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

Elder Kôei Itikawa Tanaka

**Jazz, indústria cultural e política
em *Kansas City*, de Robert Altman**

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

**Jazz, indústria cultural e política
em *Kansas City*, de Robert Altman**

Elder Kôei Itikawa Tanaka

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

Tanaka, Elder Kôei Itikawa

Jazz, indústria cultural e política em Kansas City, de
Robert Altman / Elder Kôei Itikawa Tanaka ; orientador
Marcos César de Paula Soares. – São Paulo, 2010.
129 f. ; il.

Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Estudos Linguísticos e Literários em Inglês.

1. Cinema -Estados Unidos. 2. Cinema -aspectos
políticos. 3. Jazz. 4. Indústria cultural. 5. Altman, Robert,
1925-2006. I. Título. II. Soares, Marcos César de Paula.

CDD 791.430973

Folha de aprovação

Nome: Tanaka, Elder Kôei Itikawa

Título: Jazz, indústria cultural e política em *Kansas City*, de Robert Altman

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

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Agradecimentos

Ao orientador da pesquisa, Marcos César de Paula Soares, pela paciência durante as reuniões e por todas as indicações bibliográficas, todos livros e filmes emprestados durante a pesquisa. Sobretudo, agradeço pela confiança no trabalho.

Aos professores da banca de qualificação, Walter Garcia e Francisco Alambert, pela leitura atenta do relatório, por todos os conselhos, recomendações para o prosseguimento da pesquisa, e pela generosidade em discutirem novamente o trabalho comigo.

A todos os funcionários da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), em especial à Edite e aos colegas do Departamento de Letras Modernas (DLM), pela eficiência na resolução dos problemas e no esclarecimento de dúvidas.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa concedida durante parte do mestrado, possibilitando maior dedicação à pesquisa.

Aos colegas do grupo de estudos de Literatura e Cinema, pelas discussões sobre os mais diversos assuntos, sempre muito úteis à reflexão sobre os objetos de pesquisa de cada um.

Às amigas Solange Grossi e Fabiana Tavares, pesquisadoras experientes e sempre dispostas a ajudar. À Fabiana devo também a revisão criteriosa deste trabalho.

Aos amigos da Patrulha – Elton Furlanetto, Cristiane Maria, Neyde Branco, Roberta Fabbri e Maíra Malosso – pelas discussões animadas e leitura atenta desta dissertação. O mestrado teria sido bem menos interessante e divertido sem vocês.

Aos meus pais e à minha família, a quem devo minha formação como um todo.

À Paola Piovezan, pela paciência nas inúmeras revisões, pela dedicação, companheirismo e carinho.

Resumo

O objetivo dessa dissertação é compreender de que maneira se relacionam três elementos presentes na narrativa de *Kansas City* (1996), do cineasta Robert Altman. Em primeiro lugar o jazz, cuja utilização vai além da concepção tradicional de música como trilha sonora em filmes; em segundo lugar, a imitação de modelos da indústria cultural, que aparece configurada nas personagens Blondie e Johnny O'Hara; e em terceiro lugar, o cenário político, tanto da narrativa como da produção da obra – respectivamente, as décadas de 1930 e 1990 do contexto norte-americano.

Palavras-chave: jazz, indústria cultural, política, Robert Altman, cinema

Abstract

This research aims at understanding how three elements of Robert Altman's *Kansas City* (1996) are related to each other. In the first place the jazz, which is not used as mere soundtrack in this film; in the second place the imitation of culture industry models, personified in the characters Blondie and Johnny O'Hara; and in the third place the political scenario, concerning both the narrative and the production of the film – respectively the 1930s and the 1990s in the north-american context.

Keywords: jazz, culture industry, politics, Robert Altman, cinema

Sumário

Introdução	1
Capítulo 1: O jazz como forma em <i>Kansas City</i>	4
<i>Hosts of Freedom</i> e <i>Tickle Toe</i>	7
Do <i>ragtime</i> ao <i>swing</i>	15
O jazz e a urbanização norte-americana	31
O atrelamento do jazz ao crime organizado	44
Outros elementos do jazz	52
A utilização da música em filme	56
Capítulo 2: Reproduções da indústria cultural	68
<i>Amos 'n' Andy</i> e a indústria cultural nos anos 1930	70
<i>Kansas City</i> e <i>Hold your man</i>	76
Blondie e Jean Harlow	87
O fracasso de Johnny e Blondie	98
Considerações finais	105
Referências bibliográficas	118
Anexos	123

Introdução

As pessoas dizem que se você usa o jazz, o filme precisa ser sobre um assunto do jazz. Isso não funciona para mim, porque eu não quero fazer um filme sobre músicos [de jazz]. Então há alguns anos me ocorreu que, se eu fosse lidar com o jazz, ele deveria ser a estrutura do filme inteiro.

Robert Altman¹

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

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

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

---

¹ Albert, Robert *apud* Sterritt, David. "Director Builds Metaphor for Jazz in Kansas City". In: **Robert Altman Interviews – Edited By David Sterritt**. Jackson: University of Mississippi, 2000, p. 212.

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

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

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

Eu tentei escrever esse filme como jazz e eu tentei filmá-lo dessa maneira. Em outras palavras, eu tenho falas e um enredo com um suspense definido. Tem um início, um meio com algumas interrupções, e um encerramento, mas entre essas partes eu deixo os atores à vontade nesses *riffs*, como eles fazem na música.⁴

As filmagens de *Kansas City* também renderam um documentário: *Jazz 34'* (1996), no qual é possível assistir a cenas estendidas da banda de jazz do *Hey-Hey Club* não utilizadas para o filme. *Jazz 34'* tem a narração de Harry Belafonte, o gângster Seldom Seen de *Kansas City*, e ganhou o prêmio do público de Melhor Documentário na 21ª Mostra Internacional de Cinema em São Paulo, no ano de 1997⁵.

Kansas City, todavia, não se resume ao jazz, pois o filme registra outros aspectos da cidade na década de 1930: as relações do crime organizado com os políticos democratas, a influência da indústria cultural no cotidiano das pessoas, as relações de poder estabelecidas entre os diversos núcleos sociais e o racismo, entre outras.

A fim de explorar tais questões, organizamos nossa dissertação em três partes. O **Capítulo I – O jazz como forma em *Kansas City*** é dedicado ao jazz. Por meio de um estudo de sua história social, investigamos a importância do gênero na cultura norte-americana: seus primórdios e evolução até os anos 1930, as relações com o crime organizado e os métodos de trabalho. A leitura da fortuna crítica (Theodor Adorno, Eric Hobsbawm, Peter Townsend, Gary Giddins, dentre outros) nos ajuda a entender as especificidades do jazz como forma musical norte-americana do início do século XX. A partir dessa perspectiva histórica, procuramos compreender de que maneira Robert Altman constrói em *Kansas City* um quadro político, econômico e social da cidade na década de 1930, usando o jazz como argamassa dessa construção.

Em seguida, discutimos, no **Capítulo II – Reproduções da indústria cultural**, a imitação dos modelos da indústria cultural configurada nos personagens Johnny O'Hara e

---

⁴ Altman, Robert *apud* Self, Robert T. **Robert Altman's subliminal reality**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002, p. 9.

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

Blondie. Vemos de que forma se dá essa imitação em *Kansas City* e quais as relações desse tema com as teorias de Guy Debord sobre a sociedade do espetáculo. Também estabelecemos uma comparação entre o filme *Hold Your Man* (1933), de Sam Wood (1883-1949) e *Kansas City*, analisando semelhanças e diferenças entre ambos.

Na terceira e última parte, a saber, as **Considerações finais**, focamos a discussão na questão política do filme. Por meio de alguns dados sobre a indústria cinematográfica e o panorama político da década de 1990 nos EUA, além do histórico de Altman dentro da indústria hollywoodiana, procuramos estabelecer relações entre o contexto político do enredo de *Kansas City* com o de produção da obra.

Capítulo I - O jazz como forma em *Kansas City*

*A dissonância faz parte da nossa vida na América.
Nós somos algo à parte, mas formamos um todo.*

Duke Ellington⁶

É possível identificar diversas camadas de interpretação para a narrativa que Robert Altman nos apresenta em *Kansas City*. Na mais superficial delas, o que enxergamos é um melodrama: a telegrafista Blondie é perdidamente apaixonada por Johnny O'Hara, e, durante todo o filme, tenta livrá-lo das garras do gângster Seldom Seen. Por meio do sequestro de Carolyn, esposa do assessor do presidente Roosevelt, Blondie espera conseguir reaver seu Johnny. O amor, então, justifica as ações da telegrafista, e é ele que sustenta sua perseverança na jornada contra os obstáculos, rumo a um almejado final feliz junto de seu amado. Tal desfecho bem-sucedido, contudo, não se concretiza, pois Johnny morre eviscerado nos braços de Blondie pouco antes de ela ser eliminada com um tiro à queima-roupa na cabeça. Ao parafrasearmos o filme dessa maneira, contudo, deixamos de lado boa parte dos elementos que constituem a narrativa. Assim, faz-se necessária uma investigação sobre os materiais que não são contemplados por essa paráfrase para que possamos compreender o filme em sua totalidade.

Entre esses elementos, encontra-se o jazz, que não se encaixa de maneira óbvia em nenhum aspecto de uma paráfrase dramática do filme. Podemos dizer que o tratamento dado ao jazz em *Kansas City* é incomum, pois em muitas das cenas ele é colocado no centro da narrativa em vez de ocupar uma posição periférica à ação ou de servir, nos moldes hollywoodianos, como mera trilha sonora. Das primeiras cenas da *jam session* interminável no *Hey-Hey Club* ao encerramento melancólico com o solo dos contrabaixistas em *Solitude*, de Duke Ellington, passando pelo duelo dos saxofonistas

---

⁶ Edward Kennedy (Duke) Ellington (1899-1974) é considerado um dos mais importantes compositores de jazz norte-americanos. Nascido em Washington D.C., numa família negra de classe média que incentivava seu talento para a música e as artes, Ellington destacou-se em diversos campos da música: foi compositor, arranjador, letrista, líder de banda, pianista e produtor. Sua importância na cultura norte-americana vai além do escopo musical, pois se recusava a aceitar quaisquer limitações raciais que lhe fossem impostas. Com essa postura, tornou-se um autêntico herói para as comunidades negras dos Estados Unidos por quase um século. (Cf. Giddins, G., DeVeaux, S. **Jazz**. New York: W. W. Norton & Company, 2009, pp. 138-139)

Coleman Hawkings⁷ e Lester Young⁸, o jazz se faz presente em inúmeras ocasiões nas quais a música e seus produtores assumem papel fundamental na trama, surgindo como uma voz do diretor que comenta a narrativa. Em entrevista ao crítico David Thompson, Altman diz o seguinte sobre a estrutura do filme:

Eu vejo em *Kansas City* uma peça musical, uma fuga, em que cada personagem representa um instrumento. Harry Belafonte [Seldom Seen] seria o trompete, Dermot Mulroney [Johnny O'Hara] o trombone; Jennifer Jason Leigh [Blondie] e Miranda Richardson [Carolyn] seriam saxofones tenores fazendo um dueto, de maneira que o diálogo entre elas fossem variações sobre um tema que não tinha muito a ver com o avanço do enredo.⁹

Ao comparar os personagens de sua narrativa aos instrumentos da seção melódica de uma banda de jazz (saxofone, trompete, clarinete, trombone), responsáveis pela apresentação do tema da música e pelos improvisos, Altman nos remete ao seu *modus operandi* incomum dentro do processo de produção em série dos filmes de Hollywood, já que seus atores

escrevem diálogos; eles reconstroem seus personagens, incorporando aspectos de suas próprias vidas; são encorajados a discutir, alterar, questionar e explorar seus personagens com o diretor e a companhia; (...) e a eles geralmente é proporcionado um ambiente criativo sem qualquer tipo de rigidez, que promove a espontaneidade e o desenvolvimento, resultando em um número de atuações excepcionalmente convincentes

---

⁷ Coleman Hawkings (1904-1969) nasceu em St. Joseph, Missouri, e começou a estudar música aos cinco anos de idade. Aos dezoito entrou para sua primeira banda de jazz. Logo em seguida, uniu-se à banda de Fletcher Henderson, com quem permaneceu por onze anos desenvolvendo sua técnica de solista no saxofone tenor, tornando-se uma das maiores referências do jazz no instrumento (Cf. Giddins, G., DeVeaux, S., *op. cit.*, p. 162)

⁸ Lester Young (1909-1959) nasceu no Mississippi, mas cresceu em Nova Orleans, onde seu pai o treinou em diversos instrumentos para que Lester, junto de seus irmãos, formasse a Young Family Band. Deixou a banda da família em 1927 para excursionar com King Oliver, Benny Moten and the Blue Devils, entre outros. Em 1933 estabeleceu-se em Kansas City. Quando a banda de Fletcher Henderson passou pela cidade em dezembro daquele ano, Young e Hawkings participaram de uma lendária *jam session* envolvendo outros saxofonistas tenores – entre eles, Ben Webster. Essa *jam session* durou toda a madrugada e, de acordo com o que se tem notícia, Lester Young saiu vencedor dos duelos (Cf. Giddins, G., DeVeaux, S., *op. cit.*, pp. 250-251).

⁹ Thompson, D. “Kansas City”. In: **Altman on Altman**. Queen Square London: Faber and Faber, 2006. p. 178 (tradução nossa).

que frequentemente se tornam mais excitantes por meio da evidente intimidade entre ator, personagem e diretor.¹⁰

As personagens Carolyn e Blondie, por sua vez, nos remetem aos improvisos sucessivos das bandas de jazz, nos quais nenhum dos músicos

sabe exatamente o que o outro vai fazer, mas eles ouvem uns aos outros, trocando frases entre si, numa espécie de diálogo. O que os une é a harmonia da música, sobre a qual os músicos tocam diferentes linhas melódicas simultaneamente, o que, em termos musicais, cria uma espécie de contraponto acidental. Esse é o embrião do que denominamos *jam session*.¹¹

Entretanto, os diálogos de Carolyn e Blondie são, na sua maioria, desarmônicos. Blondie é da classe trabalhadora e seu discurso é agressivo; ela usa gírias e tem como referência para o seu comportamento os filmes de Jean Harlow a que assiste no cinema – detalhe importante para entender a atuação de Jennifer Jason Leigh no papel de Blondie. Carolyn, por sua vez, é da classe dominante. Esposa de um político importante da cidade, veste-se com elegância proporcional ao seu bolso, mas não consegue manter coerência em seus enunciados por permanecer entorpecida de láudano¹² o tempo todo. Diante de tantas diferenças e do consequente fim trágico desse relacionamento, poderíamos dizer que a música que as duas mulheres “tocam” é um fracasso.

Contudo, a desarmonia desse “dueto” e o assassinato de Blondie por Carolyn não podem ser vistos como uma falha de Altman na composição de sua “peça musical” porque foram ações planejadas pelo diretor. A dissonância premeditada na relação entre as duas mulheres em contraponto à harmonia que se dá entre os músicos do *Hey-Hey Club* nos revela que o jazz é, dentre as experiências históricas apresentadas no filme, a única bem-sucedida e que tem valor para o diretor. Diante da barbárie (desigualdades sociais,

---

¹⁰ Sterrit, D. “Nashville”. In: **Robert Altman Interviews – Edited By David Sterritt**. Jackson: University of Mississippi, 2000, p. 19 (tradução nossa).

¹¹ Bernstein, L. **Bernstein Century: Bernstein on Jazz – What is Jazz?** Sony, 1998, Faixa 2 (tradução nossa).

¹² Solução de ópio em álcool com efeito sedativo. Arma importante no arsenal médico até o final do século XIX, seu uso entusiástico resultava frequentemente em dependência química (Cf. Strathern, P. **O sonho de Mendeleiev: a verdadeira história da química**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002, pp. 83-84.)

discriminação racial, corrupção e crime organizado), Altman nos mostra o jazz enquanto elemento da cultura norte-americana da década de 1930 que guardava em si o potencial de uma forma de sociabilidade possível em condições específicas, sobre as quais trataremos mais adiante.

Por ora, podemos dizer que o filme, embora tenha seguido a já mencionada liberdade criativa durante suas filmagens, foi “cuidadosamente planejado e precedido de uma pesquisa meticulosa que de maneira alguma se assemelha aos improvisos de uma performance dos músicos de jazz”¹³. *Kansas City* é permeado por diversas referências históricas – na construção dos personagens, nos diálogos e na atenção aos detalhes periféricos à ação principal, por exemplo –, resultando numa intrincada rede de relações que utiliza o jazz como seu princípio organizador.

Vale ainda lembrar que o surgimento e evolução do jazz são descritos pelos seus historiadores como momentos incomparáveis dentro da história da música norte-americana. Os motivos para essa relevância histórica residem no fato de o jazz ter alcançado um grau de evolução técnica elevado em um curto espaço de tempo. Investigar as razões e as condições históricas nas quais esse desenvolvimento se deu é, portanto, fundamental para entender o porquê da importância do jazz na historiografia norte-americana, o que explicaria as escolhas de Altman para *Kansas City*.

