

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS E  
LITERÁRIOS EM INGLÊS

**A espetacularização da política em *Bob Roberts*.**

Joyce Graziela Rosa

São Paulo  
2010

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS E  
LITERÁRIOS EM INGLÊS

**A espetacularização da política em *Bob Roberts*.**

Joyce Graziela Rosa

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Marcos César de Paula Soares.

São Paulo  
2010

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO POR MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Rosa, Graziela Joyce.

A espetacularização da política em Bob Roberts / Joyce

Graziela Rosa ; orientador: Marcos César de Paula

Soares. -- São Paulo, 2010.

114 f. : il.

Dissertação (Mestrado)--Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Estudos Lingüísticos e Literários do Inglês

.

1. Cinema. 2. Política (Estados Unidos). 3. Crítica cinematográfica. I. Título. II. Soares, Marcos César de Paula.

CDD 813

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Joyce Graziela Rosa

A espetacularização na política em *Bob Roberts*.

Dissertação de mestrado, pelo Departamento de Letras Modernas, Área de Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês, da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Marcos César de Paula Soares.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. \_\_\_\_\_  
Instituição: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_  
Instituição: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Marcos Soares, pela orientação e pelas inúmeras leituras e releituras incansáveis do meu trabalho.

Ao Prof. Dr. Daniel Puglia e à Profa. Dra. Maria Elisa Cevasco pelos comentários e críticas construtivas que me ajudaram muito na fase da qualificação.

Aos meus pais, pelo apoio incondicional.

Aos queridos Fábio, Gisele e Adriana, pelo apoio e pelas discussões políticas, artísticas, econômicas e tantas outras que me ajudaram a amadurecer.

A todos os amigos do Grupo de Estudos de Literatura e Cinema pelas discussões e opiniões sobre meu trabalho, sobretudo à Maris e Marcos, que me socorreram tantas vezes com livros e filmes.

Por último, mas não menos importante, ao Sérgio, por absolutamente tudo.

## RESUMO

O filme *Bob Roberts* (1992) trata de um pseudo-documentário sobre um cantor de música *folk*, representante da Nova Direita, que se candidata ao senado pela Pensilvânia em 1990. Ao longo da trama, vemos vários elementos que pontuam o modo como essa nova classe, no seu movimento de reação aos protestos dos anos 60, consegue apropriar-se das retóricas da Esquerda, já pulverizada, para criar um candidato que se caracteriza por ser um “rebelde conservador”, ao mesmo tempo em que vemos difundida uma ampla confusão ideológica, cujas conseqüências baseiam-se num processo de “culturalização” da política, que influenciou os indivíduos de Esquerda mais tradicionais, como os sindicalizados, a votarem na Nova Direita, por afinidades morais e culturais. Além disso, podemos identificar outro fator que contribuiu enormemente para esse cenário, que é o uso da mídia, sobretudo a televisiva, como ferramenta fundamental das corridas eleitorais potencializando a dominação da lógica do espetáculo. Nesse sentido, vemos que, na verdade, ela passou a mediar todas as relações sociais ao impor um ponto de vista único: o da mercadoria. Contudo, o filme demonstra que para os artistas progressistas, como seu diretor Tim Robbins, que avançam no uso dos aparatos de produção refuncionalizando-os através da ruptura com as fórmulas da indústria, é possível romper com a lógica do espetáculo e pluralizar os pontos de vista. Além disso, é possível identificarmos que, para Robbins, o movimento fundamental para que essa ruptura aconteça pauta-se pela auto-reflexão do artista a respeito do seu processo produtivo diante do fato de que ele é um trabalhador sem controle dos meios de produção.

**Palavras-chave:** cinema, política americana, lógica do espetáculo, Crítica Materialista.

## ABSTRACT

*Bob Roberts* (1992) is a pseudo-documentary on a folk singer, representative of New Right, who is slated for Pennsylvania senator in 1990. Within the plot, there are several elements that expose how that new class's backlash manages to borrow the pulverized left-wing speech in order to build a "rebel conservative" candidate. Simultaneously, we notice a widespread ideological puzzlement, which leads to a "culturalization" of Politics that influenced the most traditional left-wing citizens – such as trade union members – to vote for New Right due to moral and cultural alignment. Besides that, we can notice another factor that substantially contributed to such scenario: the usage of media, mainly the TV, as a fundamental political campaign tool, strengthening the logic of spectacle's domination. In fact, we can see that it started to mediate all social relations by imposing a single viewpoint: the merchandise. Nevertheless, the film displays that for progressive artists, such as its director Tim Robbins, who advances in the usage of the production apparatus by refunctioning them through the rupture of the industry's formulas, it is possible to break with the logic of spectacle and therefore pluralize the viewpoints. Finally, we can point out that, for Robbins, the fundamental movement for this rupture to happen is the artist's self-reflection on its own productive process since he is a worker who does not have the control of the means of production.

**Key-words:** cinema, American politics, logic of spectacle, Materialist Criticism

## SUMÁRIO

<b>SUMÁRIO</b> .....	8
<b>Introdução</b> .....	9
<b>1. 1960 trinta anos depois: Bob Roberts, um rebelde conservador</b> .....	12
1.1 Três aspectos constitutivos da persona de Bob Roberts: o espetáculo, a mercadoria e a atuação.....	12
1.2 Os procedimentos investigativos.....	21
1.2.1 A inversão das retóricas de Esquerda.....	21
1.2.3 A estrutura épica: quatro instâncias narrativas.....	57
<b>2. As relações produtivas e os meios de produção representados em Bob Roberts</b> .....	68
2.1 As relações entre a Nova Direita e o controle dos aparatos de produção.....	68
<b>Considerações Finais</b> .....	106
<b>Referências</b> .....	108
Bibliográficas.....	108
Em meio eletrônico.....	109
<b>Anexos</b> .....	110
<b>Anexo A</b> – A absorção da persona de Bob Dylan pela Nova Direita, representada por Bob Roberts.....	110
<b>Anexo B</b> – Transcrição do monólogo de Tim Robbins em sua segunda participação do programa <i>Saturday Night Live</i> , em 1992, disponível em < <a href="http://snltranscripts.jt.org/86/86g.phtml">http://snltranscripts.jt.org/86/86g.phtml</a> >.....	112



## Introdução

*Bob Roberts* trata de um pseudo-documentário sobre a campanha política de um candidato ao senado da Pensilvânia em 1990. Em resumo, vemos o processo pelo qual um cantor de música *folk*, representante da Nova Direita, se utiliza das suas conexões com a elite dos negócios para superar vários obstáculos durante a campanha, como as denúncias dos jornalistas de Esquerda e os problemas de imagem gerados pelo envolvimento do seu gerente em crimes financeiros. Além disso, também vemos as estratégias dessa nova classe para mascarar os movimentos de protesto dos anos 60 e inverter sua retórica de Esquerda em hinos conservadores de Direita.

É possível perceber que muitas características desse filme são parecidas com as produções de cineastas políticos como Robert Altman e Orson Welles<sup>1</sup>. Baseando-se nesses dados, podemos inferir que esse filme talvez seja uma tentativa do diretor Tim Robbins em retomar a tradição de filmes políticos dos anos 40, soterrada em parte, a partir dos anos 50 por conta da forte censura do período macartista e nos anos 70 pela ascensão da Nova Direita. Contudo, o roteiro de *Bob Roberts* não foi desenvolvido inicialmente para um filme, mas para um esquete curto que tratava de um cantor de *folk* que se candidatava a um cargo público para o programa de televisão *Saturday Night Live*<sup>2</sup>, que foi ao ar em 1986.

---

<sup>1</sup> O *travelling* para frente, por exemplo, é um procedimento técnico extremamente recorrente em *Cidadão Kane* (1941) de Welles que, assim como em *Bob Roberts*, também foi utilizado na primeira cena. A câmera começa mostrando uma mansão, chegando cada vez mais perto dos seus portões e, ao encontrá-los com uma placa que diz "proibido passar", a ignora e continua investigativa, até entrar pela janela, onde vemos Kane, deitado na sua cama, enunciando a última palavra que vai dar início à busca do jornalista, "*rosebud*". Com esse mesmo intuito em nosso filme, todas as cenas em que o *travelling* para frente é utilizado, vemos claramente a função do cinegrafista em investigar e questionar. *Bob Roberts*, assim como, *Cidadão Kane* também trata da busca pela personalidade da personagem principal feita por um jornalista que, ao longo do filme, tenta descobrir alguma coisa sobre ele que não tivesse sido publicada nos jornais. Outra similaridade entre os filmes é que ambos discutem o uso dos meios de comunicação de massa para manipular a imagem das personagens e a política, pois Kane se candidata a um cargo do governo, embora sua candidatura seja destruída por um escândalo que é publicado nos jornais, enquanto que Bob Roberts sai vitorioso. Já as influências do trabalho de Altman se pautam enormemente pela utilização recodificada do campo/contra-campo e da multiplicidade de personagens e vozes na mesma cena.

<sup>2</sup> Não foi possível disponibilizar o vídeo dessa apresentação. *Saturday Night Live* é um programa de comédia em que são apresentados vários esquetes organizados pela presença de um convidado especial que faz o papel de apresentador. Seus materiais são, na maioria, políticos e sua crítica é de Esquerda.

Na verdade, a referência aos cantores de música *folk* se pauta por razões históricas e pessoais, pois além desse estilo ser associado aos protestos de Esquerda dos anos 60, (que é um dos temas do filme), Tim Robbins teve muita influência desses artistas, sobretudo porque seu pai (Gil Robbins) e seu irmão (David Robbins) são músicos que compõem e interpretam canções desse estilo. A esse respeito, é importante ressaltar a participação de David Robbins no filme como compositor dos hinos reacionários que Bob Roberts canta. Além disso, outra influência relevante de Tim Robbins foram as leituras das peças épicas de Bertolt Brecht, como poderemos ver na estruturação das seqüências do filme e na inclusão dele como personagem no seu último trabalho como diretor, *O poder vai dançar* (1999), sobre uma prostituta que passa por um processo de aprendizado político ao mesmo tempo em que observamos o processo de prostituição da arte nos Estados Unidos, no começo do século XX. Nesse sentido, também é importante ressaltar o diálogo que existe nas obras de Robbins entre o teatro e o cinema, marcado não apenas por Brecht, mas pelas reflexões feitas pelo diretor sobre as peças que são montadas na sua própria companhia de teatro, *The Actor's Gang*, que existe há mais de 30 anos e onde, atualmente, Robbins trabalha como diretor artístico. De fato, é essa a razão pela qual há vários atores dessa trupe participando do filme, assim como inúmeras cenas de improvisação.

O título deste trabalho sugere o que seria sua intenção primeira: compreender as razões pelas quais a política americana se tornou o que parece ser um conjunto de espetáculos. Desse modo, as perguntas que guiavam essa pesquisa baseavam-se na tentativa de entender esse fenômeno e responder questões, tais como: quais são as forças sociais que fundamentam a possibilidade de um cantor de música *folk* ser eleito senador? Quais fatores históricos justificam a pulverização da Esquerda americana? Contudo, ao longo do trajeto, vários elementos começaram a reconfigurar o que seria essa problematização inicial e gerar novos questionamentos, sobretudo porque a lógica do espetáculo se mostrou como uma mediadora de todas as relações sociais e não apenas da política. A partir daí, novas questões foram levantadas, como por exemplo: é possível que haja meios de romper a dominação da lógica do espetáculo e ver os elementos sociais sob outro ponto de vista? Se sim, como isso é feito no filme? Como conseguir o controle dos meios de produção para executar um avanço estético e usá-los de modo diferente das fórmulas da indústria?

No intuito de responder a essas perguntas, o trabalho foi dividido em dois capítulos: “1960 trinta anos depois: Bob Roberts, um rebelde conservador” e “As relações produtivas e os meios de reprodução em *Bob Roberts*”. O primeiro capítulo, que é subdividido em duas partes, trata, na primeira, dos elementos que constituem a personalidade dessa personagem,

como o espetáculo, a mercadoria e a atuação, enquanto que na segunda parte, trata-se de investigar os procedimentos que a Nova Direita se utiliza para ser bem-sucedida no processo de inversão das retóricas de Esquerda. Além disso, podemos ver que para Tim Robbins, a lógica do espetáculo possui fissuras no seu sistema que permitem a inserção de uma pluralidade de pontos de vista, que serão demonstrados no filme. O segundo capítulo, que também é dividido em duas partes, trata inicialmente da relação da Nova Direita com o controle dos aparatos de produção da indústria cultural dos quais Bob Roberts se apropria facilmente, pois ele faz parte da elite dos negócios que, no filme, se ajuda mutuamente. A segunda parte desse ensaio se pauta pela situação dos artistas e trabalhadores da indústria cultural diante das suas tentativas de adquirir o controle, mesmo que temporário, dos meios de produção e sua auto-reflexão a respeito de como eles os utilizam, se progressivamente ou regressivamente.

Contudo, para que essas discussões fossem possíveis, precisei fazer um recorte específico do filme em que os materiais eleitos pelo diretor contemplassem os objetivos propostos. Sendo assim, foram descritas, para o primeiro capítulo, as cenas iniciais, em que Bob Roberts é apresentado; a cena do telejornal “*Good Morning Philadelphia*”, onde o cantor é entrevistado; a seqüência da clínica “*Broken Dove*”, em que ele canta para as crianças doentes; e a seqüência do concurso de beleza. Para o segundo capítulo, foi eleita a seqüência do programa de televisão “*Cutting Edge Live*”, que é uma paródia do programa “*Saturday Night Live*”, em que podemos observar vários funcionários e artistas da indústria cultural no seu processo produtivo.

Além disso, é preciso ressaltar que os modelos teóricos mais relevantes para a reflexão dos assuntos que serão tratados e das hipóteses que foram propostas baseiam-se em Walter Benjamin, especificamente a respeito da importância do teste de ator na política e suas ideias no tocante ao papel dos intelectuais e artistas na produção das suas obras; e de Bertolt Brecht, a respeito da função reflexiva que os trabalhadores, intelectuais e artistas devem ter sobre seus próprios processos produtivos. Ademais, é importante ressaltar a enorme contribuição de dados a respeito dos Estados Unidos, sua história desde os anos 60 e suas relações com o neoliberalismo que foram adquiridos através dos livros de Thomas Frank, Mike Davis, David Harvey e Thomas Edsall.

Finalmente, veremos no final desse trabalho, um breve capítulo conclusivo que tenta traçar as relações entre esses dois capítulos e, se possível, responder a algumas das hipóteses que foram levantadas. Além disso, esse capítulo servirá para levantar um número ainda maior de questões e deixá-las abertas para futuras reflexões a respeito dessa obra e desse tema.

## **1. 1960 trinta anos depois: Bob Roberts, um rebelde conservador.**

### **1.1 Três aspectos constitutivos da persona de Bob Roberts: o espetáculo, a mercadoria e a atuação.**

*Bob Roberts* começa com a cena escura de um homem, cujo rosto não vemos bem, vindo dos bastidores de um teatro em direção ao palco acompanhado de outros três que são visivelmente responsáveis por sua segurança e que comunicam: “o show vai começar”. Ao passar em frente à câmera, porém, começamos a seguir o artista até o palco onde vemos, sobre seu ombro, uma imensa platéia que o aplaude enquanto ele acena com um gesto que imediatamente identificamos com uma saudação nazista.

Após essa cena há um corte e a câmera mostra a platéia animada, segurando bandeirinhas americanas e cartazes onde vemos a foto do cantor e os dizeres: “Bob Roberts para senador 1990” enquanto, no palco, ele começa a cantar uma música *folk* tocando um violão. Além disso, também vemos que os créditos do filme de Tim Robbins se confundem com os créditos do filme de Terry Manchester, o documentarista, pois o título aparece apenas uma vez na tela.

Apesar de ser uma seqüência curta, a partir dela já poderemos identificar características que começarão a pontuar o filme, como a contradição que se cria na junção de certos elementos visuais e sonoros. Nessa seqüência inicial de *Bob Roberts*, por exemplo, é possível observarmos uma oposição ideológica ao contrastarmos o gesto nazista e as roupas caras do cantor com a música *folk*, um estilo que é geralmente associado à esquerda e aos pobres.

Na verdade, conforme vamos assistindo ao filme podemos ver essa estratégia em outras cenas, como na seqüência de entrevistas em que é possível identificarmos que algumas personagens dão opiniões positivas sobre o cantor (dizem que ele era “um bom menino”) enquanto que, pelas fotos e recortes de jornal, percebemos o oposto, pois elas noticiam que Bob Roberts fugiu de casa aos dezessete anos porque achava que seus pais eram “maconheiros”. Além disso, também recebemos informações sobre onde o cantor nasceu (Filadélfia) e o ano (1955) e, em seguida, começamos a ver o encadeamento de depoimentos dos pais que estão em posições completamente opostas, visual e ideologicamente.

Ao observarmos essa seqüência, é possível inferirmos que talvez esse contraste indique duas possibilidades do que teria acontecido com os rebeldes e *hippies* do final dos

anos 50 e dos anos 60. Enquanto a mãe continua idealista, defendendo as razões pelas quais morou nessa comunidade, onde intencionava ensinar ao filho valores muito diferentes dos que ele tem atualmente, sobretudo sobre a responsabilidade coletiva; o pai, completamente envolvido pelos novos valores do liberalismo, concorda com o filho e afirma que aquele não era um ambiente “realista” para se criar uma criança.

Nesse sentido, talvez o que o pai de Roberts esteja chamando de "realismo" consista em uma sociedade competitiva onde o governo intervém o mínimo possível, muitas vezes deixando as pessoas sem assistência para lidarem com sua pobreza, que geralmente é causada pela falta de distribuição de renda, empregos e oportunidades, conseqüências muito conhecidas dos programas neoliberais consolidados nos Estados Unidos a partir dos anos 80 pelo governo de Ronald Reagan.

Contudo, há outras conseqüências que podemos tirar do contraste dessas cenas, pois fica sugerido através do filme que essa experiência poderia ter tido dois resultados distintos: ou ela levaria à revolução, em que o capital seria destruído e o socialismo reinaria nas comunidades coletivas, onde tudo seria dividido, bens, responsabilidades, trabalho, etc., ou, como vemos representado em *Bob Roberts*, ela levaria ao fortalecimento do fascismo, em que o acúmulo do capital seria potencializado a tal nível que os indivíduos mais ambiciosos procurariam não apenas possuir o controle do capital privado, mas também do capital estatal.

Além disso, também podemos inferir que a geração de *hippies* ou *pré-hippies* idealistas dessa década provavelmente acabou como a mãe de Roberts, desiludidos por não terem conquistado seus objetivos, pois enquanto se focavam em buscar “a liberdade individual”, por exemplo, deixaram outros ideais mais importantes para o coletivo de lado, como a justiça social, permitindo, assim, que a estruturação, organização e racionalidade da Direita fosse bem sucedida ao encampar todo o repertório da Esquerda para fazer surgir um fascismo muito mais poderoso, um tema que será discutido na segunda parte desse ensaio.

Além desses depoimentos também temos o contraste da fala da professora de infância de Roberts, a narração de Terry e o depoimento do próprio cantor. Nessa seqüência, vemos Bob Roberts aparecer contando como foi sua infância em um show, uma atitude típica dos cantores de música *pop-folk*, só que sua narrativa é cortada várias vezes, pois outras cenas se interpõem a ela, como a de sua mãe falando. É através desse encadeamento que ficamos sabendo que ele mente, pois diz que saiu de casa por vontade própria e foi direto para o trabalho, não pediu esmolas a ninguém e se matriculou num colégio militar, enquanto que a mãe afirma que ele forjou a assinatura dela num cheque para se matricular.

Quando a professora de infância dá seu depoimento, ela comenta que o cantor era um aluno modelo e que ela gostava muito dele, embora os outros alunos não gostassem. Entretanto, percebemos novamente a mentira, pois além da atuação dela diante da câmera ser pouco convincente, ao narrar sobre a infância de Roberts, o documentarista nos informa que o candidato era extremamente agitado e encrenqueiro nessa fase, tanto com professores quanto com colegas, o que lhe causou vários problemas no colegial, inclusive em relação às notas. Como foi dito, as cenas de depoimentos são colocadas em contraste para criar novos argumentos, e nessa, vimos que a escola enquanto instituição, representada pela professora, também foi co-optada pelo capital e seu sistema já que ela mente propositadamente para melhorar a imagem do fascista.

Voltando àquela seqüência inicial que foi descrita, além das contradições que permeiam o filme, também podemos ver nessa cena procedimentos que remetem à categoria do espetáculo, como a forma em que é utilizado o campo/contra-campo nos closes do cantor que são intercalados com closes da platéia. Diferente do que normalmente essa técnica pressupõe, que é estabelecer um sentido de equivalência estrutural entre os elementos, inclusive no sentido de importância enquanto garante a ambos os lados a oportunidade de réplica, nessa cena, vemos que isso não existe, pois apenas Bob Roberts tem acesso ao microfone: só ele pode falar através da sua música, enquanto que a platéia o ouve de um lugar inferior, como podemos ver em todas as cenas de show (na clínica em que ele é superior às crianças que sentam em sua volta, no teatro e no concurso de beleza).

Na cena que segue a inicial, também é possível observarmos muitos elementos da lógica do espetáculo e da mercadoria, pois a forma em que ele é mostrado no parque praticando esgrima nos faz lembrar fortemente a de um comercial de televisão. Isso porque nós o vemos praticando o esporte em câmera lenta e com falas sendo ditas em *voice over* que o definem como "homem do povo", "único", "gênio", "inspiração", "americano valente", "trabalhador incansável", entre outros adjetivos que são colocados fora de contexto, pois não podemos ver nada nessa cena que confira ao cantor essas qualidades.

Na verdade, essa ideia de Bob Roberts como uma mercadoria que se promove através da imagem televisiva, e agora do cinema, é potencializada se pensarmos na definição que David Harvey<sup>3</sup> deu sobre o mercado, quando afirmou que esse virou um campo de batalha ideológico cujo lema era a competição e inovação que se tornou o veículo da consolidação do poder. Nesse sentido, quando vemos Bob Roberts lutando, talvez possamos inferir que suas

---

<sup>3</sup> Harvey, D. *A Brief History of Neoliberalism*. New York: Oxford University Press, 2005. p. 26 (minha tradução).

qualidades de mercadoria sejam ainda mais salientes, pois sua “batalha ideológica” é pela conquista do poder político para a Nova Direita. Como veremos na segunda parte desse ensaio, na verdade, ela é caracterizada por vários elementos que estão presentes nessa personagem, como a rebeldia, juventude, determinação, flexibilidade, inovação e atitude. Na verdade, esses aspectos não pautam apenas a nova classe, mas também o novo capitalismo da geração do cantor, que não se prende a fronteiras por ser globalizado e corporativo, como vemos nas cenas em que os funcionários dele ligam a qualquer horário para outros países no intuito de se informarem a respeito dos preços das ações.

Outro aspecto da mercadoria que pode ser ressaltado nesse paralelo com Bob Roberts são os preceitos que os especialistas de marketing chamam de AIDA (Atenção, Interesse, Desejo, Ação) e que devem ser seguidos ao expor uma mercadoria para a venda. Nesse sentido, vemos que Bob Roberts preenche todos os requisitos, pois ele chama a atenção por sua aparência; desperta o interesse das pessoas que querem ouvir que o sonho americano é possível; desperta o desejo do consumidor, como vemos nos rostos da platéia que olha para ele hipnotizada e a atitude que as pessoas têm que o seguem por todo lugar, votam nele e compram seus discos, numa possível ilusão de o estarem consumindo.

Por fim, o último aspecto que devemos salientar da persona de Bob Roberts é seu papel de ator e a importância que essa habilidade tem no contexto político, como ainda podemos ver na cena da esgrima, em que Lukas Hart, sócio do cantor, aparece pela primeira vez com Chet MacGregor, seu funcionário mais importante. Nessa cena, os dois homens são vistos em primeiro plano e em profundidade de campo vemos Bob Roberts ao fundo com o outro rapaz praticando ao lado do ônibus-comitê. Na frente, os sócios narram o momento em que o viram pela primeira vez em um restaurante e afirmam que já naquela época o enxergaram como uma "estrela", uma "mina de ouro", pois ele era "brilhante", "inteligente" e "ainda sabia cantar."

Nesse momento, surge o questionamento: por que cantar é tão importante, se a intenção da personagem é ser eleito senador? A resposta talvez esteja no choque que temos ao ver a representação de Lukas Hart diante da câmera, pois, olhando para a lente e completamente imóvel, ele interrompe o colega e começa a recitar o texto que havia decorado para falar na entrevista. Além disso, como a seqüência é filmada em profundidade de campo, distribuindo vários elementos ao mesmo tempo na cena, o olhar do espectador é estimulado a mediar esses dados de forma que o contraste entre a excelente atuação de Roberts lutando e a terrível de Hart falando se sobressai. Nessa cena, também há indícios, pela expressão de Hart, que ele sabe de sua incapacidade de atuar e a importância disso, pois no último olhar que

direciona para a câmera, de maneira lateral, temos a impressão de que ele está desconfiado, como se ela tivesse a capacidade de captar alguma verdade que ele deve ocultar.

Walter Benjamin nos dá os primeiros argumentos a respeito da importância da desenvoltura dos oradores ao lidar com meios de comunicação em massa como o rádio e o cinema:

Pode-se constatar, no plano político, uma mudança análoga ao modo de exposição e que - de forma idêntica - depende das técnicas de reprodução. A crise atual das democracias burguesas está vinculada a uma crise das condições que determinam a própria apresentação dos governantes. As democracias apresentam seus governantes de modo direto, em carne e osso, diante dos deputados. O parlamento constitui o seu público. Com a evolução dos aparelhos, que permite a um número indefinido de ouvintes escutar o discurso do orador, no próprio momento em que fala, e de, pouco depois, difundir a sua imagem a uma quantidade indefinida de espectadores, o essencial se transforma na apresentação do homem político diante do aparelho em si. Essa nova técnica esvazia os parlamentos, assim como esvazia os teatros. O rádio e o cinema não modificam apenas a função do ator profissional, mas - de maneira semelhante - a de qualquer um, como o caso do governante, que se apresenta diante do microfone ou da câmera. Levando-se em conta a diferença de objetivos, o intérprete de um filme e o estadista sofrem transformações paralelas com relação a isso. Elas conseguem, em determinadas condições sociais, aproximá-las do público. Daí a existência de uma nova seleção, diante do aparelho: os que saem vencedores são a vedete e o ditador<sup>4</sup>.

Dessa forma, podemos perceber que para o ator ser um vencedor não apenas no rádio e no cinema, mas também na televisão, ele precisa atuar para o dispositivo e para os especialistas, não mais para o público, como era antes, no teatro. E para o político, este tem que ser capaz de atuar bem, como Bob Roberts que, ao contrário de seus sócios, consegue representar sua própria personalidade, ou seja, simular de maneira natural a sua autenticidade.

Na verdade, essa atuação é interrompida em apenas um momento do filme, em uma cena em que a segurança de Roberts falha e ele é posto em xeque pelo jornalista de esquerda Bugs Raplin nos bastidores do concurso de beleza. Nessa cena, Bob Roberts desce do ônibus escoltado pelos seus seguranças e através dos balanços da câmera que tenta mostrar o cantor do melhor ângulo possível alternando o foco inúmeras vezes, vemos Bob Roberts ir em direção ao prédio, onde dá alguns autógrafos, mas é conduzido pela porta errada o que o faz se deparar com Bugs que tem um gravador na mão e começa a fazer perguntas sobre a clínica “*Broken Dove*”.

---

<sup>4</sup> Benjamin, W. "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução" (segunda versão - 1936). In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, vol. 48, 1975, p. 23.



A câmera vai atrás deles balançando muito a imagem, pois todos andam muito rapidamente aumentando a tensão da seqüência e mostrando o entrar e sair de salas, onde as meninas que vão participar do concurso ensaiam e se preparam para o show, e numa espécie de labirinto que serve para Bugs, ininterruptamente, encurralar Roberts com perguntas sobre as relações da clínica com o tráfico de drogas e o transporte de armas militares para a Nicarágua, continuamos vendo intermitentemente outros problemas de captação de imagens que balançam, sobreposição de sons das moças que cantam enquanto eles falam e outras falhas, como na iluminação, ora deixando as imagens mais claras, ora mais escuras.

Há também vários momentos em que a câmera faz recortes e várias partes das personagens somem, pois vemos apenas uma parte das costas de Bob Roberts ou em outras quase não vemos Bugs, enquanto a câmera vai para frente e para trás em busca dos fatos no calor de seus acontecimentos até que em determinado momento, quando Bugs acusa Bob Roberts de pegar o dinheiro destinado à construção de casas populares para traficar drogas em aviões da “*Broken Dove*”, ouvimos Roberts dizer “isso é ridículo, Chet, você ouviu isso?” Na verdade, o que ele quer é que seu censor apareça para acabar com aquela “entrevista”.

Eles continuam se movendo labirinticamente, entrando e saindo de salas onde as mulheres, distraídas, nem ao menos se dão conta da presença deles até que Chet chega e começa a ameaçar Bugs perguntando se ele tem evidências das acusações que fez a Bob Roberts, pois “a câmera” do documentarista (que Chet quer co-optar) está filmando tudo. Nesse momento, vemos que todos, com exceção de Bugs, sorriem para a câmera, sobretudo Roberts que aproveita a deixa para tentar inverter as posições e colocar o jornalista contra a parede com a falácia da Nova Direita de que o papel dele é ser neutro e não dar sua opinião durante uma entrevista. Em seguida, Chet MacGregor começa a censurar o cinegrafista e ordena que ele desligue a câmera, mas Roberts diz, “não, deixe ligada”, pois percebe que sua encenação é melhor do que as justificativas de Bugs que responde aos ataques com outras perguntas, embora mal possamos ouvir sua voz.

Quando finalmente chegam à sala que estava reservada para Bob Roberts, este pede que acompanhem o jornalista para fora do prédio e Chet se coloca na frente da câmera, bloqueando a visão e novamente tentando censurar aquelas cenas, mas agora com a aprovação do cantor. Contudo, aparece na tela a imagem do documentarista, que balança a cabeça negativamente, e o cinegrafista mente, dizendo que a câmera estava desligada. Por alguns segundos, ele filma o chão, mas depois volta a captar imagens recortadas, como as mãos de Chet e gritos ininteligíveis da fúria de Roberts. Em seguida, ouvimos Chet dizer, “quando Bob diz corta, você corta!”, uma atitude que, aparentemente já deveria ter sido absorvida pelo

documentarista e pelo cinegrafista, ou pelo menos, era isso que o gerente de campanha do cantor esperava, mas que a filmagem investigativa de Nigel não admite.

Depois, Chet sai da frente da câmera e vemos Bob Roberts, muito exaltado, que pergunta ao assistente se a câmera estava, de fato, desligada, e ao receber a confirmação, ele age de forma diferente de todas as outras cenas do filme, como se de repente, desencarnasse sua personagem no palco. Tendo acreditado que a câmera estava desligada, filmado em *contra-plongée* pela posição “disfarçada” do cinegrafista, vemos que Bob Roberts perde completamente o controle, grita com todos ao seu redor e depois fala para Chet “temos uma campanha aqui, temos que vencer, entendeu?” Em seguida, o cantor aponta para o cinegrafista, o que motiva o gerente a ir imediatamente em direção à câmera, então temos um corte que finaliza a seqüência. De fato, essa é a única cena em que Bob Roberts não atua, pois acredita que ninguém o está observando e que a censura, que Chet promove em inúmeras cenas, funcionou.

Na descrição da cena vimos vários procedimentos que demonstraram a rejeição de Nigel a aderir à lógica do espetáculo, pois procurava captar elementos que pluralizavam o ponto de vista e que funcionaram como organizador de dois argumentos fundamentais da seqüência, sendo o primeiro o fato de que Bob Roberts, por um momento, perdeu sua máscara, algo que compreendemos por causa da mentira que o cinegrafista e o documentarista contaram ao gerente de campanha que tentava censurá-los, além de que também pudemos ver demonstrada uma mediação bem investigativa da instância narrativa, que será discutida na segunda parte desse ensaio.

Já o segundo argumento se baseia na forma como a Nova Direita aborda o jornalismo, pois ouvimos da boca de Roberts sua opinião sobre o que, para ele, é jornalismo marrom, ou seja, um profissional tomar partido e se basear em conjecturas para entrevistar alguém. Contudo, ficou sugerido na cena que o objetivo da Nova Direita é censurar o jornalismo investigativo em geral, não importando se ele é executado por uma pessoa indesejada e intrometida, como Bugs, na visão de Roberts, ou por um documentarista britânico que aparentemente possuía autorização para a manufatura desse filme.

Além disso, também vemos indícios do que Bob Roberts parece esperar desse documentário que Terry grava, pois a partir do seu comportamento, podemos deduzir que talvez seu objetivo fosse usar o filme como um instrumento de disfarce em que ele pudesse difundir uma imagem de bom moço ao mesmo tempo em que encobre, através do espetáculo, toda a ilegalidade que envolve sua candidatura e sua carreira de corretor da bolsa, uma ideia que também é sugerida, como veremos, na sua participação do concurso de beleza e na igreja.

