

Trabalho e memória em *A última noite*, de Robert Altman

Marcos César de Paula Soares *

Resumo

Este ensaio discute o último filme do cineasta Robert Altman (*A última noite*, 2006) com o objetivo de pensar sobre os modos como o filme reflete a respeito dos modos de trabalho contemporâneos e sobre o papel da memória histórica como resistência aos assaltos que a indústria cultural tem realizado contra o conjunto de seus trabalhadores.

Palavras-chave

Cinema norte-americano. Robert Altman. Pós-modernismo. Memória.

Segundo quase que a totalidade da imprensa, o último filme dirigido por Robert Altman – *A Prairie Home Companion* (2006) – é uma elegia (sublime ou monótona, dependendo do ponto de vista) sobre a morte. O título brasileiro – *A Última Noite* – enfatiza justamente o tema do fim de alguma coisa. De um lado, a atenção recai sobre o conteúdo “dramático” do enredo, por assim dizer. Visto deste ângulo, o principal do filme é a história da última transmissão de um show radiofônico em cartaz há mais de trinta anos no Teatro Fitzgerald, em St. Louis (capital do estado de Minnesota), que acabou de ser comprado por uma grande corporação do Texas que pretende transformá-lo num estacionamento. O lado mais propriamente melancólico da elegia seria garantido pelo fato de que o representante da corporação, que vem tomar posse do lugar, está para chegar, o que dá aos integrantes do programa algumas poucas horas para fazerem suas últimas apresentações. Eles pontuam suas aparições no palco com conversas nos bastidores em que contam histórias sobre a morte de parentes e recitam poemas sobre o suicídio, enquanto um misterioso anjo da morte ronda os bastidores escolhendo suas vítimas. De outro lado, a ênfase nesses conteúdos retoma os temas do “fim de alguma coisa” tão caros às reflexões teóricas das últimas décadas (o fim da História, da arte, da literatura, do próprio cinema), agora reforçados pelo clima de desesperança e apatia política que caracteriza diversos setores da sociedade contemporânea. Partindo dessa confluência, as sinopses e artigos sobre o filme o

* Professor doutor - FFLCH - Universidade de São Paulo.

descreveram como um canto nostálgico à amizade e aos valores mais autênticos de uma produção cultural artesanal, que organiza ainda por uma última noite o sistema de trabalho no programa de rádio. Essa visão de um ritmo de trabalho “humano” estaria mais em consonância com certa idéia de cinema de autor, que em princípio recusaria a padronização imposta pelo molde industrial em nome de uma marca pessoal e inconfundível, que nasce com o autor e que, supostamente, morre com ele. A morte de Altman alguns meses depois do lançamento do filme reforçou esse conjunto de temas e criou a oportunidade de outros cantos nostálgicos nos meios de comunicação sobre o desaparecimento dos últimos grandes autores modernistas (retomados logo em seguida com as mortes de Bergman e Antonioni).

Já a própria escolha do programa de rádio – meio de comunicação em princípio superado pelas tecnologias mais modernas – parece indicar um gosto pelo ultrapassado. Em tudo o filme respira certo ar de anacronismo. O contraste entre as duas primeiras cenas indica o descompasso logo de saída: os créditos aparecem sobre a tomada de uma gigantesca torre de transmissão radiofônica, enquanto a trilha sonora captura pequenos trechos de programas onde se anunciam taxas de investimento na bolsa de alimentos, congestionamentos gigantes, conselhos para crises conjugais, celebrações ecumênicas em louvor a Jesus, etc, numa combinação sugestiva de assuntos da ordem do dia. Já a apresentação dos personagens centrais, que vem logo em seguida, começa com uma tomada de grua que desce lentamente sobre um vagão de trem transformado em um “diner” típico dos anos 50. O movimento descendente da câmera, a escuridão, o chão molhado de chuva, o saxofone melancólico e solitário da trilha sonora e a narração em “voz-over” de um homem que emite julgamentos “filosóficos” sobre questões existenciais da vida, tudo remete aos clichês do filme *noir*. Qualquer dúvida é imediatamente dissipada pela apresentação do nosso narrador, o “private-eye” Guy Noir, cujas características – a voz rouca e triste, a sisudez urbana e meio decadente, o gesto brusco do cidadão do mundo entediado que acende um fósforo na parede – remetem a outros tempos, quando a prosperidade do pós-guerra parecia reduzir toda a angústia de viver neste mundo a questões sobre a subjetividade deslocada pela repressão Macartista. A iconografia, a trilha sonora e a atuação parecem apontar para a prática pós-moderna da citação, que encontrou na cópia chique do universo do cinema noir um rico cardápio de formas facilmente identificáveis do “passado histórico”, mas a ilusão nostálgica dura pouco: os tempos são outros e como nosso detetive reflete tristemente, existe agora uma crise de mercado, que se traduz, no seu caso, numa “falta de herdeiras desaparecidas e milionários assassinados, encontrados em seus apartamentos com manchas de batom na casaca”. O resultado inevitável é que nosso herói é forçado a trabalhar como segurança no teatro do show radiofônico. É ele que anuncia o “take over” corporativo que será assunto do filme, enquanto faz piada com a antiguidade do programa, que “está no ar desde que Jesus fazia a terceira série”.