Hosts of Freedom e Tickle Toe

Podemos iniciar nossa investigação sobre o filme observando a maneira como o diretor nos apresenta os personagens e o enredo. Nos primeiros cinco minutos, em que só parte dos créditos é mostrada (nome das produtoras, diretor, três atores e título do filme), há uma breve introdução: é início da noite e Blondie toma o lugar de sua irmã como manicure para entrar na casa dos Stiltons e sequestrar a esposa, Carolyn. Não há, até esse momento, qualquer explicação para o motivo do crime e o único fundo sonoro perceptível é o dos trovões prenunciando a chuva que Blondie e Carolyn enfrentarão ao saírem de

---

¹³ Gabbard, K. “Kansas City Dreamin’ – Robert Altman’s jazz history lesson”. In: Buhler, J. *et. al.* **Music and cinema**. Hanover: Wesleyan University Press, 2000, p. 141 (tradução nossa).

carro pela cidade. A sequência do rapto termina com um *zoom in*¹⁴ no rosto de Carolyn – que acabara de tomar uma boa dose de láudano – seguido de um *fade out*¹⁵.

Por um segundo, a tela permanece totalmente preta até que, abruptamente, ouve-se o início de *Hosts of Freedom*, de Karl King¹⁶, ao mesmo tempo em que surgem o chão de uma calçada e alguns pedestres em passo apressado, carregando placas de propaganda do Partido Democrata. Percebemos que se trata, ao contrário da sequência do sequestro, de uma filmagem diurna. A câmera sobe e mostra, em plano geral¹⁷, a Union Station, estação de trem de Kansas City que será revisitada pelas personagens em outros momentos da narrativa. Os créditos do filme continuam surgindo na tela aos poucos. Sem que a música seja interrompida, temos um corte e a câmera, realizando um *travelling*¹⁸, mostra o interior da estação, acompanhando em plano americano¹⁹ os passos de Blondie até o momento em que ela chega à barbearia onde sua irmã, Babe, trabalha como manicure. O ressurgimento de Blondie na tela em outro momento do dia nos dá indícios de que se trata de um *flashback*, mas só teremos certeza dessa hipótese com o decorrer do filme.

Há um corte e, a partir desse momento, o diretor inicia uma sequência de cenas internas da Union Station montadas com intervalos curtos entre si. Primeiramente, surge, em plano geral, a fanfarra da *Lincoln High School*, que executa, diante de uma multidão, a música ouvida pelo espectador desde o início da sequência. Com o *zoom out*²⁰ da câmera, é possível ler *Vote Democrat* (“Vote Democrata”) numa faixa acima do palco que está atrás da banda, indicando que a apresentação musical é uma introdução ao comício político que virá em seguida.

O corte seguinte nos mostra uma adolescente negra entrando no saguão e sendo alvejada por olhares que reprovam a sua presença naquele local. Há um novo corte, e

---

¹⁴ Aumento na distância focal de uma lente que dá a sensação de aproximação (Cf. Pandey, A. **Academic Dictionary of Film, Television and Theatre**. Delhi: Isha Books, 2005, p. 306 – tradução nossa).

¹⁵ Uma transição visual entre tomadas ou cenas que aparecem na tela como um breve intervalo sem qualquer imagem. Geralmente utilizado para indicar uma mudança no tempo e no espaço (Cf. *Ibidem*, p. 134).

¹⁶ Compositor norte-americano de músicas para bandas militares e circenses do início do século XIX. Entre outros trabalhos, Karl King foi diretor da banda do espetáculo *Buffalo Bill's Wild West Show*, tema da sátira *Buffalo Bill and the Indians, or Sitting Bull's History Lesson*, filmada por Altman em 1976 (Cf. Schmidt, D. **Iowa Pride**. Fairfax: Xulon Press, 2002, pp. 70-71).

¹⁷ “Em cenas localizadas em exteriores ou interiores amplos, a câmera toma uma posição de modo a mostrar todo o espaço da ação” (Cf. Xavier, I. **O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 19).

¹⁸ Movimento em que a câmera, montada em um carro sobre trilhos, acompanha as ações do objeto filmado. Também conhecido como *dolly shot* (Cf. Pandey, A., *op. cit.*, p. 114).

¹⁹ “Corresponde ao ponto de vista em que as figuras humanas são mostradas até a cintura aproximadamente, em função da maior proximidade da câmera em relação a ela” (Cf. Xavier, I., *op. cit.*, p. 19).

²⁰ Diminuição na distância focal de uma lente que dá a sensação de distanciamento (Cf. Pandey, A., *op. cit.*, p. 306).

vemos Nettie Bolt, a representante da *Junior League*²¹ de Kansas City, perguntando a um funcionário da estação por uma menina negra chamada Pearl Cummings. No corte seguinte, a câmera nos mostra a adolescente novamente. A montagem nos permite concluir que seria ela a menina pela qual as mulheres da cena anterior procuram. Pearl senta-se num banco da estação e observa um senhor branco ao seu lado levantar-se imediatamente, indo procurar outro local para continuar a leitura de seu jornal (Figura 1).

Todas essas cenas são filmadas em plano médio²². A sequência só volta ao plano americano quando a música termina e a câmera focaliza novamente Babe e Blondie. O diálogo entre as duas permanece em cena até que a última menciona o nome de Johnny. Temos, então, um corte para uma cena externa, e surge Johnny O'Hara, em plano americano, andando pela calçada em frente ao *Hey-Hey Club*.

Podemos observar até o momento alguns procedimentos do diretor que nos chamam a atenção. Em primeiro lugar, a maneira com que a sequência da Union Station é introduzida. Apesar de as duas cenas do sequestro terminarem em um *fade out*, o volume da música e o surgimento de uma cena completamente diferente da anterior fazem com que o início da sequência seguinte seja abrupto. Tal corte também não permite que relações causais narrativas se apresentem, pois embora vejamos Blondie novamente na tela, há a presença de outros personagens alheios ao sequestro. Esse procedimento rompe com a tradição do cinema clássico, que elege um elemento da narrativa como fio condutor para a história e o acompanha até o seu desfecho.

Em segundo lugar, há uma predominância de planos gerais e médios; a montagem é rápida (as cenas duram poucos segundos); a captação, tanto de som quanto de imagem, é deliberadamente “suja”, ou seja, há sobreposição de vozes e sons do ambiente durante os diálogos, e a câmera filma figurantes e objetos cênicos passando na frente dos atores em primeiro plano. Tais escolhas impedem a exploração da subjetividade dos personagens e, ao mesmo tempo, evitam a fixação da perspectiva em um indivíduo. Desse modo, não há

---

²¹ “A *Association of Junior Leagues, International* (AJLI) é uma organização de mulheres que une as *Junior Leagues* (JLs) de diferentes cidades. Mais de 192.000 voluntárias da JL agem (...) em prol das necessidades das comunidades e das mudanças na sociedade. É uma organização multicultural e multinacional [há JLs no Canadá, México, Reino Unido e Estados Unidos] cujo objetivo primário é promover o trabalho voluntário e capacitar as lideranças comunitárias. Mantém-se como uma das mais influentes organizações femininas nos EUA”. – Cf. Slavin, S. **U.S. women's interest groups: institutional profiles**. Westport: Greenwood Press, 1995, pp. 86-87 (tradução nossa).

²² “Situações em que, principalmente em interiores (uma sala, por exemplo), a câmera mostra o conjunto de elementos envolvidos na ação (figuras humanas e cenário)” (Cf. Xavier, I., *op. cit.*, p. 19).

qualquer adesão ao modelo dramático, mas uma ênfase na ligação de cada personagem com seu meio social.

Tomemos as cenas de Pearl Cummings como exemplo. Se a personagem fosse registrada em *close*²³ ou em plano americano, haveria uma ênfase nela como um fio narrativo, causando o efeito de identificação com a personagem. A escolha pelo plano médio, por sua vez, ressalta a adolescente como *tipo*, o qual,

segundo o caráter e a situação, é uma síntese original que reúne organicamente o universal e o particular. O tipo não o é graças ao seu caráter médio, mas o simples caráter individual – qualquer que seja a sua profundidade – não basta também; pelo contrário, ele torna-se tipo porque nele convergem e reencontram-se todos os elementos determinantes, humana e socialmente, de um período histórico, porque criando tipos mostram-se esses elementos no seu grau mais alto de desenvolvimento, na revelação extrema das possibilidades que neles se escondem, nessa representação extrema dos extremos que concretiza ao mesmo tempo o cume e os limites da totalidade do homem e do período.²⁴

A utilização do plano médio insere as personagens num contexto específico, mostrando a relação dela com as outras pessoas e o próprio ambiente ao seu redor. Assim, o espectador é impelido a se perguntar a respeito da *função* das personagens na narrativa em detrimento de uma reflexão sobre sua subjetividade. No caso específico da menina, a função que ela exerce nessas cenas é a de explicitar o preconceito racial presente na sociedade em que a narrativa se desenrola.

Todo esse esforço cognitivo amplia a relação entre Blondie e Carolyn para além do âmbito do sequestro. Altman poderia prosseguir com o crime em cena – um episódio da vida privada típico dos filmes policiais e de suspense – ou focar seu *flashback* somente em Blondie. No entanto, no clímax da ação, o diretor realiza uma quebra e inicia uma sequência de cenas e cortes que, aparentemente, nada têm a ver com o desenrolar do sequestro em si. O cineasta passa, então, a nos mostrar vários personagens e locações diferentes que nos obrigam a contextualizar a narrativa.

---

²³ “A câmera, próxima da figura humana, apresenta apenas um rosto ou outro detalhe qualquer que ocupa a quase totalidade da tela” (Cf. Xavier, I., *op. cit.*, p. 19).

²⁴ Lukács, Georg. *apud* Reis, Carlos. **Discurso ideológico do neo-realismo português**. Coimbra: Almedina, 1983, p. 411.

O próximo personagem que o diretor nos apresenta, como já adiantamos, é Johnny O'Hara, que surge na tela caminhando pela calçada ao som dos primeiros acordes de *Tickle Toe*, de Lester Young. A câmera acompanha em *pan shot*²⁵ o passo de Johnny até se deter num cartaz colado no muro do *Hey-Hey Club* (Figura 2) enquanto Johnny segue seu caminho. Lê-se, no cartaz, o seguinte:

Há um corte, e a cena seguinte já é uma interna do *Hey-Hey Club*. Nela, a câmera reveza entre os músicos tocando e Seldom Seen, que lê um jornal tomando café sentado a uma mesa. O diretor também nos mostra um plano geral, e é possível ver que a mesa de Seldom encontra-se no mesmo ambiente ocupado pelos músicos.

Um desses músicos improvisa ao saxofone e ouve-se uma voz que diz: “Ouçam esta merda”. Há um corte e voltamos para Seldom Seen. Descobrimos que é dele a voz que ouvimos anteriormente, e ele lê para as pessoas ao seu lado um texto do jornal: “Houve uma calmaria hoje na organização das atividades, uma pequena pausa antes que a verdadeira batalha pelo controle da cidade comece”. Vemos novamente os músicos tocando, e Seldom continua sua leitura: “Amanhã, ao amanhecer, a batalha final terá início. Isso é o que as bichas do *Kansas City Journal Post* têm a dizer. Seldom Seen está dizendo a vocês que o que vai acontecer amanhã de manhã vai depender do que acontecer quando o sol se puser hoje à noite. Vocês podem apostar nessa merda”.

A sequência no *Hey-Hey Club* dura somente um minuto, o suficiente para que Altman faça um jogo com a montagem e os recursos de áudio disponíveis. Quando a primeira fala de Seldom surge, tem-se a impressão de que a frase comenta a cena dos músicos, mas logo em seguida surge Seldom lendo o jornal. O diretor poderia muito bem ter escolhido fazer o corte antes e filmar a leitura da notícia em voz alta desde o início, mas ele opta pela ponte sonora. Altman faz isso propositalmente logo na primeira cena da sequência, em que os músicos de jazz surgem na tela, para deixar muito clara a sua posição. Ao mesmo tempo em que adianta o que está para acontecer no filme, ele também contrapõe, por meio de um recurso técnico do cinema, o comentário negativo de Seldom sobre a eleição na cidade à música executada no clube.

---

²⁵ Também conhecido como *panning*, trata-se de um “movimento de câmera que explora o espaço cênico horizontalmente, movendo-se para a direita ou esquerda a fim de dar a impressão de uma cabeça virando para os lados, geralmente com o intuito de seguir algum objeto em movimento” (Cf. Stadler, J., McWilliam, K., **Screen Media: Analysing Film and Television**. Crows Nest: Allen & Unwin, 2009, p. 345 – tradução nossa).

Há aí também um jogo com a palavra *battle* (batalha), que surge tanto no cartaz fora do clube como no texto do jornal. Em última análise, ambas as “batalhas” têm caráter político. Aquela à qual o *Kansas City Journal Post* se refere é pelo poder administrativo na cidade, pertencente à elite branca. A do cartaz é pela supremacia de cada um dos desafiantes no domínio de seus instrumentos musicais. O palco do *Hey-Hey Club* é um espaço para que os músicos demonstrem suas capacidades técnicas, cujas variações são infundáveis desde que respeitadas as regras estabelecidas pela forma do jazz.

Sem interrupção de *Tickle Toe*, temos um corte e, em plano geral, observamos Johnny novamente, dessa vez conversando com Blue Green, seu parceiro no roubo que ocorrerá no decorrer do filme. A cena seguinte é constituída por um plano geral do comício democrata no saguão da estação ferroviária. Desse ponto até os onze minutos de filme, todas as cenas têm a Union Station como locação, e os procedimentos técnicos são basicamente os já descritos, variando somente na apresentação de outros personagens da trama: Charlie Parker²⁶ (que sai da estação junto com seus companheiros de fanfarra, tendo seu saxofone em mãos), Johnny Flynn, Sheepshan Red e Henry Stilton. Entre as cenas que envolvem esse último, uma delas merece ser comentada mais detidamente.

Na concepção tradicional de cortes do cinema clássico, a sucessão das cenas acompanha o movimento dos atores principais do início ao fim dos seus movimentos na tela. Em *Kansas City* há, nessa mesma sequência, dois momentos em que Altman quebra essa regra do cinema, postergando ou antecipando o corte. No *pan shot* em frente ao *Hey-Hey Club*, a câmera acompanha os passos de Johnny O'Hara pela calçada, que prossegue sua caminhada e sai do quadro enquanto a câmera detém-se sobre o cartaz no clube divulgando o duelo entre Coleman Hawkings e Lester Young. Já no momento em que Henry Stilton chega à Union Station, a câmera filma os jornalistas abordando o político em frente à estação e, no corte seguinte, começa a filmar seu interior em plano médio antes mesmo que esse grupo (Stilton e os jornalistas) entre em cena. O que aparece em primeiro plano são escoteiros marchando no saguão de entrada em fila indiana – somados à fanfarra que acabara de tocar, configuram visualmente uma certa militarização da sociedade predominante naquele contexto. A câmera, entretanto, não os acompanha, permanecendo estática até que Stilton e os jornalistas entrem no quadro para, só daí em diante, acompanhar seus passos. Do ponto de vista técnico do cinema clássico, esses cortes

---

²⁶ Charlie Parker (1920-1955), assim como Altman, nasceu em Kansas City e foi considerado um dos precursores do *bebop*, estilo de jazz desenvolvido nos anos 1940 a partir do *swing* (Cf. Giddins, G., DeVeaux, S., *op. cit.*, pp. 301-302).

estariam tão equivocados quanto a supracitada “sujeira” na captação do som e das imagens, já que a filmagem, da maneira como foi executada, rompe com a hierarquia do protagonista.

A sequência na Union Station termina com a continuação desse último plano médio, que sofre um *zoom out* e se eleva numa grua²⁷, mostrando um plano geral do saguão. Ouvem-se as últimas palavras do político que discursa no comício (“Kansas City é unanimemente Democrata!”) e os últimos acordes de *Tickle Toe*, que sofre um *fade in*²⁸ e tem seu término justaposto ao da cena. O corte seguinte nos leva de volta à sequência inicial na mansão dos Stiltons com o prosseguimento do sequestro.

O fim dessa sequência nos permite notar alguns pontos importantes. Um deles é o fato de que, com a exceção de *Seldom Seen* e dos músicos de jazz, todos passam pela Union Station. Ou seja, um ambiente público – procedimento bem parecido com o que foi feito em *Nashville*, filmado por Altman em 1975. Se nesse último a cena ocorre num aeroporto, em *Kansas City* somos apresentados à estação ferroviária da cidade – fundamental para o desenvolvimento do jazz, como veremos adiante. É interessante notar que, além de fazer uso do mesmo recurso para apresentar os personagens, tanto em *Nashville* como em *Kansas City* há a presença marcante de um pano de fundo político para a história. No primeiro há o furgão do *Replacement Party* que percorre a cidade e passa pelo aeroporto com os alto-falantes fazendo a propaganda do candidato Hal Phillip Walker. No segundo, enquanto as pessoas circulam e os núcleos se alternam na tela, há um comício do Partido Democrata dentro da estação, precedido pela apresentação da fanfarra da *Lincoln High School*, que toca uma marcha.