Assim, voltando ao argumento de Benjamin, podemos perceber mais claramente que o que ele tenta mostrar é que o teste de câmera se estabeleceu de forma histórica, pois após o advento desses aparelhos de reprodução em massa, e, sobretudo após os anos 50 com a popularização da televisão, a imagem foi ganhando caráter de realidade e perdendo seu status de cópia, especialmente em programas ao vivo e obras jornalísticas, como esse documentário, cujos objetos são “fatos da vida social” e não ficção. As conseqüências disso são muitas, mas o que realmente chama a atenção é o fato de que, a partir do momento em que tudo pode ser visto na televisão, a imagem, que é uma cópia vazia de conteúdo, passa a mediar todas as relações sociais e principalmente as políticas, pois a grande maioria dos eleitores, agora, ouve e acompanha seus candidatos através dela, sem interação.

O dramaturgo americano Arthur Miller nos dá ainda novas direções em relação a esse problema quando argumenta que a atuação está presente em todo lugar e é praticada por todas as pessoas (nas relações sociais), e não apenas pelos atores e políticos:

(...) Aristóteles achava que o homem era por natureza um animal social, e de fato nós somos mais governados pelas artes performáticas - pela atuação, em outras palavras - do que qualquer um pense. O mistério do líder performático é tão antigo quanto a civilização, mas em nossa época, a televisão criou uma mudança quantitativa na sua natureza; uma das coisas mais singulares a respeito de milhões de vidas, agora, é que indivíduos comuns, como nunca na história da humanidade, estiveram tão cercados - até sitiados - pela atuação. Vinte e quatro horas por dia tudo que é visto na televisão ou é atuado ou conduzido por atores no formato de âncoras, incluindo seus penteados. Pode ser que agora essa seja a forma de experiência mais chocante para muitas pessoas, ou pelo menos, para a grande maioria, que mais e mais freqüentemente, suas relações emocionais sejam com atores e não com pessoas reais.<sup>5</sup>

Além disso, o autor ainda aponta outro aspecto político relevante para entendermos não apenas a persona de Bob Roberts, mas o contexto em que se insere:

Durante anos comentaristas divertiram-se com a incapacidade de Reagan em distinguir filmes que ele havia visto de eventos reais que ele havia participado, mas nisso, como em todo o resto, ele foi representante de uma perplexidade comum: quando a experiência de uma pessoa tão freqüentemente vem a ela através da arte de atuar. (...) Líderes políticos em todo mundo chegaram à conclusão de que para governar, eles devem aprender a atuar<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Miller, A. *On politics and the art of acting*. New York: Viking, 2001. pp. 2 - 3. (minha tradução).

<sup>6</sup> Idem. pp. 3-7 (minha tradução).

De fato, no momento de Reagan, a mediação da televisão já está elevada à última potência se considerarmos que ele é um ator profissional. A esse respeito Mike Davis (1999:159) ainda argumenta que “o perfeito candidato não precisava mais ser encontrado numa cabana de madeira, ele podia ser produzido num set de Hollywood”, algo similar à formação de Bob Roberts, que é um cantor.

Como consequência, passamos a perceber que o **ver** se tornou o sentido mais privilegiado do ser humano e práticas como **relacionar** e **refletir** perderam espaço nessa sociedade cujo imediatismo é essencial em todas as áreas da vida, o que facilitou ainda mais o mascaramento das relações históricas, e, sobretudo, da luta de classes, como vemos em *Bob Roberts*. Fica sugerido, no filme, que a lógica do capital colonizou o aparelho sensorial das pessoas transformando o ver, a imagem, na categoria mais importante como vemos representado no comportamento dos seguidores de Bob Roberts, que muitas vezes aparecem como se estivessem hipnotizados.

Há uma seqüência no filme em que isso fica ainda mais claro. Nessa cena, após Bob ter sido baleado, foi montada uma vigília de fãs em frente ao hospital em que ele estava internado. Então, vemos um repórter que começa a dar a notícia da prisão de Bugs Raplin, ao vivo, para um jornal televisivo, de costas para o hospital. Nesse momento, a câmera registra os fãs que faziam a vigília completamente hipnotizados e fascinados pela imagem do monitor de televisão em que aparece o repórter falando do seu ídolo, ao invés de olhar para o repórter que está imediatamente de frente para eles. O mais estranho acontece depois quando, no fim da notícia, o documentarista caminha em direção aos garotos e tenta falar com eles, mas é interrompido, pois com os olhos grudados na tela do monitor, eles não permitem que ninguém fale até que a imagem do monitor seja desligada, mais um indício de que a televisão necessariamente tem que autorizar todos os discursos assim como também é responsável pela aura que é criada em volta de Bob Roberts.

Além dessa cena, também vemos essa ideia sinalizada noutra momento do filme, na casa de Bugs Raplin, quando o documentarista vai entrevistá-lo. Nessa seqüência, vemos o reflexo distorcido de Bugs na tela de uma televisão desligada enquanto o ouvimos discursar sobre como as guerras em países que os americanos nunca nem ouviram falar eram financiadas ilegalmente com o dinheiro do tráfico de cocaína e que naquele momento também estavam sendo financiadas com os impostos deles, dinheiro que seria destinado a programas sociais como o “*Savings & Loans*”, que emprestava capital para a construção de clínicas, casas populares, entre outros.

Enquanto fala, sua imagem que é captada na tela da televisão, ganha foco e depois a câmera faz um *pan-shot*, ou seja, fixa em um eixo, ela começa a mostrá-lo e a tudo que existe nesse ambiente como vários livros velhos empilhados, recortes de jornais afixados nas paredes, uma máquina de escrever antiga (o que demonstra que ele não tem acesso ao mesmo tipo de aparato tecnológico que Roberts tem) e um prato com restos de comida em cima de outra pilha de livros. Depois, temos um close no rosto de Bugs, enquanto ele discursa sobre as relações entre a política e o crime nos Estados Unidos. Nessa cena, chama a atenção seu aspecto físico, pois ele está descabelado, com uma barba desalinhada e fumando.

A cena, na verdade, mostra vários caminhos interpretativos, sobretudo através dos ângulos de filmagem. A televisão desligada e a imagem distorcida de Bugs, por exemplo, enfatizam dois aspectos do filme. O primeiro de que ele, definitivamente, não passa no teste de ator, pois sua aparência não é ideal para esse meio de comunicação em massa, ao contrário de Bob Roberts, Terry Manchester e Kelly Noble (a outra jornalista de esquerda que veremos mais adiante), ou seja, a mídia mais apropriada para ele, nessa sociedade do espetáculo, seria mesmo o jornal alternativo.

O segundo aspecto é o fato da televisão estar desligada, o que quer dizer que ele não permite que sua compreensão do mundo e dos dados da vida social seja mediada por ela, como todas as outras personagens desse filme. Contudo, há uma contradição bem explícita na tomada dos recortes de jornal afixados na parede, pois essa mídia não é melhor que a televisão em termos de manipulação e superficialidade, como vemos nos recortes que Terry mostra em outra cena a respeito da adolescência de Roberts em que a nota o apóia ao fugir de casa aos dezessete anos e acusar os pais de maconheiros.

Assim, em resumo, pudemos ver nessas cenas que foram descritas vários indícios que levam a crer que a linguagem do espetáculo, a atuação e as características de mercadoria que a personagem principal tem são essenciais para que ele consiga ser eleito senador, cujas conseqüências veremos adiante.

## **1.2 Os procedimentos investigativos.**

### **1.2.1 A inversão das retóricas de Esquerda**

*“Get tough, get right, try to get some sleep at night  
Try hard, get harder, love to win, live to fight*

*Own the town, love the best, don't share the treasure chest  
If you cheat, get away -- lead 'em down an alleyway*<sup>7</sup>”

Ao vermos Bob Roberts entrar em cena para cantar suas músicas *folk*, com seu violão na mão e uma gaita presa no pescoço é inevitável que o associemos ao cantor Bob Dylan, sobretudo após vermos fotos dos seus álbuns e seus clipes musicais<sup>8</sup>. Contudo, o que chama nossa atenção não é aquilo que os fazem similares, mas justamente as diferenças entre os dois cantores, sobretudo sobre os seus pontos de vista políticos. Para entender melhor essa relação e saber quais conseqüências podemos tirar dela em *Bob Roberts* é necessário lançarmos um novo olhar fora da obra a fim de conhecer melhor a música *folk* e seu contexto histórico através da identificação, por exemplo, de quem foram os grandes responsáveis pela popularização desse estilo e o porquê de Tim Robbins tê-la escolhido.

De acordo com Dick Weissman<sup>9</sup>, a origem desse gênero se baseia em ideais de coletividade, pois tendo surgido entre o final do século XIX e começo do XX como parte da cultura dos trabalhadores das plantações de algodão e das minas, suas letras retratavam a esperança de melhoria das condições de vida e o sacrifício coletivo para a formação de sindicatos. Foi apenas por volta da década de 20 que as canções começaram a ser gravadas, transmitidas pelo rádio e os cantores e platéia começaram a se posicionar no palco em formato de espetáculo e não em círculo, como antes. Mais tarde, contudo, no final dos anos 50 e começo dos 60 é que esse estilo se populariza com mais intensidade, pois diante dos acontecimentos históricos que marcaram essa década, como a Guerra da Coréia, o macartismo, o *red scare*, e o início da luta pelos direitos civis, vários músicos, dos quais muitos nunca nem haviam sido trabalhadores e alguns que até freqüentavam a universidade, decidiram reviver o *folk* para fazer protestos sociais.

Ainda de acordo com o autor, esse foi o único momento na História americana em que a música dos cidadãos brancos se uniu à música dos negros (melodias religiosas misturadas com blues) para contestarem juntos contra a política da época. Essa retomada do estilo foi feita especialmente através da influência de um dos cantores mais importantes do período e que é considerado a maior referência do *folk* americano: Woody Guthrie. Embora nessa

---

<sup>7</sup> Estrofe da canção “*Wall Street Rap*”, de Bob Roberts. (Seja firme, endireite-se, tente dormir à noite / Tente com mais vontade, seja mais duro, adore vencer, viva para confrontar/ Domine a cidade, adore o melhor, não divida o baú do tesouro/ Se trapacear, não seja pego – leve-os a um beco. (minha tradução).

<sup>8</sup> Ver Anexo A.

<sup>9</sup> Weissman, D. *Which side are you on? An American history of the folk music revival in America*. New York: Continuum, 2005. pp. 36-37.

década o cantor já estivesse muito debilitado pela doença de Huntington (que o levou a morte em 1967), e não se apresentasse nem produzisse como antes (nos anos 30, seu auge), Woody era visto nessa época como o maior ícone desse estilo. Entretanto, não foi apenas por suas habilidades artísticas que ele virou um exemplo dessa geração: Guthrie também foi referência de luta política durante uma das piores crises financeiras que os Estados Unidos já viveram, o período da Grande Depressão.

Tendo vivido essa época, parte em Oklahoma, sul dos Estados Unidos, onde nasceu em 1912, parte na Califórnia, para onde migrou pegando caronas com outras famílias pobres na estrada, ou em trens de carga, Guthrie acabou passando por um processo de desenvolvimento que foi fundamental. Artisticamente, sabemos que ele aprendeu com os migrantes tanto a cantar canções tradicionais *folk* e *blues*, como a tocar novos instrumentos, como o bandolim, por exemplo. Politicamente, ele aprendeu, com esse grande número de trabalhadores, a forma que o governo e os donos das plantações os tratavam, suas péssimas condições de vida e de trabalho e as falsas promessas.

Guthrie, na verdade, não era trabalhador de plantações, nem de fábricas. Ele pintava placas e cantava músicas em troca de centavos. Nesse período, sua família passava por grandes dificuldades, pois o pai do cantor, que trabalhava negociando pequenos lotes de terra, perdeu tudo o que tinha durante o *Dust Bowl*, uma série de tempestades de areia que ocorreram na década de 30, provocando condições permanentes de seca e impossibilitando qualquer tipo de plantação.

Nesse cenário, ao chegar à Califórnia, o cantor começou a compor músicas que retratavam os acontecimentos que eram vividos e observados por ele, sobre a miséria do Dust Bowl, dos trabalhadores migrantes, etc., até que conheceu um comunista, Lefty Lou, que, além de educá-lo, também o ajudou a ser contratado para cantar em uma estação de rádio, a KFVD. Esse foi o período em que Guthrie ficou conhecido. Embora continuasse cantando em acampamentos de migrantes, foi sua audiência no rádio que cresceu, pois todos os trabalhadores da região queriam ouvir as músicas que narravam suas histórias de maneira muito mais simples do que nos discursos daqueles outros ativistas "forasteiros", diplomados e bem-intencionados, mas que usavam palavras difíceis como "proletariado" e "burguesia" e que, segundo Steve Earle<sup>10</sup>, os faziam se sentir ainda mais humilhados.

---

<sup>10</sup> Steve Earle é um músico *folk* contemporâneo e ativista político envolvido com várias causas e artistas progressistas. Trabalhou com Tim Robbins na trilha sonora de *Os últimos passos de um homem* (que trata da pena de morte) e escreveu o artigo chamado "Woody Guthrie", no jornal eletrônico *The Nation*, que, em parte, serviu como base de dados para essa mini biografia. Disponível em < <http://www.thenation.com/doc/20030721/earle> >, Acesso em 25. jun. 2009.

Contudo, em 1939, início da Segunda Guerra Mundial, após ter sido censurado por sua associação aos comunistas, Guthrie pediu demissão do rádio, rejeitou uma proposta para gravar um disco, e foi para Nova Iorque, com o intuito de cantar em um lugar onde um maior número de trabalhadores pudesse ouvi-lo. Na verdade, foi nessa cidade que conheceu Peter Seeger, um dos cantores ativistas de música *folk* mais conhecidos da História. Guthrie, então, decidiu entrar para a banda de Seeger, *Almanac Singers* o que acabou lhe rendendo também a fama de cantor ativista, só que mais radical que os outros, pois todos diziam que o dinheiro nunca poderia corrompê-lo.

É claro que ao longo dos anos Guthrie ganhou muito dinheiro, pois foi um dos cantores que (talvez involuntariamente) levou a música *folk* da tradição oral, das comunidades, para o mundo dos grandes negócios iniciando um processo complexo entre as relações da música popular e da mercadoria. Contudo sua outra fama, a de abandonar os empregos bem-remunerados por causa de restrições da sua liberdade de expressão, fez com que nunca fosse rico.

Entretanto, foi em 1941 que o cantor compôs sua canção mais reconhecida, *This land is your land*. De acordo com Dick Weissman, ela possui mais do que três estrofes, como era comum nas canções *folk* da época, e ficou marcada por sua importância histórica: até hoje, em livros de acordes e em várias regravações, a canção tem seus três últimos versos cortados. Weissman pontua que ela foi composta originalmente como uma resposta socialista à música *God bless America*<sup>11</sup> (“Deus abençoe a América”), um hino patriótico americano, que Guthrie odiava, escrito em 1938, por Irving Berlin.

Em *This land is your land*, o compositor descreve os Estados Unidos em sua beleza e em sua pobreza. Ele fala das terras empoeiradas dos desertos, imagens que viu nas suas viagens pelo país, principalmente ao lado dos outros migrantes. Contudo, é no final, nas últimas três estrofes que são sempre cortadas, que ele descreve essas pessoas, seu povo, que vê andando, cambaleantes, nas estradas, provavelmente de fome, sem oportunidade, enganados e se perguntando, após ver a placa de "propriedade privada", se essa terra é realmente deles, como vemos abaixo:

---

<sup>11</sup> “*God Bless America*”: *While the storm clouds gather far across the sea,/Let us swear allegiance to a land that's free,/Let us all be grateful for a land so fair,/As we raise our voices in a solemn prayer. God Bless America,/Land that I love./Stand beside her, and guide her/Thru the night with a light from above./From the mountains, to the prairies,/To the oceans, white with foam/God bless America,/ My home sweet home.*



*This land is your land, this land is my land<sup>12</sup>,  
From California to the New York Island,  
From the redwood forest to the gulfstream waters,  
This land was made for you and me.*

*As I went walking that ribbon of highway  
I saw above me that endless skyway,  
I saw below me that golden valley,  
This land was made for you and me.*

*This land is ...*

*I roamed and rambled, and I followed my footsteps,  
To the sparkling sands of her diamond deserts,  
All around me a voice was sounding,  
This land was made for you and me.*

*This land is ...*

*When the sun come shining, then I was strolling,  
And the wheat fields waving, and the dust clouds rolling,  
A voice was chanting as the fog was lifting,  
This land was made for you and me.*

*This land is ...*

*In the squares of the city by the shadow of the steeple  
Near the relief office I saw my people*

---

<sup>12</sup> “*Essa terra é a sua terra*”: Essa terra é a sua terra, essa terra é a minha terra/ Da Califórnia a Nova Iorque/ Da floresta de sequóias às correntes de água quente/ Essa terra foi feita pra você e pra mim. Enquanto eu andava naquela estrada/ Vi sobre mim o horizonte infinito/ Vi sob mim o vale dourado/ Essa terra foi feita pra você e pra mim. Eu percorri caminhos, vaguei e segui meus próprios passos./ Para as terras brilhantes de seu deserto de diamante./ Em volta de mim uma voz dizia/ Que essa terra foi feita pra você e pra mim. Quando o sol nasceu eu estava passeando./ Os trigais acenando, e as nuvens de poeira rolando/ Uma voz estava cantava enquanto o nevoeiro levantava/ Essa terra foi feita pra você e pra mim. Nas praças da cidade à sombra do campanário/ Perto da Assistência Social, eu vi meu povo/ Alguns estavam caindo de fome e eu pensei se/ Essa terra foi feita pra você e pra mim. Enquanto eu ia vagando pela estrada empoeirada/ Vi uma placa que dizia "propriedade privada"/ Mas do outro lado não dizia nada/ Essa terra foi feita pra você e pra mim. Ninguém nunca poderá me deter/ Enquanto eu estiver caminhando pela minha estrada da liberdade/ Ninguém nunca poderá me fazer voltar/ Essa terra foi feita pra você e pra mim. (minha tradução).

*And some were stumbling and some were wondering if  
This land was made for you and me.*

*This land is ...*

*As I went rumbling that dusty highway  
I saw a sign that said private property  
But on the other side it didn't say nothing  
This land was made for you and me.*

*This land is ...*

*Nobody living can ever stop me  
As I go walking my freedom highway  
Nobody living can make me turn back  
This land was made for you and me.*

A versão de Bob Roberts se contrapõe a todos esses elementos, sobretudo aos ideais de coletividade que o *folk* sempre teve. O que vemos em sua canção é o completo encampamento desse sentimento e dessa luta, que são invertidos e transformados em um hino reacionário:

*Some people will work  
Some simply will not  
But they'll complain and complain and complain and complain and  
complain*

*Some people must have  
Some never will  
But they'll complain and complain and complain and complain and  
complain*

*I don't have a house  
I don't have a car  
I spend all my time  
Drunk in a bar  
I wanna be rich  
don't have a brain*

*Give me a handout  
While I complain*

*Hey but you're livin' in the land of the free  
No one's gonna hand you opportunity!*

*Some people will learn  
Some never will  
But they'll complain and complain and complain and complain and  
complain*

*It's society's fault  
I don't have a job  
It's society's fault  
I am a slob  
I have potential  
No one can see  
Give me welfare  
Let me be free  
Hey but you're livin' in the land of the free  
No one's gonna hand you opportunity!<sup>13</sup>*

Ao observar a letra da canção, podemos inferir que para Bob Roberts existe uma diferença de classes, uma separação entre um grupo de pessoas que tem poder aquisitivo, que trabalhará, possuirá carros e casas e terá acesso à educação, enquanto o outro grupo, de pessoas que reclamam por assistência social, é completamente rebaixado como bêbados e mendigos que esperam que o governo resolva seus problemas, reconheça seus potenciais e repare o erro da sociedade por não estarem inseridos no sonho americano. Além disso, também fica sugerido que, embora ele admita esse antagonismo, sua explicação para essa situação é de fundo moral subentendendo-se que só é preciso “querer” trabalhar para ter

---

<sup>13</sup> “Reclamação”: Uns trabalham/Outros nem pensar/Mas reclamam e reclamam e reclamam e reclamam/  
Uns precisam possuir/Outros nunca poderão/Mas reclamam e reclamam e reclamam e reclamam  
Não tenho casa/Não tenho carro/Passo a minha vida/Bêbado num bar/Quero ser rico/Não sou inteligente/Dê-me  
roupa e comida/Enquanto fico reclamando/Ei, mas você vive na terra da liberdade/Ninguém te dará uma  
oportunidade!  
Uns aprenderão/Outros nem pensar/Mas reclamam e reclamam e reclamam e reclamam  
A culpa é da sociedade/Que não tenho um emprego/A culpa é da sociedade/Que sou um relaxado/Tenho  
potencial/Mas ninguém consegue ver/Dê-me assistência social/Deixe-me ser livre  
Ei, mas você está vivendo na terra da liberdade/Ninguém te dará uma oportunidade! (minha tradução).

emprego, ou seja, que o problema em questão é do universo privado (da vontade e da disposição dos indivíduos) e não do universo social (de haver ou não oportunidades de emprego numa sociedade economicamente saturada).

A partir desses argumentos, podemos entender que, na verdade, a estratégia de Bob Roberts é culpar o próprio cidadão pela sua situação econômica, por sua falta “de vontade” de lutar e vencer, e desviar sua atenção das políticas governamentais, sobretudo as da década anterior, os anos 80, que promoviam os programas de guerra (*warfare*) em vez dos programas sociais americanos (*welfare*).

De acordo com David Harvey<sup>14</sup>, esse é o enfoque típico das práticas político-econômicas do neoliberalismo, que se baseiam na hostilidade de todas as formas de solidariedade social que restrinjam o acúmulo do capital, sendo essa a razão pela qual o governo (e por extensão, Bob Roberts) não quer investir em programas sociais, pois isso o impediria de assumir os custos da abertura do país para o mercado financeiro, já que é o Estado que sempre previne os fracassos financeiros das empresas (como vimos na crise recente de 2008).

De fato, a crítica do cantor aos programas sociais é o que mais impressiona na inversão da música *folk*, pois são direitos que foram adquiridos ao longo de muitos anos de protestos e lutas que marcaram a História americana iniciados no governo Roosevelt, com o New Deal, nos anos 30. Além disso, também podemos ressaltar nessa canção o encampamento da música *folk* como um instrumento reacionário nesse antagonismo de classes que está sendo usada pelas corporações e pelo próprio Estado contra a classe dos despossuídos que deram origem a esse estilo.

Ainda outra característica relevante na canção é a insistência em chamar os EUA de “terra da liberdade”. Na verdade, isso faz parte de um dos mitos americanos mais antigos, como argumenta o historiador Arthur Schlesinger Jr.<sup>15</sup>, o Destino Manifesto, em que os Estados Unidos seriam a terra da inocência; dos homens livres e puros de coração; dos escolhidos, um tema de extremo conservadorismo religioso, que também nos remete a um dos mais importantes pilares ideológicos do protestantismo, pois de acordo com essa religião, ter dinheiro significava ter sido escolhido por Deus, mais uma característica da “mercadoria” Bob Roberts.

---

<sup>14</sup> Op.cit. p. 23.

<sup>15</sup> Schlesinger Jr, A. *Os ciclos da História Americana*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992. p. 17.

Desse modo, é possível perceber que essa canção pontua vários elementos da política econômica de Bob Roberts. Segundo Mike Davis<sup>16</sup>, foi nos anos 70 que a Direita mudou suas estratégias e começou a defender a santidade da ideologia da família burguesa branca e a encorajar a diferença intra-classe que existia na classe proletária, elementos que vemos não apenas nessa canção de Roberts, mas em várias outras. Segundo o autor,

“(…) Nos anos 1970, a diferença de salário entre metalúrgicos e trabalhadores da indústria têxtil praticamente dobrou; ou em termos absolutos, onde a diferença entre o salário deles em 1970 era U\$ 83,00, em 1980 era U\$277,00. Isso levou alguns analistas a chegarem ao ponto de aventar a possibilidade de uma tendência à “brasilianização” da estrutura social americana já que ela polariza não apenas classes diferentes, mas diferenças dentro das mesmas classes criando campos opostos de inflacionários “possuidores” e “despossuídos”<sup>17</sup>.”

Nesse sentido, novas categorias de diferenciação surgiram como os trabalhadores que “possuíam”, citados na letra de Roberts, baseados em suas razoáveis condições de consumo; e os “despossuídos”, por causa de seus salários baixos. Na verdade, nós veremos melhor, mais adiante, como essa Nova Direita surgiu e se aproveitou dessa diferença entre os trabalhadores para criar uma nova ideia de classe social fundamentada, agora, em afinidades sociais e religiosas e não mais econômicas e políticas.

Além dessa canção, há ainda outras que chamam a atenção no filme, como as paródias das músicas de Bob Dylan. Contudo, para entendê-las, é importante tentar compreender como esse cantor se relaciona com Woody Guthrie e por que este é tão importante para a formação artística de ambos, Dylan e Tim Robbins.

Bob Dylan nasceu em 1941, em Duluth, Minnesota, extremo norte dos Estados Unidos, onde fez um ano de faculdade antes de começar a viajar, segundo algumas de suas biografias, também pedindo caronas como Woody Guthrie, até Nova Iorque, reduto do *revival* da música *folk* americana, no início dos anos 1960. Sua origem, porém, é muito controversa por causa das inúmeras histórias diferentes que contou em entrevistas e para amigos. Em algumas histórias, por exemplo, ele alega que foi influenciado artisticamente e politicamente pelos discos de Jack Elliott, o primeiro imitador de Woody Guthrie, e que seu sucesso deveu-se a essa época e a esses cantores; já em outras histórias, ele diz que só se interessou por esse tipo de música - as músicas *folk* e de protesto - porque era a forma mais fácil de entrar nesse mercado.

---

<sup>16</sup> Davis, M. *Prisoners of the American Dream: Politics and Economy in the History of the U.S. Working Class*. New York: Verso, 1999. pp. 167-178.

<sup>17</sup> Op. cit., p. 178. (minha tradução).

Como Guthrie, Dylan também compunha suas próprias músicas, uma atitude completamente incomum antes dos anos 60, um período em que a função do intérprete era apenas a de cantar e a do compositor de compor. Além disso, ambos também baseavam as composições em suas experiências de vida, eventos históricos e sociais. Contudo, esses dois cantores têm uma diferença muito relevante, pois no momento em que Dylan aparece na cena artística, em 1961, no Greenwich Village, a música *folk* já tinha absorvido um meio mais moderno de produção sendo sempre gravada em estúdio, ao passo que um novo *revival* estava se iniciando, o dos cantores urbanos. Nesse sentido, é necessário que tenhamos em mente que a relação de Dylan com a lógica do capital foi muito diferente da de Woody, que viu o lento encampamento dessa forma artística ocorrer diante de seus olhos, o que ele combateu com certo radicalismo em diversos momentos, por exemplo, ao liberar os direitos autorais de suas músicas para quem quisesse regravá-las ou tocá-las em qualquer lugar, ou ao se negar a gravar alguns discos.

Dylan, por outro lado, viveu um momento histórico em que ganhar dinheiro com a música não era demonizado, era uma atitude aceita como parte do processo de levar ao maior número de pessoas (o consumidor de massa) as mensagens de luta e injustiça social, o que o estimulou a gravar cerca de vinte álbuns e fazer inúmeras turnês. Na verdade, isso ocorreu porque os eventos históricos que marcaram a tomada de consciência social de ambos, Guthrie e Dylan, são bem diferentes. Se por um lado Guthrie teve seu processo de aprendizagem através da crise do capitalismo e da convivência com vários compatriotas de Oklahoma, Arkansas e Texas que migraram, esfaimados, para a Califórnia; por outro, Dylan vivenciou a revolta dos negros e sua luta sangrenta pelos direitos civis, o único momento da História americana em que, segundo Dick Weissman (2005:142), a música (o *blues* e as melodias religiosas) foi a principal ferramenta de luta porque a música popular negra teve um papel político crucial desde os anos 50 até quase o fim da década de 70, quando cantores como Marvin Gaye e Steve Wonder, também inseridos no mercado, ainda entoavam refrões como "*Say it loud, I'm black and I'm proud!*"<sup>18</sup>.

Diante disso, não seria de se estranhar que Dylan ainda visse nessa forma artística, apesar de absorvida pelo capital, um meio de gerar mudanças sociais, ainda extremamente influenciado por Guthrie, que em meados nos anos 60, já muito debilitado por causa de sua doença degenerativa, não participava mais de tantos protestos, nem concertos, se transformando em uma espécie de mito. Contudo, a partir de 1963, novas mudanças são

---

<sup>18</sup> "Diga em voz alta: sou negro e me orgulho disso." (minha tradução)

iniciadas nesse cenário com a morte de John Kennedy, o presidente que mais apoiou o movimento dos direitos civis. Bob Dylan, diante desse acontecimento, não se privou de compor, denunciar e protestar, mas sua música mais famosa, lançada em 1964, fez muito mais do que isso. *The times they are a-changin'* não apenas narrava os fatos, mas também tinha o propósito de chamar a população para o confronto, pois aquele era o momento em que a luta batia à porta de todos, como vemos abaixo:

*Come gather 'round people*<sup>19</sup>  
*Wherever you roam*  
*And admit that the waters*  
*Around you have grown*  
*And accept it that soon*  
*You'll be drenched to the bone.*  
*If your time to you*  
*Is worth savin'*  
*Then you better start swimmin'*  
*Or you'll sink like a stone*  
*For the times they are a-changin'.*

*Come writers and critics*  
*Who prophesize with your pen*  
*And keep your eyes wide*  
*The chance won't come again*  
*And don't speak too soon*  
*For the wheel's still in spin*  
*And there's no tellin' who*

---

<sup>19</sup> “Os tempos estão mudando”: Vamos todos nos reunir/De onde quer que você venha/Admita que as águas/ Em volta de você estão subindo/Aceite logo o fato de que/Você ficará ensopado./Se o seu tempo/Vale a pena/Então é melhor começar a nadar/Ou você afundará como uma pedra/Porque os tempos - eles estão mudando. Venham escritores e críticos/Que profetizam com suas canetas/E ficam de olhos bem abertos/Essa chance vocês não terão de novo/Mas não falem tão rápido/Porque a roda ainda está girando/E não há nomes/ Para serem dados/O perdedor agora/Será o ganhador amanhã/Porque os tempos-eles estão mudando. Venham senadores, congressistas/Por favor atendam ao chamado/Não fiquem parados na porta/Não bloqueiem a entrada/Porque aquele mais afetado/ Será ele que paralisará/ Há uma luta lá fora/E ela está intensa./Logo, logo ela baterá na sua janela/E chacoalhará suas paredes/Porque os tempos-eles estão mudando. Venham mães e pais/Por toda a terra/E não critiquem/O que vocês não entendem/Seus filhos e filhas/Estão além de seu comando/Sua velha estrada/Está envelhecendo rapidamente/Por favor, saiam da nova estrada/Se vocês não podem ajudar/Porque os tempos-eles estão mudando. A linha foi traçada/A maldição rogada/Os lentos agora/Serão os rápidos de amanhã/Assim como o presente agora/Será o passado/A ordem está/Se apagando rapidamente./E os primeiros agora/Serão os últimos/Porque os tempos - eles estão mudando. (minha tradução)

*That it's namin'.  
For the loser now  
Will be later to win  
For the times they are a-changin'.*

*Come senators, congressmen  
Please heed the call  
Don't stand in the doorway  
Don't block up the hall  
For he that gets hurt  
Will be he who has stalled  
There's a battle outside  
And it is ragin'.  
It'll soon shake your windows  
And rattle your walls  
For the times they are a-changin'.*

*Come mothers and fathers  
Throughout the land  
And don't criticize  
What you can't understand  
Your sons and your daughters  
Are beyond your command  
Your old road is  
Rapidly agin'.  
Please get out of the new one  
If you can't lend your hand  
For the times they are a-changin'.*

*The line it is drawn  
The curse it is cast  
The slow one now  
Will later be fast  
As the present now  
Will later be past  
The order is  
Rapidly fadin'.*



*And the first one now  
Will later be last  
For the times they are a-changin'.*

Nessa música (que também será parodiada por Bob Roberts, embora nós não o vemos cantar) parece não haver outra opção nesse momento histórico do que unir-se aos outros e ir para a luta, afinal, como diz Dylan, os tempos estão mudando e as águas dessa mudança já estão muito altas, é necessário nadar para não sucumbir. O cantor ainda chama a atenção dos vários tipos de pessoas dessa sociedade, não apenas os trabalhadores e jovens devem atender a esse chamado, mas os políticos, os intelectuais (críticos e escritores), as mães e pais. Chegou o momento para que todos tomem um posicionamento, afinal há uma luta acontecendo, a "velha ordem" está caindo, pois de acordo com ele, tudo se inverterá, o presente virará passado, os perdedores, vencedores, os primeiros, últimos, os lentos, rápidos.

Contudo, o que aconteceu nos anos seguintes foi que os ânimos da população, dos dois lados, dos ativistas progressistas e dos reacionários, se inflamaram extremamente o que levou, mais tarde, aos assassinatos de Malcom X, em 1965, e Martin Luther King Jr e Bob Kennedy em 1968. Na verdade, esses eventos geraram a radicalização do movimento pelos direitos civis e um novo grupo, os Panteras Negras, surgiu para lutar por seus direitos só que, agora, sem o pacto contra as práticas violentas, o que fragmentou negros e brancos nesse combate. Nesse momento, Bob Dylan, percebeu que a forma do *folk* que era usava por ele para compor músicas de protesto já não servia mais para esse intuito, talvez por já estar muito popularizada e absorvida pelo mercado, então resolveu mudar e aderir aos instrumentos elétricos que pontuaram o fim do *revival* desse estilo e deu início ao *country-rock*, enquanto ele era visto por todos como um traidor.