Há uma boa dose de ironia no fato de que esse detetive de segunda, de uma urbanidade já desgastada e postiça, há muito ultrapassada e, neste caso, desautorizada pelo humor da seqüência, seja o portador desse tipo de julgamento, mas sua opinião se justifica logo em seguida. Pois a idéia de um mundo em extinção é enormemente ampliada com a apresentação dos artistas do programa, que fazem

parte do universo “redneck” americano e seus valores simples, próximos dos laços familiares, da religião, do trabalho manual e artesanal nos espaços do campo ou da pequena cidade. As irmãs Yolanda e Rhonda Johnson reclamam da imprensa moderna, que atura com prazer as idiossincrasias e loucuras das estrelas do rock, mas que está pronta para dar as costas aos artistas que cantam a “fé das famílias cristãs”. Uma vez no palco, elas dedicam uma das canções à memória da mãe, cuja vida simples de sacrifícios, esfregando o chão da casa, era aliviada pela presença da música. A canção, “My Minnesota Home”, é uma homenagem ao vale do Rio Mississipi e relembra a simplicidade do lar antigo no campo, lugar de uma vida de trabalho duro e de orações. Já para a dupla de irmãos Dusty e Lefty, a mitologia traduzida nas roupas, acessórios, sotaque, modos, histórias e repertório é explicitamente aquela das aventuras galantes dos cowboys nas campinas selvagens do país (as *prairies* do título). Em tudo impera certo “mau gosto”, uma cafonice caipira e carola que se revela em cada pormenor, num estilo “kitsch” de um colorido bem americano. Os modos caipiras também estão codificados nas músicas apresentadas, próximas do universo da canção country, assim como nas referências presentes tanto nas letras das canções quanto nas conversas intermináveis, histórias e piadas contadas no palco ou nos bastidores, que entram o ritmo de trabalho e que remetem aos valores simples associados ao homem do campo, um mundo perigosamente ameaçado pelas incorporações financeiras da corporação texana.

Assim, as personagens, verdadeiros anacronismos ambulantes vagando ainda por alguns momentos no centro de um cenário contemporâneo, desenham em seu conjunto uma série de saltos e disjunções temporais abruptas que sugerem uma *confluência entre o moderno e o arcaico* de feições bem americanas, mas que pode, talvez, ser generalizada. Longe de ser sinal de uma convivência casual ou um simples acidente de percurso, esse cenário pode ser sugestivo de uma ordem mais ampla de determinações mútuas que, pelo menos na perspectiva de uma longa tradição da crítica e da historiografia materialista, seria capaz de descrever as dinâmicas profundas do próprio capitalismo. Interessa aqui, portanto, analisar *as feições modernas do problema* para as quais o filme parece apontar e cuja formulação mais propriamente política remete ao conjunto de questões sobre as possibilidades, progressistas ou não, que podem surgir quando as lacunas do sistema se escancaram e demonstram sua impossibilidade estrutural de universalizar suas conquistas.

No programa de rádio, um dos lados modernos da utilização das referências à cultura caipira aparece claramente nos comerciais de produtos que pontuam as apresentações musicais: para cada produto, a “autenticidade” e a “pureza” do campo surgem como vantagens comerciais insistentemente alardeadas. Os biscoitos que patrocinam o programa são feitos de “trigo integral plantados do modo tradicional por fazendeiros noruegueses”, e, portanto, são “simples e puros”; o ketchup é feito de “agentes ricos e naturais”; e a mussarela e lingüiça da pizza são “autênticos produtos do Minnesota”. É bom lembrar neste ponto que o discurso da autenticidade sempre foi assunto mais do que suspeito e, no caso norte-americano, parece ter sido re-introduzido no repertório das reflexões filosóficas contemporâneas em 1972, com a publicação do livro *Sincerity and Authenticity*, do Arnoldiano Lionel Trilling, que escrevia para fazer um chamado conservador em favor de uma reversão das correntes

contra-culturais dos anos 60. Esse tipo de ressonância anti-moderna com que os comerciais de produtos contam pode, em princípio, remeter à idéia de um liberalismo ecológico muito em voga, mas na interação com o elogio da vida no campo e com as diversas referências religiosas montam um outro painel bem diverso, que demonstrou recentemente sua eficácia num processo, este sim moderníssimo, que foi o de ascensão da direita de Bush. Como é sabido, a abordagem “cultural” da campanha Republicana de 2004 reforçou uma versão da luta de classes – cada vez mais difícil de mascarar no novo cenário econômico – baseada num embate que opôs a imagem do liberal sofisticado, esnobe e intelectualizado à imagem de uma América “autêntica”, amante da terra, dos hábitos simples, da cortesia, da humildade, do trabalho, da família patriarcal e da religião, simbolizada pelo homem do campo das áreas centrais do país, que aderiu em massa aos esforços da campanha e ajudou a compor as alas mais radicais e militantes do Partido.

Mas esse aproveitamento “moderno” e benevolente do universo “redneck” é retórico e semântico e sua face mais perversa está, para citar o manifesto em que se baseia a plataforma política do Partido Republicano desde 1998, no corte de impostos sobre transações financeiras, na privatização do sistema público de saúde e da Previdência Social e na desregularização de todo mecanismo que impeça o movimento do “mercado livre”. O resultado é o enorme grau de pauperização generalizada que caracteriza a vida social norte-americana contemporânea. Do ponto de vista do trabalho, é a precariedade, a mobilidade incerta, o abandono de antigas conquistas e a ameaça constante de desemprego e miséria que caracterizam a vida da grande maioria dos trabalhadores do país e não menos daqueles de diversos setores da indústria cultural. Para utilizar um jargão comum no mundo corporativo contemporâneo, no cenário competitivo atual, os artistas do programa de rádio são, na sua totalidade absoluta, “inempregáveis”. O detetive canastrão que sobrevive através da impostura e da execução de pequenos expedientes; as duas cantoras já cansadas, de algum talento, talvez expressivo no passado, mas já exaurido no desgaste dos shows em escolas, rodeios e outros ambientes menos cotados; os dois cowboys de araque; o apresentador em final de carreira; a vendedora de sanduíche: todos estão presos entre a memória (real ou imaginária) do passado e a derrocada social e econômica. Chuck Akers, o velho cantor de voz gasta que morre nos bastidores após sua última apresentação é figura emblemática da “flexibilização” que caracteriza o trabalho moderno: numa demonstração localizada e apequenada das imagens que Robert Kurz utilizou para caracterizar a economia moderna em escala global, a do cassino e a do barco flutuante (KURZ, 1997), ele explica que passou a existência vagando por onde a sorte o levasse, cantando em “bailes, tendas, estacionamento, cinemas, escolas, traseiras de caminhão e até em igrejas”. O que resta agora é a certeza de desemprego, ou, no melhor dos casos, da transformação em mão-de-obra barata não-especializada. Quando questionado sobre o que fará no dia seguinte, o apresentador do programa diz que “fará qualquer coisa” para no final do filme revelar que tem sobrevivido como segurança... de um estacionamento. Já o discurso triunfante do agente corporativo não vê nisso um problema: ao ser lembrado pelo detetive que todas aquelas pessoas do palco perderão seus empregos, ele anuncia solene: “Eles agora terão que dedicar suas vidas a outra coisa. Como dizem as

