

## ESTÉTICA E POLÍTICA EM ROBERT ALTMAN

Marcos Soares\*

### Resumo

Este ensaio parte de uma análise do último filme do cineasta norte-americano Robert Altman - *A Última Noite* (*Prairie Home Companion* - 2006) para refletir sobre o lugar do cineasta numa tradição de cinema político nos EUA que começa nos anos 30 com o trabalho de Orson Welles, foi interrompida em parte pela ascensão da direita naquele país, mas encontra nos filmes de Altman um poderoso desenvolvimento moderno.

Palavras-chave: cinema político; cinema americano; kitsch; Robert Altman

## LA ESTÉTICA Y LA POLITICA EN ROBERT ALTMAN

### Resumen

Este ensayo parte de un analisis de la última película del director de cine estadounidense Robert Altman (*Prairie Home Companion*- 2006), para discutir el lugar de este cineasta en una tradición de cine político en los Estados Unidos que comienza en los años 30 con el trabajo de Orson Welles, se interrumpe en parte debido a la ascensión de la derecha en aquél país, y encuentra en la película de Altman un poderoso desarrollo moderno.

Palabras-clave:cine político; cine americano; kitsch; Robert Altman

## AESTHETICS AND POLICY IN ROBERT ALTMAN

### Abstract

This essay looks at Robert Altman's last film (*Prairie Home Companion*, 2006) in order to discuss the place of the filmmaker in a tradition of political films that begins with the work of Orson Welles in the 30's, is partially interrupted by the rise of the New Right but finds in Altman's films a powerful development.

Keywords: political cinema; american cinema; kitsch; Robert Altman

Gostaria de fazer algumas considerações gerais sobre o último filme do diretor norte-americano Robert Altman – “*A Última Noite*” (*A Prairie Home Companion*, 2006) – com o objetivo de pensar sobre o lugar do trabalho do diretor no conjunto da produção cinematográfica norte-americana. Mais do que uma análise detalhada do filme, que terá que ficar para outro ensaio, interessame partir de algumas indagações sobre ele para iniciar uma reflexão sobre certa tradição do cinema norte-americano, cujo vigor residiria justamente nas suas tentativas de articular modos específicos de pensar as relações sobre

---

\*possui graduação em Inglês pela Universidade de São Paulo (1990) e doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo (2000), pós-doutorado na Universidade de Yale, EUA (2004). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Inglesa e Norte Americana, atuando principalmente nos seguintes temas: crítica materialista, narrativa e história, cinema e romance norte-americano. Atualmente é professor doutor da FFCLH da Universidade de São Paulo. [mcpsoare@usp.br](mailto:mcpsoare@usp.br).

estética e política, a partir do centro do Império e da indústria cultural mais poderosa do planeta.

Mas começo minhas reflexões sobre o filme de modo mais modesto, partindo do título em português: no Brasil, o nome escolhido – “A Última Noite” – enfatiza o conteúdo “dramático” do enredo, por assim dizer. Visto deste ponto de vista, 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 algum lugar do “sul profundo” norte-americano, que acabou de ser comprado por uma grande corporação do Texas. A interrupção da tradição antiga, cujo caráter ultrapassado é motivo de piada até do segurança do teatro, cuja narração inicia o filme, se deve ao fato de que os acionistas, numa atitude de desrespeito ao “mundo da arte e da cultura”, pretendem transformá-lo num mundano estacionamento. Os americanos, como se sabe, nunca perderam tempo com considerações profundas sobre as relações entre arte e comércio, e o “show biz” sempre se pautou por sua lucratividade. Partindo daí, as sinopses do filme tentaram vendê-lo como um canto nostálgico à amizade e aos valores mais autênticos de uma produção cultural artesanal, mais em consonância com certa visão do cinema de autor, que em princípio recusaria a padronização imposta pela rígida divisão do trabalho da indústria cultural. A morte de Altman alguns meses depois do lançamento do filme reforçou o tema da nostalgia, da morte de “alguma coisa”, tema caro às reflexões contemporâneas sobre a cultura, e criou a oportunidade de outros cantos nostálgicos nos meios de comunicação sobre a morte dos últimos grandes autores modernistas (retomados logo em seguida com as mortes de Bergman e Antonioni).

