. (KANSAS City, 2005)

Viver em uma sociedade em que parte das formas de sociabilidade são mediadas pela indústria cultural e na qual a mercadoria tem influência sobre algumas das possibilidades de consciência faz com que Blondie procure no cinema as referências para o seu comportamento. Entretanto, o desajuste entre sua realidade e a ficção torna insustentável a manutenção da mentira que se tornou a sua vida.

Carolyn, por sua vez, também precisa lidar com desajustes, mas de outra natureza. Embora não seja, como Blondie, diretamente influenciada pelo cinema, ela cultiva uma vida tediosa e solitária dentro de casa, além de um casamento de aparências com o político Henry Stilton. Se Blondie busca refúgio da realidade em uma sala de cinema, Carolyn o faz dentro de um vidro de láudano. De acordo com Debord,

a supressão da personalidade acompanha fatalmente as condições da existência submetida às normas espetaculares — cada vez mais afastada da possibilidade de

conhecer experiências autênticas e, por isso, de descobrir preferências individuais. Paradoxalmente, o indivíduo deve desdizer-se sempre, se desejar receber dessa sociedade um mínimo de consideração. Essa existência postula uma fidelidade sempre cambiante, uma série de adesões constantemente decepcionantes, a produtos ilusórios. Trata-se de correr atrás da inflação dos sinais depreciados da vida. A droga ajuda a pessoa a se conformar com essa organização das coisas; a loucura ajuda a evitá-la (DEBORD, 1997, p. 191).

Entre a droga e a loucura, Carolyn opta pela primeira — já lhe basta a falta de sentido em seu casamento. De certa maneira, Blondie também faz essa opção. O ópio de Blondie é o espetáculo, o de Carolyn é o próprio ópio. Essencialmente, o que opõe uma à outra é a distinção de classes — é ela que define, ao fim da narrativa, quem tem o direito de prosseguir vivendo sua mentira e a quem é negada a própria vida.

Além de Seldom e Johnny no *Hey-Hey Club*, Carolyn e Blondie, embora sejam personagens centrais no filme, não representam a totalidade dos núcleos registrados por Altman em *Kansas City*. Um bom exemplo talvez seja Addie Parker, uma personagem que se contrapõe socialmente tanto a Carolyn quanto a Blondie. Addie é negra e trabalha como faxineira da Union Station, uma condição que a coloca praticamente à margem da sociedade. Podemos observar essa característica da personagem em uma das sequências no interior da estação de trem. Blondie deixa Carolyn em uma das salas da administração da Union Station e explica a Addie que está ajudando Carolyn a se proteger do marido violento. Blondie, então, pede que a faxineira cuide de Carolyn para ela. O seguinte diálogo se dá no momento em que Carolyn encontra Addie enquanto Blondie envia um telegrama a Henry Stilton:

Carolyn: Meu marido. Ela [Blondie] vai tentar entrar em contato com meu marido.

Addie: Oh, eu não sei nada sobre isso, senhora.

Carolyn: Bem, eu... eu acho que ela não gostaria de saber que nós duas conversamos tanto. [Addie observa Carolyn atentamente, demonstrando um certo receio quanto às reações dela] Meu marido está cuidando das coisas, mas ele não faz mais parte do cenário político local *per se*, ele não faz desde 1932, quando o presidente Roosevelt o nomeou assessor. E qualquer que seja o resultado das eleições locais, meu marido vai permanecer em Washington.

Addie, com um olhar resignado: Sim, senhora.



Carolyn: Quanto à situação daqui, acho que ele não se importa se os *Goats* são bons ou se os *Rabbits* estão errados. Digo, ele simpatiza com os *Rabbits*, mas isso não tem nada a ver com a minha situação aqui essa noite... nossa situação, eu diria. [Addie somente olha com curiosidade em direção à Carolyn, que vai até a mesa e pega seu chapéu, deixando o de Blondie sobre a mesa] Qual deles você prefere?

Addie: Bem, eu acho que você é muito bonita, senhora, e qualquer um desses chapéus ficam muito bem em você.

Carolyn, sem entender a resposta de Addie: *Goats* ou *Rabbits*?

Addie: Oh, eu não sei muito sobre *Goats* ou *Rabbits*, senhora.

Carolyn: Você não sabe?