Escrituras, você tem que perder sua vida para poder encontrá-la. Antes de encontrar o Senhor, eu mesmo tocava numa banda. Os Duques do Ritmo. Colocamos nossas vidas naquilo e éramos péssimos. Um bando de garotos bêbados, achando que sabiam de tudo. Depois, graças a Deus, fomos salvos pelo simples fato de termos sido despedidos. Foi uma benção. Você perde uma vida e encontra outra. Louvado seja o Senhor". A vida em constante fluxo, a mobilidade permanente, o incerto e o improvisado, elogiados pelo ambiente corporativo moderno, mostram aqui seu custo em vidas humanas.

II

Mas a idéia de um fluxo contínuo, flexível e incerto também é o centro de outra formulação contemporânea influente: a das teorias pós-modernas e sua ênfase na mobilidade constante dos signos e dos discursos, cujas afinidades com os novos modelos econômicos retiram grande parte de sua glória. Como, para voltar ao nosso caso, o começo da carreira de Altman no final dos anos 60 coincide com o período de início da proliferação dessas teorias, é preciso refletir sobre as formulações que essa confluência produziu, partindo do campo específico da produção cinematográfica.

Um bom ponto de partida para essa reflexão pode ser a análise da renovação pela qual passou a produção cinematográfica do período. O "estado de exceção" que caracterizou os métodos de produção da indústria a partir da segunda metade dos anos 60 foi amplamente analisado pela fortuna crítica, que tratou de construir mitos em torno da suposta liberdade criativa que caracterizou a "renascença de Hollywood", nome dado ao conjunto de filmes de uma geração de diretores jovens cujo trabalho vinha salvar a indústria da pior recessão de sua história. De acordo com o historiador David Cook, a indústria acumulou um total de aproximadamente 600 milhões de dólares em prejuízos entre 1969 e 1971. Em 1970, segundo dados do historiador, aproximadamente 40% dos diretores de Hollywood estavam desempregados (COOK, 2000). Grande parte das análises do período começa com o "fato" de que a geração que nascera no pós-guerra e agora chegava à maioria, já exaurida pela "linguagem clássica" do sistema de estúdios requeitada pela televisão, exigia um cinema mais em consonância com o espírito rebelde da época. É claro que essa mesma rebeldia já passava no período pelo crivo das mentalidades mais exigentes, principalmente no que se referia às perspectivas do movimento estudantil: seriam determinadas por sua origem social, pequeno-burguesa, ou representavam uma função social peculiar com interesses mais radicais? Qualquer que seja o caso, o alvo da nova geração de cineastas será justamente o incrível espetáculo de anacronismo social que caracterizara a sociedade americana dos anos 50, formulando uma solução para o vexame que opunha, de um lado, a sociedade mais rica e moderna do planeta e, de outro, a constrangedora beatice e histeria conservadora que marcaram grande parte da atmosfera ideológica do período anterior. O novo cinema dava, assim, à sociedade americana uma imagem mais em consonância com o espírito de modernização que marcava suas práticas de dominação econômicas e militares em nível global.

O resto da história é conhecido: o modelo de jovens autores europeus como Godard, Truffaut, Fellini, Antonioni, entre outros, que haviam demonstrado que a indústria e as platéias jovens estavam prontas para certo nível de experimentação formal e ousadia temática, serviu de combustível para a imaginação dessa geração de norte-americanos que construiu seu próprio e peculiar padrão internacional de gosto, provocando uma revolução no centro da indústria de entretenimento mais poderosa do planeta. Para muitos cineastas do período, a confluência entre "cinema de arte" e aparato industrial não parecia produzir dissonância ou contradição: afinal, como gostava de insistir toda uma geração de cinéfilos franceses, não haviam sido os modelos de *auteurs* como Alfred Hitchcock, Howard Hawks e Nicholas Ray, trabalhando sob a pressão do sistema industrial americano, que tinham inspirado a renovação européia?

Assim, a "nova onda" americana produziu dois efeitos imediatos que reaqueceram o mercado e salvaram a indústria da catástrofe iminente: de um lado, jogou uma última pá de cal sobre o túmulo do sistema tradicional de estúdios, que se livrou dos altíssimos custos de manter pessoal, equipamentos e departamentos internos permanentes e colocou a responsabilidade sobre as decisões criativas (assim como grande parte dos riscos de prejuízo) nas costas de "produtores independentes". Esses farejadores das "novas tendências", muito mais jovens e ousados, vendiam seus "pacotes" (geralmente composto de roteiro, elenco e técnicos especializados) a investidores interessados em diversificar seus ramos de atuação, antes que os grandes estúdios investissem na publicidade, na distribuição e exibição dos filmes. Em outras palavras, terceirizou o sistema de produção, despedindo 40% da mão de obra empregada até a década anterior e criando condições cada vez mais precárias para os que ficaram. De outro lado, do ponto de vista mais propriamente estético, criou um arejamento formal e temático de grande interesse. Grande parte da crítica especializada tratou de elogiar as exuberâncias visuais e os avanços temáticos que caracterizaram parte importante da produção do período. A violência gráfica e a ousadia temática do filme-manifesto do novo cinema, *Bonnie and Clyde* (1967) de Arthur Penn, veio a criar o que um crítico chamou de um verdadeiro "simpósio público sobre o significado do presente." (PERLSTEIN, 2008, p. 210). No conjunto, os filmes da "renascença americana" ajudaram a constituir uma visão do "período", identificando e ajudando a criar estilos, modos de pensamento e comportamento comuns que, em retrospectiva, aprendemos a identificar como aqueles dos "anos 60", quando "tudo ainda parecia possível". Em suas melhores produções, o projeto retoma aspectos da arte política americana dos anos 30 ao insistir em certos tipos de processo histórico, seja ao enfatizar as afinidades alegóricas entre o presente e momentos anteriores de rebeldia (o momento da grande depressão em *Bonnie and Clyde*), seja ao construir analogias ousadas entre diversas áreas supostamente distintas da vida social (a confluência entre indústria cultural, contracultura, especulação imobiliária e militarismo em *Midnight Cowboy* [1969]).