De fato, através da descrição dessas pequenas biografias de ambos os cantores, Woody Guthrie e Bob Dylan, vimos que Guthrie, na verdade, encarnou o ativista de esquerda progressista que testemunhou e foi agente da complexa relação entre o capital e a arte, enquanto que Dylan, por seu contexto histórico, sempre teve um comportamento dicotômico, pois ao mesmo tempo em que transmitia publicamente seu desprezo pelo capital, pelo consumo irracional e pela forma mercadoria esvaziada de conteúdo típicos desse período, o cantor tinha plena consciência da sua dependência desse aparato para continuar produzindo seus discos, pois não tinha posse dos meios de produção.

Apesar das polêmicas a respeito de sua origem, o que sabemos de fato é que Bob Dylan viveu um momento histórico em que a forma artística que usava para criar suas

músicas de protesto já havia sido encampada pela Direita, deixando-o com apenas duas opções, ou desistir da forma ou continuar usando-a. A dicotomia se potencializa justamente nesse momento, pois se ele optasse por não a usar mais, o mais provável é que ela fosse completamente absorvida pela direita, como faz Bob Roberts nesse filme, e nesse caso, sem nenhuma oposição forte. Contudo, o que Dylan faz é manter a dicotomia, pois mesmo sabendo, desde o início de sua carreira, que a forma do *folk* e o espaço para a execução de suas músicas já estavam sendo absorvidos pelo capital e pela direita, ele continuou compondo suas músicas de protesto. Em determinado momento, entretanto, ele decidiu adotar novos instrumentos que dessem uma nova vitalidade ao seu trabalho e pudessem promover o choque, mesmo que mais tarde isso também fosse co-optado.

Já em Bob Roberts, nós veremos outro tipo de movimento. Como foi visto antes, Roberts parodiou várias músicas de Guthrie e Dylan, como "*This land is your land*" e "*Times they are a-changin*", que em sua versão viraram "*This land is my land*" e "*Times are changing back*". A paródia da música de Dylan, embora não seja cantada por ele no filme, mas por seus fãs na frente do hospital, é sobre um momento da História (os anos 90) em que, segundo Bob Roberts, os tempos estão mudando, mas de volta ao que eram bem antes dos anos 30, ou seja, antes do desenvolvimento dos programas de assistência social, algo parecido com o que ocorria em 1918, data da primeira versão do *Patriotic Act*, uma lei que dava ao governo plenos poderes para prender qualquer cidadão no qual recaia a suspeita de agir contra os Estados Unidos, sem chance de defesa.

Outras duas canções que devem ser ressaltadas pelos diálogos explícitos com as canções originais são "*Wall Street Rap*", uma paródia de "*Subterranean Homesick Blues*", de Bob Dylan e "*Drugs Stink*" que possui referências diretas à canção "*Strange Fruit*", de Billie Holiday. Como vemos abaixo, essa canção de Dylan é um grande resumo do que trata a década de 60:

*Johnny's in the basement*<sup>20</sup>  
*Mixing up the medicine*  
*I'm on the pavement*  
*Thinking about the government*  
*The man in the trench coat*  
*Badge out, laid off*

---

<sup>20</sup> "*Subterranean Homesick Blues*" (1965).

*Says he's got a bad cough  
Wants to get it paid off  
Look out kid  
It's somethin' you did  
God knows when  
But you're doin' it again  
You better duck down the alley way  
Lookin' for a new friend  
The man in the coon-skin cap  
By the big pen  
Wants eleven dollar bills  
You only got ten  
Maggie comes fleet foot  
Face full of black soot  
Talkin' that the heat put  
Plants in the bed but  
The phone's tapped anyway  
Maggie says that many say  
They must bust in early May  
Orders from the D.A.  
Look out kid  
Don't matter what you did  
Walk on your tiptoes  
Don't try "No-Doz"  
Better stay away from those  
That carry around a fire hose  
Keep a clean nose  
Watch the plain clothes  
You don't need a weatherman  
To know which way the wind blows  
Get sick, get well  
Hang around a ink well  
Ring bell, hard to tell  
If anything is goin' to sell*

*Try hard, get barred  
Get back, write braille  
Get jailed, jump bail  
Join the army, if you fail  
Look out kid  
You're gonna get hit  
But users, cheaters  
Six-time losers  
Hang around the theaters  
Girl by the whirlpool  
Lookin' for a new fool  
Don't follow leaders  
Watch the parkin' meters  
Ah get born, keep warm  
Short pants, romance, learn to dance  
Get dressed, get blessed  
Try to be a success  
Please her, please him, buy gifts  
Don't steal, don't lift  
Twenty years of schoolin'  
And they put you on the day shift  
Look out kid  
They keep it all hid  
Better jump down a manhole  
Light yourself a candle  
Don't wear sandals  
Try to avoid the scandals  
Don't wanna be a bum  
You better chew gum  
The pump don't work  
'Cause the vandals took the handles*

Vemos pela letra que Dylan apresenta várias questões referentes à sociedade americana desse período, muitas das quais já foram discutidas nesse ensaio. De uma maneira

um tanto caótica, nós vamos acompanhando o surgimento desses assuntos ao longo da música conjuntamente com a presença de várias personagens que, às vezes, têm nomes (Johnny, Maggie) e outras não (“homem de casaco militar”, “homem com o chapéu de pele de guaxinim”, “os homens das mangueiras de incêndio”, entre outros). A ideia talvez seja mostrar que o período a que estamos nos referindo era de fato caótico, assim como as situações que são descritas. Entre elas, podemos citar o consumo de LSD, que era preparado nos porões das casas e que é um símbolo de rebeldia; a falta de assistência e oportunidades aos ex-militares; o bombardeio de regras a que as pessoas estavam sendo submetidas (tudo o que ele aconselha o “garoto” a fazer e não fazer); a falta de poder aquisitivo; a perseguição política, sobretudo por causa dos protestos pelos Direitos Civis (só “Deus” sabe o que o “garoto” fez de errado, mas ele continua fazendo; Maggie teve seu telefone grampeado; eles têm que ficar longe dos homens que carregam mangueiras, uma metáfora para os bombeiros que jogavam águas nas pessoas para dispersar os agrupamentos nos protestos).

Além disso, outro elemento importante relacionado a essa canção é o videoclipe que foi feito e que mostra Dylan calado, exibindo cartazes com partes da letra da música, às vezes erradas, em um beco onde também vemos Allen Ginsberg, uma das maiores referências da literatura *Beat* e grande influência do cantor. Além disso, o título da canção sugere mais uma evidência a respeito do comportamento dicotômico de Dylan, pois podemos inferir que essa “saudade de casa” (“*homesick*”) referindo-se ao subterrâneo, pode estar relacionada à falta que o cantor sente dos tempos em que não era famoso e não estava o tempo todo em evidência, esvaziado de conteúdo, espetacularizado como uma mercadoria.

Já em Bob Roberts, essa dicotomia é resolvida de forma regressiva porque ao contrário de Dylan, ele não se vê diante de uma contradição entre sua atuação artística e o esvaziamento do seu conteúdo ao ser transformado em mercadoria, pois sua retórica conservadora combina com sua postura espetacularizada. Como vemos na paródia abaixo, Roberts também trata da sociedade americana (embora dos anos 90), contudo, os conselhos que são dados na canção vão em direção ao acúmulo de capital a qualquer custo:

*Michael takes a loan from a Midwestern S&L*<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> “Rap de *Wall Street*”. Michel pega um empréstimo do governo/ Investe tudo numa tinta que seca rapidamente/ Perde tudo, fica puto, vai até a loja da esquina/ Tira uma faca, liga para a esposa, não agüenta mais/ Ei, pessoal, presta atenção, até onde isso vai? Tira o fogo, pra onde a água vai? / Jerry está no sótão mexendo com a estática/ Junior está ao telefone, sem problemas/ Julie está vendendo carne, suas contas acumulando/ John está construindo shoppings e manipulando as ações/ Ei, pessoal, presta atenção, até onde isso vai? Tira o fogo, pra onde a água vai? /Seja firme, endireite-se, tente dormir à noite / Tente com mais vontade, seja mais duro, adore

*He puts the money in a quick-drying inkwell  
Takes a loss, gets cross, walks to the corner store  
Pulls a knife, calls his wife, can't take it anymore*

*Look out, y'all! How far will it go?  
Take away the fire and where does the water flow?*

*Jerry's in the attic messing with the static  
Junior's on the telephone, nothing problematic  
Julie's selling t-bonds, her bill is turning over  
John's building malls, manipulating a takeover*

*Look out, y'all! How far will it go?  
Take away the fire and where does the water flow?*

*Get tough, get right, try to get some sleep at night  
Try hard, get harder, love to win, live to fight  
Own the town, love the best, don't share the treasure chest  
If you cheat, get away -- lead 'em down an alleyway*

*Look out, y'all! How far will it go?  
Take away the fire and where does the water flow?*

Além da letra que fornece várias palavras de ordem, como “seja mais duro”, “endireite-se” (talvez uma metáfora para que as pessoas votem na Direita), “tente com mais vontade”, “adore vencer”, “viva para confrontar”, “domine a cidade”, “adore o melhor”, “não divida o baú do tesouro”, “se trapacear, não seja pego – leve-os a um beco”, as situações a que Bob Roberts se refere são de problemas financeiros, como o de Michael que perde tudo e tenta matar as pessoas numa loja. Podemos ver que há na canção uma tentativa de estabelecer empatia com as pessoas que já passaram ou passam por esse tipo de problema, ou mesmo os mais comuns, como não ter dinheiro suficiente para pagar as contas, como é o caso de Julie, na canção.

---

vencer, viva para confrontar/ Domine a cidade, adore o melhor, não divida o baú do tesouro/ Se trapacear, não seja pego – leve-os a um beco / Ei, pessoal, presta atenção, até onde isso vai? Tira o fogo, pra onde a água vai?

Outro ponto importante é o videoclipe que ele também parodia de Bob Dylan.<sup>22</sup> Com cenas muito parecidas, vemos Bob Roberts parado no canto direito da tela, em primeiro plano, segurando cartazes com partes da letra na mão que ora ele descarta, ora são trocados através de cortes da seqüência. Contudo, diferente de Dylan, não é um poeta da geração *Beat* que vemos no fundo, mas dois de seus funcionários que conversam ou falam no celular e várias dançarinas que apresentam uma coreografia sem sentido específico, muito tradicional dos videoclipes dos anos 90. No final da música, vemos os funcionários irem em direção ao fundo do beco com imensos sacos de dinheiro nas costas, o que sugere que eles seguem as palavras de ordem que são cantadas por Bob Roberts e que provavelmente os meios de aquisição daquele dinheiro não foram legais, do contrário, não estariam naquele lugar, como se saíssem “pelos fundos”. Já os cartazes que são mostrados talvez sinalizem palavras fortes que evoquem mais facilmente a ideologia, como vemos na reprodução da seqüência abaixo:

(Jogando os cartazes: )

*HOW FAR – LOAN - S&L - MONEY DOWN - TAKE A LOSS – KNIFE – WIFE - CANT TAKE IT - LOOK OUT – FIRE – WATER – FIRE (PROIBIDO)*

(Sem se mexer, através de cortes:)

*ATTIC – STATIC – TELEPHONE – PROBLEMATIC - SELLING T-BONES - TURNING OVER – MANIPULATING - TAKE OVER - HOW FAR –DANGER – FIRE – WATER - DANGE*

(Voltando a jogar os cartazes: )

*GET TOUGH GET RIGHT - TRY HARD - LOVE TO WIN - LIVE TO FIGHT - OWN THE TOWN - DON'T SHARE - IF YOU CHEAT - GET AWAY - LOOK OUT –*  
(Letras em negrito e caixa alta: ) ***DON'T GET CAUGHT – TAKE – MAKE – WIN - BY ANY MEANS – NECESSARY - MAKE MILLIONS***

Podemos ver pela forma que foram dispostas essas palavras que certamente elas são as mais relevantes no discurso que pretende estabelecer a empatia com o espectador desse vídeo, assim como ele também ressalta o comportamento que deve ser adquirido a partir dessa nova ordem. No final do clipe, vemos que o cantor não ignorou nem o elemento final que Dylan havia feito no seu original ao colocar no último cartaz “O quê??” (“*What???*”) que não aparece na canção e que poderia se referir a uma indagação final a respeito da sua própria música criptografada de metáforas ou àquela onda de acontecimentos à revelia da população que descreveu, ao passo que Roberts coloca um “Ganhe milhões” (“*Make millions*”) para encerrar seu vídeo e deixar clara sua posição.

---

<sup>22</sup> Ver Anexo A.

Para terminar esse processo de referências musicais, temos uma última canção que deve ser tratada nesse ensaio e que dialoga diretamente com “*Strange Fruit*”, cantada por Billie Holiday. Baseada num poema escrito por Abel Meeropol, em fins dos anos 30, a canção falava dos negros que eram linchados, enforcados em árvores e queimados no sul dos EUA:

*Southern trees bear strange fruit,  
Blood on the leaves and blood at the root,  
Black bodies swinging in the southern breeze,  
Strange fruit hanging from the poplar trees.*

*Pastoral scene of the gallant south,  
The bulging eyes and the twisted mouth,  
Scent of magnolias, sweet and fresh,  
Then the sudden smell of burning flesh.*

*Here is fruit for the crows to pluck,  
For the rain to gather, for the wind to suck,  
For the sun to rot, for the trees to drop,  
Here is a strange and bitter crop<sup>23</sup>.*

A canção de Roberts, “*Drugs Stink*”, demonstra seu comportamento deliberadamente racista, pois fala contra as drogas de forma extremamente preconceituosa. Segundo ele, apenas maconheiros, gente esquisita, pervertidos sexuais, dançarinos e *hippies* sujos usam essas substâncias, logo, se as pessoas que ouvem a canção forem cidadãos limpos certamente terão uma corda nas mãos para amarrá-las na árvore mais alta. Contudo, essa letra fala de forma ambígua, pois talvez a vontade do “eu” da canção não seja amarrar apenas as drogas na árvore mais alta, se considerarmos que ele usa o verbo “*hang*” que em português pode significar amarrar ou enforcar uma pessoa. Pela ordem em que aparecem os versos, fica implícito que esse sujeito quer que as drogas sejam amarradas, mas as pessoas, enforcadas, como vemos abaixo:

---

<sup>23</sup> “Fruto Estranho”: As árvores do sul dão um fruto estranho/O sangue nas folhas e o sangue na raiz/Os corpos negros balançando na brisa do sul/E um fruto estranho está pendurado na copa das árvores. Uma cena bucólica do sul heróico/Os olhos salientes e a boca torcida/O perfume de magnólias, doce e fresco,/E então, o odor repentino de carne queimada  
Aqui tem um fruto para os corvos bicarem/Para a chuva juntar, para o vento secar/Para o sol apodrecer, para a árvore derrubar,/Aqui tem uma colheita estranha e amarga. . (minha tradução).



*Drugs stink, they make me sick  
Those that sell 'em and those that do 'em  
String 'em up from the highest tree  
Without a trace of sympathy*

*Drugs stink, drugs stink  
Be a clean livin' man with a rope in your hand  
Drugs stink, drugs stink  
Hang 'em high for a clean livin' land*

*Potheaded weirdos, sex deviates  
Dancin' fools: your day is done  
It's time to leave the face of this Earth  
Dope smokin' morons, dirty hippie freaks*

*Drugs stink, drugs stink  
Be a clean livin' man with a rope in your hand  
Drugs stink, drugs stink  
Hang 'em high for a clean livin' land<sup>24</sup>*

Ao vermos essas ideias sendo referenciadas a uma canção de protesto tão popular nos Estados Unidos, como é a de Billie Holiday, não podemos deixar de estabelecer essas relações que acabam por defini-lo também como racista e propagador do segregacionismo. Na verdade, nós veremos que essa questão, assim como no que se refere aos resultados dos Movimentos pelos Direitos Civis, também serão pontos de contato fundamentais para a formulação da personagem Bob Roberts, assim como para a compreensão de sua retórica invertida, pois não é apenas a apropriação dos ícones das músicas *pop-folk* americanas dos anos 60, que definem esse procedimento retórico. Bob Roberts se apropria de vários discursos de Esquerda e atitudes de rebeldia e combate dessa época que são invertidas e passam a entoar ideias reacionárias.

---

<sup>24</sup> "As drogas fedem": As drogas fedem, me deixam enjoado e/Aqueles que as vendem e aqueles que as usam/Amarre-as/Enforque-os na árvore mais alta/Sem a menor consideração  
As drogas fedem, as drogas fedem/Seja um homem limpo com uma corda na mão/As drogas fedem, as drogas fedem/Amarre-as por uma terra limpa  
Maconheiros esquisitos, pervertidos sexuais/Idiotas baladeiros: seus dias estão contados/Está na hora de sumir da face da Terra/Idiotas fumantes e drogados, hippies sujos e esquisitos  
As drogas fedem, as drogas fedem/Seja um homem limpo com uma corda na mão/As drogas fedem, as drogas fedem/Amarre-as por uma terra limpa (minha tradução)

De fato, se refletirmos a respeito de ideias revolucionárias e de protesto que foram encampadas pelo capital é impossível não nos referirmos ao que aconteceu com a comunidade *hippie*, que é citada nesse filme inúmeras vezes, e cuja imagem sempre vem à mente ao lembrarmos desse período. Contudo, a verdade é que seu protesto era essencialmente baseado em uma contemplação interior e mística, não de luta contra o capitalismo, que nos anos 60, também necessitava de novo vigor, pois enfrentava mais uma crise. Dessa forma, não é difícil entendermos o porquê dos integrantes dessa comunidade terem sido os primeiros absorvidos pela nova forma do sistema que seguia os mesmos preceitos de rebeldia, inovação e liberalismo.

Segundo Thomas Frank:

(...) eles [os hippies] eram ferramentas que o sistema esperava comprar para absorver sua oposição, emblemas de dissidentes que eram rapidamente transformados em consumidores inofensivos de mercadorias esvaziadas de contexto e vendidas como substitutos da situação verdadeira<sup>25</sup>.

Contudo, não é apenas aos hippies que devemos o fracasso da oposição ao surgimento e dominação da Nova Direita, pois muitos movimentos de Esquerda, de uma forma geral, cometeram uma falha fatal ao não reconhecer que suas lutas pela liberdade e pela justiça social eram incongruentes e que a Direita, muito mais organizada e racional, tiraria vantagens disso. Isso se justifica pelo fato de que justiça social pressupõe solidariedade, busca por interesses coletivos e não vontades, necessidades e liberdades individuais. Para se conquistar a justiça social é fundamental que haja uma combinação entre as necessidades individuais e as necessidades coletivas. Como argumenta David Harvey, essa pluralidade de interesses acabou criando uma espécie de tensão entre os estudantes, a Esquerda tradicional (os partidos) e os trabalhadores que, desorganizados e fragmentados, acabaram se tornando uma oposição diluída.

Já a Direita, metodicamente preparada e de posse de todo o aparato necessário, passou a encampar as retóricas da Esquerda, sobretudo as ideias que giravam em torno da “liberdade” e iniciou seus processos de “culturalização”, não apenas da política, mas da economia, da mercadoria e de todas as outras esferas sociais. A partir daí é fácil estabelecer a forma como o neoliberalismo se desenvolveu, uma vez que essa prática econômica se baseia no ideal de “liberdade individual” como o valor central da civilização. Na verdade, é muito fácil reconhecer esse processo se observarmos e analisarmos alguns dos anúncios de produtos que

---

<sup>25</sup> Frank, T. *The Conquest of Cool: Business Culture, Counterculture and the Rise of the Hip Consumerism*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997.p. 16. (minha tradução)

eram consumidos nessa época. É possível vermos vários indícios da lógica desse novo capitalismo encampando os protestos e dando essa nova imagem, de luta pela liberdade, às mercadorias.

As campanhas da Pepsi e da Coca-Cola são excelentes exemplos disso, pois foi através dessa nova estratégia que a Pepsi conseguiu diminuir a liderança da tradicional Coca-Cola nos Estados Unidos nos anos 60. Durante esse período, a Pepsico lançou uma propaganda<sup>26</sup> em que o refrigerante era associado aos jovens da época, rebeldes que eram convencidos de que consumir essa marca era uma atitude esperada daqueles que combatiam o conservadorismo da Coca-Cola, ou seja, era a bebida certa para essa nova geração que tinha "liberdade de escolha", que não queria ser como seus pais, que era muito mais audaciosa e que tinha conquistado finalmente sua autonomia.

Contudo, o que de fato se deu início nesse momento foi que, cada vez mais, as pessoas "identificavam a liberdade política com a liberdade de mercado", como reafirma Jameson (2002, 145), um engano que mascarava o fato evidente de que não existe a possibilidade de haver autonomia real para todos nesse sistema. Além disso, outra característica desse período foi o aumento expressivo de cursos de especialização na área de Propaganda e Marketing, no intuito de se criar ideias cada vez melhores de novas "roupagens" para as mercadorias.

Como afirma Jameson:

“(...) a produção de mercadorias é agora um fenômeno cultural, na qual se compram os produtos tanto por sua imagem quanto por seu uso imediato. Surgiu toda uma indústria para planejar a imagem das mercadorias e as estratégias de venda: a propaganda tornou-se mediação fundamental entre a cultura e a economia e se inclui certamente entre as inúmeras formas de produção estética (ainda que a existência da propaganda possa nos levar a questionar nossas ideias a respeito de estética).<sup>27</sup>”

Em outras palavras, isso significa que o sistema capitalista, organizado pela Direita, trabalha arduamente para transformar as mercadorias em objetos de desejo, e uma vez que há uma forma estética, uma força produtiva disponível em voga, como foi o caso do espírito rebelde dos anos 60, ela é preparada para resgatá-lo sempre que estiver ameaçado, seja durante uma crise financeira, como no Crack de 1929, nos EUA, seja numa crise política, como a desilusão generalizada dos anos 70.

---

<sup>26</sup> Os slogans da Pepsi, na década de 60 eram: “*Be sociable, have a Pepsi*” (“Seja sociável, tome uma Pepsi, 1958-1961); “*Now it’s Pepsi for those who think young*” (“Agora é Pepsi para quem pensa como jovem”, 1961-1963); “*Come alive, you’re in the Pepsi Generation*” (“Anime-se, você está na Geração Pepsi”, 1963-1967).

<sup>27</sup> Jameson, F. *A cultura do dinheiro: Ensaio sobre a globalização*. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 22.

Na verdade, esse seria um perigo do qual o filme *Bob Roberts* tenta tratar, pois é necessário que se preste muita atenção a tudo que está disponível no intuito de não se deixar enganar pela "aparência" da mercadoria que, como vimos aqui, pode se oferecer através da atuação, da espetacularização e da inversão. Além disso, também vimos que ela se molda através da descontextualização da forma do objeto de interesse e vende o engodo, como é o próprio Bob Roberts, uma mercadoria com "forma" rebelde, mas com "conteúdo" conservador. Ademais, também é necessário que se esclareça o fato de que todos esses elementos que estão sendo representados no filme fazem parte de um movimento que é político e planejado pela Nova Direita e não parte de uma conjuntura social que coincidiu com isso erráticamente.

Em resumo, podemos dizer que a inversão dos discursos de esquerda, dos ícones da música mais tradicional americana, a lógica do espetáculo e da obsessão pela imagem possuem uma finalidade bem específica que é criar esse tipo de confusão ideológica que trará conseqüências desastrosas para a luta política e uma imensa vitória para a elite econômica como nos sinaliza de maneira conclusiva Thomas Frank<sup>28</sup>. De acordo com ele, após todos os conflitos dos anos 60, houve uma imensa reação por parte dos conservadores americanos, sobretudo, nos anos do governo Reagan (no futuro *reaganomics*), que marcou o início do neoliberalismo nos EUA, sendo responsável pela "restauração", uma política que clamava pela retomada dos valores tradicionais e culturais americanos e garantia a retomada do poder de classe da elite economicamente dominante.

Contudo, o que esse presidente conseguiu em seus oito anos de mandato (1981-1989) foi, principalmente, restaurar o capitalismo desregulado que existia nos anos 20, antes do *New Deal*, através do desmantelamento de todas as reformas econômicas feitas nesse período, como as leis trabalhistas e anti-truste, o apoio financeiro aos agricultores, a regulamentação bancária, entre outras e da década de 60, como o combate à pobreza. Certamente isso não teria sido possível não fosse pelo que Frank chamou de "culturalização da luta de classes." Esse termo, na verdade, marca o momento na História americana em que a cultura começou a tomar o lugar da economia nos conflitos de interesse, transformando valores morais em interesses políticos.

Em seu livro, Frank ressalta que foi por essa razão que inúmeros liberais (democratas, pessoas que eram tradicionalmente membros militantes de sindicatos antes desse período, que participavam de protestos a favor dos direitos civis, entre outros), nos anos 70 e 80, se

---

<sup>28</sup> Frank, T. *What's the matter with Kansas? How conservatives won the heart of America*. New York: Henry Holt Company & Owl Books, 2004. pp.3-10.

tornaram conservadores e começaram a votar nos republicanos como a melhor opção para atender aos seus interesses. Essa confusão ideológica, segundo o autor, se deu justamente porque nesse momento, em que os debates sobre a economia foram substituídos pelos debates sobre a cultura (questões morais, valores e princípios), os conservadores não mais chamando a atenção para reformas econômicas, que sempre garantiram a eles muito lucro, como resultado da destruição dos sindicatos e privatizações, começaram a focar seus planos de governo em leis que abordassem a “cultura”, como proibir o aborto e o casamento homossexual, exigir a volta do ensino religioso, entre várias outras medidas que preservassem os valores morais. Já os liberais, em vez de exigir menos investimentos no exército e mais nos programas sociais (medidas de base econômica), passaram a exigir leis de liberalização do aborto, de direito às minorias feminista, homossexual, entre outras, ou seja, políticas de identidade e liberdade individual (de caráter cultural).

Desse modo, segundo o escritor, pouco a pouco, os partidos começaram a ser identificados culturalmente e não mais economicamente. Do ponto de vista da Direita, a partir desse momento, os liberais não eram mais os pobres que dependem de medidas político-econômicas que garantam seus meios de subsistência, já que nesse sistema nós sabemos que não há oportunidade para todos; agora eles são intelectuais arrogantes reconhecidos como uma elite. Os conservadores também não são mais os ricos cujos interesses são políticas de não intervenção do Estado no capital privado, mas a maioria oprimida, o trabalhador comum, mal-pago, humilde e leal que vai para a guerra defender sua nação. Na verdade, essas pessoas até admitem a existência de uma diferença de classes, mas que é estabelecida a partir de questões de afinidade, gostos e hábitos e não por razões econômicas.

Esses novos conservadores chegam até a culpar a mídia e Hollywood de apoiarem os liberais, de serem veículos de doutrinação esquerdista, pois eles não censuram programas que falam a favor do aborto ou dos homossexuais, e contra a pena de morte ou o retorno da religião às escolas. O que eles certamente não percebem, por conta da confusão ideológica, é que aqueles que têm o controle dos meios de produção, da mídia, são, de fato, os republicanos tradicionais, aqueles conservadores que tentam continuamente reeleger esse partido para que ele mantenha, como sempre, os acordos de proteção estatal às suas empresas.

Na verdade, o que esses novos conservadores não entendem é que os elementos da **cultura** que os desagradam (como os programas que defendem a diversidade), na verdade, é um produto da lógica da mercadoria, ou seja, ela é feita por escritores, diretores e produtores que respondem a vice-presidentes e presidentes que respondem a banqueiros de *Wall Street* que exigem lucro, acima de tudo, ou seja, a explicação para tudo isso é de ordem econômica e

não cultural e a dificuldade para compreender essas relações se dá justamente porque a ideia de antagonismo de classes econômicas foi eliminada das discussões. Thomas Frank, por sua vez, reafirma esse argumento e ressalta que isso vem acontecendo há anos:

“(…) Na verdade, os líderes da reação sistematicamente minimizaram a política da economia. A premissa básica do movimento é que a cultura pesa mais que a economia nas questões coletivas – que *valores são mais importantes*. (...) Pelas últimas três décadas eles [republicanos] têm esmagado a previdência social, reduzido o peso dos impostos das corporações e dos ricos, e, de forma geral, facilitado a volta do país ao padrão de distribuição de renda do século XIX. (...) Os líderes do movimento podem falar como cristãos, mas eles agem como empresários. (...) O truque nunca caduca; a ilusão nunca se desgasta. Vote para acabar com o aborto; receba um retrocesso do governo na diminuição dos impostos sobre os salários (...)”<sup>29</sup>

Isso demonstra como as questões culturais, cada vez mais, têm sido confundidas com as questões econômicas políticas de maneira desastrosa, pois as pessoas são levadas a não pensar mais no que seria ideal para a maioria da população nessas frentes que mais as afetam (política e economia) e são influenciadas a votar de acordo com suas afinidades morais e culturais particulares.

Mike Davis (1999) nos fornece mais dados para entendermos todo esse processo. Segundo ele, o espaço para o advento da *reaganomics* foi aberto por dois deslocamentos paralelos do poder de classe: a desmobilização do eleitorado esquerdista dos anos 60 e o seu encerramento durante os anos 70, através de alienação e auto-privação, o que diminuiu drasticamente qualquer tipo de oposição a essa reação da classe média direitista e deixando a política completamente nas mãos dela. Além disso, Davis também argumenta que o final da década de 60 marcou um momento decisivo no crescimento pós-guerra, registrando o impacto completo da *Great Society*<sup>30</sup> e dos gastos com a Guerra do Vietnã, o que, com a aceleração da inflação e, conseqüentemente, a pressão salarial compensatória, promoveu uma conversão popular ainda maior à direita.

Isso se explica porque, ao final da década de 60, iniciou-se um processo de hiperconsumismo que era baseado na dinâmica dos salários. Contudo, quem participou desse *boom* não foram os rebeldes da década anterior, ou os negros ou os trabalhadores rurais, mas os trabalhadores brancos das fábricas de automóveis e da construção civil que ganhavam melhor,

---

<sup>29</sup> Op. cit pp. 6-7. (minha tradução; destaque do autor)

<sup>30</sup> Esse era o nome do programa de assistência social criado por Johnson que ficou em vigor de 1963 a 1968.

o que favoreceu aquela outra divisão de classes, citada por Roberts em sua canção “*This land is made for you*”, sobre os cidadãos que têm e os que não têm.

A Guerra do Vietnã também gerou melhorias em estados como a Califórnia, Washington, Texas e Flórida, pois os gastos militares patrocinaram o aumento dos complexos aeroespaciais e eletrônicos que havia nesses lugares, a agricultura e o petróleo, ao construir oleodutos, estradas e uma melhor distribuição de água. Assim, é fácil de entender que a população, dividida em novas “classes”, ao ver melhorias desse tipo, neutralizasse os poucos sindicatos que ainda existiam nesses lugares e passasse para o lado dos conservadores atrás de suas afinidades morais, sobretudo num momento em que não existia mais uma oposição forte, além do fato de que eles se ressentiam contra os mais pobres por eles receberem assistência do governo “sem trabalhar”.

A verdade é que os movimentos dos anos 60 foram eclipsados pela militância da classe média (os chamados colarinhos brancos) e desmobilizados de maneira repentina. Parte desses militantes foi reciclada pela Nova Esquerda (*New Left*), contudo, grande parte deles tornou-se reacionária por afinidades culturais abrindo caminho para a Nova Direita (*New Right*). Dessa forma, ficam mais claras as razões pelas quais a Esquerda se manteve, após a década de 60, como uma oposição mais amena, sem impedir que sua retórica fosse absorvida pela sua antagonista de classe. Um exemplo dessa organização é a extensa bibliografia de livros de auto-ajuda para empresários, escritos a partir desse período por “gurus” do gerenciamento, que usam essas retóricas de Esquerda que foram encampadas pela mercadoria, como Tom Peters, por exemplo, cujos livros são recheados de palavras de ordem, tais como “revolução”, “audácia”, “força individual”, “confronto”, “autonomia”, “liberdade”, “ousadia”, entre outras. Esses são os novos conceitos necessários para uma forma inovadora de gerenciamento de negócios e pessoas, e, sobretudo, para fechar acordos lucrativos incentivando a dinâmica do sistema capitalista, algo que para os propósitos da contracultura é uma imensa contradição.

Assim, vemos que o processo pelo qual o capitalismo atual se reproduz não é apenas político, mas cultural também, ou seja, nesse novo momento nomeado de formas diversas, “globalização”, “capitalismo tardio”, “pós-modernismo”, “sociedade de consumo”, “sociedade do espetáculo”, entre outros, as pessoas são treinadas culturalmente e politicamente para serem consumidoras, pois por mais que se revoltem, a cultura dos dias atuais coincide com a economia numa fase em que absolutamente tudo é venal e negociável. Acima de tudo, entendemos também que a economia e a política continuam regendo as nossas escolhas, só que agora, disfarçadas de cultura, nos levam propositadamente a interpretar nossas

necessidades de maneira errada e o resultado disso, no fim da *reaganomics* e no começo dos anos 90 foi a aprovação de inúmeras leis que privilegiaram as grandes corporações.