Indo direto ao ponto: tais pistas a respeito do filme são flagrantemente falsas, não apenas por ignorar o caráter comercial do programa de rádio (grande parte do tempo de transmissão é reservada a anúncios dos patrocinadores), mas também por passar ao largo dos aspectos mais evidentes de sua construção formal, a saber, sua abordagem claramente paródica e sua recusa de constituir um enredo com regras minimamente condizentes com os princípios de composição de roteiro que compõem o cardápio principal de Hollywood. O método utilizado no filme, característico de grande parte do trabalho do diretor, é a construção de teoremas através da multiplicação de

personagens e do acúmulo e sobreposição de episódios, cujas relações é função do espectador estabelecer, para além da armação mais convencional do enredo, que na maioria dos filmes se desenha de forma muito tênue. Para adiantar o argumento, um dos impasses centrais que os filmes de Altman desenham é precisamente o confronto entre, de um lado, sua aposta radical na inteligência do espectador e, de outro, sua exposição e análise de formas de fruição contemporâneas que dificultam esse pacto interpretativo entre filme e platéia. Retomando Walter Benjamin, digamos que um dos problemas centrais com o qual Altman se confronta (com total consciência) é o fato de que os hábitos da distração, fundamentais para um uso político da arte, tomaram rumos menos progressistas do que aqueles previstos pelo pensador alemão nos anos 30. Mas aqui já me adianto demais.

Retomando a questão do título: em inglês, ele sinaliza uma formulação mais ampla, de natureza possivelmente política, ou seja, o contraste entre, de um lado, o cenário doméstico (*home companion*), onde o ouvinte frui individualmente do programa de rádio, que lhe serve de companheiro, e, de outro, os largos espaços rurais das campinas (*prairies*) do Red River Valley (título de uma das canções do filme), área central dos EUA que fornece a mitologia, o recorte social e o conteúdo explícito dos comentários, comerciais e canções do programa. Tal justaposição propõe uma articulação, cujos vínculos resta determinar, entre o tema da atomização da vida social, constantemente reforçada pelos hábitos encorajados pela indústria cultural, e o vetor mais propriamente utópico presente nos grandes espaços coletivos e nas promessas democráticas criadas pela ideologia da expansão territorial norte-americana, geralmente resumida sob o nome de “excepcionalismo americano”.

Do ponto de vista da esquerda, a crítica ideológica do pólo positivo da oposição pode tomar pelo menos três direções: (1) a denúncia do caráter ideológico da idéia de “excepcionalismo americano”, cuja principal função é a tentativa de neutralização das categorias marxistas para a análise dos EUA, onde certas “condições especiais” invalidariam as discussões sobre, por exemplo, a centralidade da luta de classes na constituição da vida no Novo Mundo; (2) a constatação de que a fase “heróica” da expansão territorial americana já chegou ao final há tempos, fato que evidenciou um limite

estrutural à expansão constante e confiante da economia da maior potência do mundo, e cuja tentativa de superação gerou duas estratégias complementares: a intervenção militar em áreas selecionadas do globo e o ímpeto expansionista conhecido como globalização; (3) a exposição de um fenômeno político mais recente: a transformação da principal herança do pensamento radical americano – cujo celeiro no século XIX foi precisamente as áreas do *Red River Valley*, que receberam milhares de imigrantes europeus que traziam na bagagem o ideário socialista – no principal componente da retórica da Nova Direita de Bush, cuja abordagem “cultural” na última campanha se baseou fortemente na imagem de uma América “autêntica”, amante da terra, dos hábitos simples, da família patriarcal e da religião, simbolizada pelo homem do campo das áreas centrais do país (o sucesso da operação pode ser verificado através de um estudo demográfico dos votos pró-Bush em 2004: as áreas centrais do país compõem hoje as alas mais radicais e militantes do Partido Republicano).