Contudo, podemos concluir que, tanto na sequência do aeroporto de *Nashville* quanto na da estação de trem de *Kansas City*, não há qualquer ligação causal entre os personagens heterogêneos que Altman nos apresenta. Em outras palavras, não há ênfase no encadeamento narrativo, mas na função que esses tipos têm em cada quadro. No caso específico de *Kansas City*, temos uma fragmentação extrema, pois não há homogeneidade no tratamento das imagens, uma vez que o diretor combina *closes*, planos americanos, médios e gerais – com uma ênfase nos dois últimos. Esse amplo repertório de técnicas de

---

²⁷ “Câmera montada sobre plataformas com rodas e um braço mecânico que pode ser erguido, abaixado e movimentado para os lados para dar amplitude e movimento a uma tomada” (Cf. Stadler, J., McWilliam, K., *op. cit.*, p. 67).

²⁸ “Similarmente ao que ocorre com a imagem, o som também pode gradativamente diminuir [*fade out*] ou aumentar [*fade in*] a partir do silêncio” (Cf. Hollyn, N. **The Film Editing Room Handbook: How to Tame the Chaos of the Editing Room**. Berkeley: Peachpit Press, 2010, p. 243 – tradução nossa).

montagem e de filmagem justapõe uma série de materiais aparentemente heterogêneos, cuja ligação narrativa não se explicita até aquele momento da narrativa. Cabe aos espectadores do filme traçar conexões entre os fragmentos que são apresentados. As relações entre as partes nessa sequência específica são as pontes sonoras que unem as cenas. Até o momento do diálogo entre Babe e Blondie, é a marcha militar *Hosts of Freedom* que permanece ao fundo. Do instante em que Johnny O'Hara e o *Hey-Hey Club* surgem na tela até a entrada de Henry Stilton no saguão da estação, é o jazz *Tickle Toe* que ocupa o espaço.

É possível identificar, portanto, dois grandes arcos definidos pelas músicas, que se contrapõem no plano sonoro, mas que pertencem a um mesmo contexto histórico. Ou seja, a riqueza de materiais (gangsterismo, eleição, racismo) faz parte de uma série de reflexões que são subsumidas, na sequência analisada, pelo contraponto entre a música militar e o jazz. A associação que Altman faz de *Hosts of Freedom* com o cenário político da cidade, por exemplo, configura um contraste em relação à música leve e sincopada²⁹ que acompanha Seldom Seen em sua primeira cena no *Hey-Hey Club*. Mostrar, após o fim da apresentação da fanfarra, a saída de Charlie Parker direto para o clube de jazz com o saxofone em mãos só reforça essa oposição.

O contraste entre as músicas militar e jazz sugere um aspecto mais amplo do que o mero uso tradicional da trilha sonora em filme. Configura-se também nesse momento de *Kansas City* um embate tanto histórico quanto estético que será desenvolvido detidamente mais adiante. Por ora, podemos dizer que as músicas, da forma que foram utilizadas, adicionam um comentário, funcionando como um narrador que delineia uma moldura às cenas em vez de simplesmente servirem como trilha sonora. Destacaremos como esse uso da música ocorre em outros momentos de *Kansas City* no decorrer do nosso trabalho.

Por meio da análise dessa sequência de apresentação das personagens, além da observação do filme como um todo, também nos permite entender que o contraponto é a pedra angular que estrutura a obra. Sob os arcos definidos pelas músicas estão contidos diversos elementos que, sobrepostos uns aos outros, formam antagonismos que dão o tom do filme. Além do contraste entre *Hosts of Freedom* e *Tickle Toe*, a observação dos procedimentos técnicos utilizados, por exemplo, nos dá indícios do conflito entre a forma

---

²⁹ Em música, síncope é um deslocamento da acentuação rítmica. Tecnicamente ela se dá na “remoção de um acento onde ele seria esperado ou sua mudança para um ponto onde menos se esperaria. Em qualquer um dos casos, há o elemento de surpresa ou choque” (Cf. Bernstein, L., *op. cit.*, Faixa 1 – tradução nossa).

progressista de *Kansas City* e aquela que segue as regras do cinema hollywoodiano tradicional. Toda a narrativa de *Kansas City* é permeada por oposições homólogas como as que foram apresentadas: de um lado, a música militar e o cinema clássico; de outro, o jazz e o cinema progressista. É por meio do exame da recorrência de contrapontos dessa natureza que traremos à tona nossas observações sobre o filme.

Do ragtime ao swing

No curto espaço de tempo que toma a apresentação dos personagens, já é possível observar diversas referências históricas que Altman revela em seu filme. O espaço urbano, a música militar, a associação dos músicos ao gangsterismo – todos esses elementos fazem parte da história social do jazz e merecem ser aqui pormenorizados.

Antes do surgimento deste gênero, a grande música popular vigente no início do século XX nos Estados Unidos era o *ragtime*, cuja origem remonta ao fim do século XIX e está ligada às famílias de origem europeia, que davam permissão aos escravos negros para que aprendessem a tocar piano. Só os músicos que sabiam ler partituras eram capazes de executar o *ragtime*. Essa mistura, historicamente pouco vista até então, permitiu o desenvolvimento do próprio *ragtime* e de outras formas estéticas, como posteriormente o jazz. Numa simplificação, pode-se considerar que o *ragtime* nasceu da tradicional música ocidental europeia – a leitura musical e a cadência acelerada, festiva e rígida dos ritmos militares na mão esquerda – e a incorporação da tradição oral dos ritmos africanos – com a mão direita livre para as síncopes. O gênero ganhou popularidade e se tornou um fenômeno cultural à época também por mimetizar o ritmo apressado dos centros urbanos que começavam a surgir. Scott Joplin, compositor negro de obras de *ragtime*, viu sua popularidade crescer à medida que as vendas da partitura de *Maple Leaf Rag* aumentavam em Tin Pan Alley³⁰, porque, naquela época, a América era um império de pianos – símbolos tanto de *status* como de nostalgia da era vitoriana.

Entretanto, embora tenha raízes europeias, o que mais caracterizava o *ragtime* eram de fato as síncopes complexas derivadas da tradição polirrítmica da África e da América. O salto para o jazz ocorreu em Nova Orleans, onde artistas mais pobres do que os músicos de *ragtime* de Nova Iorque incorporaram as harmonias e timbres do *blues* originário do

---

³⁰ Faixa da Broadway Ave., em Nova Iorque, que concentrava, no início do século XX, as principais editoras musicais da época. Foi responsável pela distribuição das partituras de *ragtime* e pela gravação dos primeiros discos de jazz da História.

Mississippi ao *ragtime*. O próprio *blues* já havia sofrido uma releitura por trompetistas pioneiros de jazz, que adicionaram vibrato ao som e preenchiavam os “brancos” das composições com improvisações.

O improviso, a seu turno, era um dos sinais que apontavam para uma evolução da música e contribuíam para um rompimento gradual com os valores da era vitoriana que ainda imperavam na sociedade americana. E apesar de ser, como a síncope, um elemento já presente há muito tempo na história da música, nenhuma das técnicas era aplicada sucessivamente por dois ou mais músicos no momento da realização musical. Isso se dá formalmente no jazz por meio de uma estrutura oriunda do *blues* denominada *call-and-response* (chamada-e-resposta), na qual um músico improvisa uma linha melódica sobre outra apresentada previamente por outro músico, e assim por diante. Dar ao músico essa liberdade e o poder de ter sua própria voz foi uma inovação extremamente importante para a evolução do jazz. Se por um lado o desenvolvimento da música militar (pertencente à tradição ocidental europeia) se deu em torno da escrita musical, por outro o jazz tem em sua origem a tradição oral aparada pela matriz africana. A avaliação dos músicos de cada gênero segue, então, pressupostos distintos. Enquanto o músico militar é examinado de acordo com a sua obediência à pauta, o de jazz é avaliado de acordo com a sua performance e criatividade diante do tema proposto.

No entanto, o valor estético do jazz e sua contribuição social não são os únicos aspectos explorados por Altman em *Kansas City*. Observamos um universo ligado à música carregado de contradições, sendo a maior delas o fato de uma produção artística como o jazz só ser viabilizada, naquele contexto, por meio do financiamento do crime organizado. O jazz em *Kansas City*, dessa maneira, não se configura como uma forma de arte autônoma, pois está inserida em relações de produção bem específicas. Complicações dessa natureza provocaram reflexões no campo da teoria crítica musical, e um dos exemplos mais famosos dessa discussão se encontra no debate proposto por Theodor Adorno em seus ensaios sobre música.

No caso de “O fetichismo na música e a regressão da audição”³¹, por exemplo, Adorno faz uma crítica à situação da música ocidental como um todo. Segundo o crítico, houve uma inversão de valores da Grécia clássica para os tempos modernos. Se na Grécia Antiga a função disciplinadora da música era uma qualidade, hoje todos tendem a

---

³¹ Adorno, T. “O fetichismo na música e a regressão da audição”. In: **Theodor W. Adorno – Textos Escolhidos**. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 1999, pp. 65-108.

“obedecer cegamente à moda musical, aliás, como acontece igualmente em outros setores”³² Tal processo teve duas consequências: a fetichização da música e a regressão da audição. Na primeira, a música é transformada em mercadoria consumida, e aqueles que a consomem “fabricam” o sucesso, coisificam-no e o aceitam como critério objetivo sem se reconhecer nele. Na segunda, a audição moderna permanece num estado infantil, conservador, pois rejeita toda e qualquer música que saia da ordem pré-estabelecida. Neste mesmo ensaio, Adorno cita Benjamin acerca do cinema em comparação com a música:

A observação de Walter Benjamin sobre a percepção de um filme em estado de distração também vale para a música ligeira. O costureiro *jazz* comercial só pode exercer a sua função quando é ouvido sem grande atenção, durante um bate-papo e, sobretudo, como acompanhamento de baile. (...) Contudo, se o filme como totalidade parece ser adequado para a apreensão desconcentrada, é certo que a audição desconcentrada torna impossível a apreensão de uma totalidade.³³

Adorno afirma que o jazz é somente mais um braço da indústria cultural, um “fenômeno de massa” sujeito a todas as limitações como obra de arte dentro do capitalismo quanto o cinema ou a fotografia, e desvaloriza as improvisações características do gênero. Afetadas pela “estandardização, a exploração comercial e o enrijecimento do meio”, as improvisações do jazz são consideradas por Adorno meros embustes:

as chamadas improvisações nada mais são que paráfrases de fórmulas básicas, sob as quais o esquema, embora encoberto, aparece a todo instante. Até mesmo as improvisações são em certo grau normatizadas, e sempre voltam a se repetir. (...) Diante das enormes possibilidades de invenção e tratamento do material musical – até mesmo, quando absolutamente necessário, na esfera do entretenimento –, o jazz apresenta-se em um estado de completa indigência. O que ele utiliza das técnicas musicais disponíveis é inteiramente arbitrário.³⁴

---

³² *Ibidem*, p. 65.

³³ *Ibidem*, p. 93.

³⁴ *Idem*. “Moda intemporal – sobre o jazz”. In: **Prismas – crítica cultural e sociedade**. São Paulo: Ed. Ática, 2001. p. 119.

Seguindo esse raciocínio, para Adorno o jazz é ruim porque desfruta dos vestígios do que foi imposto aos negros, ou seja, a falta de liberdade e a sua condição submissa ao mercado.

A vida no capitalismo tardio é um rito permanente de iniciação. Todos devem mostrar que se identificam sem a mínima resistência com os poderes aos quais estão submetidos. Isso se encontra na base da síncope do *jazz* que escarnece dos tropeços e, ao mesmo tempo, os eleva à condição de norma.³⁵

Peter Townsend, em *Adorno on Jazz: Vienna versus the vernacular*³⁶, responde ao ensaio “Moda intemporal – sobre o jazz”³⁷, de Adorno, ao afirmar que o raciocínio do crítico alemão “pode ser resumido como uma tentativa de identificar o jazz como um típico fenômeno de massa”³⁸. Além disso, “o perigo do jazz, na visão de Adorno, é que ele possibilita aos seus adeptos imitar as atitudes da dissidência e da rebeldia enquanto completa sua escravização às ordens do mercado”³⁹.

Townsend divide suas críticas em três partes: na primeira, afirma que o crítico alemão simplesmente não conhece o jazz. Argumenta que sua falta de conhecimento sobre o assunto é tamanha que é surpreendente o fato de ele se sentir preparado para discorrer sobre o jazz e justapor esse ensaio aos seus textos sobre Schoenberg e J. S. Bach, nos quais demonstra conhecimento técnico detalhado. A segunda crítica é em relação aos artifícios retóricos utilizados por Adorno para desqualificar opiniões contrárias à dele. A última crítica de Townsend é em relação à ausência de meio-termo entre arte elevada e aquela absorvida pela indústria cultural. “Existe ou a intransigência criativa (que tem como arquétipos as versões de Adorno de Schoenberg e Bach) ou a completa absorção [pelo mercado] (...). Nenhuma outra relação entre arte e sociedade é prevista ou, como parece, permitida”⁴⁰.

---

³⁵ *Idem*. “A indústria cultural – o Iluminismo como mistificação das massas”. In: Adorno, T. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 54.

³⁶ Townsend, P. “Adorno on Jazz: Vienna versus the Vernacular”. In: **Prose Studies**, Vol. II, n. 1, May 1988, pp. 69-88 (tradução nossa).

³⁷ Adorno, T., *op. cit.*, 2001, pp. 117-130.

³⁸ Townsend, P., *op. cit.*, p. 69.

³⁹ *Ibidem*, p. 70.

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 69-70.

Sobre a falta de conhecimento de Adorno em relação ao jazz, Townsend cita a seguinte passagem de “Moda intemporal”:

O jazz é uma música que combina a mais simples estrutura formal, melódica, harmônica, e métrica com um decurso musical constituído basicamente por síncopas de certo modo perturbadoras, sem que isso afete jamais a obstinada uniformidade do ritmo quaternário básico, que se mantém sempre idêntico.⁴¹

Townsend afirma que a uniformidade do ritmo do jazz não exclui a variedade (na verdade, os melhores músicos são julgados em parte pela sutileza e flexibilidade com que lidam com esse ritmo básico). A falha de Adorno na avaliação estética desse recurso é ainda mais evidente ao afirmar que o ritmo do jazz sustenta-se de maneira “idêntica” no ritmo quaternário. De acordo com Townsend, isso deixa claro que, para o ouvido de Adorno, o ritmo do jazz “consiste em uma sucessão inviolável e invariável de compassos de quatro tempos, tão estéreis e monótonos quanto os tiques de um relógio”⁴².

Uma das causas desse equívoco de Adorno com relação à natureza rítmica do jazz vem de sua interpretação simplista do termo “síncope”. Townsend explica que, para Adorno, a síncope do jazz se dá unicamente na ênfase das batidas normalmente fracas do compasso, produzindo tensão entre essa acentuação e o padrão esperado. Adorno restringe-se ao modelo abstrato e não busca em nenhum momento uma experiência de como tal princípio se realiza. “Síncope”, no sentido restrito de que Adorno se utiliza, é apenas um recurso entre uma infinidade de recuos, suspensões, cruzamentos e multiplicações de frases rítmicas. Esse amplo repertório de possibilidades faz parte de uma experiência consistente e bem documentada de milhões de ouvintes durante 70 anos de história do jazz. Para Townsend, Adorno mostra uma inaptidão para escrever de maneira séria sobre o assunto que seria escandalosa se fosse aplicada a uma das artes “elevadas”⁴³.

Sobre os artifícios retóricos de Adorno, Townsend retira um exemplo, dentre outros, do que ele chama de “figuração não-acidental”, ou seja, “uma maneira de estabelecer um

---

⁴¹ Adorno, T., *op. cit.*, 2001, p. 117.

⁴² Townsend, P., *op. cit.*, 1988, p. 72.

⁴³ *Ibidem*, p. 73.

paralelo, sugerir um vínculo, até mesmo uma ligação causal, sem a obrigação de fornecer qualquer tipo de comprovação”⁴⁴:

Enquanto nas ditaduras europeias os líderes das duas tendências totalitárias bradavam contra o aspecto decadente do jazz, a juventude de outros países já se deixava eletrizar pelas danças sincopadas, cujas bandas se originaram, não por acaso, de bandas militares.⁴⁵

Analisando a estrutura sintática da oração e as pressuposições de Adorno, Townsend estabelece o seguinte diagrama, que constitui uma relação entre música (à esquerda) e política (à direita):

O jazz está para uma forma de ditadura assim como as marchas estão para outra. (...) Nos é dito que as bandas de jazz, “*não por acaso* têm origem na música militar”. Em outras palavras, há uma conexão genética entre ambas, cujo significado mais amplo é sugerido pela frase “*não por acaso*”. O significado exato dessa descendência genética não é explicitado por Adorno, mas sua sugestão ambígua dá sinais de que há mais nela do que circunstâncias históricas. (...) Certamente não foi por acaso, mas por força das circunstâncias econômicas que as bandas militares foram uma das influências no desenvolvimento dos grupos de jazz. Mas o que Adorno dá a entender não é nada mais do que um mero vínculo histórico: a frase “*não por acaso*”, nesse contexto, pode ser tomada como “por causa de uma profunda similaridade na sua natureza e função”.⁴⁶

Um dado importante sobre a história do jazz, fundamental para a melhor compreensão do raciocínio de Townsend, é o fato de que o primeiro contato que os ex-

⁴⁴ *Ibidem*, p. 75.