No final, o resultado desse conflito, que exclui o tema da diferença de classes econômicas, acabou restaurando um governo que não regulamenta as empresas e que incentiva a crença de que apenas o capital privado, dotado de amplas margens de lucro e sem impostos, pode reindustrializar a América. Um governo que reduziu os investimentos para programas como o “*Great Society*” e investiu em assistência social que só favorecia a classe média, remodelando os gastos estatais para patrocinar sua nova empreitada. E é a partir desse ponto de vista que começamos a entender o argumento desse filme cuja personagem central é um cantor, corretor da bolsa e agora candidato político que também se apropria da forma estética rebelde, disponível nas forças produtivas, a descontextualiza e preenche com discursos reacionários, criando uma confusão ideológica, política e social como ferramenta de convencimento através do engano, da espetacularização, da atuação e do uso de falsos valores morais no lugar de econômicos.

Nesse momento, o comentário que é depreendido da contradição das imagens e das referências que fazemos partindo do espelhamento invertido feito entre Bob Roberts e Bob Dylan, e de sua arte, e o espelhamento que fazemos entre Roberts e certas características de Reagan são fundamentais para entendermos que essas formas estéticas estão disponíveis para todos, hegemonia, contracultura ou reação, e que o que realmente importa é o que fazemos com elas, em qual contexto as inserimos; assim, vale ressaltar o fato de que tudo sempre tem um ponto de vista e que, mesmo mascarado, é necessário descobrir e interpretar. De forma análoga, podemos, inclusive, fazer uma aproximação entre o comportamento dicotômico de Bob Dylan e do próprio Tim Robbins se considerarmos que ele também tem que lidar com essa complexa relação entre a indústria cultural e sua arte progressista, um tema que será analisado no próximo ensaio.

### **1.2.2 A absorção dos movimentos de protesto: Direitos Civis.**

Além do processo de culturalização da política americana e o conseqüente encampamento da retórica de esquerda, vemos no filme outro fenômeno sinalizado, os resultados e as conseqüências do que aconteceu após o Movimento pelos Direitos Civis na década de 60. Embora um tema muito recorrente no filme, vemos que sua abordagem é feita de forma lateral na maior parte do tempo, pois o assunto não é posto em evidência em nenhuma cena.



Um exemplo disso pode ser visto na seqüência da clínica “*Broken Dove*”, em que Bob Roberts faz um discurso contra as drogas ao lado de Lukas Hart, seu sócio, que foi acusado de envolvimento com o tráfico de armas e cocaína para países do exterior com os aviões da clínica. Depois de alguns minutos, temos um corte e vemos um close de um dos seguranças do cantor se comunicando através de um microfone, enquanto uma voz de criança pergunta em *voice off*, “ei, senhor, posso ver sua arma?”. Em seguida, temos mais um corte e podemos ver que não é para o segurança que a menina estava perguntando, mas para um dos corretores da bolsa, Dockett, um funcionário de Bob Roberts que é negro e que responde, “o que a faz pensar que eu tenho uma arma?”

Apesar de parecer uma cena aleatória por não tratar do objeto principal desse filme que é o cantor Bob Roberts, na verdade, ela possui uma função muito importante de demonstrar dois pontos de interesse, a saber, que existe uma interrupção mais evidente da instância narrativa que seleciona elementos que estão disponíveis no contexto para ressaltar (e que será discutida na parte III) e que há implicações na interação da menina com o funcionário negro que precisamos explorar.

Como já foi comentado antes, muitos dos movimentos de protesto que marcaram essa década giravam em torno da busca pela “libertação”, um ideal que estabelecia uma enorme contradição com os ideais de justiça social. Contudo, de acordo com Fredric Jameson<sup>31</sup>, esses protestos e revoltas acabaram causando ainda outras conseqüências mais extremas para a sociedade, pois com o início dos processos de descolonização generalizada do mundo e as novas medidas políticas russas de de-Stalinização, o Comunismo como a grande oposição contra o capitalismo teve fim, o que gerou um novo tipo de “política” igualmente “liberta” das velhas categorias de classe tradicionais.

Hoje podemos ver que, além do esmaecimento da oposição ao capitalismo o que vimos surgindo foram novos sujeitos da História, aqueles que antes não tinham voz, como as mulheres, os negros e os homossexuais, e, conseqüentemente, uma nova política baseada em identidades. Sendo assim, embora haja aspectos importantes de conquistas dos negros, por exemplo, que conseguiram avançar socialmente, como o fim das leis de segregação de Jim Crow (1965), o direito de trabalhar em cargos públicos, etc., por outro lado, o racismo não deixou de existir e a democracia, como vimos, sintetizou-se na espetacularização dos protestos e revoltas.

---

<sup>31</sup> Jameson, F. “Periodizing the 60s”. In: *The Ideologies of Theory: Essays 1971 -1986*. Volume 2: The Syntax of History. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988. pp. 189-193.

De volta ao filme, podemos ver que na cena do concurso de beleza talvez essas ideias fiquem ainda mais claras. Da platéia, nós vemos Bob Roberts entrar no palco para cantar seguido das moças sorridentes que vão participar do concurso e que fazem movimentos bem ensaiados. Em campo/contra-campo, aparecem cenas da platéia e do júri com seus olhares completamente hipnotizados, obcecados e desejosos das mercadorias que se vendem no palco. Ao vê-las entrar, notamos que as modelos que participam do concurso seguem o padrão de beleza comercial, elas são altas e magras, mas ao mesmo tempo, as moças se distinguem na cor, pois são loiras, negras, morenas e ruivas e carregam faixas que indicam o Estado de onde vêm, o que evoca fortemente a ideologia da democracia americana e da igualdade social e racial, pautadas pelos gestos ensaiados e pelos sorrisos falsos.

Contudo, durante o espetáculo, vemos mais uma daquelas interrupções que desviam a câmera do objeto do filme e mostra elementos que demonstram interesse para o cinegrafista, pois ele começa a captar Delores, uma das funcionárias do cantor, em plano médio, observando Bob Roberts e as meninas dos bastidores e com uma expressão no rosto de clara desaprovação. Essa atitude imediatamente nos abre a possibilidade de questionamentos a respeito do que está sendo mostrado, pois para Delores, há alguma coisa errada naquela cena, embora, no filme, não fique claro exatamente o quê. Contudo, é possível inferirmos que a reação da funcionária seja um mecanismo usado pelo filme para que nós percebamos que há mais pontos de vista e não apenas o da lógica do espetáculo, representado por Bob Roberts. Nesse sentido, é preciso observar a seqüência como se também estivéssemos nos bastidores, com distanciamento e desconfiança de tudo que está se vendendo para a câmera como uma mercadoria.

Desse modo, a primeira ideia que pode vir à mente é justamente a tentativa de associar a imagem de Delores, que é uma mulher, com sua desaprovação dos concursos de beleza, onde, de forma geral, a imagem de várias mulheres é consumida como uma mercadoria completamente esvaziada de conteúdo, pois ninguém conhece nada dessas modelos e elas são julgadas apenas pelo sorriso falso e pelo corpo, a embalagem da mercadoria. Entretanto, há outro elemento nessa cena que também deve ser ressaltado que é a presença e a canção de Bob Roberts. Muito diferente do que de costume, em que ele canta canções *folk* que parodiam Bob Dylan ou Woddy Guthrie e ditam palavras de ordem da Nova Direita, essa canção tem uma melodia romântica e sua letra é composta por vários clichês, tais como a comparação da beleza das moças com flores, com um dia de primavera, uma bela pintura, entre outros, como vemos abaixo:

*She's a beautiful girl*<sup>32</sup>  
*As pretty as a picture*  
*She's a day in May*  
*As real as today*  
*She's got to be girl*

*She's a beautiful girl*  
*A face full of flowers*  
*Dynamite dame*  
*She's destined for fame*  
*She's got to be a girl*

*She's a beautiful girl*  
*Just a little bit silly*  
*She's a five alarm fire*  
*All our hearts desire*  
*She's a beautiful girl*

*Spectacular girl*

Além disso, também podemos observar que, embora a letra caracterize as moças como verdadeiras beldades, sobretudo associando-as à natureza, no momento em que Roberts está cantando, ele não as olha nem por um segundo, sempre com um sorriso fixo no rosto, uma marca muito recorrente dessa personagem. Nesse sentido, se tomarmos esse gesto mecânico como uma atitude da personagem, várias conseqüências poderão ser tiradas do ponto de vista sócio-histórico dessa cena. Uma delas é a distância que se estabelece entre Bob Roberts e as modelos, pois embora todos estejam na posição de mercadorias vazias se vendendo a partir da aparência, é possível identificarmos o grau de engano das modelos a respeito desse contexto. Isso porque enquanto elas sonham em ganhar o concurso e o prêmio (normalmente em dinheiro) se submetendo a toda essa exposição e sendo constantemente rebaixadas pelo

---

<sup>32</sup> “Ela é uma mulher bonita”. Ela é uma mulher bonita/ Tão bonita quanto uma pintura/ Ela é como um dia de primavera/ Tão real quanto hoje/ Ela tinha que ser uma mulher!/ Ela é uma mulher bonita/ Um rosto cheio de flores/ Uma mulher de arrebentar/ Ela está destinada à fama/Ela tinha que ser uma mulher!/ Ela é uma mulher bonita/ Só um pouco tola/ Uma mulher muito quente/ Que nossos corações desejam/ Ela é uma mulher bonita!/ Espetacular!! (minha tradução)

cantor, que na música se refere a elas como “tolas”<sup>33</sup> (um eufemismo para burras) e sugere certo nível de vulgaridade (“Ela é uma mulher quente”/“*Five alarm fire*” e “Todos nossos corações desejam”/“*all our hearts desire*”); por outro lado, Bob Roberts tem plena consciência de que está se vendendo, a que preço e que está explorando a beleza das moças como uma das suas estratégias.

Na verdade, isso fica um pouco mais claro na seqüência imediatamente anterior a essa, pois quando Bugs encurralou Bob Roberts, vimos essas mulheres o tempo todo sendo mostradas enquanto os homens entravam e saíam das salas onde ensaiavam. De forma extremamente fragmentada, as vimos não apenas dançando, como fazem agora no palco, com gestos milimetricamente comedidos, mas praticando sapateado, cantando ópera, dançando balé, tocando flauta ou até fazendo mímica. Nesse agrupamento aleatório de diversos tipos de arte que foram completamente rebaixados, percebemos que os referentes realmente se perderam em nome da lógica do espetáculo que, nesse concurso, leva a superficialidade da aparência desprendida de seus conteúdos à última potência e que elas também estão envolvidas no engano.

Talvez o que essa cena propõe é sinalizar um possível resultado dos protestos dos anos 60 que, como já foi dito, acabaram deixando de lado os ideais de justiça social para conquistar os da liberdade individual, pois aqui vemos que as mulheres representam uma categoria coletiva, mas que está unida em separado<sup>34</sup>, já que de maneira fragmentada, elas são colocadas no palco para representar seus estados. Contudo, esse momento de imensa realização para elas, que foram escolhidas dentre tantas outras, se apresenta como mais uma ideologia, pois nem ao menos lhes permite o diálogo, já que elas não têm falas durante essa cena. Outro elemento que também nos guia a ver a seqüência do concurso com desconfiança, está no fato de que a canção de Roberts não termina junto com o concurso, mas vira fundo musical para a continuação dessa cena que contrasta a melodia romântica com a atitude do cantor e dos funcionários saindo em direção ao ônibus com algumas modelos loiras, de onde uma fã é violentamente expulsa e de onde Bugs acusa Roberts de contrabando e de vender o país.

---

<sup>33</sup> Além disso, o cantor machista ainda ressalta que elas “tinham que ser mulheres” (She’s got to be a girl), subentendendo-se que homens não se prestam a esse papel.

<sup>34</sup> Esse comentário é do excerto 29, de *A sociedade do espetáculo*, (1997), de Guy Debord: “A origem do espetáculo é a perda da unidade do mundo, e a expansão gigantesca do espetáculo moderno revela a totalidade dessa perda: a abstração de todo trabalho particular e a abstração geral da produção como um todo se traduzem perfeitamente no espetáculo, cujo **modo de ser concreto** é justamente a abstração. No espetáculo, uma parte do mundo se **representa** diante do mundo e lhe é superior. O espetáculo nada mais é que a linguagem comum dessa separação. O que liga os espectadores é apenas uma ligação irreversível com o próprio centro que os mantém isolados. O espetáculo reúne o separado, mas o reúne **como separado**. p 23. (grifos do autor)

Além disso, a seqüência que vem em seguida nos ajuda a esclarecer melhor a atitude de Delores, pois temos a oportunidade de ouvir algumas falas das modelos. Assim, dentro do ônibus, vemos um monitor de uma televisão onde jornalistas riem do fato de não conseguirem ler o teleprompter enquanto reportam estatísticas que envolvem milhões de cidadãos americanos que vivem abaixo da linha da miséria. Há um corte e seguimos as costas do documentarista que se senta no fundo do ônibus junto com os outros funcionários e as modelos ao mesmo tempo em que continuamos acompanhando a notícia da TV que agora mostra o rival de Roberts nas eleições, o senador Paiste, endereçando o problema e dizendo que pretende tirar o dinheiro do *warfare* para criar empregos<sup>35</sup>. A notícia da TV muda e eles começam a falar do Concurso de Beleza do qual Bob Roberts participou e todos que estão no ônibus aplaudem (com exceção do Roberts que aparece na cena apenas por causa da reportagem do jornal). Pela televisão, ficamos sabendo que a vencedora foi a Miss Crucible, uma menina negra.

Após essa cena, as meninas que estão no ônibus começam a fazer comentários maldosos sobre a colega que ganhou, dizendo que ela tinha muito “ritmo” (uma qualidade geralmente associada à raça negra), mas que nunca havia comido frango frito na vida. Todos os empregados de Roberts e Chet MacGregor riem muito, com exceção de Dockett, cuja expressão de desapontamento é propositadamente posta em evidência através de um *zoom in* que aproxima seu rosto. Desse modo, através dessa cena, o que podemos entender dessa seqüência é que embora o concurso fosse aparentemente democrático e permitisse a participação de moças de todas as raças, inclusive dando a vitória a uma negra, a condição social das mulheres, sobretudo da vencedora, não foi melhorada de nenhuma forma. Isso ficou claro no momento em que ela não foi convidada para se juntar ao grupo de Roberts e, depois, ainda foi menosprezada pelas outras que falavam dela na sua ausência, de sua pobreza como se fosse uma piada.

Na verdade, o que vemos nessa seqüência é que rir da pobreza não é uma atitude apenas de garotas superficiais, mas um fato generalizado na mídia, pois os próprios âncoras

---

<sup>35</sup> Nesta cena Paiste está se referindo ao *Peace Dividend*, um acordo que foi feito entre as nações da Europa e Estado Unidos para, ao final da Guerra Fria, passarem a usar o orçamento da defesa militar em programas sociais ou políticas de crescimento econômico. Essa, contudo, é uma ação que os Estados Unidos nunca abraçaram, pois além de intervirem militarmente em vários governos como aconteceu na Guerra do Golfo (1991- Bush), Kosovo (1998 - Clinton), Afeganistão (2001-Bush filho) e Iraque (2003-Bush filho), a Nova Direita também tratou de investir seus esforços no aumento do medo generalizado da população americana para justificar os gastos com militarismo, mas não apenas dessas ameaças externas, como também internas (atentado de Oklahoma, em 1995, os tiroteios em escolas, os casos de assassinos em série e o crime como um todo), cuja única solução é o braço coercivo do Estado que reprime os dissidentes, pobres, trabalhadores descartados e populações marginalizadas em nome dos interesses corporativos e da proteção da elite econômica.

riem das estatísticas. Além disso, também podemos inferir que o que estava sendo celebrado naquele momento não era a democracia, mas uma ideologia fundamentada na aparência, no espetáculo da superficialidade, no engodo, no vazio e na miséria americana.

E assim, voltando ao gesto de Delores, embora, como foi dito, não saibamos com certeza o que ela estava desaprovando na cena do concurso, é possível inferirmos que há, na cena, um acobertamento estratégico realizado através da beleza, da música romântica e da atuação de Roberts, de todos esses elementos negativos que estavam sendo acumulados como consequência do capitalismo e de tudo que esse sistema tem que esconder, ou seja, do custo humano da prática neoliberal representado, aqui, pela modelo negra e pobre que, provavelmente, já esteve (se ainda não estiver) no grupo daqueles milhões de americanos que vivem abaixo do nível da pobreza.

Além disso, há ainda outro fato que chama a atenção na premiação dessa modelo no concurso. Assim como o funcionário de Roberts, que foi conscientemente absorvido pelas ideologias da Nova Direita, a moça que também é uma descendente dos Movimentos pelos Direitos Civis não apenas permite, mas ajuda a ideologia, representada pelo concurso, a mascarar as consequências do capitalismo e apagar toda a História do massacre e das revoltas e lutas que a geração anterior a sua passou. Aliás, podemos dizer que essa cena também serviu para provar mais um erro de julgamento dessa nova geração de negros, pois se por um lado agora pouquíssimos deles “integram” essa nova classe por terem alguma característica que os faça se sobressair, como a beleza da menina ou o fato de Dockett falar alemão, por outro, eles continuam não sendo aceitos, o que demonstra que não houve nenhuma conquista relevante para essa garota ter ganhado o concurso, pois ela só foi absorvida no grande espetáculo da miséria. E para Bob Roberts, em conclusão à análise dessa cena, como foi dito antes, o concurso de beleza tem a mesma função da clínica que ele fundou (“*Broken Dove*”): mascarar suas ações ilegais.

Aliás, justamente na sequência da clínica, há outro aspecto que chama a atenção e ajuda a estabelecer essas relações que fizemos no que se refere ao racismo e ao desserviço que Roberts presta em relação aos protestos pela igualdade racial, pois ele canta uma canção para um público de crianças em que essas ideias regressivas são entoadas como hinos e que pontuam várias características do governo Reagan e da Nova Direita, como o patriotismo e o conservadorismo religioso, como vemos abaixo:

*What did the teacher tell you in school today?*

*What did the teacher tell you in school today, my child?*

*Said it's a crime to say a little prayer?  
God's no longer wanted here?  
Oh, that's what the silly teacher told you in school!!*

*What else did the teacher tell you in school today?  
What else did the teacher tell you in school today, my child?  
Said you can have all the condoms that you want?  
We all have to be socially tolerant?  
Oh, that's what the foolish teacher told you in school!!*

*What else did the teacher say to you in school today?  
What else did the teacher say to you in school today, my child?  
Said it's okay if the culture of Europe is attacked?  
We all have to be politically correct?  
Oh, that's what the ignorant teacher told you in school!<sup>36</sup>*

Nessa música, “O professor”, vemos que Roberts ridiculariza a escola com um discurso ultraconservador religioso, comum àqueles americanos que contestam o ensino do darwinismo como uma das teorias que explicam a origem da humanidade em vez das fábulas religiosas, como de Adão e Eva, aclamadas pelos novos conservadores. Ele também desestimula a tolerância racial, cultural e outros temas transversais importantes para a formação social do indivíduo, como as relações sexuais e tudo aquilo que elas acarretam insistindo em valores “familiares” e “religiosos” ultraconservadores que protagonizaram o governo Reagan e a formação da Nova Direita.

Na verdade, essas duas ideias, a da religião e do racismo, também são colocadas em foco em outra seqüência, quando o cantor vai para a igreja em Bethlem e o padre faz um sermão que aconselha os fiéis a votarem em Roberts, pois ele é um “rebelde que vai limpar o demônio do Congresso”. Nessa cena, através de um close no rosto impassível do político, vemos na tela a sugestão de que ele é um daqueles escolhidos de Deus, não apenas para

---

<sup>36</sup> “O professor”: O que mais o professor te disse hoje na escola?/O que mais o professor te disse hoje na escola, minha criança?/Disse que tudo bem se a cultura européia for atacada?/Que nós temos que ser politicamente corretos?/Ah, foi isso que o ignorante do professor te disse na escola.  
O que o professor te disse hoje na escola?/O que o professor te disse hoje na escola, minha criança?/Disse que é um crime fazer uma oração?/Que Deus não é mais bem-vindo aqui?/Ah, foi isso que o bobo do professor te disse na escola!!  
O que mais o professor te disse hoje na escola?/O que mais o professor te disse hoje na escola, minha criança?/Disse que você pode ter tantas camisinhas quanto quiser?/Que nós precisamos tolerar uns aos outros?/Ah, foi isso que o pateta do professor te disse na escola!! (minha tradução)

acumular o dinheiro segundo os dogmas do protestantismo, mas principalmente para representar o “homem de bem” no Congresso. Além disso, Roberts também faz cara de desagrado ao terminar de cantar uma de suas músicas (“*Times are changing back*”) com uma negra do coral. O fato dela estar atuando junto com ele sinaliza novamente o rebaixamento dos protestos pela igualdade social, pois como já citamos, é necessário um soterramento da História para que tal cena seja possível.

Outro aspecto relevante dessa seqüência está em mais umas das interrupções do cinegrafista que registra um dos funcionários de Roberts atacando Bugs que é quase arrancado para fora da igreja, não fosse pela visão da câmera que inibiu o agressor e acabou por revelar tudo o que a igreja enquanto instituição e o sermão do padre estão escondendo, ou seja, que a religião é mais uma área do espetáculo e do domínio do capital, afinal pelo que vimos, não é Deus quem escolhe os bem sucedidos, e Bugs definitivamente não é um deles, pois foi quase expulso de lá.

De fato, o fundamentalismo religioso se fortaleceu muito a partir dos anos 80, quando a guerra fria e o medo comunista foram paulatinamente enfraquecendo. Segundo Robert Kurz<sup>37</sup>, embora ele venha se apresentando na mídia como uma prática religiosa, na verdade, o fundamentalismo é muito mais uma categoria política, e para o capitalismo, ele é profundamente mais perigoso do que o socialismo, por ser menos racional. Contudo, no filme, podemos perceber que o que Bob Roberts quer ao encorajar a população ao racismo contra os árabes através de suas músicas e de sua posição favorável à intervenção americana no Iraque, não é transformá-los em democratas, como prometia Thomas Jefferson, mas enfraquecer esse país por razões e interesses financeiros. Além disso, notamos, por suas posturas ultraconservadoras, que além dos islâmicos, talvez o próprio Roberts e seus sócios sejam fundamentalistas. Nós sabemos, por exemplo, que ele quer acumular capital por ser corretor da bolsa, e está tentando um cargo público que lhe dará mais acesso ao capital privado e estatal. Seu comportamento diante das câmeras é exemplar, como vimos, pois ele possui uma capacidade inigualável para se comunicar e para representar a si mesmo. Na verdade, considerando os comportamentos das outras personagens do filme, dos meninos que o seguem, dos jornalistas que aparecem extremamente superficiais, e dos americanos que se transformaram em conservadores seguindo orientações enganosas de cunho religioso e moral nos anos 80, como já foi dito, fica difícil não pensar que não apenas Roberts, mas grande parte da América se tornou fundamentalista, conservadora, cega pela mercadoria e pelo

---

<sup>37</sup> Kurz, R. *Os últimos combates*. Petrópolis: Vozes, 1997. p.92.



consumo. Aqui fica sugerido que não apenas o antagonismo de classes foi culturalizado, mas também a religião.

Para finalizar a descrição das seqüências em que o Movimento dos Direitos Civis é rebaixado e absorvido pela Nova Direita através de Bob Roberts, temos que citar a cena do telejornal “Good Morning Philadelphia” em que a jornalista negra, Kelly Noble, ao perceber que um dos funcionários do cantor é negro (Dockett), pergunta a ele se compensa trabalhar para uma pessoa como Roberts só para ser aceito na sociedade, o contrário do que vemos acontecer com Bugs Raplin, que é barrado o tempo todo, em todos os lugares. A resposta do rapaz é baseada em uma das ideologias criadas por essa nova classe a respeito da liberdade e pluralidade de opiniões e gostos, comum na retórica do consumo e da mercadoria, pois afirma que os negros podem ter mais de uma opinião. Depois, Kelly pergunta a ele, sarcasticamente, se ele ainda é negro e ele afirma que sim.

Em resumo, pudemos ver através dessas seqüências que além do rebaixamento e desserviço que Bob Roberts promove à História dos massacres que ocorreram durante o Movimento pelos Direitos Civis, vários negros são mostrados nesse filme como co-autores dessa decadência, pois além de ignorar tudo o que aconteceu com seus antepassados para que eles tivessem os direitos que têm atualmente, foram absorvidos pela ideologia do capital. Ademais, vimos que os protestos também se perderam durante esse processo por seus integrantes não terem percebido a tempo que os desejos de liberdade e igualdade acabaram se distanciando dos ideais de justiça social para todos.

### **1.2.3 A estrutura épica: quatro instâncias narrativas.**

De maneira geral, pudemos ver através da descrição dessas seqüências do filme, que a lógica do espetáculo, na verdade, implica a existência de um ponto de vista único que é associado ao da mercadoria e que, em *Bob Roberts*, é representado pelo cantor que tenta vender sua imagem em troca da vitória na eleição para senador. Nesse sentido, também pudemos perceber que essa lógica tem tentado dominar todos os segmentos da sociedade, não apenas a política, mas a religião, os aparatos midiáticos (sobretudo a televisão) e a História. Contudo, o filme de Tim Robbins também pontuou nessas seqüências o argumento de que, embora essas categorias da vida social pareçam estar completamente comprometidas pela lógica do espetáculo, ela mesma, através das fissuras e inconsistências próprias do seu sistema, permite que nem tudo seja submetido a sua estrutura, de modo que seu desmascaramento seja possível. Como exemplo disso, podemos observar uma terceira

estratégia para o desenvolvimento de *Bob Roberts*, a saber, sua estrutura investigativa que se pauta por uma ação vista recorrentemente: a multiplicidade de instâncias narrativas que pontua quase toda a obra. Sendo assim, há várias seqüências em que esse aspecto pode ser evidenciado, mas para tanto, precisamos observar atentamente todos os elementos que estão dispostos e interagindo nas cenas.

Um exemplo disso pode ser visto na seqüência da reunião de Bob Roberts com seus funcionários para decidir qual cartaz usar na campanha. Na verdade, essa cena começa um pouco antes, ainda na rua quando Bugs Raplin fura a segurança e informa o cantor que sua assessoria lhe disse que ele só teria um passe de imprensa se trabalhasse para um jornal que tivesse grande expressão e não para um alternativo como o “*Troubled Times*”. Bob Roberts nem ao menos pára para falar com o jornalista e afirma que essa afirmação é ridícula para, em seguida, mandá-lo tratar desse assunto com Chet, que é o responsável pelas autorizações. Contudo, é Bart quem fala com Bugs de uma forma que fica evidente que o jornalista não conseguirá o passe.

De maneira rápida, vemos nessa seqüência curta mais uma referência da importância de Chet na campanha de Roberts, pois embora não seja ele quem trate com Bugs, é à sua autoridade que o cantor se refere quando manda o jornalista encontrá-lo. Mais adiante, porém, veremos que o papel dessa personagem é muito mais fundamental do que simplesmente decidir quem pode entrevistar Roberts ou não, sua função (além de censor) é quase como a de um diretor de cena, que controla tudo o que é mostrado e como é mostrado, sobretudo no filme de Terry.

Após a seqüência da rua, temos um corte e vemos, em close, um cartaz de Bob Roberts desenhado com os dizeres “Time is Money, Time for Bob” (“Tempo é Dinheiro, É a hora do Bob”) cair encostado na parede. Depois dessa queda, a câmera muda de posição rapidamente para focalizar Bob Roberts, que está sentado do outro lado da sala observando vários cartazes. Ele ri muito e diz para Chet que não gostou, enquanto o outro rebate dizendo que já sabia que ele não gostaria, pois aquele cartaz era uma péssima ideia, mas que o próprio Roberts teria insistido em ver, nos sinalizando que a decisão, na verdade, já havia sido tomada por alguém antes daquela reunião.

Na tela, vemos Delores, em pé, ao lado de Bob e ao lado dela, sentados no sofá, estão Bart e Dockett, que também riem do cartaz. Delores informa Bob que Lukas Hart tinha preferido o cartaz azul, branco e vermelho, pois demonstrava simplicidade e força. Há um corte e vemos o cartaz, que tem uma foto de Roberts, quase de perfil, olhando para o horizonte com listras vermelhas, brancas e um quadrado azul que lembra a bandeira

americana, com os dizeres “Vote em Bob para o senado, 90”. Depois temos um novo corte e vemos Chet dizer que concorda com Hart, pois os outros cartazes ora são muito básicos, ora muito fortes. Enquanto ele fala, a câmera acompanha sua crítica em relação aos pôsteres e vai abrindo o ângulo o que nos permite ver que Terry Manchester está sentado em uma cadeira próxima ao sofá.

Logo, Bob Roberts dá sua opinião sobre o cartaz que Hart gostou, concordando com o sócio, e começa uma rodada de opiniões. Ele questiona todos a sua volta, Bart, Dockett e Terry, que se surpreende com a pergunta, mas concorda com a escolha, e termina com o cinegrafista, Nigel, que move a câmera para cima e para baixo sinalizando sua aprovação enquanto foca em Roberts, que sorri. Nesse momento, Chet ri e agradece ao cinegrafista para em seguida expulsar Bart e Dockett do sofá, pois queria que Roberts se sentasse ao seu lado, de frente para a televisão, para ver o comercial que iria ao ar no dia seguinte. Ele informa que o vídeo só tem quinze segundos, mas que seu argumento é forte. Temos um corte para mostrar o comercial, onde vemos um amanhecer com flores que desabrocham e os dizeres “Para um novo dia, vote Bob”. Em seguida, recomeça a rodada de perguntas, Bart afirma que gostou, Delores também, mas ao chegar em Dockett, este responde com uma gíria comum nos guetos que Roberts não entende e pergunta a Delores, que traduz com uma nítida expressão de graça. Após isso, Chet interrompe novamente e avisa Bob que a esposa do prefeito está lá fora com seu filho e outros rapazes esperando para conhecê-lo, o que faz com que o cantor se levante e, seguido por todos, vá até lá.

Como podemos observar nessa seqüência, há muitos elementos relevantes interagindo ao mesmo tempo. Um exemplo é o fato de que, apesar de Lukas Hart não estar presente, sua opinião, além de fundamental, é um guia para a opinião de Bob e Chet, pois eles não dizem simplesmente que acham o cartaz bom, eles ressaltam fortemente que “concordam” com Hart o que pode sugerir que, mesmo ausente, ele possui o controle absoluto da campanha e, inclusive, já tivesse decidido sobre o cartaz antes da reunião.

Outro elemento importante é o comportamento de Chet que, como vemos, gerencia tudo o que acontece o tempo todo, como o lugar onde Roberts deve se sentar para assistir ao comercial, expulsando os rapazes do sofá de maneira brusca, e a hora em que a reunião deve ser encerrada para que o cantor vá conhecer as pessoas que vieram visitá-lo. Na verdade, não é apenas o gerenciamento dos eventos que Chet faz, em muitas cenas, nós o vemos tentando orientar o que o cinegrafista deve ou não gravar e em outros momentos censurando-o, como na seqüência imediatamente anterior, do concurso de beleza e na clínica.

De fato, a seqüência da clínica chama a atenção porque além de censurar o cinegrafista no momento em que ele tenta gravar Hart conversando com o médico, Chet também se comporta como um verdadeiro diretor de cena, pois retira Nigel do lugar onde Hart está sob o pretexto de que há uma cena muito melhor com crianças para registrar e o direciona para o centro da sala, onde encontramos Bob Roberts cercado de outras câmeras e microfones brincando com as crianças doentes. Depois, Chet demonstra um comportamento ainda mais típico dos “marketeiros” de campanha, pois ele organiza todos para tirar uma foto bem popular com Roberts e a esposa no meio daquelas crianças, que são enfileiradas e orientadas a dizer “xis” na hora certa.

Contudo, há mais elementos relevantes que devem ser comentados na seqüência da reunião de campanha. É preciso pontuar, por exemplo, que a presença do cinegrafista é ressaltada, um aspecto que pode nos indicar o fato de que todos nesse lugar estão cientes da câmera e, conseqüentemente, atuam o tempo todo. Além disso, pelo cinegrafista não ser uma personagem anônima, a captação dos materiais para o filme, ou seja, de tudo aquilo que vemos, ganha nova importância, pois fica evidenciada a intervenção e seleção que é feita por uma instância narrativa, que é um procedimento essencialmente épico.

Vemos na seqüência da reunião, por exemplo, que a velocidade em que a câmera se move para focalizar a expressão de Roberts em vários momentos faz parte do que Nigel elegeu como fundamental e que ajuda a eliminar qualquer ideia que se possa ter de que o filme documentário é um registro objetivo. Nesse sentido, o papel dele na produção do filme não pode ser ignorado, sobretudo quando nos referimos a seqüências como a do show que Roberts faz depois do atentado (já “paralítico”) em que vemos, em *zoom in*, seu pé se movendo para marcar o ritmo da música, ou quando identificamos sua sombra andando no quarto do hotel para depois, em close, vemos um dos fãs que estava sentado numa cadeira de rodas, também observando a janela, não esboçar nenhuma reação desfavorável àquela descoberta, pelo contrário, sorrir emocionado, provavelmente em aprovação à mentira que o cantor arquitetou para ser eleito.