Uma análise cujo pressuposto central fosse a ênfase no caráter manipulador da indústria cultural não veria no programa de rádio uma celebração nostálgica da cultura popular, mas uma tentativa de subsunção dos problemas apontados acima através da apresentação de uma imagem simpática do universo caipira, que esconderia assim sua natureza mais perversa. Partindo desta perspectiva, insistir no tema da nostalgia significaria admitir que Altman reforça esse engano, numa atitude que poderia indicar tanto a caduquice de um cineasta moribundo, ou, pior ainda, uma adesão à visão da autenticidade inalienável de toda cultura “popular”, típica do pior dos estudos culturais contemporâneos. Adianto que não creio ser esse o caso.

Início a exposição dos teoremas do filme retomando um exemplo já mencionado: a 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 fez parte da formação de um cancionista 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*” era um dos hinos da IWW, a maior organização sindical-anarquista da história do país): 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: não apenas a reversão do procedimento paródico efetuado pela esquerda, reversão que devolve às canções seu conteúdo carola, mas também a derrota cifrada no esquecimento da “história das canções” (para a maioria dos espectadores do filme, mesmo os americanos, a informação sobre o conteúdo político das canções é uma surpresa). Trata-se, para retomar outra formulação de Walter Benjamin, da “perda da chave alegórica” que permitiria a codificação de seus conteúdos políticos. No caso-chave de Baudelaire, como demonstrou Benjamin, a perda da chave que permitiria a leitura de “As Flores do Mal” como uma alegoria sobre os trabalhadores mortos nas batalhas de rua de 1848 sinaliza uma derrota repostada continuamente, uma perpetuação dos efeitos dos massacres de 1848, ao qual devemos adicionar um apagamento constante do passado, que não estará a salvo enquanto os vencedores continuarem a acumular vitórias. Esse passo crítico permite que passemos a ver tais derrotas não apenas como um “dado” inalterável, definitivo e único, requentado depois pelas indústrias de manipulação das massas, mas como frutos de um processo contínuo, de uma luta que se constitui não apenas pelo “trauma” inicial, mas também pelas batalhas que continuaram a ser repostas e continuam a ser travadas para que a vitória inicial continue a determinar os sentidos da História.

Já do ponto de vista do recorte social do filme, não parecer haver muita coisa que remeta a uma luta sendo travada, a não ser aquela entre a corporação texana e os artistas, mas o resultado desse confronto pode ser facilmente previsto, e, portanto, conta pouco para a tese central do filme. De resto, parecemos estar mais próximos de um mapeamento dos espólios de uma batalha definitivamente perdida: a lista de personagens inclui um detetive canastrão (Guy Noir), cuja falta de habilidade, longe de lembrar a “angústia existencial” do filme noir e seus narradores não-confiáveis, está mais próxima do heroísmo rebaixado de um “malandro” desempregado, que sobrevive através da impostura e da execução de pequenos expedientes; duas cantoras já cansadas, de algum talento, talvez expressivo no passado, mas já exaurido

no desgaste dos shows em escolas, rodeios e outros ambiente menos cotados; e, enfim, dois *cowboys* de araque, um apresentador em final de carreira, uma vendedora de sanduíche, etc, todos presos entre a memória do passado (real ou imaginário) e a derrocada social e econômica.

O universo cultural é de certo arrivismo *red neck*, afeito aos valores simples, aos laços familiares, aos sacrifícios feitos pelos artistas que cantam a “fé cristã”, ao trabalho manual e artesanal nos espaços do campo ou da pequena cidade. Ao mesmo tempo, para todos, a celebração desses valores se contrapõe à descrição de uma vida de pequenas penúrias e grandes derrotas. Em tudo impera certo “mau gosto”, uma cafonice caipira que se revela no falar, nas roupas e acessórios, nos modos rastaquëras, num estilo “*kitsch*” de um colorido bem americano.