⁴⁵ Adorno, T., *op. cit.*, 2001, p. 126.

⁴⁶ Townsend, P., *op. cit.*, 1988, p. 76.

escravos tiveram com instrumentos industrializados se deu por meio das sobras das bandas militares da Guerra Civil⁴⁷. É a essa circunstância histórica no contexto norte-americano que Townsend se refere na citação acima e é a mesma à qual Altman nos remete na primeira cena de *Kansas City* dentro da Union Station, na qual uma fanfarra toca a marcha *Hosts of Freedom*, de Karl King.

Hosts of Freedom é a primeira música que surge no filme após a cena inicial na mansão dos Stiltons. Também é a única da trilha sonora que não é jazz e seu título (*Anfitriões da Liberdade*, em português), no contexto do filme, torna-se irônico em dois sentidos. Em primeiro lugar, *Kansas City* faz uma crítica contundente ao cenário político da cidade nos anos 1930, e o que menos se vê durante o filme – e na história dos EUA como um todo – é a liberdade proclamada pelo título da música. Em segundo lugar, a marcha é um gênero musical que reproduz, em termos marxistas, o trabalho alienado, estabelecendo uma distinção entre criação e execução no processo produtivo. Sendo assim, o músico não tem liberdade individual para exercer sua capacidade criativa perante a partitura escrita pelo compositor ou os comandos do regente. Uma das maiores contribuições do jazz à música ocidental foi justamente a ruptura desse modo de produção na música, posto que os improvisos simultâneos dos músicos de jazz nada mais são do que criação *simultânea* à execução.

Em outro trecho de “Moda intemporal”, Adorno afirma que

é possível que os *Negro Spirituals*, forma precursora do *Blues*, tenham unido, enquanto música de escravos, o lamento sobre a falta de liberdade à sua confirmação submissa. Aliás, é muito difícil isolar os elementos autenticamente negros no jazz. É certo que o lumpemproletariado branco tomou parte na pré-história do jazz antes de este ter sido iluminado pelos holofotes de uma sociedade que parecia estar à sua espera, já familiarizada pelo *Cake-walk* e pelo sapateado, com os seus impulsos.⁴⁸

Na sua terceira e última crítica, Townsend faz comentários sobre o trecho acima. Segundo ele, as

---

⁴⁷ Peretti, B. **The Creation of Jazz – Music, Race, and Culture in Urban America**. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1994. p. 13 (tradução nossa).

⁴⁸ Adorno, T., *op. cit.*, 2001, p. 119.

“Canções de escravos” em geral, ao que parece, confirmam a escravidão e, por isso, são desprovidas de valor. Também não poderíamos esperar a contribuição correta do “lumpemproletariado branco”, que não só divide a opressão desvalorizante do negro, mas também atrapalha o processo de isolamento dos “elementos autenticamente negros”.

Essa passagem revela dois importantes aspectos do campo no qual a teoria de Adorno está situada. Primeiro, se estamos buscando contribuições válidas a uma cultura corrompida, não deveríamos procurá-las em nenhuma das classes baixas. Segundo, podemos observar no uso da palavra “autêntica” uma orientação subjacente à *pureza* dos elementos que também é manifestada em outros de seus ensaios. (...) [De acordo com Adorno], produtos culturais de valor não se originarão nas classes oprimidas da sociedade, cuja escravidão projeta-se sobre suas criações, as quais, deste modo, voluntariamente colocam-se à mercê da exploração pela sociedade do consumo. A cultura também é um tanto retilínea: é importante distinguir, por exemplo, música de salão da música séria, dado que o desenvolvimento significativo ocorre somente na última.⁴⁹

De acordo com J. Bradford Robinson⁵⁰, os ensaios de Adorno sobre jazz, embora escritos entre 1933 e 1953, após a queda da República de Weimar, estão intimamente conectados com a música produzida na Alemanha dos anos 1920, e devem ser tratados levando-se esse fato em consideração. Mesmo seus últimos ensaios sobre o gênero, em vez de reconsiderarem sua opinião sobre o assunto, têm o objetivo de atualizar suas ideias sobre a música comercial da década de 1920, ou corrigir algumas de suas deficiências. “Moda intemporal – sobre o jazz”, de 1953, por exemplo, é escrito no momento em que Adorno já havia retornado dos Estados Unidos, e resume vinte anos de reflexões sobre o gênero, corrigindo alguns equívocos conceituais cometidos anteriormente. No entanto, as conclusões gerais a que chegou sobre o jazz nas duas primeiras décadas do século XX são aplicadas anacronicamente e ele é reestabelecido como “a música do fascismo”. Embora essa visão seja perfeitamente aplicável à música comercial alemã dos anos 1920, no caso do jazz norte-americano ela foi contestada por vários críticos da época.⁵¹ Adorno respondeu a um deles, Joachim-Ernst Bernerdt, em um ensaio intitulado “Réplica a uma crítica a ‘Moda intemporal’”⁵²:

---

⁴⁹ Townsend, P., *op. cit.*, p. 81-82.

⁵⁰ Robinson, J. B. “The jazz essays of Theodor Adorno: some thoughts on jazz reception in Weimar Germany”. In: **Popular Music**. Cambridge: Cambridge University Press, Vol. 13, n. 1, Jan. 1994, pp. 1-25

⁵¹ *Idem*, p. 3.

⁵² Adorno, T. “Réplica a uma crítica a ‘Moda intemporal’”. In: **Prismas – crítica cultural e sociedade**. São Paulo: Ed. Ática, 2001. pp. 281-285.

Não acuso o jazz por sua selvageria ou anarquia, mas por sua docilidade e seu caráter convencional. As dissonâncias e efeitos como as *dirty notes* não possuem em nenhum lugar uma função harmônica constitutiva, são sempre meros ingredientes estimulantes adicionados à harmonia tradicional. Por isso os “sons falsos” que não existem em Schoenberg.⁵³

Tal debate deixou evidente que ambos tratavam o assunto sob pontos de vista distintos: Berendt escrevia sobre o jazz norte-americano autêntico, do qual a música comercial representa uma diluição; Adorno escrevia sobre a música comercial, da qual o jazz representava uma tentativa fracassada de individualização. Em “Introdução à sociologia da música” (1962), Adorno revê o uso do termo “jazz” e o substitui por *leichte Musik* (música popular), mas suas conclusões são praticamente as mesmas: o jazz não pode ter status de arte por ser cooptado constantemente pela indústria cultural. Nesse último texto, Adorno denuncia sua insistência na primazia da composição escrita em detrimento à performance improvisada. De acordo com Adorno, as conquistas dos músicos de jazz dentro das restrições impostas pelo gênero não são mais importantes do que a existência de tais restrições.⁵⁴

Robinson enumera alguns motivos que justificam a opinião de Adorno em relação ao jazz. O primeiro deles diz respeito à recepção do gênero na Alemanha nas primeiras décadas do século XX. Enquanto Londres e Paris recebiam músicos como Sidney Bechet e discos da Original Dixieland Jazz Band eram vendidos livremente na Europa Ocidental, a Alemanha ainda se encontrava isolada cultural e economicamente pelo bloqueio imposto pelos países Aliados. Não havia importação de gramofones e nenhum artista norte-americano visitava o país. Como a demanda da classe média-alta urbana por música para dançar crescia cada vez mais, esse isolamento fez com que os artistas alemães produzissem uma música (denominada genericamente como “jazz”) a partir de suas próprias tradições de música comercial, às quais foram aplicadas as vagas noções do jazz norte-americano que eles possuíam até aquele momento. Dessa maneira, o jazz alemão surgiu da união de “síncopes corrompidas do *ragtime*” e um estilo de performance desinibida a três gêneros de música comercial herdadas do período da Alemanha Imperial: a banda militar, a orquestra de salão e a *Radaukapelle* – música vienense de salão tocada de maneira deliberadamente distorcida por músicos-palhaços. Desses três gêneros, no entanto, foi o

---

⁵³ *Idem*, p. 283.

⁵⁴ Robinson, J. B., *op. cit.*, p. 3.

segundo que obteve maior destaque nas origens do jazz alemão. A orquestra de salão, liderada por um violinista solo (*Stehgeiger*), é originária dos cafés vienenses e já carregava tradicionalmente a improvisação, que poderia ser adaptada ao jazz. Bastava uma pequena alteração no som que essas orquestras produziam para que fossem viabilizadas comercialmente e rebatizadas como “bandas de jazz”. Aos olhos do público alemão do início do século XX, um violinista de origem húngara ou eslava era considerado um músico típico de jazz.⁵⁵ Do ponto de vista adorniano, assim como para outros críticos de sua época, dos quais muitos não tinham sequer pisado em solo americano, o jazz era considerado um fenômeno da Europa Central, e podia ser perfeitamente entendido sob categorias centro-europeias.⁵⁶

A partir desse momento, diversos subgêneros do jazz alemão surgiram, mas todos eles tinham uma relação muito tênue com a música popular norte-americana e nenhuma relação com a música produzida por Louis Armstrong ou Sidney Bechet. Quando finalmente houve um desenvolvimento do aparato técnico no mercado fonográfico e a exportação de discos frágeis de goma-laca foi substituída pela de matrizes metálicas, os álbuns de jazz gravados pelas *race records* foram praticamente ignorados pelo mercado alemão. A maioria das importações era composta por discos gravados por artistas brancos, principalmente Paul Whiteman, cujo conceito de “jazz sinfônico” influenciou o jazz alemão produzido a partir de sua turnê pela Europa em 1926.⁵⁷

De acordo com Robinson, Adorno teve contato com todos esses subgêneros musicais na Alemanha. Embora todos fossem reconhecidos popularmente sob a mesma alcunha de “jazz”, o crítico cultural alemão foi capaz de identificar as diferenças entre cada um deles, usando uma terminologia própria e adotando-a sem alterações até seus últimos ensaios sobre o gênero, apesar de vários outros estilos de jazz terem surgido nesse período nos Estados Unidos (*swing*, *bebop*, *cool jazz*). A música produzida pelos negros norte-americanos, por exemplo, com o qual Adorno teve contato em meados da década de 1930, foi denominado *Jazz-Excentric* – as características próprias desse jazz (timbre vocalizado, influências do *blues*, efeitos instrumentais expressivos) eram excentricidades pessoais, que mantinham a substância intacta. Dessa maneira, o jazz de solistas como Louis Armstrong era considerado por Adorno como um fenômeno marginal dentro da música comercial como um todo. Para ele, o termo “jazz” representava as mais variadas

---

⁵⁵ *Idem*, pp. 4-5.

⁵⁶ *Idem*, p. 14.

⁵⁷ *Idem*, pp. 5-7.

formas de música popular: da música dançante sincopada dos anos 1920 ao som das *big bands* dos anos 1930 e 1940.⁵⁸ Segundo Robinson, Adorno aplicou ao jazz produzido ao longo de cinco décadas o mesmo vocabulário técnico que ele utilizou para avaliar a música comercial alemã dos anos 1920. Suas conclusões se mantiveram as mesmas tanto quanto a sua terminologia analítica.⁵⁹ Nunca ocorreu a ele, por exemplo, que a estrutura rígida sobre a qual o jazz é desenvolvido pudesse ser, na verdade, um pré-requisito à improvisação, que precisa manter alguns parâmetros intactos para que outros sejam explorados.⁶⁰ Os limites do jazz, de acordo com Adorno, são resultado de sua função como música para dançar, ou seja, como mercadoria. Devido à sua natureza específica, de acordo com Robinson, é necessária, na avaliação do jazz, outro tipo de abordagem crítica, distinta daquela em relação à “música de arte”.⁶¹

Para Adorno, o jazz é conservador porque o improviso não é um espaço aberto. A tendência do senso comum é entender o improviso como uma espécie de liberdade ensaística, como a que fora definida pelo próprio Adorno em seu “O ensaio como forma”, ou seja, uma forma aberta. Para ele, o improviso do jazz é uma fuga controlada. Mesmo quando esse controle é rompido, a música acaba voltando à estrutura da qual havia escapado momentaneamente. Desse modo, do ponto de vista adorniano, o jazz sempre acaba retornando ao conformismo. Tal fato, no entanto, não é suficiente para que ele diga que o jazz é uma música regressiva – sua opinião está provavelmente ligada à falta de um entendimento das origens do jazz nos EUA, de acordo com o que Robinson aponta em seu ensaio.

Assim como seus contemporâneos alemães, Adorno nega que o gênero tenha nascido entre os negros norte-americanos. Para ele, o jazz é uma música de brancos que suplantou algumas tradições negras norte-americanas, como os *spirituals* e o *ragtime* – Adorno não faz menção à música gospel ou ao *blues* rural. O crítico alemão chega a afirmar que “a cor da pele dos negros, assim como o prateado dos saxofones, é um efeito cromático”⁶² útil como função propagandística. Mesmo em seus últimos textos, Adorno ateu-se à idéia de que os negros não adicionaram nada ao jazz além da cor de sua pele: “Não tenho nenhum preconceito contra os negros, exceto que nada, a não ser a cor, os

---

⁵⁸ *Idem*, pp. 7-9.

⁵⁹ *Idem*, p. 13.

⁶⁰ *Idem*, p. 10.

⁶¹ *Idem*, p. 13.

⁶² Adorno, T., apud Robinson, J. B., *op. cit.*, p. 13.

distingue dos brancos”⁶³. Tal opinião pode ser entendida se relacionada à música comercial produzida na República de Weimar, conforme descrevemos anteriormente. Naquele contexto, o “jazz” passou por um desenvolvimento totalmente distinto ao seu correspondente norte-americano, pois na Alemanha ele era executado, ouvido, comercializado, consumido, dançado e produzido em larga escala por brancos. Não é de se espantar, portanto, que Adorno conclua que qualquer característica da música dos negros norte-americanos tenha sido erradicada no decurso da evolução social do gênero.⁶⁴

Robinson também ressalta o conceito de canção popular para Adorno. Segundo o crítico alemão, não era um gênero separado da música comercial, mas uma parte central do jazz em si. Nas primeiras décadas do século XX na Alemanha, as partituras de canções populares eram amplamente publicadas e vendidas em formato impresso, ao contrário dos discos, cujo acesso era bem mais restrito. As partituras impressas constituíam, dessa maneira, o núcleo da música comercial na República de Weimar, e podiam ser estudadas e analisadas com uma facilidade muito maior do que as gravações ou as performances propriamente ditas. Foi a partir dessas partituras que Adorno, um defensor da primazia da escrita musical, pôde identificar estilos e subcategorias do jazz. Também foi por meio da comparação dessas partituras com a performance de algumas bandas que ele chegou à conclusão de que havia mais músicos qualificados entre os arranjadores do que entre os compositores de jazz. Porém, como a inventividade dos arranjos do jazz é limitada pelas melodias de 32 compassos e pelos padrões harmônicos do substrato composicional, a inventividade também está fadada à banalidade.⁶⁵

Também podemos destacar o trecho de *Über Jazz*⁶⁶ que Robinson nos traz. Nele, Adorno disserta sobre a decadência do jazz conforme alcança os níveis mais baixos da sociedade:

Quanto mais o jazz desce os degraus da sociedade, mais traços reacionários ele adota, mais completa é a sua subserviência à banalidade, menor é a paciência em relação à liberdade e às manifestações da imaginação, até que, finalmente, como acompanhamento musical da

---

⁶³ *Idem*, 2001, p. 285.

⁶⁴ Robinson, J. B., *op. cit.*, p. 14.

⁶⁵ *Idem*, p. 16.

⁶⁶ Adorno, T. „Über Jazz“ [pseud. Hektor Rottweiler] In: **Zeitschrift für Sozialforschung**, 1937, n. 5. Reimpresso em **Gesammelte Schriften**, XII (1982), pp. 70-100. Texto, até o momento, sem tradução para o português.

moda coletiva, ele pouco faça além de glorificar a supressão em si mesma. Quanto mais democrático é o jazz, pior ele se torna.⁶⁷

Nesse excerto do texto de Adorno de 1937, Robinson nos chama a atenção para a descrição às avessas do processo de disseminação social do jazz nos EUA, mas que faz todo sentido no contexto alemão do início do século XX. Enquanto o jazz norte-americano surgiu em meio a uma minoria negra oprimida e alcançou a classe média branca por um processo de assimilação, o jazz alemão trilhou um caminho diametralmente oposto, pois foi introduzido pela minoria branca das classes sociais mais altas e então “imposto, em um processo dialético de imitação e marketing agressivo, nas camadas mais baixas da sociedade”. Como os salões de dança alemães mais modestos não tinham recursos para contratar grandes bandas virtuosas de jazz, eles se contentavam com as transmissões radiofônicas, que traziam uma versão diluída do som das bandas ao vivo. A tendência das emissoras de rádio era contar com as próprias bandas em vez de procurar grupos musicais especializados.⁶⁸

De acordo com Adorno, o processo de decadência na música comercial alemã se deu por completo com a ascensão de Hitler em 1933, quando o jazz foi proibido, por meio de um decreto do governo alemão, de ser executado. Todos os músicos foram obrigados a tocar, daquele momento em diante, somente marchas militares. Do ponto de vista adorniano,

as técnicas do jazz como o improviso, síncope, timbre vocalizado e as quebras instrumentais são somente ornamentos que mantêm a essência da música inalterada: o pulso único, a métrica 4/4, o período de oito compassos, a instrumentação restrita de sopros e percussão. Com esses ornamentos agora descartados, somente a substância subjacente do jazz permanece, uma substância idêntica à marcha militar.⁶⁹

Não é surpresa alguma para Adorno que o jazz produzido na Alemanha tenha se curvado com tamanha rapidez aos usos do fascismo. De acordo com Robinson, “o jazz, em

---

⁶⁷ Adorno, T., *apud* Robinson, J. B., *op. cit.*, p. 19.