Mas o que dizer dos "empréstimos formais" que esses filmes realizaram do cinema europeu mais avançado da época? A questão foi alvo de uma série de trabalhos críticos, a maioria dos quais privilegia a visão dos novos diretores como verdadeiros autores americanos, que foram capazes de enriquecer a linguagem dos

filmes tradicionais de estúdio e criar obras nas quais expressavam uma visão altamente pessoal a despeito das pressões do aparato industrial. De acordo com essa narrativa celebratória, os jovens diretores estavam em contato com a produção radical dos autores modernistas europeus e conseguiram ludibriar os produtores e outros cães de guarda, o que lhes permitiu criar filmes críticos de uma ousadia inédita na indústria. Desde então, parte significativa da crítica americana (mas também francesa) investigou com ardor incomum as semelhanças estilísticas e iconográficas entre, por exemplo, *Jules et Jim* e *Butch Cassidy and the Sundance Kid*, ou, para tomar outro exemplo muito comentado, a influência de *A Bout de Souffle* e *The Last Samurai* sobre a montagem elíptica de *Bonnie and Clyde*. Os trechos cuidadosamente escolhidos para análise pela fortuna crítica são aqueles que aprendemos a reconhecer como marcos do cinema do período: os tiroteios do início de *The Wild Bunch* ou do final de *Bonnie and Clyde*; a cena da perseguição de carros em *The French Connection*; a seqüência do escafandro em *The Graduate*; o "happening" de *Midnight Cowboy*, etc. A aplicação *localizada* das conquistas da vanguarda contava aqui com o apoio de pelo menos dois desenvolvimentos então recentes, um local e outro de envergadura internacional. De um lado, o treinamento do olhar realizado por uma revolução da publicidade americana do período, que realizou uma renovação de seu repertório a partir da utilização de empréstimos das artes visuais modernistas e criou um estilo "hip" que ensinava os olhares mais atentos com as novas tendências a identificar rapidamente e a apreciar arranjos visuais inusitados e refinados (FRANK, 1997). De outro, o desmonte do repertório das conquistas do teatro épico de Brecht por parte da terceira geração dos *Cahiers du Cinema*, que sob o influxo das derrotas de 1968, passou a uma relativização das formas empregadas pelas alas mais radicais dos cineastas europeus, de forte tendência brechtiana, e sua redução a um receituário formalista. Essa abordagem "crítica", que formava o currículo da quase totalidade dos novos cursos universitários de cinema abertos recentemente no país, deu impulso a uma reviravolta formalista que fazia, assim, o elogio da mistura e do fragmento desmemoriado, enfatizando momentos de certo hibridismo descabido, como no caso da mistura inusitada entre Godard e Kurosawa em algumas cenas do filme de Penn. Já a armação narrativa raramente foi objeto de análise, não só porque a idéia das grandes armações e narrativas-mestras ficava fora de moda devido ao ataque pós-estruturalista, mas também porque a despeito de transgressões localizadas, a armação ampla dos enredos nos filmes dessa geração conserva seu aspecto mais convencional.

De fato, a visão da política dos autores em voga no ambiente crítico americano da época (já um pouco atrasado em relação às formulações francesas), que enfatizava a imagem de talentos individuais lutando heroicamente contra as restrições do sistema, encontrava ecos amplos na própria posição periférica que a quase totalidade dos cineastas do período guardava em relação à militância nos movimentos sociais que eletrizaram a época. Assim, os modos individualizantes de entender as rebeldias dos anos 60 encontravam um paralelo no foco que a maioria desses filmes coloca nas questões da ação individual.

Partindo dessa perspectiva, os "empréstimos" das técnicas das vanguardas européias podem ser entendidos como momentos de "sofisticação formal" empregados cosmeticamente em filmes que obedeciam, a despeito de contravenções localizadas,

as exigências de construção linear de enredo. Agora que as afrontas temáticas de filmes como *The Graduate* (1969) perderam parte de sua rebeldia, é com boa dose de desapontamento que verificamos que o filme é relativamente linear e convencional e seu interesse pode estar justamente na sua intuição, em chave até certo ponto crítica, do descompasso entre a vontade de inovar e a inutilidade do impulso diante da "carece" inescapável do protagonista, que está fadado a repetir os erros da geração anterior. Essas mostras episódicas de virtuosismo não são necessariamente isentas de conteúdos importantes (a cena do escafandro em *The Graduate* como uma metáfora da claustrofobia do ambiente familiar), enquanto que sua capacidade de subverter as regras do bom roteiro, com ênfase em indivíduos bem delineados e curva dramática, é mais discutível, como o contraste com qualquer filme de Altman, com suas múltiplas camadas narrativas, mostra com clareza.