Addie: Não, senhora.

Addie Parker acompanha atentamente o discurso de Carolyn sobre Henry Stilton e o cenário político de *Kansas City*, mas demonstra dificuldade em compreender a totalidade da situação, sem saber exatamente sobre o quê a mulher está falando. Além da fala de Carolyn ser confusa, Addie assume sua ignorância a respeito das facções do partido democrata às quais Carolyn faz referência. A atitude da faxineira é de submissão: Blondie não lhe dá a opção de escolher se pode ou não ajudá-la e Addie concorda com tudo o que Carolyn diz, sem contrariá-la. Mais adiante, no momento em que carrega Carolyn para fora da sala, Blondie diz a Addie:

Blondie: Muito obrigado, Addie.

Addie: De nada, senhorita Blondie.

Blondie: Você não precisa contar a ninguém sobre isso. É melhor pra você se você não contar.

Addie, com um ar resignado: Ninguém vai me perguntar nada. Eles nunca perguntam.

A resignação de Addie diante de sua “invisibilidade social” configura a posição marginal que a personagem ocupa naquela sociedade.

Outro ponto que nos chama atenção é que, a exemplo de Carolyn, Addie não demonstra, em *Kansas City*, qualquer tipo de interesse no cinema. Carolyn, por ser da elite, é a personificação da indiferença em relação ao assunto. O desinteresse de Addie, por sua vez, pode ter dois motivos: ou o cinema lhe é irrelevante, ou ela simplesmente não tem acesso a ele. O fato é que tal desinteresse coloca ambas em oposição à Blondie. Embora tanto Addie como Blondie sejam da classe trabalhadora, somente a segunda tem aspirações pequeno-burguesas —

justamente a vítima preferencial das mistificações da indústria cultural, de acordo do diagnóstico que Altman nos oferece em *Kansas City*.

Nesse sentido, Addie Parker pode ser vista, dentro do filme como exemplo de uma determinada parcela da classe trabalhadora que não está submetida aos imperativos da indústria cultural —ao menos não como Blondie. Embora a faxineira não represente a totalidade dos negros e pobres do filme — uma vez que o próprio Altman inclui Blue Green na narrativa, e faz questão de filmar a plateia do cinema totalmente composta por negros —, não há na experiência de Addie em *Kansas City* qualquer contato com o universo das mistificações e dos clichês aos quais Blondie e Johnny se submetem. O fato de não estar sob a influência da indústria cultural não significa que ela necessariamente tenha ganhos de entendimento ou de consciência em relação aos outros personagens, e o significado político disso não é automático nem pré-estabelecido. Entretanto, mesmo estando à margem da sociedade, a faxineira faz questão de votar — um indício de que, se organizados, trabalhadores como Addie poderiam ter um impacto determinante nos rumos da sociedade.

A análise das cenas de *Kansas City* nos mostra que o modelo imitado por Blondie enfatiza a ação individual e é parte do treinamento ideológico ao qual a indústria cultural submete suas vítimas. Blondie configura em si a valorização do espírito empreendedor e do romantismo, pois só a crença no amor verdadeiro a faz perseverar diante das dificuldades. Dentro do diagnóstico que Altman nos oferece, a classe trabalhadora com pretensões pequeno-burguesas (como Blondie e Johnny), por não compreender a totalidade, sofre uma pressão do aparato ideológico burguês e, conseqüentemente, fica mais vulnerável ao engodo. Addie Parker e Carolyn Stilton formam um contraponto ao casal, mas de maneiras distintas. Enquanto a segunda não demonstra qualquer interesse pelo cinema, por uma questão de classe social, Addie é registrada como uma trabalhadora que não se submete aos imperativos da indústria cultural, como Blondie e Johnny o fazem. Vale notar, no entanto, que o problema não está nos meios de produção cultural (como o cinema ou o rádio) em si, mas sim no uso que se faz deles. No que diz respeito ao caso específico do cinema, Walter Benjamin diz:

Na Europa Ocidental, a exploração capitalista do cinema impede a concretização da aspiração legítima do homem moderno de ver-se reproduzido. De resto, ela também é bloqueada pelo desemprego, que exclui grandes massas do processo produtivo, no qual deveria materializar-se, em primeira instância, essa aspiração. Nessas circunstâncias, a indústria cinematográfica tem todo interesse em estimular a participação das massas através de concepções ilusórias e especulações ambivalentes. Seu êxito maior é com as mulheres. Com esse objetivo, ela mobiliza um poderoso aparelho publicitário, põe a seu serviço a carreira e a vida amorosa das estrelas, organiza plebiscitos, realiza concursos de beleza. Tudo isso para corromper e falsificar o interesse original das massas pelo cinema, totalmente justificado, na medida em que é um interesse no próprio ser e, portanto, em sua consciência de classe. Vale para o capital cinematográfico o que vale para o fascismo no geral: ele explora, secretamente, no interesse de uma minoria de proletários, a inquebrantável aspiração por novas condições sociais. Já por essa razão a expropriação do capital cinematográfico é uma exigência prioritária do proletariado (BENJAMIN, 1985, pp. 184-185).

A imitação de Blondie, cuja vida é, em última análise, uma constante atuação, representa em si a classe operária que quer ser parte da experiência do cinema e que deseja ter representação dentro do aparato cultural. Entretanto, como Walter Benjamin afirma, esse objetivo só pode ser conquistado sob outras condições de produção.

Referências Bibliográficas

ABRAHAMS, Roger. D. Blues for New Orleans: Mardi Gras and America's Creole soul. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2006, p. 47; Gushee, Lawrence. Pioneers of jazz: the story of the Creole Band. Oxford: Oxford University Press US, 2005.

BAUMANN, Shyon. Hollywood highbrow: from entertainment to art. Princeton: Princeton University Press, 2007.

BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica". In: Obras escolhidas, Magia e técnica, arte e política, v. I trad. S.P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

COVEY, Herbert C., EISNACH, Dwight. What the slaves ate: recollections of African American foods and foodways from the slave narratives. Santa Barbara: ABC-CLIO, LLC, 2009.

DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DICKENSON, Ben. Hollywood's New Radicalism. London: I. B. Tauris & Co Ltd, 2006.

DOUGLAS, Susan J. "Radio Comedy and Linguistic Slapstick". In: Listening in: radio and the American imagination. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

GATES, Henry L., HIGGINBOTHAM, Evelyn Brooks. Harlem Renaissance lives from the African American national biography. Oxford: Oxford University Press US, 2009.

GIDDINS, Gary; DEVEAUX, Scott. Jazz. New York: W. W. Norton & Company, 2009.

GROSSI, Solange de A. Short Cuts de Robert Altman: atalhos para as formas de ilusão contemporâneas. 2007. 125f. Dissertação (Mestrado em Letras) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

HARK, Ina Rae. "Introduction –Movies and the 1930s". In: HARK, Ina Era (ed.). American cinema of the 1930s: themes and variations. Piscataway: Rutgers University Press, 2007.

HORKHEIMER, Max. Adorno, Theodor. "A indústria cultural – o Iluminismo como mistificação das massas". In: Adorno, Theodore. Indústria cultural e sociedade. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

HUTCHISON, Thomas William. MACY, Amy. ALLEN, Paul. Record label marketing. Burlington: Focal Press, 2010.

KANSAS City. Direção: Robert Altman. Los Angeles: New Line Home Entertainment, 2005. 1 DVD (116 min), NTSC, Colorido.

LACEY, Kate. "Radio in the Great Depression: Promotional Culture, Public Service and Propaganda". In: HILMES, Michele. LOVIGLIO, Jason (ed.) Radio reader: essays in the cultural history of radio. London: Routledge, 2002.

LENTHALL, Bruce. "Critical Reception: Public Intellectuals Decry Depression-era Radio, Mass Culture, and Modern America". In: HILMES, Michele. LOVIGLIO, Jason (ed.) Radio reader: essays in the cultural history of radio. London: Routledge, 2002.

MURRAY, Michael D. (ed.) *Encyclopedia of television news*. Phoenix: The Oryx Press, 1999.

SELF, Robert T. Robert Altman's subliminal reality. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

YOUNG, William H., Young, Nancy K. The Great Depression in America: a cultural encyclopedia – Volume 2. Westport: Greenwood Press, 2007.

ZUCKOFF, Mitchell. Robert Altman – the oral biography. New York: Alfred A. Knopf, 2009.