⁶⁸ Robinson, J. B., *op. cit.*, p. 20.

⁶⁹ Adorno, T., *apud* Robinson, J. B., *op. cit.*, p. 20-21.

sua transformação final, provou ser a música do reacionarismo político. A história do jazz alemão, sociologicamente decifrada, equipara-se à queda da própria República de Weimar”⁷⁰. Ao levar esse paralelismo em consideração, Robinson reconhece Adorno não só como um teórico sócio-cultural, mas também como um observador astuto da música popular de sua época, capaz de analisar esteticamente a música popular de Weimar e entender, “mais do que qualquer um à sua época, as origens peculiares, a estrutura musical, os pré-requisitos institucionais e a predestinada queda dessa singular forma musical alemã”⁷¹.

Dois pontos nas observações de Robinson sobre Adorno e sua relação com o jazz nos chamam a atenção. Em primeiro lugar, a precipitação do crítico alemão ao querer universalizar suas conclusões sobre o jazz a partir de um contexto musical muito específico. Em segundo lugar, a insistência de Adorno em aplicar pressupostos da escrita musical europeia para avaliar um gênero cujas origens se encontram em uma tradição oral aparada por uma matriz africana e que é baseado na performance. Para Adorno,

as grandes obras de musicais que ainda hoje têm algo a dizer – a música “viva” – formaram-se a partir do momento em que o recuo da improvisação deu lugar à obra de arte fixada e com texto unívoco. Sem uma notação precisa e unívoca nada teria sido possível, não apenas o conceito que se limita ao desamparado “romantismo”, mas também a música que vai de Haydn e Mozart a Schoenberg e Webern, incluindo a parte propriamente polifônica da obra de Bach.⁷²

A defesa da primazia da escrita musical é reflexo de sua proposta de crítica negativa e seu conceito de autonomia da obra de arte. Para Adorno, ao negar o horror, a barbárie e a sociedade de massas, a música consegue estabelecer um poder de crítica, caracterizando um investimento na linguagem como reação à barbárie.

As grandes obras de arte e as construções filosóficas permaneceram incompreendidas não por sua distância grande demais do âmago da experiência humana, mas pela razão contrária, e a própria incompreensão

---

⁷⁰ Robinson, J. B., *op. cit.*, p 21.

⁷¹ *Idem*, p. 22.

⁷² Adorno, 2001, p. 282.

poderia ser facilmente reduzida a uma compreensão demasiado grande: a vergonha de participar da injustiça universal, que se tornaria insuportável a partir do momento em que as pessoas se permitissem compreender.⁷³

No âmago da crítica adorniana existe a defesa de que essas obras de arte, que aparentemente se afastam da sociedade, guardam aquilo que é mais humano: a lucidez em relação à barbárie. Essa incompreensão vem da tentativa de se proteger desse horror de participar da barbárie. Wisley Francisco Aguiar nos ajuda a compreender esse conceito ao afirmar que

[Adorno] contrapõe os produtos da indústria cultural com o sentido de obra de arte autêntica e autônoma. A arte autônoma possui um valor de verdade, pois se mostrava muito distante da precária condição material humana e, ao mesmo tempo, se manifestava como protesto à ordem vigente. Quando a arte protesta negando o âmbito das relações sócio-econômicas, ela atrai para si uma “promessa de felicidade”, que significa afirmar no contexto da obra uma possibilidade para o futuro. Mas a arte autônoma não era tão acessível às massas, justamente pelo esforço cognitivo que exigia de quem a apreciasse. Contudo, isso não significa um pretexto para torná-la fácil. É em sua difícil compreensão que a arte resiste à falsa universalidade da integração, e seu valor de verdade se mostra preservado, além de sua seriedade designar um aspecto de denúncia contra a falsa organização social. As massas estavam mais ligadas a uma arte de entretenimento, que servia de “descanso”. Assim, arte séria e arte ligeira se mostravam irreconciliáveis, mas a indústria cultural fez uma forçosa união entre essas duas esferas, cujo resultado se vê na banalização da obra autêntica.⁷⁴

Em um ponto diametralmente oposto ao de Adorno, David Stowe relata um movimento liderado por jornalistas e críticos culturais de esquerda contemporâneos ao *swing*⁷⁵, que viam no jazz um conteúdo político diretamente relacionado à ideologia da

---

⁷³ Adorno, Theodor W. **Minima Moralia: Reflexões a partir da vida danificada**. Tradução de Luiz Eduardo Bicca. 2 ed. São Paulo: Editora Ática, 1993. p.129.

⁷⁴ Aguiar, W. F. “Adorno e a dimensão social da arte”. **Revista Urutágua – revista acadêmica multidisciplinar** Nº 15 – abr./mai./jun./jul. Paraná: Universidade Estadual de Maringá (UEM), 2008 – <http://www.urutagua.uem.br/015/15aguiar.htm> – acessado em 10/10/2009.

⁷⁵ Estilo de jazz surgido em meados da década de 1930 e cuja denominação praticamente substituiu o termo *jazz* na época, que passou a ser usado quase exclusivamente para descrever a música produzida em Nova Orleans na década anterior. O *swing* é caracterizado por uma nova virtuosidade por parte dos músicos – que avançaram no que diz respeito às bases harmônicas e melódicas do jazz; uma evolução no uso da guitarra com o surgimento do amplificador e a inclusão do saxofone como instrumento da seção melódica; surgimento das *big bands*, compostas por 12 a 18 músicos; e o desenvolvimento das composições de jazz

Frente Popular. “Para esses simpatizantes, o jazz era, acima de tudo, uma música democrática, um produto ‘do povo’, acessível a todas as classes e tipos de cultura, marcada tanto pelo espírito de cooperação coletiva como pela espontaneidade individual”⁷⁶.

Em oposição a Adorno, esses críticos exaltavam a relação dos negros com a música, ao ponto de afirmar que o jazz é “a música do proletariado americano. Se os negros se sobressaem no seu desenvolvimento, é porque mais negros são proletários”⁷⁷. Contudo, Michael Denning nos explica que o *swing*

não era uma cultura “proletária” da mesma forma que o teatro radical; pelo contrário, o *swing*, assim como Tin Pan Alley, o cinema de Hollywood e as transmissões de rádio, era uma cultura comercial de massa que forjou um estilo “americano” a partir dos estilos urbanos das classes trabalhadoras negras e étnicas.⁷⁸

O fato é que poucos músicos se tornaram ativistas de esquerda e pensavam em si mesmos como artistas politizados, dado que seus interesses voltavam-se aos seus ofícios e suas preocupações políticas se limitavam a problemas como as injustiças com os músicos, discriminação racial e explorações trabalhistas. No entanto, segundo Michael Denning, eles reconheciam a crise social decorrente da Depressão e do fascismo, e simpatizavam com os ideais da Frente Popular, pois participaram de concertos beneficentes do movimento.⁷⁹

De acordo com Stowe, todavia, esse alinhamento do jazz com a esquerda da época é suspeito justamente por causa da inserção do jazz no mundo do consumo. Mesmo não sendo radical como Adorno, Stowe nos alerta que

---

para essas bandas. “Se o jazz da década de 1920, criado numa época de afluência, iluminava um individualismo desafiador, a Era do Swing respondeu aos anos de adversidade e de guerra com um espírito coletivo que expressava um despreocupado otimismo” – Cf. Giddins, G., DeVaux, S., *op. cit.*, pp. 171-172 (tradução nossa).

⁷⁶ Stowe, D. W. “Between Conjure and Kapital”. In: **Swing Changes: Big-Band Jazz in New Deal America**. Boston: Harvard University Press, 1996, p. 53 (tradução nossa).

⁷⁷ *Ibidem*, p. 66.

⁷⁸ Denning, M. “Cabaret Blues”. In: **The Cultural Front: The Laboring of American Culture in the American Century**. New York: Verso, 1996. p. 330 (tradução nossa).

⁷⁹ *Ibidem*, p. 333.

as contradições de classe embutidas na produção e no consumo do *swing* tornaram difícil para a música manter a força simbólica que os seus entusiastas de esquerda gostariam que ela tivesse. (...) [Ao mesmo tempo que] para alguns críticos o *swing* aderiu de maneira incompleta à política marxista, para outros ele se tornou símbolo de uma ideologia mais ampla dos anos 1930 – uma versão do excepcionalismo norte-americano, o qual defendia que os Estados Unidos eram o país das oportunidades econômicas e sociais, do pluralismo étnico, da liberdade de expressão, da ilimitada energia criativa. E enquanto esses ideais eram contemplados de maneira imperfeita na sociedade como um todo, eles atingiam sua maior expressão, de acordo com aqueles que os propunham, no reino musical do *swing*.⁸⁰

Altman não ficou alheio a essas questões e teve plena consciência do caráter de mercadoria no desenvolvimento do jazz. Tanto foi assim que evitou a mera simpatia ideológica com o gênero ao colocar as relações estreitas dos músicos com o crime organizado como mais um elemento nesse debate. Como dissemos anteriormente, o jazz em *Kansas City* não se configura como uma forma de arte autônoma, pois está inserido em relações de produção bem específicas. Essa contradição em que o diretor insere a produção artística, além de todas as especificidades da crítica adorniana apontadas por Robinson, exige que os critérios de avaliação sobre a música em *Kansas City* sejam diferentes daqueles que Adorno apresenta. Sob a perspectiva do crítico alemão, o jazz, americano ou alemão, é descartado como forma válida de arte por estar completamente inserido na indústria cultural. O que Altman nos mostra em *Kansas City*, no entanto, é a valorização de uma forma artística que, embora se caracterize como mercadoria, não pode ser resumida somente à degradação porque representa um avanço que *extrapola a técnica musical e propõe novas formas de sociabilidade* – daí seu papel civilizatório. Desenvolveremos essa questão de maneira detalhada mais adiante.

O jazz e a urbanização norte-americana

Dentro do contexto sócio-histórico, o desenvolvimento do jazz é considerado, tanto por Eric Hobsbawm como por Burton Peretti, uma conjunção de diversos fatores. O principal deles é a urbanização maciça pela qual passavam os Estados Unidos no início do século XX. Para Peretti,

---

⁸⁰ Stowe, D., *op. cit.*, p. 72.

a educação do músico de jazz, sua subsistência econômica, sua platéia e suas aspirações específicas quanto ao seu crescimento individual e à sua carreira jamais teriam se materializado se os Estados Unidos não tivessem se urbanizado depois de 1900, quando 70% de todos os americanos viviam em fazendas ou cidades com menos de 2.500 habitantes. O conhecimento e a técnica dos músicos desenvolveu-se tão rápido quanto foi a urbanização do país.⁸¹

Numa época em que a maior parte das pessoas conseguia apenas empregos sem especialização alguma em fábricas ou em pequenas empresas, os criadores do jazz formavam a base de um trabalho especializado em uma forma de arte extremamente exigente, utilizando como base as tradições musicais africanas e europeias. O desenvolvimento técnico alcançado por esses músicos quebrou de maneira radical com as tradições do passado e tornou o gênero uma fonte de inovações para o futuro. Mas de que maneira o processo de urbanização norte-americano interferiu nessa evolução?

Em 1910 a escravidão já havia sido abolida havia quase meio século e o processo de industrialização começava a dominar o país. Foi o auge do taylorismo, no qual a divisão do trabalho e a racionalidade foram aplicados como modelos para a produção em massa de mercadorias nas fábricas. Tempos mais tarde, o fordismo ganhou força: a linha de montagem foi aperfeiçoada e uma divisão bem definida entre concepção (trabalho criativo) e execução foi estabelecida. Tais doutrinas capitalistas impulsionaram a produção – com óbvios prejuízos sociais – e tornaram disponíveis itens de consumo dos mais diversos. Mesmo os donos de terras que permaneceram no campo já tinham acesso a mercadorias industrializadas, como o telefone e o piano. Esses mesmos latifundiários, por sua vez, após o fim da escravidão, impuseram aos ex-escravos o sistema de arrendamento, amplamente utilizado pelos proprietários de terras após o fim da escravidão nos Estados Unidos como forma de aquisição de mão-de-obra barata. Diante da evidente desvantagem nessa relação, somada à segregação enfrentada no sul dos Estados Unidos, os negros deram início, por volta de 1915, a um grande êxodo rural que se perpetuou até meados da década de 1920. Os trabalhadores que optavam pelo abandono do campo passaram a se organizar em torno de centros urbanos e industriais e, neles, encontravam uma massa de brancos e imigrantes, todos lutando por um espaço no mercado de trabalho recém-surgido.

---

⁸¹ Peretti, B., *op. cit.*, p. 2.

É fácil dizer, no entanto, qual desses grupos de trabalhadores entrava em desvantagem na disputa pelo mercado. Além das leis *Jim Crow*⁸², os homens eram discriminados por donos de fábricas – que os contratavam pelos menores salários e geralmente como força de trabalho em tempos de greve; as mulheres só conseguiam subempregos como serventes domésticas; os negros em geral não tinham direito ao voto e eram retratados nos shows de *teatro de variedades* de maneira depreciativa e estereotipada em *blackface* (atores brancos com a pele pintada de preto, ou atores negros que se fingiam de atores brancos fazendo o papel de negros em *blackface*), ou seja, uma maneira de degradar os negros para estabelecer uma relação bem definida para com os brancos em tempos pré e pós-escravidão.

Altman, já na apresentação do tema em *Kansas City*, faz referência aos shows em *blackface* ao colocar Johnny O'Hara com o rosto coberto de preto praticando um assalto com a ajuda de Blue Green, o taxista negro que trabalha para o gângster Seldom Seen. Esse último descobre a farsa ao perceber manchas de rolha queimada – utilizada por Johnny O'Hara para pintar seu rosto – na roupa de Sheepshan Red, a vítima do assalto. Seldom denomina a dupla de criminosos como *Amos 'n' Andy*, fazendo referência ao programa de rádio homônimo de muito sucesso nas primeiras décadas do século XX. *Amos 'n' Andy* era protagonizado pelos comediantes brancos Freeman Gosden e Charles Correll, e o programa consistia na história de dois taxistas negros em Chicago. O sucesso de *Amos 'n' Andy* foi tão grande que Hollywood levou a dupla para o cinema: *Check and Double Check* foi lançado em 1930 com trilha sonora criada por Duke Ellington e tendo os protagonistas representados por Gosden e Correll em *blackface*⁸³.

A referência ao programa de rádio *Amos 'n' Andy* também nos remete ao crescimento do aparato cultural norte-americano no início do século XX. Esse processo provocou uma mudança no modo como a população aproveitava seu tempo livre. A urbanização fez com que novas formas de entretenimento, como o cinema, casas de shows

---

⁸² *Jim Crow* era o nome de um personagem cômico negro feito pelo comediante branco T. D. Rice no início do século XIX nos EUA e foi escolhido para denominar um conjunto de leis segregacionistas aplicadas principalmente nos estados do sul do país. Surgiram como uma resposta dos estados sulistas às leis federais que garantiam direitos civis aos agora ex-escravos no fim da Guerra de Secessão. Eram aplicadas principalmente em escolas e locais públicos, nos quais eram estabelecidas instalações distintas para brancos e negros. É interessante notar que, embora a aplicação das leis *Jim Crow* tenha se iniciado em 1876, somente com a Declaração dos Direitos Civis de 1964 é que elas foram abolidas legalmente, ou seja, quase um século depois (Cf. Rabinowitz, H. N. "Jim Crow System". In: Stearns, P. N. (ed.) *Encyclopedia of Social History*. New York: Taylor & Francis, 1994, pp. 376-377).

⁸³ Young, William H., Young, Nancy K. *The Great Depression in America: a cultural encyclopedia - Volume 1*. Westport: Greenwood Press, 2007, pp. 17-19.

de teatro de variedades e salões de dança passassem a fazer parte do cotidiano. A luz elétrica trouxe também, na esfera privada, a popularização das transmissões radiofônicas e a reprodução de gravações em disco no gramofone. O que Altman questiona em *Kansas City* é justamente o aproveitamento desses novos aparatos culturais tanto na esfera da produção quanto na do consumo. Os personagens Johnny O'Hara e Blondie personificam esse questionamento ao usarem, respectivamente, o rádio e o cinema como modelos de comportamento. Contudo, a imitação desses modelos pelos personagens não tem resultados positivos em nenhum dos casos. O poder da indústria cultural de criar padrões e a sua influência na vida dos personagens de *Kansas City* – e nas nossas vidas como um todo – rendem uma extensa discussão, a qual será pormenorizada no próximo capítulo deste trabalho.

Na esfera pública, houve a possibilidade de estender as atividades de lazer para a noite, o que provocou a criação de clubes noturnos cada vez mais intimistas e considerados suspeitos do ponto de vista da moral burguesa da época. Esses clubes eram um dos poucos locais abertos à presença dos negros, embora fossem impedidos de frequentar a maioria dos espaços. Nesses locais, o músico negro de jazz podia se reunir com seus parceiros e praticar sua arte com certa liberdade.