A combinação de exigências mais convencionais com o aproveitamento "seletivo" das conquistas de artistas exigentes não se restringe ao período. Nos anos 30, Bertolt Brecht já havia denunciado como o procedimento industrial realiza o desmembramento do repertório em partes autônomas e estanques, seguido do aproveitamento de algumas partes, desfiguradas e muitas vezes transformadas em seu oposto, da eliminação de outras e da transformação das crenças políticas de seus criadores em "excentricidades" (SILBERMAN, 2000). Algo da mesma ordem acontece no cinema americano dos anos 70. O processo não se restringiu aos Estados Unidos, mas alcançou aí sua formulação industrial avançada, na qual a dificuldade de radicalização e a acomodação do radicalismo dentro de moldes convencionais, fez da "renascença de Hollywood" um capítulo importante da liquidação da arte da esquerda e sua transformação num grande negócio. Para cada um dos artistas envolvidos no processo, as contradições são complexas e muitas vezes impossíveis de evitar: é possível ser radical nas brechas do sistema? No molde industrial, as tendências radicais subvertem o sistema ou o renovam? A verdade provavelmente está na interação complexa entre as duas pressões, com artistas testando os limites da indústria cultural enquanto o sistema industrial está sempre pronto para incorporar os novos talentos como um laboratório de formas que podem ser vendidas com a pecha rebelde de "radical".

O que testemunhamos no período é a construção de um novo "estilo internacional", ou seja, a combinação de diversas tradições nacionais sob os olhos atentos dos produtores de Hollywood. As regras de construção dessa prática foram fortalecidas pela expansão do mercado para o cinema americano no período, cuja base material foi fornecida por duas medidas de Nixon na área da economia. Seguindo a enorme ampliação de crédito promovida pela política governamental, que procurava compensar pelo arrocho salarial generalizado do período, Nixon aprovou cortes de impostos para investidores locais na indústria cinematográfica (o "Plano Schrieber"). Já no plano internacional, foi uma medida não diretamente ligada à indústria que a salvou da falência: o fim do lastro ouro, a ascensão do "dinheiro desmemoriado" e a conseqüente desvalorização do dólar, que tornou as moedas estrangeiras mais caras e inundou o mercado local com investimentos internacionais, produzindo um lucro imediato de aproximadamente \$34 milhões em vendas de filmes para exibição em cinema e televisão. Ambas as medidas fortaleceram os laços entre a indústria

cinematográfica e o capital financeiro internacional. As novas qualidades exigidas dos filmes, que tinham que atender aos gostos e investimentos de uma vastíssima platéia internacional, ajudaram a abrir o caminho para as abstrações do pós-modernismo (a dissolução das fronteiras entre a alta arte e da cultura de massas, a mistura indiscriminada de gêneros e estilos, a idéia de um novo espaço internacional sem centro, etc.).

A geração seguinte de cineastas faria ainda um encaixe mais perfeito entre a estética do híbrido e as exigências do veículo de comunicação de onde vinham partes cada vez maiores dos lucros da exportação de filmes: a televisão. Sob pressão constante dos exibidores, o começo dos anos 60 viu um esforço conjunto de quebra da verticalização da indústria (que garantia que produção, distribuição e exibição fossem controlados pelos grandes estúdios) que se viu coroado com a decisão da Suprema Corte de quebra das oligarquias que dominavam o mercado cinematográfico desde os anos 20. Como a exibição de filmes era a principal fonte de renda dos estúdios (do total dos investimentos conjuntos das cinco companhias que dominavam o mercado, 5% era voltado à manutenção dos estúdios e pagamento de salários, 1% à distribuição e cerca de 94% à construção e manutenção de novas salas de exibição), a crise que levou à "Renascença Americana" se acentua gravemente. Se o retorno do público que os novos filmes encorajaram deu um primeiro impulso para a solução da crise, será a aposta na distribuição mundial, e particularmente a pré-venda dos filmes para exibição nas redes de televisão mundiais, acoplada à venda de produtos ligados aos filmes (bonecos, camisetas, trilha sonora, etc.) que solucionará definitivamente a crise em meados dos anos 70.

Assim, a mistura aleatória de gêneros intercambiáveis que veio a dominar a estética pós-moderna pode ser vista como uma acomodação dos novos filmes aos ritmos impostos pela programação televisiva. Acredito que Raymond Williams foi um dos primeiros críticos a enfatizar que a televisão não deveria ser vista meramente como um acúmulo de programas isolados, mas como um fluxo (o texto pós-moderno por excelência), onde a mistura de diferentes gêneros e comerciais produz um tipo de subsunção da estética da interrupção, criando uma indiferenciação que reduz todos os elementos, imagens de guerra e vidros de perfume, a um patamar comum (WILLIAMS, 1974). Os derivativos cinematográficos não tardariam a aparecer. Os filmes da nova era do blockbuster seriam caracterizados do ponto de vista formal justamente como "genre blenders": filmes como *Guerra nas Estrelas*, com sua mistura de existencialismo pop (o embate do Bem contra o Mal), comercial de brinquedos e o aproveitamento de clichês do faroeste, da ficção científica, do romance e da comédia, num ritmo que inclui a interrupção e o fluxo, é um exemplo paradigmático que faria escola. A mobilidade incerta das teorias pós-modernas encontra aqui sua mais perfeita acomodação.

III

Mas no filme de Altman, é justamente a ênfase num vagar constante que vai fornecer o lado positivo da equação. Os artistas do programa, prestes a serem