Esse retrato é apresentado aqui como “resultado”, enquanto o mapeamento dos processos que levaram (e continuam levando) a ele é em princípio marcado pela sua invisibilidade. Ao mesmo tempo, como assinalei antes, essa mesma invisibilidade é elevada a tema central, cifrada na perda da chave alegórica das canções, entre outros elementos. A perda da memória é tema explícito e tem como principal porta-voz a figura do “anjo da morte”, que ronda os bastidores do programa. O tratamento da questão conta com o usual humor de Altman: em certa seqüência o anjo, indecisa em relação à oferta de sanduíches vendidos nos bastidores do programa, faz um enorme esforço para lembrar da palavra “maionese”, enquanto em outro momento busca ajuda para relembrar o conteúdo da piada, contada neste mesmo programa de rádio, que ouvia quando teve seu acidente de carro fatal. Na figura do anjo está cifrado também outro tipo de esquecimento, mais em consonância com o universo metalingüístico, por assim dizer: esse anjo de capa branca já havia aparecido em outro filme de Altman, *Brewster McCloud* (1970), onde tinha função semelhante. Em ambos os filmes ela pretende breçar as engrenagens da história através da ação individual, aqui, a vitória do “progresso” neo-liberal, lá o fim das promessas libertárias dos anos 60. Em ambos o anjo é uma paródia de certo messianismo, que caracteriza tanto o fundamentalismo religioso da direita quanto certa esquerda milenarista, cuja ação efetiva se reduz à execução de pequenas contravenções, atos de confronto e desrespeito às

autoridades que redundam na inutilidade, isso quando não acabam contribuindo poderosamente para a reversão de seus propósitos iniciais.

Ao sugerir uma ponte entre os eventos do filme recente e o “fim dos anos 60”, cada vez mais estridentemente alardeado pela direita norte-americana, Altman aponta para um processo, ou, pelo menos para duas de suas pontas, que ele faz coincidir com outro: aquele registrado por sua própria carreira. Pois o anjo faz parte de uma longa lista de “citações” que compõem o tecido narrativo do filme, fazendo um resumo dos recursos, técnicas e “idiossincrasias” do diretor: o caráter episódico do enredo e a multiplicação de personagens que formam a narrativa em “mosaico” de filmes como “Mash” (1970), “Cerimônia de Casamento” (1978), “Short Cuts” (1993), “Prêt-à-Porter”(1994); o equivalente sonoro desse procedimento efetuado pela sobreposição de diálogos e música na trilha sonora, utilizada em praticamente todos os seus filmes; o universo musical de “Nashville” (1975); a câmera em constante movimento de “O Longo Adeus” (1973); o trabalho de improvisação com atores, pelo qual Altman é famoso, que se transforma em assunto explícito do filme, na hilária seqüência do comercial da fita adesiva; o “caos estruturado” das longas seqüências sem corte, onde a câmera vai capturando meio “ao acaso” personagens e situações que cruzam seu caminho, numa multiplicação de assuntos e conversas secundárias, que recusam a ênfase nos “pontos fortes”, típica dos roteiros tradicionais. Todos esses procedimentos remetem a um repertório de recursos expressivos empregados em filmes anteriores e que ficaram conhecidos como a “marca registrada” de Altman, que os utilizou para confrontar, com maior ou menor sucesso, as regras do cinema hegemônico, numa abordagem que freqüentemente ignora regras de verossimilhança, psicologia dos personagens e desenho da curva dramática, em favor de procedimentos mais afeitos ao universo do épico.