Um bom exemplo dessa autonomia se dá na sequência de *Kansas City* em que Blondie visita Seldom Seen no *Hey-Hey Club* para pedir que o gângster liberte seu marido do cativeiro. Aos primeiros acordes de *I Surrender Dear*, de Harry Barris⁸⁴, a primeira tomada nos mostra Seldom Seen e Blondie sentados a uma das mesas do clube. A câmera começa a sequência com um plano de detalhe⁸⁵ do copo de conhaque na mão de Seldom e abre em *zoom out* até revelar os dois personagens em plano americano. Seldom oferece a bebida a Blondie, que a princípio a rejeita. “Vamos. Bom conhaque americano. Tome um drinque”, ele insiste. Blondie aceita a bebida e toma um gole.

---

⁸⁴ Harry Barris (1905-1962), pianista e compositor, nasceu em Nova Iorque e formou, com Bing Crosby e Al Rinker, o trio denominado The Rhythm Boys, apadrinhado por Paul Whiteman nos anos 1920. Entre seus maiores sucessos estão *Wrap your troubles in dreams*, *Mississippi Mud* e *I Surrender, Dear* (Cf. Harry Barry, Harry Carroll Die on Coast. **Billboard**. Vol. 75, No. 1, p. 6, Janeiro de 1963. Disponível em <<http://books.google.com/books?id=ICIEAAAAMBAJ&lpg=PA1&pg=PA1#v=onepage&q=&f=false>>. Acesso em: 27/02/2010).

⁸⁵ Similar ao close, mas aplicado a objetos ou a partes do corpo. “Podem indicar ação iminente (uma mão pegando uma faca, por exemplo) e, então, criar suspense. Ou podem destacar um objeto que terá papel importante no desenvolvimento da narrativa. Frequentemente esses planos têm um valor simbólico, geralmente devido à recorrência ao longo do filme” (Cf. Hayward, S. **Cinema studies: the key concepts**. New York: Routledge, 2001, p. 349 – tradução nossa).

Nesse instante há um corte e vemos um plano geral do interior do *Hey-Hey Club*, que mostra a banda tocando *I Surrender Dear* no palco à esquerda do enquadramento, com poucas mesas ocupadas à direita. Bem ao fundo é possível ver a mesa onde Seldom e Blondie conversam. Ben Webster, um dos saxofonistas, toca parte de seu solo para, logo em seguida, voltarmos à tomada de Seldom e Blondie. Nesse instante, o gângster joga todo o conteúdo restante do conhaque no chão, tornando a encher o copo (Figura 3).

A atitude de Seldom nesse momento, assim como durante todo o diálogo com Blondie, é de desdém. Seu gesto leva-nos a crer que, para ele, a mulher branca maculou sua bebida ao tocá-la e, por isso, o gângster se recusa a beber do mesmo líquido que ela. A atitude provocativa deixa bem claro tanto à Blondie quanto ao espectador que o tipo de relação de poder estabelecido naquele espaço é inversamente análogo àquele que se vê fora dali, onde as leis *Jim Crow* e o preconceito imperam em todos os níveis. As cenas analisadas com Pearl Cummings na Union Station são um bom exemplo de como os negros eram afetados pela segregação nos anos 1930. Apesar de todo esse contexto, não há qualquer reação de Blondie em relação ao comportamento de Seldom, pois ela está mais preocupada em saber se o dinheiro de Sheepshan Red foi recuperado. Seldom diz a Blondie que sim, e ela, então, pergunta se pode ter seu marido de volta. “Como você prefere? Num saco ou em uma caixa?”, o gângster responde. Blondie se desespera, estapeia e ameaça Seldom. Imediatamente, quatro capangas à sua volta levantam a mulher, que grita e se debate furiosamente, e começam a carregá-la para fora do clube. A câmera segue os movimentos de Blondie, e a imagem sofre um desfoque, ao mesmo tempo em que o plano se fecha cada vez mais. Mal é possível distinguir com precisão seus traços, pois os movimentos são súbitos, e o plano é fechado demais.

Depois que aparecem *closes* de Pearl Cummings e Charlie Parker (que assistem ao show no mezanino do bar e se assustam com o alvoroço) e de Seldom Seen terminando seu conhaque, temos um corte e vemos um plano geral do palco. Quando os capangas de Seldom passam carregando Blondie, que continua gritando e se debatendo, os músicos negros riem e zombam da mulher por meio de seus instrumentos – emitem sons desafinados e saem do ritmo da música que tocavam. Assim como a atitude de Seldom, tal demonstração de poder frente a uma pessoa branca seria impensável em qualquer outro contexto nos EUA, numa época em que os linchamentos de negros eram práticas comuns desde o fim do século XIX. Os negros, então, aproveitam o único espaço que lhes resta – o clube do gângster – para se expressarem artisticamente com total autonomia. Essa

sequência mostra que Altman “está mais interessado nas complexidades das relações de raça do que numa celebração acrítica da música e dos músicos de *Kansas City*”⁸⁶. Vale notar que o que observamos é uma analogia inversa em relação ao que ocorre fora do clube, ou seja, nessa situação as relações entre negros e brancos apenas se invertem; não há uma solução de fato para a existência de opressores e oprimidos.

A cena termina com um fechamento do plano em Blondie, tendo os músicos zombando da mulher ao fundo. Há um *fade out*, mas os sons dos instrumentos persistem, e um deles é bem parecido com uma buzina de carro. Quando a tela finalmente fica totalmente preta, ouve-se o som de uma buzina de carro de fato, e surge o carro com Blondie e Carolyn pelas ruas da cidade. Esse tipo de rima sonora entre sequências, da música com os sons do ambiente da cena seguinte, é um recurso utilizado outras vezes durante o filme, e serve para nos lembrar o tempo todo de que a realização musical não está isolada nesse enredo e deve ser avaliada em relação ao seu contexto sócio-histórico.

Voltando ao panorama histórico do jazz, podemos encontrar em 1858, entre os músicos negros pioneiros que ganharam destaque no desenvolvimento do gênero, o registro de um pianista negro e cego de *ragtime* chamado Thomas Greene Bethune, ou *Blind Tom*, um escravo de ganho⁸⁷ que tocava em concertos reservados a audiências pagas para que seus senhores complementassem a renda vinda das colheitas. *Blind Tom* foi o melhor pianista de seu tempo: compôs muitas obras e impressionava sua plateia com uma desenvoltura incomum nas improvisações. Até 1904, sempre que seus senhores precisavam de uma fonte de renda extra, ele saía em turnês nacionais e europeias. Sua “carreira” foi um exemplo de uma notável capacidade técnica e intelectual, explorada desde os primórdios pelos brancos – situação que se repetiria ciclicamente com outros músicos, conforme veremos mais adiante.⁸⁸

Blind Tom era um destaque individual numa época em que a regra entre os músicos negros eram as bandas familiares. Os adultos criavam grupos e traziam os filhos para o meio musical, o que fez com que a banda se tornasse uma instituição que auxiliava na manutenção da coesão familiar. Os instrumentos eram de propriedade coletiva e passados

---

⁸⁶ Gabbard, K., *op. cit.*, p. 150

⁸⁷ *Wage-earning slaves* em inglês. “O escravo de ganho era muitas vezes conhecedor de ofícios de certa especialização, portanto, escravo que possuía força de trabalho diferenciada, muito além da força bruta de seu corpo (...) [Esses escravos] efetuavam seu serviço ou vendiam seu produto diretamente ao mercado, entregando parte do faturamento ao proprietário na forma monetária” (Cf. Figueiredo, J. R. **Modos de ver a produção do Brasil**. São Paulo: Educ, 2004, pp. 551-552).

⁸⁸ Peretti, B., *op. cit.*, p. 15.

de geração em geração. George “Pops” Foster é um exemplo de músico que se desenvolveu nesse contexto. Nascido em 1892, entrou na banda de seu pai junto com seu irmão e herdou dos membros mais velhos da banda um contrabaixo, com o qual tocava em festas aos sábados à noite numa cabana próxima da fazenda onde trabalhavam.⁸⁹

A posse dos instrumentos no início do desenvolvimento do jazz também envolvia uma luta constante. Edward “Kid” Ory, um trombonista de jazz autodidata pioneiro nos anos 1890, precisou construir seus próprios instrumentos ainda criança com seus colegas para poder tocar. “Kid” Ory construiu um banjo, uma guitarra, um violino e um baixo com linha de coser, de pesca e cabos de metal para as cordas, caixas de cigarro e de sabão para o corpo e ferro quente para criar orifícios nessas caixas. Foi com esses instrumentos precários que “Kid” Ory criou sua primeira banda e pôde obter lucro tocando em jogos de *baseball*. Com o dinheiro ganho nessas apresentações ele comprou instrumentos industrializados para seus companheiros. Entretanto, as dificuldades financeiras da família impediram-no de seguir a carreira musical por um bom tempo. “Kid” Ory teve de trabalhar em uma usina de açúcar para complementar a renda familiar.⁹⁰

Os primeiros músicos de jazz eram, dessa maneira, trabalhadores braçais negros sem qualquer tipo de especialização, que tocavam para outros trabalhadores igualmente pobres. De acordo com Hobsbawm,

o jazz era originalmente uma música para ser apreciada pelos menos intelectuais ou especialistas, pelos menos privilegiados, menos educados ou experientes, tanto quanto por outras pessoas – embora os aficionados e especialistas de jazz tenham relutado muito mais em admitir isso do que os músicos. Ele também se destinava a ser tocado por pessoas que o houvessem aprendido ‘de qualquer maneira’. O ouvinte de jazz não precisa do tipo de preparação necessária para se apreciar uma fuga, o músico de jazz pode se apresentar sem o treino necessário para se cantar em *coloratura*⁹¹, embora isso não signifique que ambos não se beneficiassem de uma educação musical.⁹²

---

⁸⁹ *Ibidem*, p. 17.

⁹⁰ *Idem*. pp. 18-19.

⁹¹ Para os cantores líricos, a habilidade de executar diversas notas em uma única sílaba, geralmente rapidamente e com grande agilidade (Cf. Howard, E. **Sing!** Topanga: Vocal Power Academy, 2006, p. 119).

⁹² Hobsbawm, E. **História Social do Jazz**. Tradução Angela Noronha. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989, pp. 273-274.

A profissionalização dos músicos negros, entretanto, não lhes trouxe benefícios imediatos. Havia nos anos 1920 e 1930 um circuito de *teatro de variedades* voltado ao público e artistas negros chamado *Theater Owners Booking Association* (TOBA). Tratava-se, na verdade, de uma associação de proprietários brancos dos teatros que se espalhavam pelo sul e sudoeste dos Estados Unidos, tendo Kansas City como seu ponto mais a oeste. Ainda que fosse uma oportunidade de emprego em diversos teatros pelo país, a TOBA pagava menos aos artistas e tinha condições de trabalho bem mais precárias em relação ao circuito de *teatro de variedades* branco, o que lhe rendeu a alcunha de *Tough On Black Asses* por parte de seus artistas.⁹³

Com a migração para o norte e o processo de urbanização, os antes trabalhadores braçais tornaram-se músicos com um alto grau de especialização e encontraram nos grandes centros urbanos (Chicago, Nova Iorque) um campo de trabalho fértil não só nos clubes noturnos, mas também nas gravadoras. A *Original Dixieland Jazz Band*, composta por músicos brancos, gravou o primeiro disco de jazz da história no ano de 1917 em Nova Iorque, o que abriu espaço para os músicos negros e iniciou um período próspero para a indústria fonográfica no qual foram criadas as chamadas *Race Records* – Okeh Records, Emerson Records, Vocalion Records, Victor Talking Machine Company, entre outras – todas especializadas em gravações de conjuntos negros de jazz.

Em 1924, Louis Armstrong chegou a Nova Iorque aos 23 anos para entrar na banda de Fletcher Henderson e realizou sua primeira gravação em disco. Entre 1925 e 1928, já líder de sua própria banda (*Hot Five* e, em seguida, *Hot Seven*), o trompetista realizou gravações que delimitaram um marco na história do gênero. Armstrong é sempre citado pela fortuna crítica como símbolo da aurora do jazz. Creditam a ele, entre outras coisas, a criação e desenvolvimento do *swing* – foco de Altman em *Kansas City* – e da canção em *scat*.⁹⁴

Para o crítico cultural norte-americano Michael Denning, o jazz é fruto do conflito entre os novos aparatos culturais (cinema e transmissões radiofônicas, por exemplo) e as filosofias econômicas (fordismo e taylorismo) do início do século XX. O músico de jazz, para Denning, configura uma força criativa dialética. Por um lado, o músico nega o racionalismo e a divisão do trabalho por meio da criatividade e do domínio das forças

---

⁹³ Driggs, F., Haddix, C. **Kansas City Jazz: from ragtime to bebop**. New York: Oxford University Press, 2005, p. 30 (tradução nossa).

⁹⁴ Estilo de vocal em que o cantor substitui as palavras de uma canção por sílabas que tentam imitar o som de um instrumento musical.

produtivas. Por outro, sua sobrevivência depende das relações de produção nas quais ele está inserido (indústria fonográfica, radiofônica, exploração de mão-de-obra especializada) para poder sobreviver. Dessa maneira, os músicos formam uma força de trabalho inerentemente criativa, que luta constantemente contra a padronização – jamais uma peça de jazz ao vivo soa exatamente da mesma maneira se executada mais de uma vez.

Denning se contrapõe, portanto, à opinião de Adorno previamente citada de que “as chamadas improvisações nada mais são que paráfrases de fórmulas básicas”⁹⁵. Hobsbawm também é um dos que considera que a essência do jazz é não ser uma música padronizada ou produzida em série, ou seja, “a sua arte não é reproduzida, mas criada, e existe apenas no momento da criação”⁹⁶.

Identificamos no pensamento de Hobsbawm e Denning, portanto, um progresso, tanto no que se refere à produção estética em si, especial no jazz por envolver criação simultânea à execução, como por resgatar o trabalho não-alienado do artista dentro da produção coletiva. Ambas as características nos levam a crer num avanço das forças produtivas, o qual, nos termos marxistas, só é possível quando o trabalhador tem o domínio total dos meios de produção.

Essa questão se expressa de maneira mais evidente dentro da *jam session* do jazz. Nela, o que ocorre é um trabalho coletivo, no qual cada contribuição individual depende da colaboração do próximo. A perpetuação do desafio proposto depende do conhecimento técnico que cada músico tem sobre o seu instrumento. Uma *jam session* nos indicaria que a democracia dentro do trabalho coletivo é possível somente com a apropriação e o domínio das forças produtivas. Altman reforça esse ponto ao optar por mostrar, durante todo o decorrer da narrativa de *Kansas City*, uma *jam session* cujo funcionamento democrático é modelo de um trabalho coletivo possível de ser realizado, mas que não encontra paralelo nem no enredo do filme, nem na sociedade contemporânea como um todo. Isso fica evidente na maneira como o diretor registra o trabalho dos músicos (que o espectador pode conferir enquanto o filme se desenrola) e no contraponto do resultado dessa produção com o que ocorre ao seu redor.

Aos onze minutos e vinte e seis segundos de *Kansas City*, mais uma das sequências internas do *Hey-Hey Club* tem início. A exemplo da sequência em que Blondie pergunta a Seldom se pode ter seu marido de volta, esta, ocorrida minutos antes, se inicia com o

---

⁹⁵ Adorno, T., *op. cit.*, 2001, p. 119.

⁹⁶ Hobsbawm, E., *op. cit.*, p. 149.

mesmo procedimento técnico: plano de detalhe e *zoom out* até que seja revelado um plano americano do gângster. Se no primeiro caso o foco era o copo de conhaque nas mãos de Seldom, neste a câmera fecha o plano em um maço de dólares que ele conta nota a nota (Figura 4).

O plano de detalhe no maço e no copo evidenciam visualmente dois elementos importantes relacionados ao crime organizado na década de 1930 nos EUA: a bebida alcoólica, cuja venda clandestina foi uma das principais fontes de renda do gangsterismo desde a Lei Seca de 1920, e o poder econômico conquistado com jogos de azar e a exploração do trabalho dos músicos de jazz. Não é por acaso que, a exemplo do que ocorre na sequência descrita anteriormente, esta se inicia aos primeiros acordes de uma música. Dessa vez é (*Back Home Again In*) *Indiana*, composta por Ballard MacDonald⁹⁷, que a banda começa a tocar e se sobrepõe à cena em que Seldom conta seu dinheiro para, em seguida, guardá-lo nos bolsos e na caixa de cigarros que ele carrega consigo durante todo o filme.

Quando há um corte, a câmera mostra um *close* do rosto de um dos saxofonistas da banda do *Hey-Hey Club*, enquanto toca uma parte da música. A cena seguinte nos leva a um plano geral do interior do clube em câmera alta, que acompanha em *pan shot* o movimento de Seldom. Ele anda em frente ao palco cumprimentando os músicos, até que encontra dois trompetistas entrando no clube nesse momento. O *pan shot*, então, deixa de acompanhar Seldom e segue os músicos, os quais, antes de alcançar o palco, começam a tocar. Ambos os trompetistas entram na *jam session* no tempo exato da música, como se já tivessem acompanhado (*Back Home Again In*) *Indiana* desde que a banda começou a tocá-la (Figura 5).