descartados como engrenagem que atrapalha a marcha do progresso, encenam suas velhas práticas, enquanto o final não chega. A despeito de serem enquadrados pelas pressões reais do formato imposto pela indústria, que, embora ultrapassada neste caso, ainda requer a obediência a regras específicas, os artistas desafiam a padronização através da imposição de um ritmo diverso, afeito às conversas, às confissões amorosas, às lembranças, que criam uma temporalidade própria, que não raro desafia aquela do cronômetro, encaixando-se de modo imperfeito, sempre de modo precário, às ordens do chefe. A contra-regra e os alto-falantes têm a função de estabelecer a contagem regressiva que levará ao final, desta vez definitivo. Sua temporalidade é a do relógio, que não pode falhar, pois este é apenas um dentre diversos outros programas e o espaço pago pelos patrocinadores é caro. Porém, a chegada do apresentador ao palco, no início do programa e do filme, é adiada por uma conversa interminável, sem propósito evidente, que se arrasta até o último segundo. Na conversa, há uma interposição de vozes, de mal entendidos e digressões. GK conta como iniciou sua carreira no rádio, pontua sua narrativa com pequenas canções, responde às perguntas dos dois cowboys, mistura nomes e referências, causa confusão. A contra-regra, à beira de um ataque de nervos, o empurra até a frente do microfone, enquanto ele ainda completa a história começada anteriormente no momento em que a cortina sobe. Algo da mesma ordem acontece com as irmãs Johnson, que relembram o passado, a vida familiar, o início promissor da carreira, a morte dos pais, a prisão injusta da irmã, as canções de programas e apresentações anteriores, num dueto de interpelações, frases incompletas, divagações das mais diversas. Nos bastidores e no palco, todos aqui têm muitas histórias pra contar. Esse conjunto de histórias, multiplicadas *ad infinitum*, remetem, é claro, ao próprio universo do rádio, meio de comunicação onde a narração é o modo privilegiado de expressão. No seu conjunto, essas histórias criam uma temporalidade um pouco frouxa, afeita à digressão, que se encaixa mal nas regras do modelo dramático e do roteiro bem feito, com sua ênfase nas relações de causa e efeito fortemente estruturadas numa progressão temporal linear. Já a estrutura do programa também resiste a essa temporalidade cerrada na progressão: como se trata de um show de variedades, os quadros que se sucedem – canções, piadas, histórias, comerciais – são autônomos e independentes, criando uma estrutura altamente episódica.

A digressão encontra no improviso um complemento e ambos se transformam em método de trabalho. Numa das seqüências mais memoráveis do filme, a do comercial da fita adesiva, as falas oficiais, pelas quais o patrocinador pagou, são perdidas. Como o programa, além de ter uma platéia, ainda é transmitido ao vivo, os artistas são forçados a adotar uma medida de emergência, embarcando num interminável exercício de improvisação, que envolve atuação, texto e sonoplastia. No texto improvisado, é a mistura de elementos díspares, que beira o absurdo, e a rememoração de episódios do passado que prevalecem. Em cada uma de suas práticas, esses trabalhadores, reduzidos pelo sistema econômico moderno a peças dispensáveis e intercambiáveis do mercado de trabalho, encontram na memória a sua particularidade, sua forma de resistir à padronização.

É claro que já vão longe os tempos em que o meio-oeste, região onde se passa o programa de rádio e o filme, era considerado o celeiro do pensamento radical

americano. De fato, a história do marxismo nos Estados Unidos aponta que é justamente na região, que recebeu grandes levas de imigrantes europeus durante todo o século XIX, vários deles trazendo consigo uma longa tradição de pensamento e práticas radicais, que renasce a idéia de um projeto democrático inconcluso, que só a revolução poderia levar a cabo. Embora essa tradição tenha se perdido na poeira dos tempos, ela ainda emite sinais esporádicos, uma insatisfação codificada no filme em diversos elementos, mas notadamente na presença da canção "Red River Valley", à qual é preciso adicionar "In the Sweet By and By", que fecha o filme. O elo que cria uma relação entre elas é a origem política comum: a paródia de seus conteúdos religiosos originais fez parte da formação de um cancionário de esquerda nos EUA e ambas foram cantadas em comícios e demonstrações de trabalhadores americanos durante todo o século. "In the Sweet By and By" se tornou um dos hinos da IWW, a maior organização sindical-anarquista da história do país (e ainda hoje uma das maiores do mundo): a "linda praia", onde todos se encontrariam além do "rio vermelho", no "doce amanhã", não era mais o paraíso divino, mas a sociedade reconciliada e democrática construída depois da revolução. O fato de que as canções são cantadas no programa de rádio em ritmo gospel sinaliza vários impasses, notadamente a reversão do procedimento paródico efetuado pela esquerda, reversão que devolve às canções parte de seu conteúdo carola. Mas eis que de repente, o lugar periférico que o programa de rádio tem no conjunto da indústria cultural moderna lhe permite, ainda por algum tempo, a recuperação do desejo de uma outra coisa na forma de uma lembrança e uma encenação de formas alternativas de sociabilidade. Ao propor uma confluência entre a lembrança, mesmo que altamente cifrada, de projetos democráticos inconclusos e práticas de trabalho socialmente determinadas, o filme sinaliza para a existência de uma base material do papel político da memória.

IV

Entretanto, é claro que o simples desejo de vislumbrar outro arranjo social, embora saudável nos tempos atuais, pode reverter facilmente em idealismo. Quais seriam, afinal, as práticas da vida real que poderiam indicar esse conjunto de possibilidades alternativas para as quais o filme parece apontar? Neste ponto é preciso lembrar que a própria existência do filme é prova da existência dessas possibilidades. É preciso explorar essa confluência.

Para os espectadores familiarizados com o trabalho de Altman, deve ter ficado evidente que a descrição da ênfase do programa de rádio na mistura de histórias, na digressão, na estrutura episódica e não-linear e no improviso aproxima o programa das práticas pelas quais o cinema de Altman se notabilizou. Embora a relação se explicita em diversos momentos, em poucos ele é tão cortante como na seqüência em que o agente da organização assiste ao quadro das piadas infames encenado por Dusty e Lefty. O agente chega, faz seu discurso sobre as vantagens e bênçãos do desemprego e se tranca numa cabine de onde observa um dos últimos números do programa. Suas impressões iniciais não são das mais lisonjeiras: para ele aquilo tudo é uma mistura de museu e zoológico. Observando um busto no canto da sala, ele