De fato, a interferência de Nigel fica ainda mais relevante quando pensamos em todas aquelas cenas em que o foco da seqüência sai de Roberts e começa a captar outros elementos que colocam em contradição aquilo que o cantor defende, como na seqüência do depoimento da mãe em que percebemos que ele está mentindo, ou nas várias seqüências em que Bugs é barrado, na clínica, na igreja, no teatro ou quando vemos a imagem de Delores desaprovando o cantor no concurso de beleza, entre muitas outras.

Na verdade, essas cenas também são pontuais para que Tim Robbins, enquanto uma instância narrativa que corresponderia ao autor-implícito na literatura, faça comentários a respeito dos materiais do filme, pois possui um ponto de vista que é mais abrangente do que o de todas essas personagens, uma vez que ele é responsável por criar os conteúdos, enquanto que Terry e Nigel apenas buscam entender as relações entre esses elementos. Nas seqüências em que Bugs é barrado, por exemplo, há uma crítica implícita à “democracia” e à “liberdade de expressão”, pois Bob Roberts sempre se refere a esses elementos como ideais da Nova Direita, contudo, em todos os momentos em que Bugs tenta usufruir desses “direitos” para investigar e questionar, (como também fará Kelly Noble numa grande emissora de televisão), a ideia de “liberdade” muda e passa a ser chamada de “jornalismo marrom” pelo cantor.

Além disso, a posição da personagem de Nigel é muito relevante porque vemos ao longo do filme que ele vai obtendo cada vez mais informações a respeito do seu objeto de interesse, mas como tem uma visão fragmentada e não a distância necessária para entender o todo, talvez ainda não consiga desenvolver teoremas sobre o que vê, mas consegue perceber, mesmo tão de perto, que algo está errado com o discurso e com a persona de Bob Roberts e essa é a razão pela qual ele busca investigar tudo que aparece às margens, ao mesmo tempo em que Chet tenta desviar sua atenção, escondendo e censurando imagens e ações de Bob Roberts e, conseqüentemente, dessa nova classe.

Outro elemento fundamental sobre aquela seqüência da reunião da campanha de Bob Roberts é a presença do documentarista Terry Manchester e sua participação na decisão do cartaz. Considerando que a imagem dessa personagem não é muito recorrente no filme, podemos inferir que nessa cena ela é bem relevante, pois além de ser pego de surpresa pelo cantor que tenta co-optá-lo, talvez numa tentativa de conquistar sua simpatia e convencê-lo a fazer um “filme-propaganda” a favor dele, Terry também é visto com um bloco de anotações na mão, o que sugere que quando decide o que é relevante na cena (assim como Nigel faz de forma muito mais imediata com a câmera), ele usa essas informações que foram anotadas como critério de seleção do que será encadeado na montagem do seu filme.

Contudo, Terry tem uma diferença fundamental de Nigel, pois como assiste às gravações do cinegrafista e é responsável pela montagem da obra, sua visão é muito mais abrangente que a do outro, assim como o tempo de reflexão acerca do que vê. Além disso, como podemos ver pelo seu sotaque no filme, Terry não é americano, o que sugere distância entre os fatos que testemunha e sua própria realidade. Na verdade, essa ideia sinaliza que, de forma geral, sua compreensão do contexto político e econômico dos anos 90 nos Estados Unidos, é facilitada, pois ele consegue estabelecer as relações entre os elementos sociais que

pontuam as seqüências mais facilmente do que um americano comum, que está inserido naquele contexto diariamente.

Outro aspecto que deve ser ressaltado é o fato de que Terry é o chefe de Nigel e é responsável pelas imagens gravadas, como pudemos ver na cena dos bastidores do concurso de beleza em que ele não autoriza o cinegrafista a desligar a câmera quando este foi censurado por Chet, certamente porque percebeu que o nível de irritação do cantor e a insistência do outro em impedir o registro renderia aspectos relevantes ao filme.

Entretanto, não são apenas as formas narrativas de Chet (que tenta modificar o filme do documentarista), Nigel e Terry que devem ser evidenciadas nessa seqüência do cartaz, pois há uma instância ainda mais importante que todas essas e que também podemos identificar nas cenas, a saber, o autor-implícito, Tim Robbins, que é responsável pela criação pragmática do filme, é quem junta todas as perspectivas das instâncias narrativas e faz relações entre elementos que podem estar à margem, inclusive para a personagem de Terry. Embora ele não seja personagem, sempre podemos ver sua interferência em elementos que ficam expostos nas seqüências, mas à margem da ação. Um exemplo disso foi o silogismo que identificamos no cartaz “Time is Money, Time for Bob”, que sugere que o único interesse verdadeiro de Roberts nessa eleição é o acúmulo de capital, pois se “Tempo é Dinheiro”, podemos substituir uma palavra pela outra e, conseqüentemente, teríamos uma tradução diferente de “É a hora do Bob” para “Dinheiro para Bob”. Na verdade, há muitos exemplos desses comentários marginais que podem ser ressaltados, pois eles permeiam todo o filme, como na seqüência da clínica em que a menina pergunta a Dockett se ela pode ver sua arma. Como vimos anteriormente, apesar de parecer uma cena solta naquela seqüência, ela sugere relações raciais que devem ser estabelecidas, pois não há nada na aparência do funcionário de Roberts que sinalize a possibilidade dele ter uma arma, contudo, por ele ser negro, a menina o associa com a violência daquele instrumento.

Para finalizar essa ideia de multiplicidade de instâncias, temos um último ponto de vista narrativo que deve ser ressaltado, a saber, o recorte que é feito através dos aparelhos de televisão que pontuam todo o filme. Como a televisão possui uma visão naturalmente imediatista, os recortes feitos são sempre muito rápidos, sem nenhuma reflexão e descontextualizados, o que torna problemática a expressão desse ponto de vista, além do fato de que, como sabemos, as notícias são programadas propositadamente para dificultar as relações que podem ser estabelecidas entre a anterior e a próxima. Talvez seja por isso que no filme, podemos observar que quase todos os momentos em que os monitores aparecem é para noticiar algum evento visto primeiro dos bastidores, e que permite estabelecer uma

comparação direta entre materiais que a mídia publica e como eles aconteceram do ponto de vista de Terry, que é possível perceber em várias seqüências, como a do concurso de beleza, do debate com Paiste, da entrevista no jornal “*Good Morning Philadelphia*”, entre outras.

Na verdade, a cena dos bastidores nesse telejornal é a que pontua melhor essa relação. Ela começa com o âncora dando notícias sobre o tempo, mas logo em seguida, em um *zoom out*, temos a imagem de uma câmera de televisão. A imagem é cortada por um funcionário da emissora que passa na frente com Bob Roberts, o que motiva o cinegrafista a segui-lo em um ambiente repleto de outras câmeras e monitores. Vemos Delores, no momento em que nossa câmera vai, em um *travelling* para frente, atrás de Bob Roberts que está se preparando para entrar no ar, ao vivo. Podemos perceber novamente um interesse do cinegrafista em perseguir a informação de forma investigativa, pois poderia simplesmente manter a câmera fixa em um eixo e mostrar apenas a entrevista sem seguir ninguém como faz recorrentemente. Outro aspecto relevante é a quantidade de monitores que serão mostrados nessa seqüência estabelecendo a relação de Bob Roberts com a mídia que vai se estreitando cada vez mais, como veremos logo a seguir.

Nesse enquadramento, além da jornalista, também vemos uma assistente colocar um microfone no cantor e passamos a ouvir, apesar de várias outras sobreposições de som, Kelly dizer-lhe que acha sua música repulsiva e que jamais votaria nele, nem que sua vida dependesse disso. Logo depois desse comentário, eles entram no ar e, com sorrisos falsos e uma grande atuação, Kelly começa a fazer perguntas tradicionais, sobre o histórico do cantor, sua infância, criação, etc. Então, aparece outro funcionário da emissora que faz um sinal para o cinegrafista sair, e em *travelling* para trás, ele se move, ainda procurando uma boa posição para mostrar Roberts, o que causa certos descompassos de luz.

Temos, em seguida, o enquadramento de alguns funcionários do candidato que são vistos de costas talvez para que percebamos que eles assistem à entrevista através do monitor da televisão, o que sinaliza a importância de acompanhar a maneira em que a mídia vai transmitir a participação do cantor acima de qualquer outra coisa. Então temos um corte e vemos em plano médio um trio dos funcionários de Roberts sorrindo, enquanto olham para o monitor da emissora e com um *zoom in* nos rostos, percebemos sua satisfação no desenrolar da entrevista. Depois, temos mais um corte e vemos um novo trio, dessa vez, um funcionário da emissora que possui um cargo de chefia, Lukas Hart e Chet nas mesmas posições do trio anterior.

A câmera de Nigel, após várias intercalações das entrevistas e das imagens do cantor no show, aproveita a vantagem que tem por sua mobilidade e sai, sempre através do

*travelling*, em busca de novos ângulos de Roberts. Nesse percurso, vemos constantemente caixas de som, monitores e diversas câmeras (características expressivas dos bastidores), até que o cinegrafista encontra o *cameraman* que está registrando a imagem que vai para a televisão. Nessa seqüência, através do *zoom in*, vemos a imagem de ambos que está sendo enquadrada pelo cinegrafista e, em campo/contra-campo, vemos a tela do monitor e o recorte do *cameraman*. Esse é o momento em que Kelly começa a depreciar o seu entrevistado e percebemos, pelo encadeamento das cenas, que cada vez menos a imagem dela é mostrada na televisão.

Durante a entrevista, Roberts fala claramente contra os anos 60. Ele os retrata como uma mancha negra na história americana pela imoralidade e se refere à prática sexual, ao uso de drogas e aos protestos sociais como desrespeito às instituições. Além disso, ele "acusa" Kelly de comunista e de ter visões cínicas e "antiamericanas" por ela o questionar sobre os direitos dos cidadãos americanos em protestar. Essa é uma referência explícita à Caça as Bruxas executada nos anos 50, auge do *Red Scare*, que gerou as revoltas e o surgimento da contracultura dos anos 60. Nesse período o "Comitê para assuntos anti-americanos" convocava todos aqueles que podiam ter qualquer envolvimento com o Partido Comunista e forçava as pessoas a entregarem amigos, familiares, colegas, sobretudo nas áreas que envolviam a arte e os meios de comunicação.

Depois, começamos a ver cortes na cena da entrevista que dão lugar a imagens do funcionário da emissora, Lukas e Chet que conversam, aparentemente, tomando uma decisão e, então, passamos a entender porque Nigel havia insistido tanto em mostrar essas pessoas nos bastidores, pois ao primeiro sinal de confronto contra Roberts, eles agem imediatamente para acabar com a entrevista. Contudo, antes que ela fosse terminada, temos novos cortes que mostram Bob Roberts no palco em *contra-plongé* e novas tomadas de campo/contra-campo que nos mostram uma platéia sentada que ri e bate palmas, contente, em aprovação a tudo que o músico diz e que sabemos ser mentira.

Após isso temos mais um corte e a imagem volta para Lukas e Chet, que sorri satisfeito, mas só entendemos o porquê em seguida, pois vemos um funcionário da emissora fazendo sinais que indicam a urgência em acabar com a entrevista. No monitor, vemos que, nessa disputa, não é Kelly quem sai vitoriosa, pois apenas Roberts aparece em cena, enquanto afirma que tem certeza que os cidadãos americanos não têm o mesmo ponto de vista cínicos da jornalista e que vão votar com orgulho e convicção. Então, vemos a imagem dos monitores que mostra o âncora agradecendo Bob Roberts e Kelly pela entrevista e mudando de assunto



ao passo que Kelly, muito nervosa, continua a discussão caminhando rápido de volta ao seu camarim ouvindo Roberts a acusar de fazer jornalismo marrom e de não ser objetiva.

Na verdade, pela descrição dessa seqüência, podemos tirar várias conseqüências a respeito da multiplicidade de instâncias narrativas, não apenas da televisão. A postura de Nigel, por exemplo, insistindo em gravar todos os elementos que julgou essenciais não importasse a dificuldade de captação, como os closes de Roberts, as mudanças de *zoom*, os diferentes ângulos, enquadramentos, entre outros, foi especialmente potencializada nessa cena. Contudo, é a Terry que devemos os créditos pela montagem que certamente adotou critérios de encadeamento que guiasse nossa mediação para a compreensão de que essa seqüência, na verdade, trata das relações de poder entre as personagens que têm acesso a esse meio de produção. Nesse sentido, ao vermos as tomadas dos bastidores em contraste com os funcionários de Roberts e a discussão do cantor com a jornalista, podemos perceber que o cantor é privilegiado nesse embate.

Por outro lado, do ponto de vista da emissora, vemos através dos recortes que são mostrados pelos monitores, que a imagem de Roberts é recorrente e muitas vezes em *close*, o que deixa sugerida a ideia de que o intuito dos donos da rede de televisão é ajudar o candidato a ser eleito, sobretudo se pensarmos que suas propostas visam a aumentar os lucros dessa classe. Além disso, podemos inferir que a censura, que existiu durante o período macartista, e é evocada por Roberts quando este pergunta a Kelly se ela é comunista, não foi destituída, muito pelo contrário, pois ganhou novo vigor. A diferença é que agora ela vem disfarçada pela Nova Direita como uma forma democrática de expor ideias e notícias objetivamente e com neutralidade, como argumenta o cantor.

Outro aspecto importante que deve ser ressaltado nessa seqüência é que podemos perceber na personagem Kelly Noble uma dicotomia semelhante a que já identificamos em Bob Dylan e em Tim Robbins que é explicada pelo fato de que, como ele próprio, enquanto diretor de cinema progressista e Bob Dylan, enquanto cantor de músicas de protesto, a jornalista também se vê diante de uma contradição. Isso porque Kelly trabalha numa emissora de Direita, de muita expressão na sociedade, diferente do jornal alternativo de Bugs, mas demonstra o tempo todo que sua ideologia é de Esquerda, primeiro, através dos seus comentários antes e após seu programa ir para o ar e depois, pela definição que ela faz do cantor para o documentarista em seu camarim, quando o chama de rebelde conservador. De fato, embora Kelly comece fazendo perguntas neutras na entrevista, como aquelas que se referiam à infância do cantor, vemos pelo seu discurso final que ela estabelece as relações a

respeito da persona de Bob Roberts de modo muito claro e que seu discurso é um elemento importante não apenas para guiar a nossa compreensão como também a de Terry e Nigel.

Porém, é importante ressaltar que embora essa multiplicidade de instâncias narrativas trate do mesmo tema, que é a Nova Direita, isso é feito de pontos de vista contrastantes, pois Chet MacGregor, por exemplo, tem um objetivo muito específico no filme que é vender os ideais dessa nova classe. Por outro lado, vemos que Nigel e Terry não possuíam um argumento para defender de antemão, apenas queriam compreender como se desenrolava uma campanha política, como foi dito pelo narrador. Contudo, podemos inferir que ao longo do trabalho e a partir das informações que o documentarista e o cinegrafista coletaram, Terry foi capaz de esmiuçar as relações entre a política e a história americanas a ponto de desenvolver um argumento crítico em relação a Bob Roberts, como vemos no final filme, quando o cantor e a Nova Direita são desmascarados através da cena do pé de Roberts marcando o ritmo da música depois de estar “paralítico”.

Entretanto, novamente, é o ponto de vista do autor-implícito que mais nos interessa nesse filme, pois diferente de todas essas instâncias narrativas, seu pré-diagnóstico a respeito da lógica do espetáculo já havia sido refletido de antemão, ao contrário de Terry, por exemplo, que demonstra um processo de aprendizado. Nesse sentido, é fundamental tentar identificar as razões pelas quais o diretor consegue observar todos esses elementos com o distanciamento necessário a fim de estabelecer as relações nesse contexto de enorme confusão ideológica em que estão os EUA dos anos 90.

Um primeiro passo para buscar essa resposta talvez deva ser dado através da conjuntura histórica e social que ele viveu e que foi responsável por seu desenvolvimento crítico, pois Tim Robbins<sup>38</sup> passou sua infância envolvido nos projetos da sua família, que eram cantores de música *folk* e atores de teatro alternativo durante os anos 60, auge dos movimentos de protesto que vemos no filme<sup>39</sup>. Outro fator importante que deve ser ressaltado é a experiência que teve trabalhando como ator em diversos filmes de Robert Altman e que, junto com o trabalho de Orson Welles e Bertolt Brecht, o influenciaram enormemente do ponto de vista estético.

Além disso, é preciso ressaltar novamente a questão do comportamento necessariamente dicotômico desse artista, pois para que seu trabalho seja realizado, Tim Robbins precisa estar envolvido nas negociações financeiras dos grandes estúdios, onde

---

<sup>38</sup> Robbins, T apud. ROBERGE, C. *Tim Robbins campaigns for Bob Roberts and the political changes*. 1992. Disponível em < <http://www.geocities.com/timrobbinspage/interviews/002.html>>, Acesso em 24. jul. 2008.

<sup>39</sup> A irmã mais velha de Robbins foi presa por protestar contra a Guerra do Vietnã nesse período.

inevitavelmente deve fazer concessões de elementos que envolvem seu trabalho criativo, no intuito de produzir e distribuir seus filmes. Por outro lado, ele é um cidadão ativista, pois conhecemos a história de suas participações em protestos como da Batalha de Seattle, em 1999<sup>40</sup>, ou em movimentos pacifistas contra a Guerra do Iraque e Afeganistão. Desse modo, talvez possamos inferir que pelo fato de estar sempre envolvido com ambos os lados da questão, Robbins tem mais facilidade para estabelecer relações diretas sobre o que vem acontecendo com a política do seu país, assim como também é capaz de identificar a dificuldade de entender esse contexto a partir da informação que se obtém através da mídia, que como vimos no filme, foi quase completamente tomada pela Direita.

Partindo desse ponto de vista, talvez seja possível entender *Bob Roberts* como um filme-teorema que tenta demonstrar, através do seu esforço criativo, as relações que podem ser estabelecidas entre a lógica do espetáculo, da mercadoria e do consumo, associadas à inversão dos discursos de Esquerda pela Nova Direita e a conseqüente culturalização dos conteúdos econômicos e políticos que geraram essa imensa confusão ideológica na sociedade americana. Além disso, ele também tenta evidenciar através dessa multiplicidade de pontos de vista os problemas e as dificuldades de expressão contemporâneas sinalizando, desse modo, a necessidade de treinar nossa percepção para “ler” de forma descontaminada tudo o que recebemos a partir da mídia.

---

<sup>40</sup> Um dos maiores movimentos de protesto contemporâneos contra a Organização Mundial de Comércio e o neoliberalismo.

## **2. As relações produtivas e os meios de produção representados em Bob Roberts.**

### **2.1 As relações entre a Nova Direita e o controle dos aparatos de produção.**

A seqüência que inicia esse capítulo começa com a imagem de Bob Roberts, de costas para a câmera ao lado da sua esposa e Chet MacGregor nos bastidores de um programa de televisão. Em um *travelling* para frente, nós vemos o trio caminhar numa disposição na tela que permite ao cinegrafista enquadrar de maneira significativa os atores e funcionários da TV que parecem estar ensaiando um esquete. Enquanto isso, o narrador, Terry, em *voice off*, vai nos atualizando com informações que perpassam a cena anterior, a de recortes de jornal que mostram Lukas Hart III sendo acusado de envolvimento com o desvio de verbas do governo para construir casas pela clínica “*Broken Dove*” (a qual ele fundou), mas que, na verdade, foram usadas para comprar aviões encontrados com cocaína e armas vendidas na Nicarágua. Ainda nessa seqüência, vemos mais um dado do jornal que mostra a perda da liderança de Bob Roberts para Paiste na corrida pela eleição, um fato que é associado ao escândalo que cerca seu sócio.

A partir desses elementos, é possível inferirmos que através desse bombardeio de informações, talvez haja uma tentativa de estimular o espectador a estabelecer relações entre fatos que normalmente são transmitidos pela mídia de forma desconexa. Nesse sentido, a informação de que o programa de televisão que Bob Roberts vai participar, “*Cutting Edge Live*”, fica em Nova Iorque e é visto por mais de vinte milhões de pessoas (um milhão só na Pensilvânia), ganha novo interesse, pois nos permite inferir que o sucesso da campanha do cantor, nesse momento do filme, na verdade, depende enormemente dessa mídia. Desse modo, parece fundamental dedicarmos a segunda parte dessa pesquisa à tentativa de entender quais são os elementos que estão em questão nesse processo em que o candidato vai buscar o aumento de suas intenções de voto através da televisão e de que modo ele obtém o controle temporário desses equipamentos de produção cultural.

Nesse sentido, também nos parece coerente fazer um recorte específico do filme para contemplar esse processo, que será da propaganda política (contra Paiste) que é mostrada através dessa mídia minutos antes do início da seqüência do programa até o momento em que Bob Roberts sofre seu “falso atentado”, pois, de certa forma, é possível identificarmos uma espécie de moldura nessa seleção, cujo tema baseia-se no uso desse aparato tecnológico para

fins políticos, como temos visto desde o capítulo um, mas que nesse momento será potencializado.

Assim, voltando à seqüência do programa, vemos que o cinegrafista que acompanha Bob Roberts, em um *travelling* para frente, começa a se movimentar na tentativa de mostrar, investigativamente, o grupo de pessoas para as quais o cantor se direciona que são atores e funcionários da emissora e que, sem perceber que estão sendo observados, continuam trabalhando, até que a presença de Roberts chama a atenção de um deles (o diretor) que interrompe o grupo para cumprimentá-lo.

As apresentações são feitas e temos a impressão, pelo enquadramento intencional do cinegrafista, que uma funcionária da emissora e um artista convidado para participar do programa como apresentador desaprovam a presença do cantor, pois não disfarçam suas expressões de insatisfação. Nesse momento, Bob Roberts, de costas para a câmera, embora sempre consciente da sua presença, começa a demonstrar deslumbramento e emoção potencialmente exagerados por estar diante daquelas pessoas que fazem o programa e que ele alega adorar, chegando ao ponto de tropeçar nas palavras que usa, pois ao invés de dizer que é fã dos artistas, ele diz “flan”. Depois de tudo que discutimos até o momento a respeito das habilidades do cantor em atuar, podemos inferir que sua atitude é premeditada no intuito de seduzir esses artistas, sobretudo se levarmos em consideração o fato de que esse programa, “*Cutting Edge Live*”, é um pastiche do famoso *Saturday Night Live*.

Na verdade, esse programa, que é conhecido pelo seu humor ácido e crítico de Esquerda, foi muito importante para o surgimento de Bob Roberts, pois embora o filme tenha sido lançado em 1992, Tim Robbins já havia criado essa personagem, em 1986, para participar do episódio que foi ao ar no dia 13/12. Contudo, sua participação foi pequena por causa da estrutura do programa, que é dividida em esquetes individuais organizados por uma personagem principal, também criada especificamente para cada episódio (por um artista especialmente convidado), que corresponde ao papel do “apresentador”. Nesse dia, Robbins não fez esse papel, apenas apresentou um curto pseudo-documentário sobre um cantor de música *folk* e empresário do mercado de ações que se candidatava ao cargo de senador, inspirado nos *yuppies* que, com a globalização, haviam dominado o Greenwich Village, bairro onde o diretor cresceu convivendo com *hippies*, movimentos de protesto anti-guerra, liberação sexual e cantores do estilo musical já citado. Entretanto, em 1992, após o filme ter sido lançado, Tim Robbins participou novamente do programa com o papel “especial” do

Apresentador e preparou um esquete que parodiava o episódio “*Cutting Edge Live*” do seu próprio filme<sup>41</sup>.

De fato, essa parte do filme é substancialmente um imenso trabalho de reflexão do diretor não apenas sobre as produções culturais, como os programas de televisão em que eventualmente participa, mas também do seu filme, pois ela permeia diversos aspectos da produção, das personagens e das suas relações com o ativismo e os movimentos sociais.

Voltando à seqüência, o cantor é apresentado à Carol, a assistente do produtor que continua observando-o com desaprovação, e ao Apresentador, que sai de modo que identificamos como proposital para não ter que falar com o cantor, enquanto o diretor tenta mediar essa relação explicando que a razão dele se comportar dessa maneira é porque está tentando decorar suas falas. Contudo, depois que Roberts se desculpa pela interrupção e sai de cena, o cinegrafista não o segue como seria esperado, uma vez que o documentário é sobre ele. Ao contrário, a câmera se mantém na cena e com um *zoom in*, que demonstra o interesse crescente da investigação de Nigel, ela continua observando o grupo. Vemos que o Apresentador volta e começa a interrogar o produtor (Mike) com perguntas sobre a presença do cantor nos bastidores do programa, e embora não entendemos o que eles dizem muito bem, pois há uma distância entre o microfone da câmera e os atores, podemos inferir pela expressão do Apresentador que ele está indignado com a participação que Roberts terá no programa e, sobretudo, com a justificativa superficial que recebeu sobre o cancelamento de última hora do outro número musical.

A partir dessa cena, podemos observar duas situações que devem ser ressaltadas, pois baseando-se nos fatos que vimos nos recortes de jornal antes do início dessa seqüência, (que causou a necessidade urgente de Bob Roberts de aparecer na televisão), fica sugerido que talvez o grupo musical anteriormente convidado para o programa tenha sido dispensado propositalmente para que o candidato estrategicamente pudesse fazer sua aparição nessa mídia e angariar o máximo de votos possível, especialmente se considerarmos os índices de audiência que foram mencionados por Terry. A segunda situação que deve ser ressaltada é que Bob Roberts já sinaliza no início dessa seqüência seu acesso aos meios de produção da indústria cultural, pois de certa forma, podemos inferir que sua presença foi imposta no programa se considerarmos que até o Apresentador foi pego de surpresa.

Entretanto, é outra parte dessa seqüência que ressalta essas relações que estamos tentando evidenciar, no encadeamento de cenas em que vemos Bob Roberts sentado com sua

---

<sup>41</sup> A transcrição desse esquete pode ser encontrada em inglês no Anexo B.

esposa Polly observando o ensaio do Apresentador enquanto seu “gerente de campanha”, Chet MacGregor e Delores negociam uma autorização de Mike e Carol para que o candidato cante uma música diferente da que havia sido combinada previamente. Na verdade, essa seqüência começa com a imagem do Apresentador em primeiríssimo plano usando um lenço vermelho na cabeça e barba por fazer, um estilo que normalmente é identificado como rebelde. Rapidamente, após começar seu discurso, que parece ser o ensaio de uma fala improvisada, a câmera corta a imagem e, em *voice off*, continuamos ouvindo-o enquanto ainda vemos Bob Roberts e Polly Roberts sentados na platéia, sorrindo e observando seu trabalho.

O que vemos nessa cena é o procedimento chamado de campo/contra-campo que costuma ser usado para estabelecer a ideia de equivalência de diálogo entre as personagens que são postas em contraste, contudo, mesmo que nessa cena Bob Roberts e sua esposa não falem, o que poderia dar a impressão de que ele está sendo submetido ao discurso do Apresentador, percebemos, pelo encadeamento dessa cena com a seguinte, que seu silêncio é apenas visual, pois Delores e Chet o substituem no papel de negociar o uso e controle dos meios de produção dessa mídia.

Após isso, um novo corte rápido nos leva de volta à imagem do Apresentador e podemos observá-lo, em plano médio, dando continuidade ao seu discurso que, até então, não havia sido interrompido. Ele comenta sobre a emissora em que está atuando nessa seqüência e, até esse momento, podemos ouvi-lo improvisar a seguinte fala:

No começo nós fornecíamos eletrodomésticos. Nós aquecíamos o seu lar, refrigerávamos a sua comida, melhorávamos a sua qualidade de vida, nós prosperamos e vocês nos amaram e assim, nós crescemos até virarmos essa corporação multinacional. Na verdade, nós somos donos até dessa emissora de televisão...

Como podemos ver, sua fala nos fornece dados sobre a origem da emissora que é uma multinacional provavelmente adquirida através do crescimento econômico de investidores que não tinham nenhuma relação com a indústria cultural e que apenas se envolveram nesse segmento pelo retorno financeiro, uma atitude que normalmente tira das mãos dos trabalhadores especializados o controle de suas ferramentas de trabalho. Por começar seu discurso tocando nesse tema, que é a espinha dorsal da relação entre os meios de produção e as forças produtivas, podemos inferir que provavelmente haverá certa reflexão a respeito de como se desenrolam os processos de ajuste entre os trabalhadores, que precisam adquirir o

controle, mesmo que temporário, dos equipamentos de produção, e os donos desse aparato (que será mais aprofundada na segunda parte desse ensaio).

Dessa forma, após um corte brusco e um *zoom out* muito rápido, que implica o grande esforço da câmera para focalizar essa imagem em plano geral, vemos os dois representantes do cantor no processo de negociação com os executivos da emissora (Mike e Carol). Nessa cena, fica evidente o interesse do cinegrafista em mostrar o que está acontecendo naquela reunião, pois essas características que vemos na captação de imagens de Nigel (*zoom in*, imagens que balançam de acordo com a movimentação do cinegrafista, os *travellings* para frente e para trás que perseguem as personagens) sinalizam a intervenção dessa instância narrativa na seleção dos materiais que estão disponíveis no momento e que, como vimos no capítulo um, desconstroem a lógica do espetáculo ao oferecer uma pluralidade de pontos de vista e vão diretamente de encontro às intenções de Bob Roberts, que quer usar essas ferramentas para centralizar seu único ponto de vista, que é o mesmo da mercadoria e que se pauta na superficialidade da sua própria imagem.

Na verdade, a relação entre o discurso do Apresentador e a negociação dos representantes do cantor ganha maior interesse se passamos a observar essas cenas a partir da sua estrutura dialógica, pois atrás de Chet e Delores é possível ver um monitor de televisão no qual podemos distinguir a imagem do Apresentador que parece estar discutindo com alguém que não vemos e que, nesse momento, não apenas se contrapõe com a imagem do cantor sentado na platéia, mas também com a de seus representantes. Pela organização da seqüência, nós podemos inferir que, na verdade, Bob Roberts, embora só apareça por alguns segundos, está presente em todas essas relações, pois o discurso do Apresentador sobre as multinacionais se refere a ele também, por ser um corretor e investir seu dinheiro em segmentos diferentes, como a indústria fonográfica e televisiva, uma vez que junto com Hart, também produz seus próprios videoclipes. Ademais, seus funcionários estão discutindo uma ordem que provavelmente partiu dele, por querer cantar a música nova, “Don’t Vote”, que certamente terá impacto maior no comercial político que está prestes a ser feito. Além disso, também é fundamental percebermos que o Apresentador tenta opor-se ao uso hegemônico desses equipamentos de produção cultural e avançar esteticamente no seu uso.

Em seguida temos um novo corte brusco e voltamos a ver a imagem do Apresentador, em plano médio, que continua seu discurso sem interrupção. Enquanto fala, anda pelo cenário até chegar perto de um míssil cenográfico em pé usando um chapéu que o Apresentador imediatamente pega e põe na cabeça. O discurso é o que se segue:



Nossa principal fonte de renda, contudo é a indústria de armamento. Sim, nós dependemos daqueles contratos maravilhosos do governo para produzir essas armas de destruição em massa inúteis. E mesmo que nós já tenhamos sido indiciados e condenados por fraude, vocês não ouvem falar desse nosso lado ruim porque nós possuímos nossa própria divisão de notícias.

Nessa seqüência, nós também temos outro corte que mostra Bob Roberts e sua esposa na platéia assistindo ao ensaio sem interromper a fala do Apresentador que continua em *voice off*, embora nessa parte, o casal não esteja mais sorrindo. Isso se explica pelo fato de que o discurso apresentado vai ficando cada vez mais agressivo. Agora o Apresentador acusa a emissora não apenas de crimes, mas de manipular as notícias a fim de esconder os atos ilegais que envolvem o controle desse aparato, e que também devem ser associados ao cantor, pois mais uma vez os funcionários dele são vistos em seqüência paralela, talvez sinalizando que Bob Roberts está em uma posição privilegiada por suas associações com a classe dos donos das empresas e que poderá fazer o que quiser no programa.

Outro fato relevante dessa cena se coloca na metonímia que é representada pela presença da bomba que provoca a associação entre a indústria de telecomunicações e a de armamentos. Esse movimento do Apresentador que tira seu chapéu de cima dela e o coloca de volta na sua própria cabeça, como se a bomba estivesse “vestindo” um acessório seu, nos remete à prática dessa nova classe que se apropria dos discursos e retórica da Esquerda, que são representados pelo Apresentador, para criar uma nova imagem de “rebelde”, como Bob Roberts, que é o “rebelde conservador”.

Além disso, ainda podemos ver outra conseqüência dessa ideia no discurso do Senador Paiste, que aparece momentos antes dessa seqüência começar, a respeito do que seria o verdadeiro poder nos Estados Unidos:

Eu não diria que ser um cantor profissional é o melhor *background* para um legislador dos Estados Unidos, mas eu acredito que o *background* do senhor Roberts, se é verdade que ele tem alguma experiência com a CIA, vem mais bem preparado do que da maioria das pessoas veio ao Senado, pois ele possui um conhecimento do que é o verdadeiro governo dos Estados Unidos, ou seja, o Conselho de Segurança Nacional. Ele foi criado em 1950 por Truman e o país é governado por esse órgão, que consiste no Departamento de Defesa, a CIA em combinação com os grandes produtores de armas do país. Então, ele já teve alguma iniciação no verdadeiro poder.