Essa talvez seja a cena do filme que melhor demonstre como o jazz carrega em si o potencial de um trabalho coletivo em que há completo domínio dos meios de produção. Na *jam session* de *Kansas City*, o que se vê é um exercício criativo que mantém a liberdade do trabalhador, sem aliená-lo em seu próprio ofício. Ao ressaltar a harmonia no trabalho dos músicos, Altman nos mostra que o jazz, naquele momento específico da História, representava uma solução simbólica para a barbárie que o cercava.

---

⁹⁷ Ballard MacDonald (1882-1935), compositor e letrista, nasceu em Portland, Oregon e começou sua carreira como letrista para atos de *teatro de variedades*, de onde saiu para trabalhar na Broadway. É conhecido por compor e escreveu letras que homenageavam três diferentes estados norte-americanos: Virginia, Indiana e Ohio (Cf. Studwell, W. E. **The Americana song reader**. Binghamton: The Hayworth Press, 1997, p. 96).

No entanto, para que de fato ocorra a tomada dos meios de produção pelos produtores é preciso que haja uma mudança no conceito de arte. Walter Benjamin propõe que se elimine a “aura” da obra, um caminho que a burguesia começou a trilhar com o advento da indústria cultural, que eliminou o conceito tradicional de arte ao torná-la reproduzível. Para que o progressismo fosse completo, entretanto, essa evolução desses aparatos precisaria, na avaliação de Benjamin, ser seguida da apropriação dos meios de produção pelo proletariado. No caso do cinema, o método de trabalho de Altman insere o diretor nesse debate. Da elaboração de um enredo que não se enquadra nos princípios de organização de roteiro do cinema clássico de Hollywood à liberdade de criação que dá aos atores durante as filmagens, o diretor nos mostra, em *Kansas City*, como a experiência de décadas de embate com a indústria hollywoodiana o ensinaram a contornar os limites por ela impostos e utilizar os aparatos a favor da exposição de seus teoremas.

No caso da música, o caráter progressista do jazz de Kansas City na década de 1930 não se configura por completo porque sua produção esbarra no atrelamento ao crime organizado. O que Altman nos mostra nas apresentações da banda do *Hey-Hey Club* é uma situação de constrangimento social, pois, embora os músicos tenham liberdade criativa, eles nada mais são do que meros empregados, pois a parte material dos meios de produção está nas mãos do gangster. Entretanto, dentro do clube eles usam o domínio técnico sobre os meios de produção como um modo de resistência, uma vez que estão desenvolvendo o trabalho artístico dentro de uma forma de sociabilidade distinta daquela que existe fora dali, e que frequentemente é utilizada por Altman como comentário para as cenas – como no caso daquela em que Blondie é carregada para fora do *Hey-Hey Club*. O clube de jazz, dessa maneira, configura-se como um laboratório de experiências conquistado graças ao crime organizado e à corrupção política. O filme nos mostra que, por se tratar de um trabalho artístico desenvolvido nessas condições, o jazz da década de 1930 amplia a tensão na relação entre patrão e empregado, que limita e condiciona a ideia de força produtiva.

As apresentações da banda do *Hey-Hey Club* ainda colocam no debate sobre o jazz a capacidade dos músicos de demonstrar suas habilidades de improviso de maneira plena nas apresentações ao vivo. Hobsbawm é um dos críticos que defende a ideia de que a essência do jazz reside no momento em que ele é executado. No seu julgamento, o bom jazz não é reconhecido pela imortalização das obras gravadas, mas pela aptidão em produzir uma variedade contínua de alto nível⁹⁸. Contudo, o próprio Hobsbawm admite

---

⁹⁸ Hobsbawm, E. *op. cit.*, pp. 149-150.

que “o disco foi (e ainda é), para essa música, aquilo que as galerias são para o estudante de arte ou os livros são para o aspirante a escritor: uma instituição educacional essencial”⁹⁹.

Em seu ensaio “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin afirma que a obra de arte reproduzida

se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual. A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida. (...) Mas no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política.¹⁰⁰

De fato, a evolução do jazz dependeu em grande parte do elevado grau de sofisticação conquistado pelos músicos em apresentações ao vivo, mas a reprodutibilidade técnica trouxe ganhos inegáveis ao gênero. Desde o início, o jazz não era apenas uma música de uma fraternidade de músicos, mas também um negócio dentro do capitalismo moderno norte-americano, o que significa que a expansão era parte importante do processo de desenvolvimento. Embora execuções ao vivo funcionassem muito bem localmente, era preciso divulgar o gênero por todo o país, o que aumentaria o interesse e, consequentemente, as oportunidades de trabalho. E enquanto o *ragtime* só conseguiu se espalhar subindo o Rio Mississippi em barcos e indo de cidade em cidade sobre trilhos, o jazz já pôde desfrutar dos benefícios da reprodutibilidade técnica. Os músicos viram um estímulo criativo no poder disseminador das novas tecnologias e perceberam que os sindicatos e empresários poderiam trazer uma melhor estrutura para os seus empregos. Os recursos tecnológicos foram decisivos para que os músicos aumentassem a sua influência como criadores de uma nova música. Além disso, os discos de jazz provocaram uma mudança na maneira como o público norte-americano se relacionava com a música, posto que eles se tornaram uma importante fonte cultural para praticamente todos os segmentos da população. Para os músicos, essa relevância era ainda maior, pois era por meio dos discos que muitos deles iniciaram o seu aprendizado musical ainda jovens (podemos

---

⁹⁹ *Ibidem*, p. 203.

¹⁰⁰ Benjamin, W. “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”. In: **Obras escolhidas, Magia e técnica, arte e política**, v. I trad. S.P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985; pp. 171-172.

considerar que álbuns de jazz eram praticamente ferramentas de trabalho, algo como o livro para o intelectual). Graças aos discos, a expansão do jazz não teve precedentes na história da música. O fonógrafo estimulou a busca por novos artistas e promoveu o autodidatismo entre seus ouvintes¹⁰¹.

Em outra passagem do mesmo ensaio, Benjamin completa:

A arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original.¹⁰²

Como podemos ver, a defesa benjaminiana do progressismo dos meios de reprodução é bem clara. Para Benjamin, os métodos de reprodução são democratizantes, ou seja, têm função política, enquanto, para Adorno, o rádio, por exemplo, vulgarizaria a música, porque a sua reprodutibilidade técnica provocaria a perda de sua autonomia como obra de arte.

Não há como negar que na sociedade capitalista os bens de cultura sofram mudanças constitutivas. Na música isso se dá com o processo de padronização, a repetição de fórmulas, a absorção da “pornografia musical que é fabricada para satisfazer às supostas ou reais necessidades das massas”¹⁰³. O jazz, como música popular, não escapa desse processo. Benny Goodman e Glenn Miller, por exemplo, produziam um jazz com um verniz de mercadoria muito evidente. Nossa crítica com relação à posição de Adorno é justamente o fato de sua visão estar restrita ao conceito de indústria cultural, que equipara os níveis de expressão estética popular num único patamar. Para Adorno, em nenhum desses níveis é possível enxergar um mapeamento progressivo. Tudo é degradação. Essa abordagem impede-o de perceber no jazz, especialmente no período em que estamos tratando (meados da década de 1930 nos Estados Unidos), um horizonte de possibilidades. Nesse momento da História, o músico negro já havia saído do sul escravista e, por meio da posse dos meios de produção e do domínio das forças produtivas, conquistou seu espaço nas cidades do norte do país. É notável a evolução em relação à situação anterior dos negros norte-americanos. O fato desse horizonte de possibilidades ter sido solapado logo

---

¹⁰¹ Peretti, B., *op. cit.*, pp. 146, 152.

¹⁰² Benjamin, W., 1985, p. 180.

¹⁰³ Adorno, T., *op. cit.*, 1999, p. 85.

em seguida pelo próprio funcionamento da indústria cultural não tira o mérito do jazz, o qual, naquele momento específico, configurava uma forma de expressão cultural concreta capaz de descrever uma superação social realizada de fato.

O atrelamento do jazz ao crime organizado

O desenvolvimento das forças produtivas que identificamos no jazz não é desprovido de contradições, pois a liberdade criativa do músico/trabalhador só é realizável em condições específicas. Como bem nos mostra Altman, foi somente em meio ao crime organizado que essa liberdade foi conquistada. Como veremos a seguir, a última cena de *Kansas City* materializa essa relação de forma explícita.

Altman inicia o encerramento de seu filme com uma ponte sonora. Depois de executar Blondie com um tiro à queima-roupa, Carolyn surge à porta da casa em que estava confinada e, enquanto ela segue para o carro em que Henry Stilton a espera, ouve-se o início de *Solitude*, uma música de tom melancólico composta por Duke Ellington em 1934. É o segundo momento no filme em que Altman utiliza a mesma música, mas com arranjos diferentes. No primeiro, há a participação da maior parte dos músicos da banda, que aparece tocando em cena pouco antes do corte para o interior da casa de Blondie, que surge pela primeira vez com o cabelo pintado de loiro. Nesse segundo momento, *Solitude* surge com um arranjo somente para bateria, piano, contrabaixo e clarinete. Se antes os saxofonistas eram os solistas, agora são os contrabaixistas que tomam os solos para si. Embora seja a mesma música, sua melancolia se dá de maneira completamente distinta nas duas execuções, o que evidencia a capacidade dos músicos – e do próprio jazz – de aceitar variações que vão além das improvisações sobre as quais já discorremos. De qualquer maneira, em ambos os casos a composição de Duke Ellington tem a função de criar uma moldura em torno do sentimento de Blondie e de Carolyn – enquanto a primeira aposta todas as suas fichas num modelo romântico e só vê sentido em sua vida ao lado de Johnny O'Hara, a segunda amarga um relacionamento vazio e desconta suas mágoas num vidro de láudano.

Quando a sequência com Carolyn e Henry Stilton termina, no entanto, *Solitude* passa a ter outra função. O corte nos leva ao interior do *Hey-Hey Club*. A câmera focaliza, em plano médio, Seldom Seen sentado a uma das mesas coberta por dólares, uma garrafa de bebida e os sapatos do gângster. Seldom separa as notas em maços, enquanto *Solitude*

segue ao fundo. A câmera realiza um *travelling* da direita para a esquerda associado a um *zoom out*, e assim, enquanto os créditos do filme começam a subir, passamos a observar um plano médio do interior do clube. É possível visualizar, em primeiro plano, os poucos músicos ainda tocando no palco, mas sem nenhum cliente às mesas e com o ambiente à meia-luz. Vemos Seldom, agora, em segundo plano ao fundo. Trata-se, portanto, do final do “expediente” no clube, o fim da *jam session* que havia começado na manhã do dia anterior (Figura 6).

Nessa sequência, a música passa a servir novamente como contraponto ao universo em que ela se realiza. Enquanto Seldom Seen contabiliza os lucros do dia (provenientes de atividades comerciais ilícitas), os músicos tocam *Solitude* sem que haja sequer público para ouvi-los. Em última análise, eles tocariam somente pelo próprio deleite, não fosse a presença de Seldom. Parcialmente é o que ocorre, já que o gângster não interfere no trabalho dos músicos e faz questão de reiterar por diversas vezes ao longo da narrativa sua admiração pelo jazz que eles produzem. O filme termina com o fim da música e dos créditos, quando o foco de luz sobre os músicos se apaga e somente Seldom permanece iluminado em cena. Eis um indício para o espectador que acompanhou os créditos até o fim daquilo que, para o diretor, prevalece como força principal: o poder do gângster, sem o qual não haveria campo de trabalho para os músicos. A sequência coloca em evidência a contradição que existe na relação entre o desenvolvimento de uma manifestação artística e a origem escusa do dinheiro que a financia.

O atrelamento da produção artística ao crime organizado nos EUA dos anos 1930 gera uma tensão de grande interesse para o diretor, que nos mostra em *Kansas City* a materialização do conflito entre o universo capitalista da barbárie e o das possibilidades de desenvolvimento das forças produtivas. Tanto a experiência histórica dos músicos de jazz quanto a do próprio Altman como trabalhador da indústria do cinema estão contidas nesse debate. A sobreposição dos créditos à sequência final nos mostra que, além dos trabalhadores, também houve a interferência de produtores, distribuidores e toda uma gama de representantes da indústria hollywoodiana que nem sempre cooperaram de forma harmoniosa com o trabalho coletivo.

Mas de que maneira se deu o vínculo do jazz com o gangsterismo? Por que os músicos precisaram recorrer ao crime organizado para terem condições de trabalho? Ao acompanharmos a evolução do jazz, foi possível perceber como cada avanço técnico ocorreu em meio a um retrocesso no campo político, econômico ou social. Já vimos como

a escravidão, a Guerra Civil e as leis *Jim Crow* prejudicaram os músicos entre o fim do século XIX e as duas primeiras décadas do século XX. A queda da bolsa de Nova Iorque em 1929 ocorre num momento em que o consumo de discos de jazz crescia vertiginosamente. Embora quem lucrasse de fato com a indústria fonográfica fossem os produtores e não os músicos, os discos eram, como já observamos, os principais responsáveis pela divulgação do jazz em todos os EUA antes da expansão das transmissões de rádio. Com a crise, houve uma estagnação na indústria norte-americana do lazer, a venda de discos despencou e o desemprego avançou.

O período da Depressão poderia muito bem ter acabado com todos os empregos para os músicos e levado o gênero para a uma crise. Isso não aconteceu de maneira generalizada, segundo Peretti, por dois motivos principais. O primeiro deles está relacionado à intervenção do Estado por meio da *Works Progress Administration* (WPA) e seu programa de amparo aos músicos, o *Federal Music Project* (FMP), que oferecia, além de educação musical para a população em geral, a organização dos trabalhadores em um sindicato para que pudessem lutar pelos seus direitos. Entre suas conquistas, o FMP conseguiu estabelecer quatro escolas de música em Manhattan (três delas no Harlem¹⁰⁴) e empregou mais de cem músicos como instrutores em regime de meio-período. Entretanto, os ganhos dos músicos empregados pela WPA eram mínimos. Peretti cita como exemplo o caso do trompetista William Samuels, que trabalhava numa orquestra de quarenta músicos (todos negros) da WPA e recebia US\$ 94,00 por mês numa época em que pagava US\$ 35,00 de aluguel e, com o restante, sustentava sua esposa e três filhos.¹⁰⁵

Tais dificuldades nos levam ao segundo motivo pelo qual o jazz sobreviveu à Depressão: o gangsterismo. Seldom Seen, em *Kansas City*, representa um momento histórico dos Estados Unidos no qual o crime organizado se expandia rapidamente. Desde os anos 1920 os clubes de jazz – como o *Hey-Hey Club* de Seldom – tornaram-se uma das principais fontes de emprego para os músicos e eram dominados pelos gângsteres, cujas principais fontes de renda vinham do controle sobre os jogos de azar e do contrabando de bebidas alcoólicas durante a Lei Seca, promulgada em 1920. Outra explicação ao crescimento do gangsterismo na época está relacionada ao enriquecimento rápido (embora

---

¹⁰⁴ Bairro no extremo norte de Manhattan que concentrou, no início do século XX, a população negra oriunda dos estados do sul que migrou para Nova Iorque. Nos anos 1920 e 1930, foi cenário de uma efervescente produção cultural sem precedentes na comunidade negra norte-americana (Cf. Christensen, K., Levinson, D. **Encyclopedia of community: from the village to the virtual world – Volume 1**. London: SAGE, 2003. pp. 576-578).

¹⁰⁵ Peretti, B. 1994, p. 167.

arriscado) daqueles que aderissem aos grupos gângsteres numa época de desemprego galopante.