pergunta ao detetive quem é aquele. Guy Noir diz que se trata de um escritor, um tal de F. Scott Fitzgerald, que cresceu na cidade e dá nome ao teatro, ao que o agente responde com impaciência: ele nunca ouviu falar do escritor e não tem tempo para perder com romances. Mais do que a ignorância, vale a pena apontar para essa perspectiva, sugestiva de uma ordem mais ampla, que faz tabula rasa do passado e parte confiante em rumo a um futuro pautado pela lógica do lucro. Já no palco, a apresentação é dos dois cowboys, que narram e cantam uma seqüência de "bad jokes", piadas infames de enorme "mau gosto". Do ponto de vista formal, a seqüência se destaca por pelo menos dois motivos: além de ser em todo o filme a única filmada num jogo de campo-contracampo, que é refuncionalizado para sugerir um embate de ressonâncias expressivas, ela também inclui uma das marcas registradas do cinema de Altman, a saber, a inclusão de um ponto de vista interno à seqüência, onde coisa vista e observador são colocados em cena para sugerir a não naturalidade do olhar. De um lado, temos, portanto, uma seqüência de refrão e piadas diversas que, em seu encadeamento digressivo e episódico, sugere a própria estrutura do filme; de outro, o agente do capital financeiro, do olhar que reduz tudo a sua expressão monetária desencarnada. É a memória de um embate que atravessou a segunda metade do século e desaguou neste último filme que dá ao fluxo de narrativas do palco o seu caráter político: como Brecht apontou, é necessário apostar no papel progressista do mau gosto, que mostra sem disfarces a verdade da vida das vítimas e perdedores da História e frequentemente afronta aquelas mesmas pessoas que o naturalizaram na vida social (SILBERMAN, 2000).

Esse embate contra o capital financeiro desmemoriado, cifrado formalmente nessa confluência entre fluxo e memória, é elevado a princípio formal do filme e estrutura até as cenas em ambiente fechado, em princípio menos propícios ao registro de grande número de imagens e personagens. Nas cenas de bastidores com as irmãs Johnson, por exemplo, uma série de procedimentos – o roteiro, com seus diálogos digressivos; o emprego da montagem, que intercala ambientes diferentes; as pontes sonoras, principalmente os alto-falantes, que transmitem o que está acontecendo no palco; a mistura de gêneros, que intercala musical, comédia e história de detetive – sugerem uma equivalência generalizada entre esses e outros personagens e narrativas, enquanto que a abundância de espelhos, que criam uma multiplicação de planos e imagens e a câmera em constante movimento, que vai capturando diversos desses planos de modo mais ou menos aleatório, criam uma tessitura visual que, se lida em chave pós-moderna, pode sugerir uma equivalência entre realidade(s) e imagem(ns), que se mesclam e se tornam indistintas. De outro lado, entretanto, as narrativas sobre as derrotas do passado dão densidade e concretude social às imagens e entram seu esvaziamento. Ou, dito de outro modo, nos lembram que, se elas parecem vazias é porque refletem o esvaziamento de vidas.

Mas é no enquadramento do palco, com sua multiplicação de personagens, ações, canções e histórias, que o estilo digressivo do filme se revela de modo mais evidente. O elemento determinante, entretanto, é que mais do que uma idiosincrasia estilística, o que está em jogo aqui é um modo de trabalho. Trata-se não apenas de uma tentativa de envolver todos os atores e técnicos na escrita do roteiro e das canções, mas de uma abordagem curiosa em relação ao uso da improvisação. Nessas

cenar de conjunto no palco, Altman utiliza duas ou três câmeras e cria núcleos de captação de som, que podem chegar a oito, de modo que todos os atores estão ligados a um microfone. Enquanto uma das câmeras filma o que seria o centro da cena, que está mais ou menos previsto no roteiro, as outras capturam os eventos periféricos do lado e fundo do palco: os atores improvisam e como nunca sabem se estão sendo filmados ou não, nunca saem do personagem, desenvolvendo seus próprios diálogos através do improviso. O trabalho de criação prossegue na edição, onde as cenas são montadas a partir do material que diretor e editor acham mais significativo. Daí a diferença clara entre os roteiros iniciais dos filmes (muitos dos quais foram publicados) e a realização efetiva, que através da contribuição dos atores, cria o que chamei de abordagem digressiva, que resulta num afrouxamento da ordem temporal e num adensamento nas bordas da ação principal. Esse método, que depende de uma ordem de trabalho coletivo, cria um jogo dinâmico entre frente e fundo que, em sua construção de mosaico, remete ele próprio ao caráter generalizável das questões tratadas nos filmes, que não se restringem ao tratamento isolado de protagonistas e ambicionam por isso ao nível do diagnóstico social.

Já a solução de problemas técnicos que possibilitam esse método de filmagem envolve uma série de embates melhor exemplificados no tratamento da captação de som, que é uma das mais notórias inovações do cinema de Altman. Seu sistema de captação em faixas múltiplas, que possibilita captar os diálogos e efeitos sonoros de diversos núcleos de atores, foi desenvolvido através de diversas experiências que se iniciam com *Brewster McCloud* em 1971 e encontraram inúmeros obstáculos não apenas na filmagem e pós-produção dos filmes, mas especialmente no encontro com as limitações técnicas das salas de exibição, cujos "avanços técnicos" frequentemente não permitem que diversas faixas de som sejam audíveis simultaneamente, forçando de antemão uma abordagem "dramática" no desenvolvimento dos diálogos. O processo de aperfeiçoamento dessas técnicas, que atravessou mais de três décadas e envolveu cancelamento de estréias, retiradas dos filmes de cartaz, re-filmagem de cenas, etc, corporifica uma batalha pelo avanço das forças produtivas em sentido forte, colocando Altman numa tradição que envolve apenas um punhado de cineastas americanos, enquanto a maioria se adapta de modo mais cômodo, quando não francamente oportunista, às limitações e avanços técnicos modernos. Os efeitos alcançados podem ser de grande expressividade artística: para dar apenas um exemplo, na seqüência do improviso do comercial da fita adesiva, a captação múltipla de som permite que as falas dos atores se sobreponham de modo que os "erros" da improvisação real se revelem. A seqüência, "mal feita" do ponto de vista técnico convencional, introduz as marcas do trabalho na tessitura do filme e adensa seus núcleos temáticos, obrigando no limite a uma re-avaliação do significado da expressão "avanço técnico". Esse avanço real, que dependeu de experiências, erros e acertos, não é usado em *Prairie Home Companion* como "marca registrada" (que é uma categoria mercadológica) nem como mera citação de seus outros filmes, mas como ponto de chegada de um processo de acumulação técnica e artística, ou, para voltar aos termos centrais desta análise, como uma rememoração e re-atualização de formas de organização do trabalho e seus resultados políticos e estéticos.