Não nos surpreende que Paiste desaprove o fato de Roberts ser cantor como um *background* ideal para um candidato ao senado dos Estados Unidos. Contudo, ele falha no seu discurso por não ressaltar que nesse momento, quando a lógica do espetáculo tem continuamente tentado dominar todas as áreas da sociedade, são esses candidatos que têm obtido maior êxito nas eleições, como acontece com Bob Roberts no filme. Por outro lado, o seu diagnóstico sobre o que é a política americana, que o senador identifica como uma associação entre o Departamento de Defesa, de Inteligência e investidores da indústria armamentista, é bastante preciso.

Como já vimos em David Harvey<sup>42</sup>, o neoliberalismo gerou uma nova classe cujo poder político foi potencializado, pois essa elite passou a ter mais influência nos governos, sobretudo nas políticas direcionadas às corporações e, conseqüentemente, adquiriram maior controle de grandes segmentos da economia, como as telecomunicações, a energia, os armamentos, entre outros. Diante disso, as atividades capitalistas que interessam a esses investidores (no caso em questão, de armamentos) são necessariamente baseadas no medo que é difundido propositalmente no país, como o próprio Paiste comenta em outra cena, a respeito do “inimigo da vez”, quando ele cita autoridades internacionais (Castro, Kadafi, Hussein, entre outros) que foram combatidas pelo Departamento de Segurança e a CIA gerando aumentos exponenciais na produção de armas.

Contudo, é necessário ressaltar que não é apenas contra a ameaça externa que essa nova elite do poder faz sua propaganda, pois a partir dos anos 70, depois do surgimento da Nova Direita e a conseqüente intensificação do neoliberalismo, foi desenvolvida uma nova necessidade, a de vigilância incessante como estratégia para lidar com os trabalhadores que foram dispensados e as populações marginalizadas. Nesse momento, é possível identificarmos o outro papel desses investidores ao influenciar o governo a usar seu braço coercivo para proteger seus interesses corporativos, mesmo que para isso seja necessário reprimir os dissidentes e retomar a “ordem doméstica”.

Em *Bob Roberts*, por exemplo, vimos o que aconteceu com Bugs Raplin quando foi preso pela acusação de tentar matar o cantor. Mesmo tendo sido comprovada sua incapacidade física de disparar uma arma por ter tido poliomielite quando criança, o que paralisou todo o seu lado direito, especialmente sua mão, o jornalista continuou preso por vários meses. Além disso, depois de solto, foi assassinado por conservadores radicais que

---

<sup>42</sup> Op. cit. p.34. (minha tradução)

nunca foram presos, o que sinaliza de que lado provavelmente a polícia e a segurança americana estão e o que elas fazem com seus dissidentes, de acordo com o filme.

Desse modo, voltando à seqüência em que vemos a bomba, a partir desses fatos talvez seja possível desenvolvermos um pouco mais o diagnóstico do senador Paiste e acrescentarmos ao grupo que detém o verdadeiro poder americano os donos das indústrias de entretenimento e telecomunicação, pois através dos elementos que estão em discussão nesse filme, podemos perceber que a mídia tem papel fundamental nessas relações de poder e que seus donos também podem ser considerados “governantes indiretos” do país, uma vez que eles não controlam apenas grande parte do capital americano e do mundo (6% da economia global), mas a grande maioria da população, como conclui o produtor de filmes James Schamus quando afirma que “as empresas midiáticas são mais importantes do que o governo, pois elas têm os recursos, o alcance e as habilidades de base.”<sup>43</sup> Em poucas palavras, isso seria o mesmo que garantir a essas empresas, além do dinheiro que é adquirido através dos imensos contratos do governo para a produção das armas de destruição em massa, também a aprovação da população para tais ações a partir da difusão do medo que se espalha pela televisão e por outros meios midiáticos.

Assim, voltando à seqüência do programa, o que vemos em seguida ainda é parte da montagem paralela entre o ensaio do discurso improvisado do Apresentador e a discussão entre os representantes de Roberts e os da emissora. Contudo, a imagem que inicia esse novo momento é do debate que começa a se tornar mais tenso, pois Chet afirma que Roberts não se importa com o que foi decidido antes a respeito da canção e que não vai mudar de ideia sobre a nova escolha, enquanto Carol começa a interagir de maneira que identificamos como irônica através do seu olhar e da sua postura. Em seguida, temos mais um corte rápido e voltamos novamente para o Apresentador que termina seu ensaio ao lado do míssil cenográfico com as seguintes frases:

“Você não vai ouvir sobre nossos percalços ambientais ou como nós acabamos com os sindicatos. Nós até temos um programa de sábado à noite com uma audiência incrível que o público compra como se fosse entretenimento de esquerda!”

---

<sup>43</sup> Schamus, J. apud Ben Dickenson. *Hollywood's New Radicalism: war, globalization and the movies from Reagan to George W. Bush*. New York: I. B. Tauris, 2006. p. 161. (minha tradução)

Nessa cena, a câmera sai do rosto do Apresentador, que víamos o tempo todo do ponto de vista do cinegrafista Nigel, e vai direto para o monitor da emissora de onde o vemos, em *close*, falar ironicamente a respeito do programa que é feito usando a retórica de Esquerda, ou seja, podemos inferir que há uma potencialização dessas relações de apropriação através do contraste entre seu discurso e o enquadramento da televisão. Além disso, no final da sua fala, vemos a inclusão de um novo elemento para nossa discussão, pois é citada a destruição dos sindicatos, que será comentada na segunda parte.

A seqüência continua num corte que nos leva de volta para a discussão. Michael, pela primeira vez, vai argumentar a favor dos procedimentos que devem ser seguidos no programa, pois há regras para serem cumpridas. Entre elas, é ressaltada a impossibilidade de usar materiais novos que nunca foram vistos, uma vez que o programa é ao vivo. Depois, temos um novo corte e apesar da pouca iluminação, vemos um plano geral dos bastidores do programa, onde há dois palcos com cenários diferentes, câmeras e monitores, vários funcionários, não apenas os que conversam com o Apresentador, mas atores, um técnico que segura o microfone e outro que conserta o tablado. Sem sabermos quem são essas personagens por elas não terem nomes, ouvimos algumas pessoas rechaçando o discurso que o Apresentador preparou para o programa (que também discutiremos na segunda parte desse ensaio). Na verdade, a partir desse momento, é possível percebermos que o contraste entre a discussão que envolve o Apresentador e a que envolve Carol começa a ser potencializado pelo encadeamento que fica cada vez mais rápido.

Contudo, esse paralelismo vai terminar na cena seguinte, pois, em *close*, Carol vai dar sua opinião sobre o cantor e, como consequência, o grupo vai dispersar:

“Pessoalmente eu o acho repulsivo. Lutei contra a participação dele no programa, mas a emissora tem novos donos e eles gostam do Bob Roberts, como muitas outras coisas que nós não gostamos. Eles são os chefes. Eles podem nos mandar pôr Bob no programa! Agora você deve estar louco se acha que nós vamos deixar esse yuppie fascista entrar num programa ao vivo e cantar o que ele quiser!!”

Através desse discurso, podemos entender a posição da executiva. Ela tem ampla consciência de suas relações de trabalho, pois sabe que quem detém os meios de produção, ou seja, os donos na emissora, é quem determina o que é mostrado na televisão. Contudo, pelo que podemos entender sobre seu discurso, ela acredita que por ser uma executiva contratada

da empresa deve ter certo controle do aparato que lhe dá autoridade e autonomia para decidir o que os artistas que vão participar do programa por ordem da emissora podem ou não fazer de acordo com os “procedimentos” já argumentados por Michael. Pelo seu discurso, também podemos ver que ela se identifica com as retóricas de Esquerda tal como o Apresentador.

Voltando à seqüência, depois de ver que Carol ignora completamente o pedido de Mike para se acalmar, Chet fica extremamente alterado e passa a intimidá-lo diretamente, dizendo que Bob Roberts havia sido bem claro: “se fosse impedido de se expressar livremente, iria embora”, o que para Carol não funciona como ferramenta de intimidação, pois ela insiste que o cantor, de fato, vá embora. Nesse momento, Michael parece perceber as prováveis conseqüências que terá que enfrentar depois das ofensas da executiva conjuntamente com a desistência do cantor e resolve levar os funcionários de Roberts para seu escritório, longe de Carol, a quem ele pede que procure outra funcionária para contatar Lukas Hart. Entretanto, a executiva não colabora com Mike nesse processo de amenização do embate e pergunta agressivamente em qual cadeia ela deveria procurar Lukas Hart, baseando-se, é claro, nas notícias do seu envolvimento com o contrabando de armas que foi mostrado nas cenas anteriores a essa seqüência do programa.

Entretanto, no momento em que Carol começa a trocar ofensas com Chet, o ângulo da câmera abre em um plano geral para incluir propositadamente o Apresentador no quadro. Nesse momento, percebemos que ele também está discutindo com os funcionários da emissora sobre sua fala que foi desaprovada com veemência. Diante disso, podemos identificar mais claramente o paralelismo das duas discussões, pois se por um lado, Bob Roberts, através de seus funcionários, exige o que ele mesmo nomeou como “liberdade de expressão” para poder cantar uma música inédita e inteiramente política que serviria para fazer propaganda em um dos programas de maior audiência dos Estados Unidos a fim de recuperar sua posição nas pesquisas de intenção de voto, por outro, vemos um artista que além de não ter nenhum tipo de controle do meio de produção do seu trabalho, ainda é censurado pelos próprios colegas, cujas conseqüências trataremos na segunda parte desse ensaio.

Na verdade, essa relação que se cria entre chamar Lukas Hart e “resolver” o conflito inevitavelmente nos motiva a começar uma busca pelas razões que justifiquem a presença dele e sua autoridade para dissolver os obstáculos que se colocam na frente da eleição de Bob Roberts, como vimos nas outras seqüências de bastidores, como a do telejornal “*Good Morning Philadelphia*” e do concurso de beleza descritas no primeiro capítulo. Nesse sentido, o questionamento a respeito de quais forças sociais, políticas e econômicas permitem que essa personagem aja de forma decisiva nesses conflitos e como ela se relaciona com o candidato se

faz fundamental. Bob Roberts, como sabemos, é um ex-militar, cantor de música *folk* que conheceu a fama após ter sido descoberto por Chet MacGregor e Lukas Hart cantando suas músicas reacionárias num restaurante, o que nos indica que antes desse evento ele não tinha nem dinheiro, nem contatos que permitissem sua entrada nos negócios de *Wall Street* e menos ainda na indústria fonográfica. Nesse sentido, sua relação com esses dois homens é essencial para entendermos de que modo ele se transformou no Bob Roberts que vemos agora e qual a posição de Lukas Hart III, sobretudo a respeito de como aquelas acusações que vimos no início da seqüência do programa de televisão, “*Cutting Edge Live*”, interferem na campanha do candidato.

Desse modo, ao prestarmos atenção no filme, percebemos que a personagem de Hart, na verdade, é quase misteriosa, pois fala muito pouco, nunca sorri, mas é visto ao lado do candidato em diversos momentos, mesmo que seja para posar para fotos, como no comício em que aparece junto com a esposa de Roberts, ou na clínica em que eles caminham juntos. Além da seqüência em que Bob Roberts é apresentado, vemos Hart poucas vezes dando entrevistas muito curtas sobre o escândalo do crime de desvio de verbas. Com exceção desse momento, as cenas mais recorrentes dessa personagem são aquelas em que, talvez não coincidentemente, vemos seqüências de bastidores, seja na clínica, no telejornal (também discutidas no primeiro capítulo) ou no programa de televisão que está sendo descrito neste ensaio.

Na verdade, a importância de tentar entender as relações que se estabelecem entre o candidato e Hart também é destacada pela personagem Bugs Raplin, o jornalista de Esquerda que quer desmascarar Roberts e que insiste diversas vezes em denunciá-los. Contudo, sua descrição é consideravelmente limitada, pois ele apenas elenca dados sobre o empresário que são mostrados por recortes de jornal e cenas de telejornais, como o fato de Hart ser um ex-militar das forças especiais que foi para o Vietnã, a Nicarágua e o Irã.

Além disso, outra característica dessa personagem que pode ser obtida através do filme e que não é enunciada por ninguém, é o fato dele ser muito bem relacionado, como podemos ver em todas as seqüências em que a personagem aparece discretamente conversando com as pessoas responsáveis pelos programas de televisão, como nas cenas do telejornal. Conseqüentemente, várias perguntas surgem nesse horizonte: quem exatamente é Lukas Hart? Por que o ex-militar e empresário está se unindo a um cantor de música *folk* em sua busca pela eleição para senador da Pensilvânia?

Na verdade, o próprio nome Lukas Hart III já nos dá pistas interpretativas, pois sugere-se sutilmente que ele faz parte de uma espécie de aristocracia dos negócios, em que a sucessão daqueles que estão “no comando” é determinada através de círculos de influência

que se perpetuam de geração para geração. Entretanto, se nos propusermos a buscar referências fora da obra, que possam jogar nova luz sobre essas questões, encontraremos indícios relevantes no fortalecimento do neoliberalismo ocorrido durante os anos 80. Sabemos, por exemplo, que durante esse período a Nova Direita, sempre muito bem estruturada e disciplinada, começava a se organizar politicamente para ganhar as eleições dos principais cargos executivos e legislativos procurando, para isso, explorar novas tecnologias políticas, sobretudo a televisão. É fato que essa mídia tem a possibilidade de alcançar a grande maioria da população americana, mas a necessidade da Nova Direita em controlar esse aparato sempre se colocou de maneira muito mais extensa, sobretudo se considerarmos a habilidade que a televisão tem de nivelar a população.

Não é por coincidência, por exemplo, que esse episódio começa com uma propaganda política na televisão (contra Paiste) que vai levar aos bastidores de um programa de comédia "ao vivo", onde as pessoas têm que atuar com muita precisão até mesmo para improvisar, uma técnica que só pode ser efetuada por aqueles que sabem extremamente bem sua arte; e termina com um novo espetáculo, dessa vez, da vida social, em que Bob é atingido falsamente por um tiro. A mensagem que pode ser inferida através dessa moldura é que, na verdade, não há inocentes nos meios midiáticos, nem na produção industrial da cultura, nem na política; todos estão envolvidos na atuação, talvez até na vida social que, nos dias de hoje, se pauta muito pelo espetáculo. Nesse sentido, veremos que, propositadamente, ninguém será poupado nessa reflexão, nem os trabalhadores dessa indústria (sejam eles técnicos, produtores ou atores), nem o que podemos chamar de "autor implícito" (o diretor Tim Robbins). Além disso, também podemos inferir através dessa moldura que, a princípio, a política e os programas de entretenimento, assim como o cinema, estão todos no mesmo nível de mercadoria que é anunciada e vendida na televisão e que, para separar os produtos que são superficiais dos produtos de interesse, é necessário que o espectador tenha conhecimento sobre o que a mídia mostra e reflita sobre esses materiais.

Na verdade, como foi citado anteriormente, o uso da televisão é um dos principais meios americanos usados para empurrar a política para a Direita, como argumenta o jornalista Thomas Edsall<sup>44</sup>. Segundo ele, há anos esse mecanismo tem sido usado como o principal veículo da campanha Republicana (de conservadores tradicionais), pois sua estratégia é sempre nivelar os espectadores em um grupo homogêneo a partir de critérios culturais. Ademais, outro fato evidente é que os donos das emissoras de televisão (que muitas vezes

---

<sup>44</sup> Edsall, T. B. *The New Politics of Inequality*. New York, Norton: 1984. pp. 94-95

também são os donos das redes de distribuição e produção de filmes) são, na verdade, grandes corporações multinacionais (fundamentalmente de Direita), cujo número, segundo Ben Dickenson<sup>45</sup>, atualmente gira em torno de oito, sediadas dentro dos Estados Unidos, uma consequência da globalização. Entre elas, Dickenson cita a *AOL Time Warner*, *Disney*, *News Corporation (Fox)*, *Viacom*, *Sony (Columbia Pictures)*, *Vivendi*, *MGM* e *Dream Works*. Outro fato relevante, segundo o autor, é que a partir de 1970 foram investidores de *Wall Street*, sem quase nenhuma relação com essas mídias, que começaram a adquiri-las, como Marvin Davis, um corretor que comprou a *Fox*, Steve Ross, um dono de estacionamentos (*Kinney*) que comprou os estúdios da *MGM* e Kirk Kerkovian, dono de um cassino, que adquiriu a *Warner Bros.*.

Nesse sentido, a existência de instituições como a MPAA (*Motion Picture Association of America*), uma associação empresarial corporativa fundada em 1922, que é responsável por estabelecer a censura dos filmes de acordo com a idade do espectador, e que pode até mesmo reprová-los de todo, desencorajando os cinemas a exibí-los, é justificada por seus fins financeiros. Na verdade, de acordo com Dickenson<sup>46</sup>, essa instituição foi uma das responsáveis por, em 2003, transformar a indústria midiática americana em uma corporação de três trilhões de dólares, o que demonstra como os filmes americanos e o mercado financeiro estão completamente integrados. Contudo, é preciso ressaltar que essas empresas só conseguiram meios de controlar a mídia, como vemos atualmente, após 1996, com o Ato de Telecomunicação que foi assinado por Clinton permitindo que fusões e aquisições ocorressem indiscriminadamente mesmo que caracterizassem monopólios (como é o caso), eliminando, dessa forma, os competidores na transmissão televisiva e se tornando um dos ramos mais lucrativos até então.

A pergunta que se faz, nesse sentido, é como essas informações nos ajudam a entender Lukas Hart III? Na verdade, parte da estratégia do filme é nos fornecer dados isolados que vão se unindo para criar o quebra-cabeça que traça a personagem de Hart e, conseqüentemente, de que modo ele tem acesso ao uso desse aparato. Na verdade, embora Hart não possua nenhuma rede de televisão ou estúdio cinematográfico, sabemos que ele tem uma gravadora de discos, a *Pride*, que produz e comercializa os álbuns de Bob Roberts, o que pode ser um indício de que ele pertence a essa categoria das corporações, de que falamos anteriormente, de investidores de *Wall Street* que partem para a indústria de entretenimento e que não apenas dominam as redes de televisão e cinema, como também estendem seus tentáculos para a indústria

---

<sup>45</sup> Op.cit. pp. 46.

<sup>46</sup> Op.cit p. 159. (minha tradução)



fonográfica e parques temáticos, como argumenta Dickenson<sup>47</sup>. Além disso, Hart também está interessado no poder político e é dessa influência direta que ele pretende ter através de Bob Roberts, como senador, que entenderemos porque ele tem acesso e controle dos aparatos de produção midiáticos, como já foi demonstrado, sobretudo na cena do telejornal, comentada no capítulo um, mas que é potencializada nessa seqüência que estamos descrevendo.

De acordo com Edsall<sup>48</sup>, essas grandes corporações midiáticas somadas a muitas outras, inclusive de outros ramos, nos anos 70, ao contrário do que pregava a ideologia do neoliberalismo de foco nos interesses individuais, passaram por um processo de coletivização que teve como conseqüência não apenas a restauração do poder econômico e político desses investidores, mas principalmente sua identificação como “classe”. De acordo com ele,

(...) Durante os anos 1970, as corporações aperfeiçoaram suas habilidades para atuar como uma classe, submergindo seus instintos competitivos em favor da ação de união cooperativa na arena legislativa. Ao invés de empresas individuais que buscam privilégios em contratos, a condescendência num caso de monopólio, ou a ajuda do Departamento de Estado para ganhar direitos exclusivos de franquia num país estrangeiro, o tema dominante na estratégia política das corporações se tornou o interesse mútuo em derrubar projetos de lei como os de proteção ao consumidor, reformas na legislação trabalhista, legalização de impostos favoráveis à população, regulamentação e leis antitrustes.

Na verdade, o que essa citação comprova é a imensa organização da Direita em contraponto com as falhas de estruturação da Esquerda, que por diversas vezes não percebeu os movimentos pontuais de sua antagonista de classe. Se existe nos dias atuais um monopólio das transmissões televisivas e dos produtores e distribuidores de filmes, a razão para isso é que, mesmo sendo rivais financeiramente, os indivíduos que controlam essas empresas e que normalmente constituem a Direita, se reconhecem como pertencentes à mesma classe e se ajudam mutuamente, quando o assunto é diminuir as leis que protegem os trabalhadores e regulam o mercado.

De fato, no intuito de conquistar esses objetivos, essa classe basicamente se pontua por três ações simultâneas, a saber, o *lobby* das empresas junto aos representantes políticos; a chantagem velada contra os governantes (sobretudo em cidades pequenas, onde as empresas são a principal, senão única, fonte de emprego); e os PACs, comitês de ação política que são

---

<sup>47</sup> Idem. op. cit. pp. 159-160.

<sup>48</sup> op. cit. p.128-9. (minha tradução)

responsáveis pelo levantamento de fundos para os partidos que são distribuídos entre os candidatos. Embora todas sejam relevantes, as práticas e efeitos dos comitês de ações políticas (PAC) são fundamentais para entendermos mais uma característica que pode fundamentar não apenas a personagem de Lukas Hart III e conseqüentemente Bob Roberts, como também seu principal interesse em fazer parte do governo. Como explica Edsall<sup>49</sup>,

(...) o aumento do poder político das corporações tem sido associado ao aumento generalizado do número de comitês de ação política (PAC) e o crescente volume de dinheiro que é canalizado através dele. Essa linha de pensamento, em troca, tem aumentado as cobranças do Congresso que é dominado pelo fluxo de dinheiro vindo dos comitês que o transformou em um fantoche de interesses especiais, um fórum onde qualquer grupo organizado, de médicos a leiteiros podem, em troca das contribuições da campanha, receber isenção de impostos sobre monopólios, financiamentos ou processos regulatórios federais.”

Isso significa que por causa dessa prática de doações às campanhas políticas que só aumenta a cada ano, os vários cargos eleitos do governo passam a ser “reféns” dos comitês que levantaram esses fundos, sendo obrigados a condescender a tudo que esses grupos querem mesmo que isso constitua o prejuízo de outros, embora como nós já sabemos, os grandes perdedores nesse processo político de crescente desigualdade são sempre os trabalhadores, ou seja, a maioria dos eleitores. Dessa forma, percebemos que esses representantes não são mais confiáveis para tomar decisões pela população, pois sempre estarão honrando acordos com grupos específicos e raramente atendendo ao que seria de interesse da maioria, o que normalmente também acaba empurrando a política americana como um todo cada vez mais para a Direita.

Na verdade, o próprio Tim Robbins chega a denunciar isso em uma de suas entrevistas, quando afirma que “os senadores têm que levantar cerca de dez mil dólares por semana para se manterem no cargo”<sup>50</sup>, o que explicaria, na opinião dele, eles ficaram “no telefone o tempo todo comprometendo-se em troca do dinheiro.” Desse modo, passamos a entender os possíveis interesses que Bob Roberts e Lukas Hart têm nessa eleição para senador. Como vimos ao longo do filme, embora houvesse provas do envolvimento de Lukas com o tráfico de armas para os Irã-Contras, o Congresso o absolveu, o que pode ser

<sup>49</sup> Op. cit. p. 138-9. (minha tradução)

<sup>50</sup> Robbins, T. “Tim Robbins: a candid conversation with Hollywood’s laid back superstar about having it all, the looks, the brain, the role, the clout – and Susan Sarandon”. In: *Playboy Magazine*. fevereiro/95. Disponível em <<http://www.geocities.com/timrobbinspage/interviews/019.html>>, acessado em 24/07/08. (minha tradução).

considerado como uma demonstração de como surgem os acordos entre os senadores ou políticos de qualquer ordem e aqueles que doam para suas campanhas.

Nesse sentido, também podemos inferir qual o objetivo maior de Hart e Roberts em conseguir que o último seja eleito, pois além de governar a favor deles próprios, também tratarão de atender às “necessidades” de sua classe, dos donos de corporações, e garantir seus retornos financeiros, como vemos, por exemplo, em sua principal plataforma de campanha, que é a aprovação da invasão do Iraque, uma guerra que rende fortunas para os donos de várias indústrias, como a de armamento, roupa, comida, telecomunicação, entre outras. Contudo, para que a empreitada seja bem-sucedida, como vimos, a participação de Roberts é imprescindível, pois embora ambos tenham experiência militar, sejam conservadores e corretores da bolsa, Bob Roberts é quem passa no teste de ator, ou seja, ele consegue tirar proveito de sua imagem na televisão, o que serve para ressaltar novamente a importância desse aparato tecnológico.

Voltando à seqüência do filme, em que Lukas Hart é requisitado no intuito de “resolver” o conflito, há um corte e vemos o diretor principal em primeiro plano, de boné para trás, de óculos, com uma prancheta na mão, conversando com uma pessoa posicionada de lado, atrás da câmera que assumimos ser do cinegrafista Nigel. Atrás dele, continuamos vendo os bastidores do programa, alguns aparelhos de televisão que mostram imagens de Saddam Hussein e algumas pessoas os assistindo enquanto o diretor conta, com um sorriso nervoso, que aquela estava sendo uma semana difícil e que ainda tinha a lua cheia, um elemento que se subentende era um influenciador dos problemas. Ele ainda nos informa, com tom de pesar, que falta uma hora para o programa começar e que ele ainda não conseguiu encontrar o Apresentador. Em seguida, nós ouvimos uma pergunta que vem de Michael, que parece muito tenso e ansioso: “onde ele está?”. O diretor responde que não sabe e recebe a ordem para encontrá-lo imediatamente.

A câmera, com interesse renovado em Mike, o segue em um *travelling* para frente de forma investigativa, até que ele pára diante de um grupo de pessoas que estavam assistindo à televisão e lhes pergunta o que eles vêem. Esses funcionários da emissora respondem “o noticiário”, ao passo que Mike, para nossa surpresa, retruca “notícias de verdade? Voltem ao trabalho!”, enquanto Carol chega e chama a atenção dele para uma discussão que ela pretendia iniciar, o que faz com que saiam de cena. Os funcionários, por sua vez, olham uns para os outros com expressões de desagrado e também saem do quadro da câmera que continua seguindo Mike e Carol até que a imagem de Delores vindo em direção a Chet faz com que a câmera mude novamente seu interesse e fique para trás, no intuito de gravar a

conversa dela. Delores diz a ele que Bob Roberts se nega a entregar uma cópia da letra da música que pretende cantar ao vivo e que está pronto para ir embora da emissora, quando Chet responde que Lukas Hart está chegando e tudo vai ficar bem, já saindo na mesma direção na qual Mike foi.

Essas cenas, na verdade, foram gravadas com as mesmas técnicas com as quais são feitas todas as cenas de bastidores, com a câmera na mão, seguindo as personagens, e com iluminação e som muito frágeis, nos impedindo, várias vezes de entender o que eles dizem. Contudo, apesar dos problemas de captação é possível estabelecermos uma relação imprescindível entre as “falhas” na gravação de Nigel, que poderia ser considerada “ruim” em contraste com as notícias “de verdade” transmitidas sem falhas na televisão. Isso porque através do comentário que é possível identificar como irônico de Mike e sua ordem para que os funcionários voltassem ao trabalho (como se estivessem perdendo o tempo), podemos inferir que há mais “verdades” na ficção de Tim Robbins do que nas notícias “reais” da televisão, que mostra imagens de Saddam Hussein. Na verdade, nesse elemento que parece irrelevante, mas é eleito por Nigel entre todos os materiais disponíveis nessa cena, vemos mais um dado do filme que insiste no argumento de que os donos da emissora fazem parte dessa nova classe social de investidores que se ajudam, sobretudo através do uso da mídia como ferramenta para espalhar o pânico e, conseqüentemente, convencer a população a ser mais conservadora para votar num governo mais coercivo, como se essa fosse uma solução para os problemas da sociedade.

Como já comentamos no capítulo um, na verdade, é essa a razão pela qual Bob Roberts sempre acusa os jornalistas que têm inclinações de Esquerda e que são mais críticos, como Bugs Raplin e Kelly Noble, de não serem “objetivos”, pois do seu ponto de vista essa seria uma característica essencial nessa profissão que “se pauta pela não parcialidade de pontos de vista”. Entretanto, no filme, foi possível percebermos que esses argumentos são falácias que a Nova Direita tenta disseminar em favor próprio, para convencer a população, inclusive, de que Bob Roberts é rebelde, e ajudá-lo a ser eleito.

De volta à seqüência, vemos que o programa já está no ar, pois os atores são vistos, a certa distância, encenando o esquete com seus figurinos e, na frente deles, também levemente desfocada, vemos uma pessoa de costas que segura um cartaz onde podemos ler algumas orientações do programa, inclusive o nome dele “*The Kornhouses*”. Esse, na verdade, era o esquete que vimos os atores ensaiando no início dessa seqüência, quando Bob Roberts chega à emissora e os interrompe. Contudo, há uma diferença no que vimos e no que estão apresentando ao vivo, pois no ensaio, ficou claro que o Apresentador teria uma participação e

falas para decorar, mas vemos, nesse momento, que ele não está lá, o que significa que realmente foi embora, talvez porque não queria a participação de Bob Roberts no mesmo programa em que seria apresentador ou porque os funcionários o censuraram.

Após o final da cena, ouvimos aplausos para, em seguida, vemos os atores saírem do palco ao mesmo tempo em que Bob Roberts entra sendo levado pelo diretor de boné a outro espaço, enquanto ouvimos uma *voice over* do próprio programa apresentá-lo “mais uma vez” como o “artista da gravadora *Pride*”, um dado que ajuda o espectador a estabelecer a relação da gravadora com Lukas e orienta nossa compreensão do fato de que foi Hart, realmente, quem “resolveu” o impasse entre o que Roberts e o que os funcionários da emissora queriam. Assim, o cantor sobe no palco, onde vemos uma caixa de som com várias bandeiras americanas, e o ouvimos dizer que, antes, iria cantar uma música chamada “*Don’t Smoke*”, mas que no espírito do programa ao vivo, mudou de ideia e vai cantar uma música inédita. Vemos aquele mesmo diretor dar um sinal para que uma câmera da emissora se aproxime mais dele enquanto seu discurso continua. Ele diz que essa música que acabou de escrever é sobre coragem e convicção nesses tempos difíceis e começa a cantar uma terceira música, pois essa não é nem mesmo a “*Don’t Vote*”, que seus funcionários estavam tentando convencer Mike a permitir. Depois, vemos Carol passar, pelos bastidores, na frente do palco, quase correndo, com uma prancheta na mão e resmungando alguma coisa incompreensível. A câmera imediatamente muda seu foco de interesse e sai do cantor para segui-la, que anda rápido por um longo caminho até chegar à sala de Michael, enquanto grita “desliguem! desliguem!”, “dêem comercial!” Assim que Michael vê que Carol está descontrolada e que o cinegrafista do documentário está captando tudo, o diretor manda que ele saia imediatamente. Na sala dele, contudo, podemos ver inúmeros monitores de televisão, todos mostrando Bob Roberts e, sentados à mesa junto com Michael, além de suas assistentes loiras que não têm fala, estão Chet MacGregor, com seu sorriso plástico, que acena positivamente com a cabeça para a câmera assim que a vê, e Delores, com uma expressão assustada.

Carol entra na sala e pergunta ao chefe qual é o problema. Ele se levanta, manda que o cinegrafista saia novamente e vai falar com Carol. O cinegrafista sai e fica atrás de uma janela, ainda tentando captar o que acontece lá dentro através do vidro, o que demonstra sua intenção de romper com a censura para tentar mostrar dados que podem trazer novos elementos de compreensão das forças que estão envolvidas nessa apresentação do cantor. Entretanto, mesmo com esse obstáculo, podemos ver que Carol está completamente subjugada pelas pessoas que estão dentro da sala, inclusive pelos monitores que mostram Bob Roberts. Desse modo, Carol acusa Michael de ter mentido para ela, enquanto ele retruca que a

emissora reviu os materiais e decidiu colocá-los no ar, uma justificativa que podemos identificar como mentira, pois mesmo através da fragmentação de imagens que se apresentaram diante de tantos encadeamentos de eventos paralelos que ocorreram nessa seqüência, vimos Delores informar Chet que Bob Roberts não entregaria o material para ser revisto e que estava pronto para ir embora. Além disso, também pudemos inferir que foi por causa da presença de Lukas Hart e suas relações com os donos da emissora que garantiram ao cantor o acesso temporário e controle dos aparatos da produção cultural dessa mídia e que provavelmente estão relacionadas ao corporativismo dessa classe.

Voltando à seqüência, durante a discussão de Carol e Michael, ainda vemos o diretor ser extremamente rude, pois pergunta se ela está com TPM, como se a executiva não tivesse razões para se comportar daquela maneira e estivesse exagerando ao entrar em confronto com ele. Na verdade, podemos ver através dessa cena que o diretor não a respeita como profissional e usa uma justificativa totalmente associada ao fato dela ser mulher para tentar menosprezar seus argumentos e seu confronto político contra o cantor fascista. Contudo, ao ouvir o insulto, Carol sai da sala e caminha rápido, com o cinegrafista atrás, até chegar num local onde vemos uma caixa de força cheia de plugues que ela arranca aos montes, xingando Bob Roberts de várias formas, enquanto o acompanhamento musical e a luz do estúdio são imediatamente cortados. Depois, a executiva vai até o palco, onde sobe e afronta Michael, que a despede na frente de todos, escorraçando-a da emissora sob ameaças de destruir sua carreira, ao mesmo tempo em que sobe no palco para falar com Bob Roberts. Carol sai do quadro, enquanto o diretor, alheio ao que está acontecendo com a colega, informa o diretor que o esquete com as lagostas está pronto. Michael vai até Bob Roberts, que ainda está sentado no palco com uma expressão de confusão ingênua no rosto, e pede desculpas pelo que aconteceu, informando-o que ele participará do programa novamente. Depois ele pede que a platéia dê uma salva de palmas para o cantor, que se levanta com um sorriso tímido e sai do palco.