O fato de que “A Última Noite” pode ser fruído sem que qualquer dessas referências, que são retomadas em tom autoparódico e bem-humorado, sejam identificadas sinaliza tanto sua posição relativamente periférica no estado atual das coisas (a destruição de vidas, esperanças e sonhos é coisa bem mais séria de que qualquer filme que se possa fazer), ao mesmo tempo em que sua persistência teimosa aponta para a idéia da prática cultural vista como

resistência, para além do prazer do público, que pode ser fiel ou não, e das questões de bilheteria, e cujas conseqüências reais foram sempre sérias na carreira de um cineasta que sempre lutou contra problemas de produção e financiamento (as longas batalhas de Altman para permanecer dentro do universo da produção independente, que culminaram na fundação de sua própria produtora, a *Lion's Gate*, que depois faliu, são bem documentadas pela fortuna crítica).

Em “A Última Noite”, os artistas do programa de rádio, prestes a serem descartados como engrenagem que atrapalha os desafios 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 chegada do apresentador ao palco, no início do programa, é adiada por uma conversa interminável, sem propósito evidente, que se arrasta até o último segundo. Já na seqüência do comercial da fita adesiva, quando as falas oficiais, pelas quais o patrocinador pagou, são perdidas, a criatividade dos artistas se revela num interminável exercício de improvisação, que envolve atuação, texto e sonoplastia. Mas é no “mau-gosto” das piadas infames dos dois *cowboys* que essa criatividade atinge seu ponto mais crítico: filmada num jogo de campo-contracampo, que contrasta a encenação com a visita do executivo da corporação texana, a seqüência se oferece quase como uma afronta direta dos artistas, que desafiam os bons modos, sempre truculentos, dos que têm dinheiro. Seja nas canções açucaradas e banais, seja nesses momentos mais cortantes, em cada momento as canções sinalizam uma insatisfação, um desejo de “uma outra coisa”, não oferecida pelas circunstâncias reais. Do ponto de vista do método, há consonância entre o jogo cena-bastidores e o método do próprio Altman, que, como assinalai anteriormente, também constrói narrativas baseadas nos “tempos fracos” da cena.



Haveria ainda força naquilo que Raymond Williams chamou de práticas residuais? Será que elas podem construir novos modos de ver? (WILLIAMS, 1979) As perguntas se multiplicam e apontam para a questão central: o sentimento de insatisfação levará ao fascismo ou às praias doces além do vale do rio vermelho? O filme não oferece respostas nem previsões, mas vai montando uma visão da prática cultural como campo onde essas e outras perguntas se articulam. A noção de cultura como campo de batalha representa uma vitória da crítica cultural recente, que procurou justamente dissolver os pólos fixos que caracterizaram a discussão sobre a cultura popular nos anos 70-80. Segundo esse novo ponto de vista, a cultura popular não é nem simplesmente uma forma de controle social, nem uma forma “autêntica” de expressão de classe, mas um terreno de contestações. O filme propõe que as considerações sobre a cultura popular deixaram de ser ocasiões para denúncias da degeneração cultural criada por produtos industriais manipuladores ou uma celebração populista do valor de qualquer expressão cultural do “povo”, constituindo, ao invés disso, uma visão da cultura e a reflexão sobre ela como um campo de batalha estruturado pelas indústrias culturais, pelos aparatos culturais do Estado, e pelas formas e práticas simbólicas das classes subalternas.

Da perspectiva específica da produção cinematográfica norte-americana, essa visão deve ser saudada com entusiasmo: a ideologia do fim da História e do desaparecimento da luta de classes que se propagou desde o pós-guerra frequentemente levou os melhores dos cineastas americanos a adotarem uma “metafísica da reificação”, isto é, a tratarem os processos generalizados de reificação que caracterizam nossa vida social como dados inalteráveis, cujas ramificações era preciso mapear, mas cujos limites eram impossíveis de vislumbrar. Talvez o início da tradição cinematográfica que fez um mapeamento produtivo das tensões que caracterizam esse debate remeta ao trabalho de Orson Welles, principalmente em “Cidadão Kane”, que, visto desse ponto de vista, merece uma reavaliação: se visto como um filme “sobre Kane”, o filme trataria do enrijecimento das formas de reificação, enfeixadas na figura do magnata da imprensa, sua redução de tudo e todos a coisas cambiáveis; se visto como um filme sobre as interpretações sobre Kane oferecidas pelos