Por outro lado, a ideologia da arte e do artista pode perfeitamente fazer uma leitura diversa desse processo: mais do que um modo de trabalho, o que estaria em jogo é a genialidade de um artista único, que criou uma marca pessoal e agora a leva consigo. Uma leitura do cinema de Altman como uma prática social e não como uma idiosincrasia depende, portanto, de que nos livremos dos pressupostos idealistas que sobrevivem na teoria cinematográfica contemporânea, notadamente aquelas ligadas, ainda que por uma “última noite”, às idéias francesas de autoria e sua ênfase no registro pessoal. Nem sequer se começou a fazer, no campo da teoria cinematográfica, um acerto de contas com o trabalho pioneiro do crítico Michael Denning, que no extraordinário levantamento e análise de *The Cultural Front* (livro que deve ser lido de modo “altmaniano”) estabelece as bases para a identificação de uma tradição de esquerda que forma até hoje uma referência para os trabalhadores da indústria cultural norte-americana, a mais organizada do mundo e provavelmente a única com uma base organizacional capaz de levar adiante greves efetivas, das quais tivemos mais de um exemplo recente. Dito de maneira simples, a visão supostamente única de Altman só pôde se realizar porque ele encontrou um número significativo de artistas, técnicos, escritores, etc, que entenderam, adensaram e ajudaram a dar forma a suas idéias.

Mas é preciso não subestimar o inimigo: as derrotas se acumulam e são, de longe, o dado mais visível da vida social contemporânea. Apesar da ajuda do anjo da morte, que provoca um acidente fatal que dá cabo do agente corporativo, a ordem do progresso segue inexorável e o teatro do programa é demolido. Tratava-se, de fato, da “última noite”. Anos depois, a trupe de artistas se re-encontra, olha para o futuro e planeja um retorno. Mas a filha de uma das irmãs Johnson já dá o tom dos novos tempos, passando a atuar como administradora dos bens da mãe e como investidora no mercado de software gospel. Além disso, o anjo da morte também está de volta e avança em direção a sua próxima vítima.

Aqui, entretanto, é preciso apontar uma outra disjunção, aquela entre o filme e a realidade empírica: pois o programa de rádio no qual o filme se baseia existe de fato e sobrevive até hoje. Prova de sua vitalidade está no fato de que o elenco do programa forneceu a Altman ajuda absolutamente fundamental na confecção do filme, escrevendo o roteiro, várias das canções e trabalhando como atores e músicos. Esse descompasso, aliado ao registro claramente não-naturalista do filme (há um anjo rondando os bastidores), lhe dá uma qualidade que poderíamos chamar de modo subjuntivo negativo: “olhem o que pode acontecer se não fizermos algo” ou “vejam o que poderia ter acontecido se tivéssemos desistido”. Mais do que uma elegia sobre a morte, cujo valor o filme relativiza (não é porque uma pessoa morre que o processo para), *A Prairie Home Companion* faz um elogio da teimosia como forma de resistência.

Uma outra inversão, agora a última do texto. Após o epílogo do filme, os créditos finais são apresentados sobre a seqüência de despedida do programa, onde todo o elenco canta “In the Sweet By and By”. Como o episódio está situado no passado da ação do filme, para os artistas desempregados do programa ele se situa no âmbito da memória. Resta a esperança de que um dia, nas praias doces do porvir, eles se lembrem desse momento como ensaio para a festa verdadeira. Para os cineastas interessados em contribuir para o processo, fica uma tarefa para o futuro: não uma

volta inocente às conquistas do modernismo, mas uma avaliação de suas conquistas em confronto com as novas matérias históricas. A boa notícia é que já há gente trabalhando nessa frente.

Referência

ARMSTRONG, Rick (ed.). *Robert Altman. Critical Essays*. Jefferson, McFarland; 2011.

COOK, David. *Lost Illusions*. New York: Scribner, 2000.

DEBORD, Guy. *La Société du Spectacle*. Paris: Gallimard, 1972.

FRANK, Thomas. *The Conquest of the Cool*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1997.

GILBEY, Ryan. *It Don't Worry Me: Nashville, Jaws, Star Wars and Beyond*. London: Faber & Faber, 2003.

HARRIS, Mark. *Pictures at a revolution. Five Movies and the Birth of the New Hollywood*. New York: The Penguin Press, 2008.

KURZ, Robert. *Os últimos combates*. Petrópolis, Vozes: 1997.

PERLSTEIN, Rick. *Nixonland*. New York: Scribner, 2008.

SILBERMAN, Marc (ed.). *Bertolt Brecht on Film & Radio*. London: Methuen, 2000.

SZONDI, Peter. *Theory of the Modern Drama*. Chicago: University of Minnesota, 1987.

WILLIAMS, Raymond. *Television and Cultural Form*. London: Wesleyan University Press, 1992.

Title

Work and Memory in *A Prairie Home Companion*, by Robert Altman

Abstract

The present essay discusses *A Prairie Home Companion* (2006), by Robert Altman with a focus on how that film reflects on the contemporary work forms and on the role of historical memory as resistance to the assaults by the cultural industry against its workers.

Keywords

North-American cinema. Robert Altman. Postmodernism. Memory.

Recebido em 02.05.2011. Aprovado em 11.07.2011.