A câmera acompanha a saída do cantor, que passa por vários funcionários da emissora, entre eles atores, que o aplaudem. Nesse momento, há um corte rápido que nos leva para a próxima seqüência, em que vemos apenas as costas de vários homens que andam rápido, seguidos pela câmera e Lukas Hart ao lado de Bob Roberts.

Como pudemos ver, para o cantor, não houve quase nenhuma conseqüência a atitude de Carol, pois Roberts quase terminou de cantar sua canção, que, de fato, era mais um de seus hinos reacionários:

*There's a man for all seasons*

*There's a man with a plan  
Who has the courage  
To take an honest stand  
Only one man understands the American way  
America is a work of art  
And I thank the Lord for America  
Retake America<sup>51</sup>.*

Pela letra da canção, percebemos que ela é composta nos moldes tradicionais da música *folk* americana. Embora sua imagem de rebeldia tenha sido encampada pelo reacionário Bob Roberts, a canção ainda apresenta características tradicionais em termos de forma como o imenso simbolismo usado para falar de eventos históricos, a melodia simples, fácil de memorizar e a grande quantidade de versos. O conteúdo, entretanto, fala sobre uma "nova estação", uma metáfora para o processo de adentramento da Nova Direita representada por Roberts, a mesma que trouxe a globalização, os *yuppies* para dentro do *Greewich Village*, e acabou virtualmente com as fronteiras das nações, transformando quase tudo em corporações financeiras e destruindo muitos países do Terceiro Mundo, como a Nicarágua, que é citada no filme. Além disso, esse “plano” a que se refere a “nova estação” diz respeito ao novo processo de paulatino apagamento da História, dos antagonismos de classe e dos protestos, em nome desse novo estágio político, que Bob Roberts infere, em que é necessário um líder que tome a frente dos conservadores e recrie o sonho americano, o desejo da ideologia burguesa neoliberal de conseguir promoção pessoal em contraste com a ascensão coletiva.

Em resumo, o que vimos nessa primeira parte deste capítulo foi como se desenvolvem as discussões acerca das tentativas de se obter acesso e controle temporários dos aparelhos de produção da indústria de entretenimento e comunicação nos Estados Unidos dos anos 90. Através dessa seqüência, foi possível inferirmos que, de fato, não há obstáculos para Bob Roberts no que se refere às suas necessidades para ser eleito, se considerarmos que ele tem o apoio desses donos de multinacionais que se unem como uma classe e se organizam para realizar os objetivos que vão privilegiá-los, especificamente. Nesse sentido, se justifica a razão de Lukas Hart ser sócio de Roberts e ajudá-lo a ser eleito, pois ele é a peça fundamental

---

<sup>51</sup> A música que ele canta chama-se “*Retake America*”. Tem um homem pronto para cada estação/Tem um homem com um plano/Com a coragem/Para posicionar-se honestamente (...) Apenas um homem entende o jeito Americano/ A América é uma obra de arte/E eu agradeço a Deus por ela./Retome a América (minha tradução).

nesse jogo de interesses que faz com que o candidato supere qualquer obstáculo que é posto na sua frente, especialmente partindo de pessoas cuja inclinação é de Esquerda.

Resta-nos buscar entender agora como se desenvolvem os processos de negociação pelo uso dos aparatos da produção industrial do ponto de vista dos trabalhadores dessa indústria que seriam ideologicamente antagonistas de Bob Roberts, e a maneira como eles combatem o uso espúrio de suas ferramentas de trabalho como aconteceu nessa seqüência.

## **2.2 A relação entre as forças produtivas e os meios de produção para os trabalhadores da indústria cultural.**

*Talvez tenha chamado vossa atenção o fato de que as observações que estou a ponto de concluir só imponham ao escritor uma exigência, que é a **reflexão**: refletir sobre sua posição no processo produtivo<sup>52</sup>.*

Ao observar a seqüência do programa de televisão que Bob Roberts escolhe para melhorar sua imagem diante de milhões de telespectadores, é possível percebermos a presença de trabalhadores desse segmento da indústria dispersos por todos os lados em pleno processo produtivo, pois enquanto alguns estão ensaiando os esquetes para apresentar no programa, que é ao vivo, outros estão ajustando aparelhos que propiciam a iluminação, a gravação das cenas, a montagem dos cenários e figurinos, entre outros aspectos absolutamente necessários para se produzir um produto cultural como esse. Na verdade, é importante ressaltar que a personagem Bob Roberts também deve ser identificada como um trabalhador no ato do seu processo produtivo, pois ele foi convidado para participar desse programa como cantor que, de fato, é a sua profissão.

Contudo, é preciso entender de que maneira essas personagens agem para conseguir o acesso aos aparatos tecnológicos que são vistos na seqüência e que são suas ferramentas de trabalho, pois as discussões que determinam o controle desses instrumentos, mesmo que temporário, são diferentes em vários sentidos, sobretudo no que se refere às limitações presentes nas diferentes camadas do sistema industrial em que se inserem esses trabalhadores. Nesse sentido, veremos que Bob Roberts, por exemplo, por estar numa posição privilegiada, certamente terá menos limitações, enquanto que os trabalhadores técnicos, por outro lado, terão menos liberdades, uma vez que seu trabalho, em comparação ao de um artista famoso, é muito mais fácil de ser substituído.

---

<sup>52</sup> Benjamin, W. "O autor como produtor". In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 134.



Partindo desse pressuposto, a razão pela qual o Apresentador não é reprimido ao confrontar o produtor Mike sobre a participação de Roberts no programa é justificada por ele ter mais flexibilidade, pois é um artista. Na verdade, sua atitude é ainda mais evidenciada nas cenas que seguem, pois após um corte, vemos todos ensaiando no palco, momentos antes da gravação de abertura do programa ir ao ar. No início, observamos o Apresentador no palco, de frente para uma câmera e percebemos, através da imagem do monitor ao lado, que ele é o objeto de interesse da gravação, pois Bob Roberts está um pouco afastado dele, à esquerda, e não aparece na televisão, enquanto, um pouco mais atrás, está o produtor Mike observando o ensaio através de um segundo monitor.

Nesse momento, o Apresentador está ensaiando sua fala inicial do programa que é lida de um cartaz, contudo, não segue o que está escrito, pois percebemos que ele improvisa seu discurso alegando que o grupo musical que haviam lhe dito que se apresentaria naquele dia não está presente. Ao ouvir isso, os funcionários que estão preparando o programa para ir ao ar cortam e mandam que ele leia o cartaz apenas, enquanto o produtor vem para frente e diz que, além de refazer essa parte, é melhor pôr Bob Roberts em cena dedilhando qualquer coisa, ao mesmo tempo em que o Apresentador enuncia a sua fala da maneira que está escrita no cartaz. A cena começa a ser gravada e vemos pelo monitor que Roberts está no enquadramento dedilhando. Contudo, o Apresentador simplesmente olha para baixo, põe a mão no violão do cantor e sai dizendo que sente muito, mas vai embora deixando todos com expressão de surpresa e confusão.

É possível vermos, nessa seqüência, um alto grau de avanço estético que pode ser entendido partindo-se de três pontos de vista narrativos diferentes, pois como foi argumentado no capítulo um, apesar de termos a impressão de que todas as áreas da vida social estão dominadas pela lógica do espetáculo, o filme demonstra que essa ideologia possui várias fissuras que permitem criar e identificar pontos de vista diferentes do hegemônico. Nesse sentido, podemos entender a seqüência fragmentariamente partindo, por exemplo, apenas do ponto de vista de Nigel, onde, no palco, o Apresentador, um artista que podemos identificar como de Esquerda progressista, é visto se recusando a endossar a participação de um cantor fascista da Nova Direita num evento no qual ele tem a função principal e que, nesse tipo de programa, endossa a presença dos outros artistas. Assim, como resultado da situação em que ele se encontra, o vemos abandonar o palco, a câmera e o microfone, ou seja, seus instrumentos de trabalho, no intuito de não apoiar a situação que se vê envolvido involuntariamente.

O outro ponto de vista que podemos identificar na seqüência é o da emissora, que pode ser compreendido através do que é mostrado pelo monitor, pois eles apresentam apenas o recorte que é de interesse da empresa, dos seus investidores, ou seja, quando o Apresentador é interrompido e censurado pelos funcionários porque sai do roteiro que deveria ler na íntegra e Bob Roberts é inserido na tela da televisão, passamos a observar o ponto de vista da emissora que é motivado através da mediação de Mike, cujo intuito é mostrar o fascista o máximo possível.

Finalmente, o terceiro ponto de vista que temos nessa cena, certamente o mais relevante, seria o do autor implícito que coloca essas duas visões em conflito criando condições de reflexão para que possamos perceber as relações que são estabelecidas entre o artista progressista (Apresentador) e sua atitude em contraponto com a atitude da emissora, cuja vontade foi representada pela censura desempenhada por Mike. Na verdade, há alguns aspectos fundamentais sinalizados nessa cena, como a difícil contradição em que vive o artista progressista que não quer se sujeitar ao domínio daqueles que tem o controle do aparato tecnológico necessário para trabalhar, mas que precisa daqueles instrumentos. Além disso, outro aspecto que podemos ressaltar é que talvez o Apresentador tenha consciência de que seu embate é contra uma classe extremamente bem organizada, cuja estratégia, nesse momento, é inserir um candidato-artista de Direita dentro do contexto produtivo dele, enquanto artista de Esquerda, no intuito de potencializar a confusão ideológica que está instaurada naquele momento. Contudo, não há muitas opções de ação disponíveis para o Apresentador contra a emissora, pois no contexto que o artista está inserido, os movimentos sociais foram completamente pulverizados.

Essa atitude, que muitos podem identificar como “individualista” em contraposição aos movimentos populares ocorridos durante a década de 60, (Direitos Civis, pacifismo, entre outros), e depois na década de 90 (pacifismos, oposições à OMC, entre outros), foi recorrente entre muitos dos ativistas de Esquerda durante os anos 80, pois na era Reagan, como vimos, esses artistas passaram por uma fase de enorme marginalização por conta da forte censura, uma vez que toda e qualquer ação mais progressista ou ativista era punida por aqueles que detinham o controle dos aparatos. De acordo com Ben Dickenson<sup>53</sup>, Ed Asner, por exemplo, perdeu seu emprego como apresentador do programa “Lou Grant” na emissora CBS porque ofendeu os oficiais do Departamento de Estado Americano ao lhes jogar dinheiro cenográfico

---

<sup>53</sup> Op.cit. p.13-14. (minha tradução)

e chamá-los de ditadores, assassinos de governos estrangeiros, em uma crítica à política internacional americana.

Na verdade, o próprio diretor Tim Robbins<sup>54</sup> já passou por essa experiência de ser censurado por causa do seu ativismo. Em 2003, ele havia sido convidado para fazer um discurso no *National Baseball Hall of Fame*, mas teve sua participação vetada pelo presidente dessa instituição, Dale Petroskey, sob a alegação de que seus comentários contra a Guerra do Iraque e o Presidente Bush eram inapropriados diante de uma situação tão delicada como aquela em que soldados estavam indo para frente de batalha lutar pela liberdade do país, o que o obrigava a cancelar sua participação na celebração que seria realizada pelos quinze anos da produção de *Bull Durham*, um filme estrelado por Robbins e sua ex-esposa Susan Sarandon sobre baseball. Contudo, diferente de muitos ativistas que se marginalizam ou se permitem serem censurados, Tim Robbins, por sua vez, não se intimidou. Em uma carta ao jornal *The Nation*, o ator respondeu àquela recebida pelo presidente da associação e ressaltou as ligações de Petroskey com as administrações já mencionadas do governo Reagan e Bush Jr, como vemos abaixo:

“Como um americano que acredita que o debate vigoroso é necessário para a sobrevivência da democracia, eu rejeito sua sugestão de que as pessoas devem ficar em silêncio durante os tempos de guerra. Sugerir que minha crítica ao presidente coloca as tropas em perigo é absurdo. Se as pessoas tivessem dado ouvidos a essa sua lógica distorcida nós ainda estaríamos no Vietnã. Eu prefiro continuar cético em relação aos planos de guerra de Bush, Cheney e Rumsfeld, que se safaram de servir no Vietnã por um emprego público bem confortável. Não me surpreende que esses homens, em seu atual orçamento federal tenham cortado 844 milhões de dólares da assistência médica dos veteranos. Sim, vamos apoiar as tropas. Por Toda a Vida!

Eu queria que você tivesse, em sua carta, me poupado da retórica e falado honestamente sobre suas relações com as administrações Bush e Reagan. Você está usando o poder que tem para infringir minha liberdade de expressão e, ao tomar essa atitude, espera intimidar milhões de outras pessoas que discordam com nosso presidente. (...) A sua subserviência aos seus amigos do governo é vergonhosa para o baseball e ao se unir a eles nessa iniciativa você mostra que pertence ao grupo de covardes e ideólogos do Hall da Infâmia e Vergonha<sup>55</sup>.

---

<sup>54</sup> Robbins, T. “Tim Robbins Vs. *The Baseball Hall of Fame*.” In: *The Nation*. Disponível em <http://www.thenation.com/doc/20030428/robbins>, acessado em 15/12/09. (minha tradução)

<sup>55</sup> Idem. op. cit.

Nessa carta, é possível inferir que Tim Robbins não admite ser calado pela Direita, por outro lado, não é fácil combater as estratégias dela, pois essa classe age de maneira organizada, não apenas pelo uso repetido da retórica de Esquerda para convencer a população de que seus atos são patrióticos, como Petroskey fez ao invocar os ideais de liberdade para defender a guerra, mas também para silenciar os ativistas da sua antagonista de classe ao usar o controle dos meios de produção para intimidar os dissidentes, geralmente tirando-lhes os empregos e outras oportunidades. Vemos pelo texto, que Tim Robbins também ressalta as relações financeiras que envolvem Bush, Cheney, Rumsfeld, Reagan e o próprio Petroskey como a verdadeira razão do apoio do último às guerras, e ainda salienta o fato de que foi a pressão popular que fez com que os exércitos saíssem do Vietnã, sugerindo fortemente que a coletivização é mais poderosa que o governo.

Na verdade, essa censura é muito mais complexa do que parece. Para Tim Robbins, por exemplo, essa não foi a primeira vez que seu ativismo foi usado contra ele. Em várias entrevistas, ele afirma que sua carreira quase foi completamente destruída pela censura por causa da sua participação em protestos pacifistas. Não fosse pela insistência de Robert Altman que ameaçou desistir do projeto para o filme *O jogador*, em 1992, que rendeu milhões para o estúdio que o produziu e dois prêmios famosos da crítica, o Globo de Ouro e a Palma de Ouro, em Cannes, para Tim Robbins como melhor ator, ele não teria sobrevivido ao *blacklist* da Tempestade do Deserto<sup>56</sup> e muito menos teria conseguido a popularidade e o reconhecimento que o ajudou a abrir várias portas, inclusive possibilitando que rodasse seu primeiro filme, *Bob Roberts*.

Na verdade, é preciso tentar entender a relação que se estabelece entre o sucesso do ator e o nível de dificuldade dele em produzir seu filme, pois mesmo possuindo uma produtora independente, a *Havoc*, ele precisava de investimentos privados que provavelmente só foram conseguidos pela sua atuação no papel principal, um dado que não pode ser descartado da lista de argumentos para convencer os investidores, pois a participação de Robbins oferecia certa garantia de retorno financeiro nas bilheterias do filme por causa da sua fama, que é uma das estratégias do *star system*, que de modo geral, implica o aumento na venda de ingressos dos filmes em que há a participação de estrelas de Hollywood.

Contudo, o que nós vemos, através dos processos de produção, é que mesmo tendo todos esses aspectos a seu favor, foram executivos britânicos que investiram em *Bob Roberts*.

---

<sup>56</sup> Essa operação militar consistiu no bombardeio aéreo consecutivo do Iraque por três dias (de 25 a 28 de fevereiro de 1991) e foi responsável pela derrota desse país na Guerra do Golfo (1990-1991), pela morte de mais de cem mil soldados iraquianos (contra cerca de quatrocentos soldados americanos) e pela desocupação do Kuwait.

Além disso, como podemos observar nos créditos, eram fundamentalmente executivos especializados em filmes independentes, como Forrest Murray e Ronna Wallace (que trabalharam com cineastas como Quentin Tarantino), Eric Fellner, Paul Webster e Tim Bevan (co-fundadores da *Working Title*, um estúdio independente que foi posteriormente vendido para a *Polygram*) e Allan Nichols (um executivo que trabalhou em mais de seis filmes com o diretor Robert Altman). Robbins também precisou contar com grande parte de seus amigos para poder realizar seu projeto, pois por esse não ser um filme tradicional, requer extrema aderência por parte dos atores. Podemos ver seus parceiros em todos os papéis, inclusive nos pequenos, como a ex-esposa Susan Sarandon, que faz uma das âncoras do telejornal e Peter Gallagher, como o âncora de “Good Morning Philadelphia”, além de vários outros atores que trabalham eventualmente na sua companhia de teatro, The Actor’s Gang, como John Cusak, que faz o papel do Apresentador; Helen Hunt, no papel de uma repórter (Rose Pondell) e Fisher Stevens, como outro repórter.

De fato, a inclusão dos colegas da companhia de teatro que o diretor dirige há quase trinta anos comprova o tipo de atmosfera que Robbins precisava obter no estúdio, ou seja, um clima de discussão e de envolvimento talvez só possível a partir da aderência dos atores às ideias que são descritas no filme, pois isso os impede de cumprir os papéis mecanicamente e promove um ambiente de reflexão, algo totalmente diferente do que normalmente acontece nos filmes que seguem as lógicas da indústria.

Na verdade, a reflexão a respeito dos processos produtivos e a liberdade que deve ser garantia aos artistas e trabalhadores da indústria são temas muito caros para o diretor Tim Robbins, como vemos na cena que segue a do Apresentador saindo do palco. Com a imagem de Paiste dando uma entrevista para o documentarista Terry Manchester, ouvimos o discurso dele a respeito de qual seria o melhor *background* para um político americano. Porém, o que chama a atenção, nesse momento, é que essa cena vem imediatamente após aquela em que o Apresentador é censurado por não querer ler o roteiro, enquanto que o ator Gore Vidal<sup>57</sup>, amplamente conhecido por seu ativismo de Esquerda, não possuía um roteiro para ler e sua fala é feita de maneira completamente livre e improvisada, o que contrapõe a real liberdade de expressão oferecida por Tim Robbins, com o controle e limitação da emissora. Apesar de haver avanços estéticos importantes na cena de Gore Vidal por ele poder refletir e tecer um diagnóstico autêntico a respeito das relações de poder norte-americanas que certamente foi

---

<sup>57</sup> Robbins, T. apud. ROSE, C. "Tim Robbins Interview." In: *WNET Educational Broadcasting Company Journal Graphics Transcripts*, 1996. Disponível em <<http://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/angel/walking/timrobbins.html>>, Acesso em 24. jul. 2008.

baseado em sua própria experiência política, nesse momento, o aspecto mais importante para o filme talvez se pautar pela **reflexão** que se propõe ao contrastar esses dois “modos de fazer”, o da emissora, que tem o controle dos aparatos e escolhe censurar e limitar o artista (ao mesmo tempo em que exhibe Bob Roberts) e o de Tim Robbins, que diante de seu controle temporário desses meios de produção, escolhe transformá-los progressivamente a partir da liberdade que oferece para oportunidades de criação do artista.

Como foi dito anteriormente, as relações entre os trabalhadores e as discussões em torno das tentativas de obter acesso aos equipamentos de produção são muito evidenciadas nesse episódio. Nesse sentido, é preciso lembrar que há outros trabalhadores nessa seqüência e que, embora possuam maiores limitações que o Apresentador e “Gore Vidal”, eles também interferem na produção de cultura descrita nesse filme. Desse modo, é preciso tentar entender, por exemplo, por que eles rechaçam o discurso que o Apresentador estava ensaiando e a quem esse último se refere quando diz “nós<sup>58</sup>” ao descrever a rede de televisão, pois é evidente que esse artista não é dono nem sócio dessa empresa. Partindo desse ponto de vista, talvez seja possível inferirmos que a intenção do Apresentador seja a de demonstrar que os donos das emissoras, embora tenham o controle dos meios de produção, não são artistas e técnicos, logo, se há uma infinidade de programas ruins no mercado, a responsabilidade não é inteiramente da censura e que, assim como ele faz (embora momentaneamente frustrado), é possível tentar expandir um pouco essas limitações e tentar transformar progressivamente os meios de produção, cujo exemplo mais evidente é o próprio filme de Tim Robbins.

Além disso, outro aspecto importante de auto-reflexão que vemos nessa cena é o fato de que o Apresentador admite o jogo de interesses que existe entre os artistas de Esquerda e os donos das emissoras de televisão ao permitir que se faça um programa de entretenimento de Esquerda. Apesar de soar como uma crítica, a participação dele dá indícios de que por mais comprometedor que seja essa relação, ao menos os artistas e os outros trabalhadores não abandonaram completamente os aparatos tecnológicos nas mãos da Direita.

Ademais, ainda podemos tirar mais conseqüências desse processo reflexivo se identificarmos o papel do Apresentador com o papel de Tim Robbins por este último ter desenvolvido a personagem Bob Roberts para o programa *Saturday Night Live*, em 1986 e, depois, por ter parodiado seu episódio “*Cutting Edge Live*” em mais um esquete para

---

<sup>58</sup> O discurso do Apresentador começava assim: “No começo **nós** fornecíamos eletrodomésticos. **Nós** aquecíamos o seu lar, refrigerávamos a sua comida, melhorávamos a sua qualidade de vida, **nós** prosperamos e vocês nos amaram e assim, **nós** crescemos até virarmos essa corporação multinacional. Na verdade, **nós somos donos até dessa emissora de televisão...**” (minha tradução).

participar pela segunda vez<sup>59</sup>, em 1992, após o lançamento do filme *Bob Roberts*. Nesse sentido, é possível inferirmos que ao questionar-se sobre o “programa de Esquerda”, como se fosse apenas mais uma mercadoria vendida pela emissora de Direita, talvez ele também esteja se questionando a respeito do seu próprio filme, que foi distribuído por uma empresa da Disney. Dessa forma, é possível entendermos que o que explica essas relações e, sobretudo, absolve o filme de Robbins, certamente é seu avanço nas forças produtivas e no uso dos meios de produção, que não foram possíveis para o Apresentador, naquele momento.

Na verdade, essas reflexões sobre a forma da obra de arte que possui materiais de Esquerda, mas que segue as fórmulas convencionais da indústria é melhor explicada por Walter Benjamin<sup>60</sup> em sua reflexão a respeito das noções de “produto cultural progressista” e de “produto cultural em forma de mercadoria vazia”. Em poucas palavras, entendemos que, para o teórico, existe uma diferença abissal entre esses dois produtos que pode ser identificada de acordo com suas funções na sociedade. Desse modo, para Benjamin, se o produtor, ao tomar posse ou controle dos aparatos, mesmo que temporariamente, tiver a atitude de avançar nos meios de produção e socializá-los, demonstrando isso na obra, então ela não será vazia nos seus materiais e nem vazias de forma. Nesse sentido, para um filme ser progressista, por exemplo, precisamos ver avanços estéticos, novos meios de se fazer, de contar a história cujas questões contemporâneas da Esquerda estejam em discussão e de modo que essas novas formas possam ser disponibilizadas para outros artistas progressistas, ao contrário de um filme que trata de questões da retórica de Esquerda, usando formas antigas e engessadas pelo mercado cinematográfico, e que, segundo Benjamin, apenas abasteceria esse mercado, sem propor nada novo e, conseqüentemente, sem socializar novas possibilidades, um indício de que a mudança é sempre uma opção nesse mundo dinâmico, cujas reflexões e procedimentos estão em constante transformação.

Na verdade, essa questão ganhou maior fôlego na passagem das décadas de 60 para 70, e de 80 para 90. Após o cinema político dos anos 40 ter sido soterrado pelo macartismo, nos anos 70, vários diretores cuja inclinação era de Esquerda, começaram a tentar retomar essa tradição levados pelo entusiasmo dos protestos da década anterior. Entretanto, a indústria de filmes também se animou com esse interesse propondo-se a investir nessas obras que caracterizassem o espírito da época e criasse ligações entre espectadores (consumidores) e

---

<sup>59</sup> O monólogo de apresentação feito por Tim Robbins, em 1992, no episódio em que atuou como apresentador do programa *Saturday Night Live* trata de uma paródia do discurso do Apresentador (John Cusak) que foi censurado pelos funcionários da emissora no filme *Bob Roberts*. É possível ter acesso à transcrição desse monólogo, em inglês, no Anexo B.

<sup>60</sup>op.cit. pp. 127-130.

obras (produtos). É possível, inclusive justificar a produção de filmes progressistas como *M.A.S.H.* (1970), de Robert Altman e *Easy Rider* (1968), de Dennis Hopper terem sido produzidos pela indústria cultural nesse período. Contudo, logo após essa primeira leva de obras de Esquerda, a indústria imediatamente cumpriu seu papel e criou uma fórmula para que filmes “parecidos” como esses fossem produzidos em grande escala, acabando com o acesso aos aparatos de produção e a autonomia temporária que havia sido dada aos diretores, atores, técnicos, roteiristas, enfim, todos os trabalhadores desse segmento que queriam fazer obras progressistas.

Após isso, com exceção de alguns poucos filmes, temos sido bombardeados com mercadorias vazias cuja aparência é rebelde, mas que na verdade não avançam esteticamente de nenhum modo, ou como colocaria Walter Benjamin<sup>61</sup>, produtos feitos para o consumo com sentimentos revolucionários vendidos com a embalagem de um novo produto, que por dentro não tem nem “entusiasmo” nem “humanidade”. Na verdade, esses seriam os sentimentos vazios que uma nova classe de Esquerda se orgulha e que consiste em intelectuais que usam a retórica de rebeldia para criticar a Direita, mas não a combatem do ponto de vista do proletariado, pois se consideram superiores e não constituintes desta classe. De modo geral, podemos dizer que são intelectuais que cometem um erro de julgamento por não perceberem que estão na mesma posição desses trabalhadores, não porque são operários, mas porque também são trabalhadores sem os meios de produção e que, por isso, eles também têm que negociar o uso dos aparatos com os donos. Esses intelectuais, segundo Benjamin, se orgulham tanto dos sentimentos vazios de “entusiasmo” e “humanidade” (os quais, de fato, eles não têm) quanto as pessoas que acreditam na ideologia burguesa se orgulham dos seus bens; como diria Benjamin, “eles estão “confortavelmente acomodados em uma situação tão desconfortável<sup>62</sup>”.

Diante desse ponto de vista, é necessário observarmos como os outros funcionários se comportam durante a negociação pelo uso do aparato. Para tanto, a seqüência mais relevante é aquela em que o Apresentador ensaiou seu discurso e foi rejeitado pelos colegas da emissora. Com pouca iluminação, vemos dois palcos com cenários diferentes, câmeras e monitores, e vários funcionários, não apenas os diretores que falam com ele, mas atores, um técnico que segura o microfone e outro que conserta o palco. Sem sabermos quem são essas personagens por elas não terem nomes, ouvimos os funcionários da emissora criticando o discurso que o Apresentador preparou para a abertura do programa, como vemos a seguir:

---

<sup>61</sup> Op. cit. p. 75.

<sup>62</sup> Op. cit. p. 131.



**Funcionário 1:** Não dá. Não funciona!

**Funcionário 2:** Não é engraçado!

**Diretor:** Você não pode fazer isso! É auto-destrutivo! É o mesmo que dar um tiro no pé... do seu pagamento!! É loucura, é auto-destrutivo e NÃO É ENGRAÇADO!

**Apresentador:** EU acho que é engraçado!

**Ator:** Nós trabalhamos aqui!!

**Funcionário 3:** Nós queremos salvar o mundo, mas queremos manter nossos empregos também!

Nessa cena, há várias relações implicadas que dizem respeito às limitações desses funcionários e suas condições de uso dos aparelhos de produção. Podemos perceber, por exemplo, que o Apresentador está tentando avançar esteticamente com um discurso mais crítico do que aquele a que os funcionários estão acostumados, no intuito de não aderir ao uso desses meios de produção de modo conservador usando fórmulas hegemônicas. Contudo, mesmo sendo trabalhadores de Esquerda, como podemos identificar pela fala “nós queremos salvar o mundo, mas manter nossos empregos”, eles têm consciência das suas limitações nesse processo, pois na camada do sistema industrial em que estão inseridos, é muito mais fácil serem despedidos e substituídos por outros do que para o Apresentador, que é um artista convidado provavelmente por ser famoso e que pode insistir no seu direito em criar uma fala diferente da que a emissora quer.

Na verdade, esse é um tema muito importante para Tim Robbins, que critica o fato dos artistas, de modo geral, terem sido alvo de censura crescente, uma atitude que é identificada por ele como uma prática fascista do governo. De fato, essa postura dos trabalhadores de se auto-censurarem, como fazem os funcionários da emissora no filme, é muito comum, como alega o diretor,<sup>63</sup> pois, segundo ele, existem muitas companhias de teatro que só se sustentam porque ninguém quer se arriscar a ofender alguém, o que deixa o caminho livre para as indústrias tomarem o controle. Contudo, é preciso lembrar que, especialmente nos Estados Unidos, quando um artista ou trabalhador é ameaçado de entrar na *blacklist*, sua carreira é

---

<sup>63</sup>Robbins, T. “Tim Takes the Stage”. In: *George Magazine*. Dez/00. Disponível em < <http://www.geocities.com/timrobbinspage/interviews/022.html>>, acessado em 24/07/08. (minha tradução)

destruída de fato, sendo assim, a explicação para a atitude dos funcionários não pode perpassar a ideia de que eles simplesmente abandonaram o combate, pois há muito a perder para essas pessoas, sobretudo numa década em que não há muitas referências de movimentos sociais, como os anos 80.

Nesse sentido, também é possível inferir porque os funcionários tentam convencer o Apresentador de que seu discurso “não é engraçado”. A partir do uso de uma justificativa estética, eles mostram para o Apresentador que sua fala vai de encontro com as fórmulas da indústria que devem ser seguidas para que eles mantenham seus empregos, pois, como ficou demonstrado, sua “liberdade” no contexto da indústria cultural é substancialmente limitada. Como explica Bertolt Brecht,

A socialização desses meios de produção é vital para a arte. Dizer ao trabalhador intelectual que ele é livre para renunciar às novas ferramentas de trabalho é dar-lhe liberdade fora do processo de produção. Semelhantemente, os donos dos meios de produção dizem aos seus trabalhadores que eles não são forçados a trabalhar pelo dinheiro que eles lhes pagam, eles são **livres** para irem embora (...) A migração dos meios de produção dos produtores sinaliza a proletarização deles<sup>64</sup>.

Isso quer dizer que, sem o controle do aparato de produção, todos os trabalhadores continuarão subordinados àquilo que o capital, as grandes corporações, como as mídias, por exemplo, determinam, pois, na verdade, ninguém está de fato “livre” para ir embora. Desse modo, é possível compreender, inclusive, a razão pela qual o engajamento político é um fator fundamental para a obra de arte, pois ele é um meio do artista tentar modificar os meios de produção num sentido socialista. O próprio diretor, Tim Robbins, enfoca essa questão num dos seus vários discursos que estão disponíveis no site oficial<sup>65</sup>. Em “*Notre Dame*”, ele fala sobre o papel do ator e do teatro engajado na sociedade e argumenta que, na verdade, eles são extremamente poderosos, pois podem criar uma conexão intensamente pessoal e emocional com sua comunidade que pode perdurar por um longo tempo e, desse modo, garantir o debate sobre os assuntos sociais tratados nas peças. Desse ponto de vista, é justificável que as mídias tenham receio do poder que os artistas têm por sua habilidade de comunicação e transformação precisando, necessariamente, censurá-los e reprimi-los. Robbins ainda argumenta que:

---

<sup>64</sup> Brecht, B. “The three penny opera material”. In: *Brecht on Film and Radio*. London: Methuen, 2000. p. 162. Grifos do autor (minha tradução).

<sup>65</sup> <http://www.timrobbins.net/>

“(…) quanto mais repressiva é a sociedade, mais perigoso é falar a verdade com o teatro, a música, a arte; quanto mais fundamentalista é o pensamento, menor é a tolerância com a arte. É por isso que tem havido um esforço sistemático nos últimos vinte anos para marginalizar e imediatamente atacar o ator, músico ou artista que tenta usar seu acesso à sua comunidade para espalhar a informação ignorada pelo *status quo*. A estratégia tem sido tão eficaz que temos uma geração inteira de atores que aceitaram sua imparcialidade, que nem sonhariam imaginar a si mesmos com qualquer tipo de poder, que se arrepiam só de pensar na ideia de atores sendo qualquer coisa além de fingidores bem-pagos.”<sup>66</sup>

Como vemos no texto, Robbins ressalta a posição do artista nas relações com a sociedade e com a produção de arte, talvez porque tenha consciência de que essa categoria do sistema industrial tem mais liberdade que a dos técnicos da televisão e que, para que esses passem ao confronto direto com a Nova Direita, é necessário que a Esquerda se reorganize e volte a consistir um movimento forte de oposição. Como argumenta Iná Camargo Costa, “a revolução não acontece porque alguém quer, é preciso que os dominantes não consigam mais dominar os dominados e tenha movimentos dispostos a enfrentar os desafios e lutar por uma nova ordem social.”<sup>67</sup>

Além disso, outro aspecto importante que deve ser ressaltado sobre a pulverização da Esquerda e o conseqüente individualismo desse embate, que foi sinalizado pela insistência do Apresentador em usar sua fala contra a opinião de todos, é o fato da ideia de coletivo ter tido uma fase de enorme enfraquecimento depois dos anos 60. Segundo Dickenson<sup>68</sup>, após esse período, começou-se a acreditar na ideologia de que apenas os mais especiais e determinados eram capazes de fazer mudanças na sociedade, como nos mostra até filmes de “Esquerda” *Erin Brockovich* (1999), de Steven Soderbergh.