narradores, o filme poderia ser visto como uma análise dos processos de formação de certa mentalidade de classe, que mantém vivo o mito de Kane no final, em detrimento de seus próprios interesses. Essa articulação dialética entre um “dado” e um “processo” (ou, nos termos formais do filme de Welles, entre o still fotográfico e o movimento, entre a imobilidade da profundidade de campo e a armação dinâmica da montagem), fortemente abalada com a ascensão da direita desde a caçada anticomunista até a Era Reagan, parece reaparecer no melhor da produção cultural recente nos EUA, em parte talvez devido à impossibilidade de apagamento da idéia de conflito que caracteriza a História americana recente. O novo cenário, mais claramente baseado no antagonismo de classes, está em parte cifrado na presença do escritor F. Scott Fitzgerald no filme, o narrador da vida americana dos anos 20, quando o contraste entre a afluência dos ricos do Era do Jazz e a miséria dos pobres era mais visível.

Termino minhas considerações sobre o filme retornando ao universo do “*kitsch*” que caracteriza seu recorte social. O crítico alemão Dolf Oehler, em sua análise esclarecedora sobre a literatura das batalhas de 1848, localiza numa passagem do romance “A Educação Sentimental”, de Gustave Flaubert, as origens literárias do “*kitsch*” (OEHLER, 2004). Em meio às batalhas de ruas, quando os barulhos dos canhões se tornaram insuportáveis, o protagonista Frédéric, jovem sensível, sai de Paris com a amante e faz uma excursão à floresta de Fontainebleau. Na descrição da floresta, Oehler localiza os traços centrais do estilo “*kitsch*”, caracterizado pela repetição de um sem número de clichês românticos sobre a natureza e a beleza, cujo rebaixamento estético sinaliza a violência voraz de quem quer fugir do que interessa e se agarra às formulações mais banais para aliviar a consciência. Também no filme de Altman, o universo do “*kitsch*” remete a um rebaixamento da vida que é fruto de batalhas que são travadas tanto ali quanto em outros lugares. Talvez isso ajude a entender a leveza de tom do filme, um dos mais suaves do diretor. Em “*Brewster McCloud*”, o projeto do protagonista (criar asas para voar, num rebaixamento individualista das promessas dos anos 60) já está fadado ao fracasso desde o início e acaba em catástrofe; em “*Nashville*” os tentáculos da indústria cultural estão em toda parte e até as memórias de Barbara Jean, a

cantora *country* assassinada no final, confundem-se com os conteúdos das músicas que compõem seu repertório; em “Short Cuts”, a única personagem inventada por Altman (todas as outras são retiradas dos contos do escritor Raymond Carver), Zoe, a violoncelista, única a evidenciar preocupações do nível do coletivo, se suicida. Já em “A Última Noite” a visita final do anjo (que vem para ajudar ou atrapalhar a tentativa de “produção independente” proposta pelos artistas?) é seguida de uma celebração musical. Fora o otimismo, que sempre ajuda em tempos soturnos como os nossos, parece que está aqui apontada a percepção de que se trata apenas de um filme, que, se não estiver ligado às lutas travadas em “outros lugares”, não tem tanta importância assim, e talvez não mereça ser levado tão a sério.

#### Referência

DENNING, Michael (1998).. **The Cultural Front**. London & New York: Verso.

WILLIAMS, Raymond (1979). **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Editora Zahar.

OEHLER, Dolf (2004). **Terrenos Vulcânicos**. São Paulo: Cosac & Naify.