Contudo, há outra personagem nessa seqüência, Carol, que demonstra o oposto dessas ideias e ainda fortalece nosso argumento de que os trabalhadores da indústria sofrem limitações diferentes no uso dos aparatos. Isso porque, como vimos, ela tem uma atitude individual de combate à Direita ao puxar os plugues que conectam a energia da emissora e acabar com a apresentação ao vivo de Bob Roberts. Contudo, há enormes conseqüências, pois podemos inferir, pela reação do produtor Mike, que certamente a executiva não conseguirá trabalhar em outros lugares (Mike diz que Carol está “liquidada”).

---

<sup>66</sup> Robbins, T. *Notre Dame*. Disponível em <<http://news.timrobbins.net/node/107>>, acessado em 15/11/09. (minha tradução)

<sup>67</sup> Costa, I. C. “Palestra sobre o ensaio O Autor como Produtor.” In: *Crítica Cultural Materialista*. São Paulo: Humanitas, 2008. p 109.

<sup>68</sup> Op. cit. pp. 97-103.

Na verdade, a atitude da personagem Carol se assemelha muito aos “heróis” dos filmes da década de 90, como o já citado *Erin Brockovich* (com exceção do fato de que normalmente eles têm finais felizes). Segundo Ben Dickenson<sup>69</sup>, personagens desse tipo podem ser definidas como uma re-invenção liberal, pois são movidas pela determinação individual típica do liberalismo. Esse filme, especificamente, mesmo tendo materiais da retórica da Esquerda, por se tratar de uma mãe solteira da classe baixa que acaba ganhando milhões de dólares após ter sido contratada por um advogado quase falido e o ajudado a mover uma ação contra uma multinacional que poluiu a água local levando várias pessoas à morte, não avança nas forças produtivas e nem nas reflexões dos trabalhadores a respeito do seu processo produtivo, pois ainda adere às fórmulas do mercado. Contudo, podemos observar semelhanças na motivação dessa personagem com a de Carol e perceber que, na verdade, é exatamente pela executiva ter essa determinação individual (neoliberal) e ignorar sua posição frágil nesse sistema industrial que ela termina a seqüência sem ter conquistado grandes mudanças, pois para Bob Roberts e a Nova Direita não houve conseqüências, já que a música estava no fim e o produtor Mike avisou que ele participaria do programa novamente.

Desse ponto de vista, podemos começar a traçar conclusões a respeito das reflexões que o autor-implícito propôs ao longo dessa seqüência e que podem ser ressaltadas a partir da seguinte citação de Benjamin:

(...) A inteligência que fala em nome do fascismo deve desaparecer. A inteligência que o enfrenta, confiante em suas próprias forças miraculosas, há de desaparecer. Porque a luta revolucionária não se trava entre o capitalismo e a inteligência, mas entre o capitalismo e o proletariado<sup>70</sup>.

A partir do que vimos nesse filme, existe uma necessidade urgente de que essas determinações individuais se transformem em ideais coletivos e que todos os trabalhadores, inclusive os da mídia e da indústria cultural, comecem a se enxergar efetivamente como uma classe, como parte de um proletariado que não possui controle dos meios de produção e cuja forma de conseguí-lo é através da luta coletiva e da união organizada. Na verdade, isso explicaria a razão pela qual todos os embates contra a Direita foram ineficazes nessa seqüência (como o de Carol e do Apresentador), pois no contexto social dessas personagens, como foi descrito, baseava-se num momento em que os movimentos de Esquerda estavam pulverizados e quase sem nenhuma força de oposição. Além disso, é preciso ressaltar a importância que Tim Robbins dá à reflexão que deve ser feita pelos trabalhadores sobre suas

---

<sup>69</sup> Op. cit. p. 103.

<sup>70</sup> Op.cit. p.136. (grifos do autor)

próprias condições de trabalho, da mesma forma que ele faz no filme através da personagem do Apresentador, pois como afirma Walter Benjamin,<sup>71</sup> "é a literalização das condições de vida que resolve as antinomias, de outra forma, insuperáveis". Segundo o próprio diretor,

Eu não estou tentando dizer a ninguém com minhas peças ou mesmo *Bob Roberts* qual é a resposta. O que estou tentando fazer é levantar as questões. Por que Bob Roberts é tão popular? Por que ele vai se dar bem? Eu não sei! Por que nós tomamos decisões baseadas no fato de alguém ser bonito ou não? Por que uma pessoa com uma verruga no meio da testa nunca vai ser presidente? Essa é que é a questão<sup>72</sup>!

Vemos, dessa forma, que é a reflexão e a discussão dos assuntos que ele elege como os mais pertinentes que guiam seu trabalho, e não o que a indústria escolhe para garantir o retorno de seus investimentos. Além disso, é possível identificar, através de alguns filmes que surgiram após o lançamento de *Bob Roberts* que, de fato, Tim Robbins socializou essas novas formas estéticas para tratar de assuntos como a lógica do espetáculo na política, pois podemos observar grande influência desse filme em *Mera Coincidência* (*Wag The Dog*, 1997), de Berry Lavinson, por exemplo, que trata de uma guerra fictícia que foi criada por um cineasta de Hollywood contratado por assessores do presidente para desviar a atenção da população americana de escândalos que o envolviam, e, *Politicamente Incorreto* (*Bullworth*, 1998) de Warren Beatty, que trata de um senador americano que tem uma crise de consciência e começa a denunciar todos os crimes políticos que conhece, estando envolvido ou não, através de "raps" que ele improvisa diante das câmeras.

Entretanto, é preciso ressaltar que, evidentemente, a indústria não reconhece o trabalho de Robbins como um produto cultural que avança nos processos de reflexão e de construção formal. Pelo contrário, há muitos "críticos," que tratam de promover a censura dos seus filmes a partir de argumentos sem substância, enquanto outros, muitas vezes não conseguem nem ao menos alcançar o nível mínimo de compreensão da obra, como vemos abaixo:

"uma peça que absorve o pessimismo e paranóia da Esquerda recente depois da longa convalescência após o surgimento do Reaganismo e a queda do comunismo" (...) "seus filmes têm o péssimo hábito de levar o espectador, de moldar nossa avaliação das personagens, de nos envenenar contra seus vilões

---

<sup>71</sup> Op.cit. p. 125.

<sup>72</sup> Robbins, T. "Tim Robbins running hard: writer, director, actor and family man". In: *Harry Kloman Interview*. 12/01/92. Disponível em <http://www.geocities.com/timrobbinspage/interviews/001.html>>, acessado em 24/07/08.

reacionários com uma narrativa equivalente a uma fofoca maliciosa que esteriliza seus heróis progressistas<sup>73</sup>”.

Vemos pelo comentário que a visão do crítico está completamente equivocada se pensarmos que, ao contrário do que é sugerido, o filme não molda nenhuma avaliação das personagens, mas busca criar condições de reflexão a respeito de todas de forma extremamente dialética, pois coloca em contraste, o tempo todo, a avaliação que fazemos delas. Se num primeiro momento simpatizamos com a personagem do Apresentador, por exemplo, que é progressista, no outro, vemos que ele atua sozinho, assim como Carol, que corresponde a nossas expectativas ao enfrentar Bob Roberts, mas que, ao mesmo tempo, também não tenta promover a coletivização; ou até mesmo o senador Paiste, cuja empatia é imediata por ter todas aquelas boas intenções políticas e sociais, contudo, não quebra os velhos padrões políticos americanos. Além disso, outra crítica, dos representantes da hegemonia, que é comum aos filmes de Robbins se pauta por seu teor político, como vemos abaixo:

“(…) Sobre o assunto ‘filmes políticos’, o crítico Andrew Sarris, declarou: ‘Arte ou Revolução. Escolha uma. Eu escolho Arte!’ Tim Robbins provavelmente pensa que escolheu Revolução. Mas o que Robbins não percebe é que só porque um filme não tem arte nenhuma isso não o transforma em revolucionário. E isso pode soar rude, mas Tim Robbins não é perigoso. Na verdade, eu diria até que não vale a pena nem censurá-lo (*blacklist*). Mas é claro que a decisão final dessa questão pertence, como sempre, aos meus ‘co-conspiradores’<sup>74</sup>”.

De início, podemos ver, através desse comentário, que a crítica tenta simplificar, da maneira rebaixada, o julgamento a respeito das obras cinematográficas, pois, de acordo com Andrew Sarris, os filmes devem ser ou artísticos ou revolucionários, o que, de antemão, já limita uma obra da possibilidade de sair do molde pré-determinado pelas fórmulas da indústria. O que vem em seguida pode ser considerado como mais uma análise equivocada, pois *Bob Roberts* é descrito como um filme que, além de não ser revolucionário, não possui arte alguma, o que serve apenas para comprovar as falhas de percepção e conteúdo de muitos desses críticos que fracassam em ver a sofisticação estética de *Bob Roberts* e desconhecem

---

<sup>73</sup> “No Nukes: how director Tim Robbins incorporates conspiracy into plots of his films”. In: *National Review*. 19/03/01. Disponível em < [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m1282/is\\_5\\_53/ai\\_72007022](http://findarticles.com/p/articles/mi_m1282/is_5_53/ai_72007022)> acessado em 24/07/08.

<sup>74</sup> Idem.

sua fundamentação, pois a influência de dois dos maiores cineastas revolucionários americanos, Robert Altman e Orson Welles, é constantemente pontuada.

Na verdade, essa discussão que gira em torno da obra de arte engajada (se ela deveria estar separada das questões sociais) é consideravelmente antiga. Para efeito de esclarecimento, Tim Robbins argumenta:

“(...) eu não acho que haja necessidade de fundir a arte com as questões sociais. Eu simplesmente não consigo entender como a arte pode existir de alguma maneira que não reconheça o mundo em volta dela.”<sup>75</sup>

Embora não houvesse dúvidas a respeito do engajamento de Robbins em sua arte, vemos, pelo seu argumento, que, para ele, não há separação entre esses dois elementos. Essa questão, se os artistas deveriam tratar dos aspectos sociais (e por que não políticos?) em suas obras de arte nem mesmo chega a ele, pois em sua concepção, não há possibilidade de se fazer uma coisa e não a outra. Na verdade, o diretor não se considera um “esquerdista”, que cria produtos culturais que sirvam para convencer as pessoas do seu ponto de vista político, mas um produtor de cultura, cujas crenças pessoais naturalmente surgem nas suas obras, como afirma abaixo:

Eu tenho crenças pessoais e, às vezes, elas são refletidas nos filmes que faço, mas eu também reflito sobre outros pontos de vista. Acho que há uma tentativa de marginalizar qualquer um que desafie a ordem das coisas, sobretudo depois que elas se tornaram bem sucedidas. A verdade é que você pode pegar qualquer filme famoso e rotulá-lo de “político”, por isso eu rejeito essas classificações. Por exemplo, eu não acho que *Bob Roberts* seja um filme político, mas um filme sobre política.”<sup>76</sup>

Podemos ver, através de sua fala, que seu principal objetivo é colocar velhas formas tradicionais em contraste dialético, pois afirma querer desafiar a ordem das coisas, ou seja, destituir as fórmulas da indústria cultural para mostrar que há outras formas de se fazer arte, sendo por essa razão que rejeita todas essas classificações e definições comerciais.

E é a partir desses pontos de vista que podemos responder conclusivamente a pergunta que Tim Robbins faz no seu momento de auto-reflexão a respeito do seu processo produtivo, se ele estaria criando apenas mais um produto de mercado, como o programa de televisão, “*Cutting Edge Live*”, (e inclusive o episódio *Bob Roberts* que inventou para o *Saturday Night*

---

<sup>75</sup> Robbins, T. *Notre Dame*. Disponível em <http://news.timrobbins.net/node/107>, acessado em 15/11/09. (minha tradução)

<sup>76</sup> Robbins, T. “Why I’ll always be a misfit”. In: *Sunday Magazine*. 30/04/00. Disponível em <<http://www.geocities.com/timrobbinspage/interviews/017.html>>, acessado em 24/07/08. (minha tradução)

*Live*, em 1986), ou se ele estaria contribuindo para a lista de filmes de Esquerda que criaram condições de reflexão e buscaram socializar o aparato. De modo geral, podemos dizer que, através das discussões que foram feitas nessa pesquisa, a resposta é que o filme tentou ser progressista em todos os sentidos. Ele não apenas retomou a tradição das produções verdadeiramente políticas dos anos 40, como também disponibilizou novas formas estéticas que possibilitaram nossa reflexão a respeito dos temas, que são de Esquerda, e os novos modos de fazer, demonstrando que a fórmula da indústria cultural não é a única opção e que o cinema, assim como a política, não estão engessados.

Além disso, aprendemos que a indústria, os grandes estúdios, não são os únicos que podem produzir um filme, mesmo que eles dominem o mercado, contudo, como disse Ben Dickenson, “os executivos não fazem filmes e, como o clássico exemplo do *Cidadão Kane*, de Orson Welles demonstra, os talentos que efetivamente produzem os filmes podem manipular os chefes dos estúdios se eles forem espertos o bastante”<sup>77</sup>, como Tim Robbins também faz. Nesse sentido, também é fácil entender porque há tantos programas e filmes com ideias progressistas e formas regressistas sendo distribuídos pelos donos dos aparatos, mesmo que seus assuntos falem contra a própria indústria. A verdade é que obras que usam as temáticas de Esquerda, como o racismo, o consumismo alienado e outros problemas sociais que são amplamente distribuídos nas salas comerciais, como *Crash, No Limite (Crash, 2004)* e *Clube da Luta (Fight Club, 1999)* não proporcionam novos meios de pensar a manufatura de filmes, o que não resulta em nenhum tipo de transformação, apenas no acúmulo de mais um produto vazio para o consumo.

Além disso, é preciso ressaltar que, diferente do que a indústria de entretenimento argumentam, esses produtos que são lançados no mercado não são o que os espectadores, consumidores de cultura querem ver, mas aquilo que é mais fácil de se produzir por seguir as fórmulas da produção em série e para garantirem maior retorno financeiro dos investimentos. Nesse sentido, vemos que *Bob Roberts* é um filme completamente diferente dessas mercadorias vazias disponíveis nas prateleiras porque aposta o tempo todo no conhecimento do espectador e no seu interesse de buscar informações fora da obra, se necessário. Desse modo, fica claro que o filme convida seu espectador para a tomada de posição diante do que vê, para uma análise crítica, o que nos leva a acreditar que essa seja uma tarefa sugerida para tudo que vemos na televisão também, pois os consumidores desses produtos são responsáveis pela mudança na qualidade do que é produzido. A ideia, na verdade, é nunca homogeneizar os

---

<sup>77</sup> Op. cit. p. 58. (minha tradução).



espectadores, pois essa é uma tarefa executada pela indústria cultural que conta com o apoio da “crítica especializada” para desaprovar todos os produtos que eles não entendem e nivelar a massa de pessoas que consomem cultura por baixo.

## Considerações Finais.

Diante das hipóteses e problemas que foram previamente levantados a respeito das relações que se estabelecem entre a política americana e seu comprometimento com a lógica do espetáculo, é possível inferirmos que esse elemento, que passou a mediar todas as áreas da vida social, certamente também tem pautado as relações políticas. Contudo, como Tim Robbins demonstrou no seu filme, esse sistema possui inúmeras fissuras que baseiam-se na própria estrutura do sistema capitalista e que permitem que outros pontos de vista possam ser endereçados, impedindo que a visão de tudo seja pautada pelas lentes esvaziadas de conteúdo da mercadoria. Nesse sentido, foi possível estabelecermos ligações diretas entre a campanha eleitoral do cantor com as mídias, sobretudo a televisiva, que se mostrou como uma estratégia fundamental para sua vitória.

Desse modo, a análise da sequência do segundo capítulo colocou-se como uma necessidade, pois apesar da televisão ser um dos principais veículos do espetáculo, ela também possui artistas e trabalhadores de Esquerda que se opõem ao uso das suas ferramentas de trabalho para eleger candidatos fascistas. Porém, o que pudemos concluir, após as reflexões e discussões, é que há diferentes camadas no sistema da indústria cultural em que os trabalhadores possuem maiores ou menores limitações diante do acesso temporários dos meios de produção, e que a reflexão sobre seus processos produtivos faz-se fundamental nas tentativas de avançar no uso desses meios, de modo que não haja aderência às fórmulas da indústria. Contudo, também pudemos observar que na década de 90, período em que o filme se baseia, a Esquerda estava pulverizada, não propiciando movimentos coletivos, nem uma oposição forte.

Além disso, também percebemos que a Nova Direita, surgida após os protestos dos anos 60, conquistou um grande número de adeptos no seu movimento de reação organizado, muitos dos quais possuíam históricos sindicais. Entretanto, se um de nossos objetivos era identificar as forças sociais que permitiram que houvesse essa confusão ideológica na política americana dos anos 90, ele foi conquistado, pois as estratégias mais importantes da Nova Direita foram isoladas, como a inversão das retóricas de protesto em hinos reacionários e o processo de “culturalização” das questões políticas. Porém, muitos outros questionamentos surgiram a partir desse trabalho, sobretudo no que se refere à necessária tomada dos meios de produção pelos trabalhadores especializados. Vimos, em *Bob Roberts*, que os artistas dessa indústria têm certa liberdade garantida através de um processo estrutural da própria lógica do

capitalismo, que propicia uma espécie de “ajuste” para que novas ideias e “formas de fazer” gerem novos nichos de mercado. Contudo, os trabalhadores das camadas técnicas desse sistema continuam quase sem nenhuma liberdade, o que nos leva a questionar se será possível que algum dia esse contexto que foi descrito mude e essas pessoas passem a ter o verdadeiro controle das suas ferramentas de trabalho.

Além disso, há outras perguntas que surgem no filme e que não foram respondidas, como a aparente corrupção que existe no sistema judiciário americano, que permitiu que o jornalista ficasse preso por tanto tempo (talvez baseado em racismo), mesmo tendo provas cabais da sua inocência, e qual será o futuro da política americana, sobretudo agora, depois dos protestos de Seattle.

Para finalizar, resta-nos pensar nas relações que foram estabelecidas entre a política, a religião, as instituições e, principalmente, o espetáculo no nosso contexto brasileiro, cujas campanhas eleitorais não se distanciam muito do que vimos em *Bob Roberts*, como pode ser observado no filme *Entreatos* (2004), de João Moreira Salles.

## Referências

### Bibliográficas

BENJAMIN, W. "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução" (segunda versão - 1936). In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, vol. 48, 1975.

\_\_\_\_\_. "O autor como produtor". *Obras Escolhidas*. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRECHT, B. "The three penny opera material". In: *Brecht on Film and Radio*. London: Methuen, 2000.

COSTA, I. C. "Palestra sobre o ensaio O Autor como Produtor." In: *Crítica Cultural Materialista*. São Paulo: Humanitas, 2008.

DAVIS, M. *Prisoners of the American Dream: Politics and Economy in the History of the U.S. Working Class*. New York: Verso, 1999.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Contraponto, Rio de Janeiro, 1997.

DICKENSON, B. *Hollywood's New Radicalism: war, globalization and the movies from Reagan to George W. Bush*. New York: I. B. Tauris, 2006.

EDSALL, T. B. *The New Politics of Inequality*. New York, Norton: 1984.

FRANK, T. *What's the matter with Kansas? How conservatives won the heart of America*. New York: Henry Holt Company & Owl Books, 2004.

\_\_\_\_\_. *The Conquest of Cool: Business Culture, Counterculture and the Rise of the Hip Consumerism*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997.

HARVEY, D. *A Brief History of Neoliberalism*. New York: Oxford University Press, 2005.

JAMESON, F. "Periodizing the 60s". In: *The Ideologies of Theory: Essays 1971 -1986. Volume 2: The Syntax of History*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.

\_\_\_\_\_. *A cultura do dinheiro: Ensaio sobre a globalização*. Petrópolis: Vozes, 2002.

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

MILLER, A. *On politics and the art of acting*. New York: Viking, 2001.

SCHLENSINGER Jr, A. *Os ciclos da História Americana*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

WEISSMAN, D. *Which side are you on? An American history of the folk music revival in America*. New York: Continuum, 2005.

## Em meio eletrônico

EARLE, S. Disponível em < <http://www.thenation.com/doc/20030721/earle> >, Acesso em 25. jun. 2009.

ROBBINS, T. *Notre Dame*. Disponível em <<http://news.timrobbins.net/node/107>>, acessado em 15/11/09.

\_\_\_\_\_. “Why I’ll always be a misfit”. In: *Sunday Magazine*. 30/04/00. Disponível em < <http://www.geocities.com/timrobbinspage/interviews/017.html>>, acessado em 24/07/08.

\_\_\_\_\_. “No Nukes: how director Tim Robbins incorporates conspiracy into plots of his films”. In: *National Review*. 19/03/01. Disponível em <[http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m1282/is\\_5\\_53/ai\\_72007022](http://findarticles.com/p/articles/mi_m1282/is_5_53/ai_72007022)> acessado em 24/07/08.

\_\_\_\_\_. “Tim Robbins running hard: writer, director, actor and family man”. In: *Harry Kloman Interview*. 12/01/92. Disponível em <http://www.geocities.com/timrobbinspage/interviews/001.html>>, acessado em 24/07/08.

\_\_\_\_\_. “Tim Takes the Stage”. In: *George Magazine*. Dez/00. Disponível em < <http://www.geocities.com/timrobbinspage/interviews/022.html>>, acessado em 24/07/08.

\_\_\_\_\_. apud. ROSE, C. "Tim Robbins Interview." In: *WNET Educational Broadcasting Company Journal Graphics Transcripts*, 1996. Disponível em <<http://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/angel/walking/timrobbins.html>>, Acesso em 24. jul. 2008.

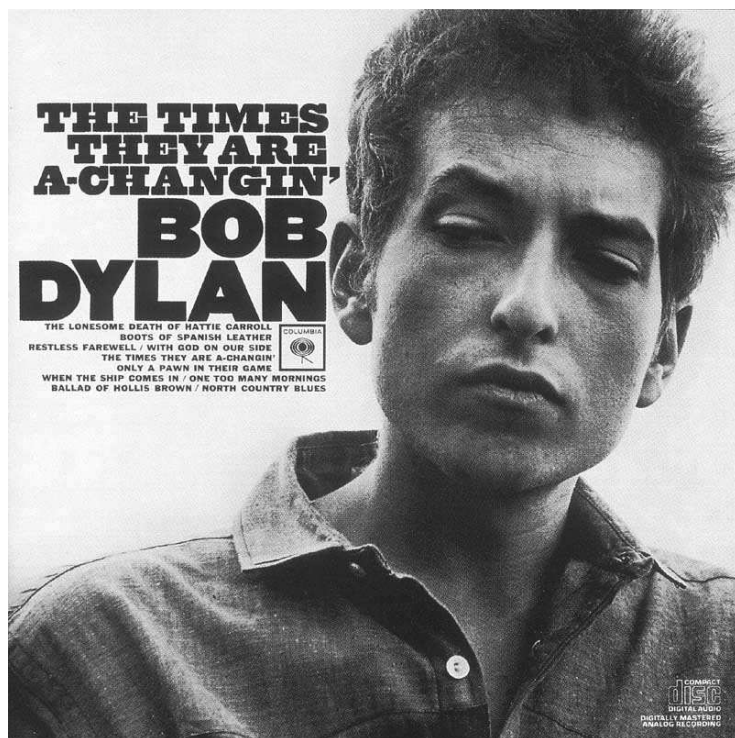
\_\_\_\_\_. “Tim Robbins Vs. The Baseball Hall of Fame.” In: *The Nation*. Disponível em <http://www.thenation.com/doc/20030428/robbins>, acessado em 15/12/09.

\_\_\_\_\_. “Tim Robbins: a candid conversation with Hollywood’s laid back superstar about having it all, the looks, the brain, the role, the clout – and Susan Sarandon”. In: *Playboy Magazine*. fevereiro/95. Disponível em < <http://www.geocities.com/timrobbinspage/interviews/019.html>>, acessado em 24/07/08.

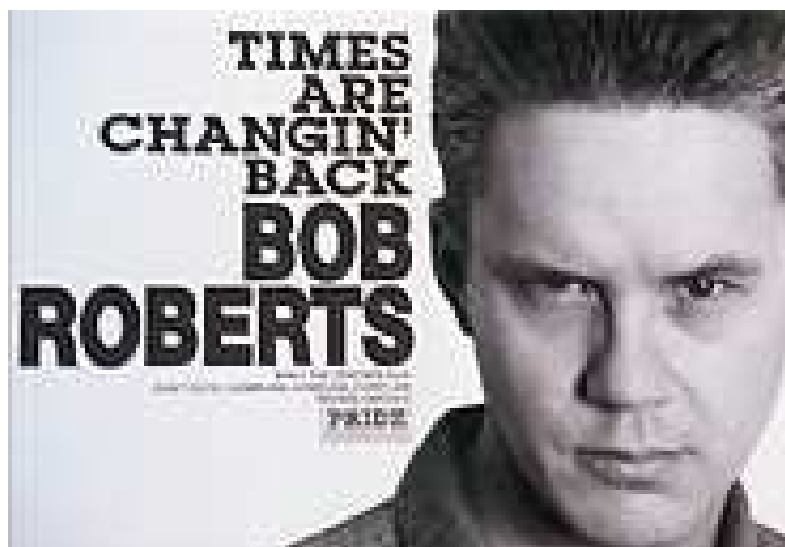
\_\_\_\_\_. apud. ROBERGE, C. *Tim Robbins campaigns for Bob Roberts and the political changes*. 1992. Disponível em < <http://www.geocities.com/timrobbinspage/interviews/002.html>>, Acesso em 24. jul. 2008.

## Anexos

Anexo A – A absorção da persona de Bob Dylan pela Nova Direita, representada por Bob Roberts.



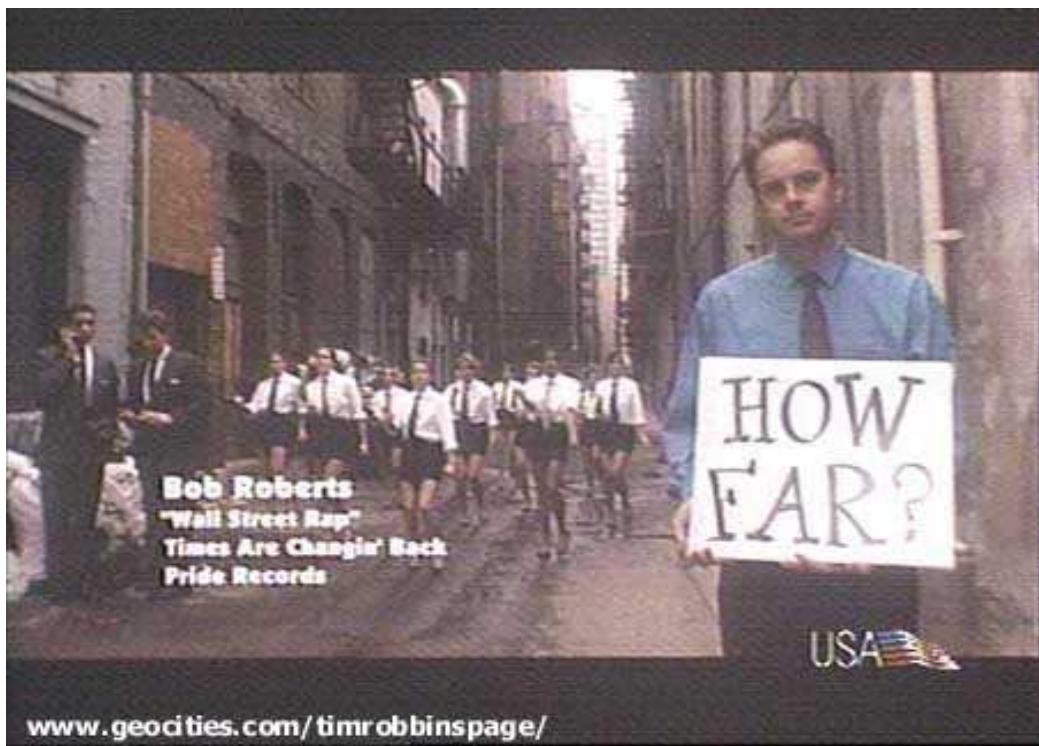
Capa do álbum “*The times they are a-changin’*”, de Bob Dylan, 1964.



Capa do álbum, “*Times are changing back*”, de Bob Roberts, 1990.



Cena do vídeo-clip “*Subterreanean Homesick Blues*”, de Bob Dylan, 1967.



Cena do clip “*Wall Street Rap*”, de Bob Roberts, 1990.

**Anexo B – Transcrição do monólogo de Tim Robbins em sua segunda participação do programa *Saturday Night Live*, em 1992, disponível em <<http://snltranscripts.jt.org/86/86g.phtml>>**

**Tim Robbins:** Thank you! It's great to be here, uh.. but, in a way, a little surprising. You see, I have this new movie out - "Bob Roberts" - and, um.. thank you. And, in the movie, I express some of my views about the nature of power in America, and how different corporations and the television networks they control distort information for their own purposes. So, it's kind of ironic to be here working for General Electric. As you know, GE owns NBC. Yes, GE owns quite a few interesting companies- [ stops ] You can put the cue cards away, Tony, I'm on my own out here, okay?

[ cue card guy slinks away ]

Yes! General Electric is quite an amazing conglomerate. In fact, if you thought General Electric made mainly kitchen appliances and light bulbs, you'd be quite mistaken, you see? General Electric actually makes a great deal of its profits making things like.. [ thinking ] ..triggering devices.. for nuclear warheads. You know the slogan - [ singing ] "G.E. We bring good things to.. death."

**Director's Voice:** Uh, Tim?

**Tim Robbins:** Yeah, Davey!

**Director's Voice:** Would you mind coming backstage? Lorne wants to see you.

**Tim Robbins:** [ chuckling ] I thought this might happen! [ walks off stage ] Sure, Davey, I'll come back and talk to Lorne! This is gonna be interesting! [ walks down the hall, past a couple of suits ] Ohhh.. I see the company suits came out for this one - a little nervous, guys? Hey, which division are you from? Germ warfare! [ laughs ]

[ Tim walks past an angry-faced Lorne Michaels ]

**Lorne Michaels:** Tim.



**Tim Robbins:** [ stops, turns back ] Oh. Lorne. Yeah. The monologue is going great, don't you think? They're not laughing, but they're thinking.

**Lorne Michaels:** Tim, uh-uh-uh.. I'm upset.

**Tim Robbins:** Why? Because I'm attacking G.E.?

**Lorne Michaels:** Yes.

**Tim Robbins:** Why? Because.. G.E. pays your check, Lorne?

**Lorne Michaels:** Yes. Tim, I don't know why you didn't do the monologue we agreed on.

**Tim Robbins:** What? This? [ pulls script out of his jacket and reads ] "Wow! Second show of the 18th season - let's hear it!" Uhhhhhhh.. this is crap, Lorne.

**Lorne Michaels:** Hey! Some of our best writers worked on that "crap".

[ Tim throws script to the floor ]

**Lorne Michaels:** Hey! Don't throw that away. [ reaches down to retrieve script ] A lot of this can be used next week, for Joe Pesci.

**Tim Robbins:** Lorne, what's the point of my doing the show, if I an't let people know that G.E.'s part of the shadow government? Responsible for everything from Iran-Conta, to the assassination of-

[ screen goes fuzzy, then jumps to NBC logo ]

**Announcer:** NBC's "Saturday Night Live", usually seen at this time, has been cancelled.

[ cut to dark bedroom, as Lorne Michaels bolts upright in bed ]

**Lorne Michaels:** Agggghhh!!

[ Phil Hartman rises from the space next to Lorne, and turns on the light ]

**Phil Hartman:** Lorne? Are you okay?

**Lorne Michaels:** I just had the most terrifying nightmare!

**Phil Hartman:** It's alright, Lorne. Would you like me to get you some warm milk.

**Lorne Michaels:** No.. Phil, it's okay. It's just that it seemed so real. Who's the host next Saturday?

**Phil Hartman:** Tim Robbins. And it's gonna be great, he's got that terrific monologue!

**Lorne Michaels:** Oh, right.

[ dissolve back to Tim Robbins standing at Home Base, smiling ]

**Tim Robbins:** Thank you! It's great to be here! Wow! "Saturday Night Live"! Second show of the 18th season! I had a pretty good summer, I have a brand new movie out - "Bob Roberts"! Go see it! Stick around - Sinead O'Conner is here, another big hit! We'll be right back after this message!