O gangsterismo de Chicago, Nova Iorque e Kansas City foi o grande patrocinador do jazz nesse início de século XX, a ponto de colocar os músicos de jazz vindos dos estados do sul entre os 10% dos trabalhadores mais bem pagos de todos os EUA. Enquanto um músico de Nova Orleans ou de qualquer outro estado do sul raramente ganhava mais do que US\$ 5,00 por noite (ou US\$ 30,00 por semana) entre salários e gorjetas, nos estados do norte os ganhos passaram de US\$ 25,00 por semana em 1920 a US\$ 52,00 em 1922. Em 1928, a média era de US\$ 75,00 por 43 horas de trabalho na semana,

um salário quase três vezes maior do que Henry Ford pagava aos operários automotivos negros dentro do seu programa salarial de ‘cinco-dólares-por-dia’. Esse total não incluía gratificações, com as quais se chegava a US\$ 100,00 por semana no *Plantation Café* de Chicago e outros clubes especializados (...) Embora esses ganhos elevados fossem irregulares e restritos a poucas centenas dos músicos negros mais habilidosos, isso ainda representava um rompimento promissor com o passado.¹⁰⁶

Os músicos de jazz não aderiam diretamente ao crime organizado, mas eram financiados por ele. Por uma questão de sobrevivência, os músicos não questionavam a origem do dinheiro que patrocinava sua arte, e tudo o que lhes restava era concentrar-se no seu ofício. Em Kansas City, essa liberdade acabava se refletindo também na música em si. Embora tivesse apenas 30 mil negros em 1920 e menos de 100 mil em 1940, Kansas City foi reconhecida como um dos principais centros de desenvolvimento do jazz, junto com Nova Orleans, Nova Iorque e Chicago. As explicações para tal relevância são diversas. A cidade era um grande centro de comunicações, com uma grande malha ferroviária, o que facilitava a disseminação do jazz que era produzido na cidade para fora dela. Kansas City também era considerada um oásis econômico para os migrantes do sul e músicos em busca de emprego – não há dados que determinem a quantidade exata de clubes de jazz, cabarés e salões de dança que havia na cidade; sabe-se apenas que havia muitos. Parte dessa abundância de empregos é explicada, segundo Hobsbawm, pelo

---

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 49.

fato de ela ser dominada pela máquina política mais corrupta dos EUA [o que] a fez permanecer tão aberta quanto as cidades de gado do Kansas no apogeu do oeste, e uma maior fonte de empregos para músicos do que a maioria das cidades.¹⁰⁷

Em *Kansas City*, vários dos músicos que tocam no *Hey-Hey Club* de Seldom Seen representam artistas que foram importantes para o desenvolvimento do *swing* na cidade. Altman só faz menção direta a alguns deles: os nomes da pianista Mary Lou Williams e dos saxofonistas Ben Webster, Lester Young e Coleman Hawkins aparecem no cartaz do lado de fora do clube. Há também outros pequenos elementos que surgem ao longo da narrativa e que acrescentam densidade à contextualização histórica que o diretor nos oferece. Em determinado momento há, por exemplo, um diálogo entre Carolyn e Blondie sobre o “caso Lindbergh”¹⁰⁸. Blondie apresenta sua teoria sobre o assunto e ambas demonstram pena pelo desfecho do caso. Ironicamente, nenhuma das duas chega a perceber que a situação que elas vivem naquele momento é exatamente a de um sequestro. Em outra rápida cena do filme, podemos ver a data exata em que a narrativa se passa – 27 de março de 1934, registrado como o dia de uma conturbada eleição para prefeito de Kansas City em que quatro pessoas foram assassinadas durante o período de votação. Os tiroteios foram ligados a disputas entre facções do partido Democrata e entre gângsteres. Embora tenha havido um esforço da oposição, aqueles que detinham o poder previamente garantiram a permanência em seus respectivos cargos (Figura 7).¹⁰⁹

Assim como os exemplos acima, há elementos e referências ao longo desse e de outros de seus filmes que Altman não decifra por completo, deixando essa tarefa a cargo do espectador. Para o diretor, o fato de o cinema não ser, nos termos adornianos, uma arte autônoma, não significa que ela precise ser obrigatoriamente de fácil compreensão. É possível exigir do espectador um esforço cognitivo mesmo sendo uma arte acessível às massas. Esse procedimento faz de Altman uma exceção à regra em Hollywood, pois a

---

¹⁰⁷ Hobsbawm, E., *op. cit.*, p. 68.

¹⁰⁸ Em março de 1932 o filho de 20 meses de idade do herói da aviação norte-americana Charles Lindbergh foi sequestrado em sua casa, em Nova Jérsei. Lindbergh pagou US\$ 50,000.00 pelo resgate de seu filho, encontrado morto dois meses depois no meio da mata a 5 milhas de distância da casa dos Lindberghs. Bruno Hauptmann, um imigrante alemão, foi acusado pelo homicídio e executado, mas não houve provas consistentes de sua culpa. O caso provocou comoção nacional e causou a adoção do *Federal Kidnapping Act*, conhecido como *Lindbergh Law*, que proíbe o sequestro e transporte de indivíduos através das divisas estaduais (Cf. Lippman, M. R. **Contemporary criminal law: concepts, cases, and controversies**. Thousand Oaks: Sage Publications, 2007, p. 367).

¹⁰⁹ Montgomery, R. *et. al.* **Kansas City: an American story**. Kansas City: Kansas City Star Books, 1999, p. 217.

tendência da indústria cinematográfica é privar o espectador desse trabalho intelectual e mantê-lo sob o véu da ideologia.

Outra referência histórica que Altman nos mostra sobre a década de 1930 em Kansas City se dá na figura de Tom Pendergast, líder democrata do Condado de Jackson. Homem religioso e abastado, Pendergast controlava a cidade com um poder baseado em três elementos principais: total domínio sobre a máquina política de seu partido; propriedade da *Ready-Mixed Concrete Company*, indústria de construção civil que oferecia todo o material necessário aos programas públicos com os quais ele contribuía; e, por último, íntimas ligações com o crime organizado desde que assumiu o poder em 1926, o que transformou Kansas City numa das cidades mais violentas do país.

Os métodos com que Pendergast controlava Kansas City eram basicamente os mesmos aplicados pelos gângsteres italianos e negros em suas respectivas áreas. Todo esse aparato permitiu à cidade ignorar completamente a Lei Seca e passar praticamente ilesa pela Depressão. Pendergast ainda tinha como aliado direto John Lanzia – o “Al Capone de Kansas City” – que controlava a força policial da cidade. Tanto Pendergast como Lanzia surgem no filme como dois dos articuladores das negociações políticas que ocorrem em segundo plano na narrativa.

Ainda que a corrupção e o gangsterismo não fossem nada confortáveis para os cidadãos comuns, Kansas City era, para os músicos, um paraíso, pois havia ampla oferta de empregos. A fama da cidade se espalhou rapidamente pelo país, o que fez com que a música que definiu o estilo de Kansas City acabasse sendo cunhada por músicos vindos de norte a sul do país¹¹⁰. A influência do jazz de Kansas City ultrapassou a década de 1930 e a cidade tornou-se uma referência na evolução histórica do gênero como um dos berços da revolução *bebop* que se seguiria. Charlie Parker, um dos músicos mais radicais do *bebop* na década de 1940, nasceu e cresceu sob a influência do *swing* produzido em Kansas City.

O atrelamento da produção artística ao crime organizado não trouxe aos músicos de jazz somente benefícios. Gângsteres eram empregadores tão generosos quanto difíceis. Geralmente acertavam os contratos com os músicos sem nenhuma negociação e, dessa maneira, proibiam que o músico deixasse o clube quando o contrato expirava. Essa era a

---

¹¹⁰ Bill Basie veio de Red Bank, Nova Jérsei; Lips Page era de Dallas; o baterista Jo Jones veio de Illinois passando por Birmingham, Alabama; o saxofonista tenor Herschel Evans era de Denton, Texas; Mary Lou Williams nasceu na Geórgia e cresceu em Pittsburg; o cantor Jimmy Rushing era de Oklahoma City; e Jay McShann veio de Muskogee, Oklahoma (Cf. **Kansas City, a wide open town**: http://www.pbs.org/jazz/places/places_kansas_city.htm – acessado em 06/12/2008).

regra em Chicago desde 1916. Além do ambiente violento dos clubes e das ameaças, os gângsteres chegavam até a sequestrar músicos desobedientes ou que representavam alvos simbólicos nas disputas entre grupos rivais. Duke Ellington foi um dos que sofreu com esse tipo de ameaça em uma visita a Chicago.¹¹¹

Vale notar que a música não foi a única expressão artística norte-americana que sofreu a infiltração do crime organizado. O cinema também foi um dos campos em que uma espécie de gangsterismo ganhou destaque com a formação de trustes. Após a partilha do mercado cinematográfico mundial entre Estados Unidos, Alemanha e França em 1926, houve o estabelecimento de patentes referentes ao aparato técnico utilizado para a filmagem. Thomas Edison, detentor das patentes das lentes, da câmara, do projetor, da película perfurada, do processo de revelação, entre outras, aliou-se a grandes industriais do ramo, como George Eastman, da Kodak, e organizou um truste, que proibia a produção cinematográfica por quaisquer outros estúdios que não estivessem dispostos a pagar pelo direito de utilização desses aparatos. De acordo com Anatol Rosenfeld,

as produtoras principais esperavam poder dominar o mercado ao monopolizar a fabricação dos projetores e a produção de filmes, monopolizando também as cine-câmaras. Particularmente nos Estados Unidos desenvolveu-se uma luta violenta em torno das patentes, destacando-se Edison pela sua ferocidade. Durante os anos de 1897 a 1906 julgaram-se nos tribunais americanos mais de quinhentos processos ligados às várias patentes que iam surgindo. Irrompe uma verdadeira guerra de *gangsters* e os cameramen têm de realizar o seu trabalho protegidos por guarda-costas. Durante a filmagem da luta Jeffries-Sharkey, em 1899, há cenas de pugilismo fora e dentro do ringue, pois o 'cinegrafista' da Biograph, que tem a exclusividade da reportagem, é surpreendido pela presença de um colega da Vitagraph.¹¹²

Ao utilizar o jazz e relacioná-lo diretamente ao crime organizado, Altman nos mostra as condições impostas aos músicos naquela época. Em última análise, ele também problematiza o seu ofício como diretor de cinema na indústria hollywoodiana, cujas origens históricas não negam as relações escusas às quais os trabalhadores foram (e ainda são) submetidos.

---

¹¹¹ Peretti, B., *op. cit.*, p. 147.

¹¹² Rosenfeld, A. **Cinema: Arte & Indústria**. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 70.

Com o fim da Lei Seca em 1933, embora os gângsteres não precisassem mais dos músicos para atrair consumidores de bebida contrabandeada, eles mantiveram a propriedade dos clubes onde se tocava jazz. A relação dos músicos com os criminosos continuou sendo, portanto, uma necessidade para os primeiros, por não serem donos de seus meios de produção. Ainda assim, o inverno de 1934 foi, para muitos deles, a pior época das suas vidas financeiras. Sidney Bechet, clarinetista e um dos primeiros a introduzir o saxofone (uma invenção das bandas militares francesas) no jazz, e Tommy Ladnier, trompetista, chegaram a abrir juntos uma lavanderia no Harlem, que logo veio a falir.¹¹³

A alternativa mais viável financeiramente para os músicos empobrecidos durante a Depressão era justamente a que implicava maior desapego artístico: entrar para as bandas de música dançante mais populares – a parte mais visível do jazz, derivada do *ragtime* e popularizada por Paul Whiteman, Ted Lewis e a Tin Pan Alley. Essas bandas representavam uma variedade do jazz que era “moderadamente sincopada, raramente usava o *blues* ou o *swing* e quase nunca evidenciava a improvisação, tirando essa vertente da grande tradição do jazz”¹¹⁴. Poucos músicos permaneceram em Chicago, Nova Orleans e outras cidades durante a Depressão. Aqueles que não tinham alternativas aceitavam esse retrocesso estético e se mudavam para Nova Iorque, onde grande parte da indústria de música popular se encontrava. Estúdios de rádio e orquestras da Broadway, entre outros, acolheram esses músicos e lhes ofereceram emprego. Nesse contexto, as *jam sessions* ganharam força e os músicos reuniam-se após o expediente em pequenos clubes para tocar livremente por horas a fio.

Alguns historiadores consideram as *jam sessions* dos anos 1930 como a raiz do estilo que surgiu na década seguinte, o *bebop*. Longe dos palcos e das plateias ávidas por música dançante, os músicos usavam as *jam sessions* não só como um espaço para descanso do trabalho, mas também como uma oportunidade para aprender. Com esse intuito, havia nessas reuniões uma série de obstáculos musicais a quem se dispusesse a participar, como tocar uma música conhecida num ritmo extremamente rápido ou em tom pouco usual. Dessa forma, as habilidades musicais de cada um eram testadas constantemente. Aqueles que tinham sucesso permaneciam no grupo da *jam session*, e os mal-sucedidos voltavam para casa para treinar. Isso criou uma geração de instrumentistas

---

¹¹³ Peretti, B., 1994. p. 167.

¹¹⁴ *Idem*, p. 94.

virtuosos, que elevaram a improvisação a níveis nunca alcançados anteriormente, tornando o jazz uma música mais difícil tanto na sua execução, como na sua apreciação. Esse processo levou o gênero a uma crise, fazendo com que os shows de jazz a partir da década de 1940, na era do *bebop*, passassem a ter um caráter intimista, com um público mais seletivo, que ia até o clube de jazz para celebrar as habilidades do músico. Com a banda do *Hey-Hey Club*, Altman faz um resgate de um momento na história do jazz em que ele era uma música mais popular, alcançava diferentes classes sociais e era tocada para que as pessoas dançassem e se divertissem.¹¹⁵ Tais características, caso ainda sejam mantidas nos dias de hoje, provavelmente ocorrem sob formas musicais derivadas do *blues*, do jazz e do *rock*, e têm espaço somente em guetos ainda não cooptados pela indústria cultural, tornando difícil o acesso ao público em geral.

Outros elementos do jazz

A montagem de *Kansas City* nos permite tecer algumas observações interessantes a seu respeito. Após uma introdução de pouco mais de cinco minutos, em que Blondie e Carolyn protagonizam a cena do sequestro, Altman nos explica, por meio de *flashbacks* do início do dia, o motivo do crime, mostra as questões que permeiam a história (política, gangsterismo, jazz, racismo) e introduz os outros núcleos que farão parte da narrativa. Tais *flashbacks* são intercalados por cenas curtas, com cerca de um minuto cada uma, que mostram a sequência das ações de Blondie e Carolyn.

O que nos chama a atenção nesses vinte e três minutos iniciais de filme é a maneira como o diretor realiza a transição entre as cenas. O final do diálogo entre Babe e Blondie na primeira cena do *flashback* é um bom exemplo:

Blondie: Ei, você tem dois dólares para me emprestar?

Babe: Dois dólares?

Blondie: Sim, eu te pago na sexta. É para o Johnny. Uma surpresa para o meu Johnny.

---

¹¹⁵ Giddings, G., DeVeaux, S., *op. cit.*, pp. 295-301.

Nesse momento há um corte e Johnny O'Hara surge pela primeira vez no filme, andando pela calçada em frente ao *Hey-Hey Club*. Esse tipo de referência entre uma cena e a seguinte se dá de diversas formas durante todo o filme: por meio dos diálogos, como no exemplo acima; visualmente, como uma porta se abrindo e outra se fechando, indicando, respectivamente, o início e no fim da sequência em que Carolyn inicia um diálogo com Addie Parker dentro da Union Station; e, finalmente, por meio de pontes sonoras, quando o diretor inicia uma música em *fade in* antes mesmo de os músicos aparecerem tocando na cena seguinte. Tais procedimentos criam elos entre as cenas, gerando uma fluidez na narrativa – procedimento análogo ao que ocorre uma *jam session* do jazz, em que os solistas se sucedem trocando frases musicais entre si, desenvolvendo o tema proposto pelo músico que o antecedeu.

Essa analogia é reforçada com o fim dos *flashbacks* e a alternância de cenas que ora focalizam Blondie e Carolyn se deslocando pela cidade, ora mostram o *Hey-Hey Club* de Seldom Seen, cujos monólogos tecem comentários sobre acontecimentos e personagens da época, como Marcus Garvey, o político negro que queria enviar todos os negros de volta à África e até fundou uma linha naval chamada Black Star. O revezamento entre os dois núcleos principais da narrativa só é interrompido em poucos momentos, quando o diretor dá espaço para o núcleo dos políticos da cidade (Henry Stilton, John Pendergast, John Lazia), além de Charlie Parker e Pearl Cummings. O filme segue essa estrutura até seu encerramento, com a morte de Johnny e o assassinato de Blondie na sua própria casa por Carolyn.

Além de funcionar como um narrador que comenta as cenas, o jazz também se faz presente em *Kansas City* por meio de outros de seus elementos constitutivos. Talvez o mais fácil de identificar seja o tema do improviso. O ouvido leigo tende a entender as improvisações do músico de jazz como um sinal de genialidade e de sua autonomia sobre a arte que produz. Sabemos, todavia, que a liberdade no jazz exige um domínio apurado da técnica. Somente dedicando-se ao estudo do instrumento – uma relação muitas vezes obsessiva (vide inúmeros casos de músicos que se dedicaram à exaustão e entraram em depressão) – é que um músico de jazz é capaz de subir num palco e praticar improvisos com desenvoltura. No filme, Blondie não é uma sequestradora experiente, que planeja cuidadosamente cada passo de seu plano e sabe negociar. Em outras palavras, ela não entende as regras do jogo, é uma simples trabalhadora que, num momento de desespero, tenta resolver seu problema da pior maneira possível – raptando a esposa do assessor do

presidente Roosevelt. Embora Blondie saiba com clareza qual é o seu objetivo (libertar Johnny das mãos da máfia), a execução de seu plano é uma série de equívocos. É evidente, desde a primeira cena, sua falta de intimidade com a pistola que carrega. Depois, Blondie arrisca-se ao passear livremente por Kansas City com sua sequestrada; leva-a ao seu local de trabalho e deixa Carolyn sob responsabilidade de Addie Parker, a faxineira da estação ferroviária. Blondie, aliás, não mostra em momento algum qualquer preocupação em esconder Carolyn das pessoas ao seu redor. A inexperiência da criminosa somada ao embotamento da sequestrada acaba por criar uma relação incomum entre as duas nesse contexto. Carolyn, por exemplo, adormece ao lado de Blondie na estação de trem. As duas vão juntas ao cinema e conversam sobre o amor antes de dormirem na mesma cama na casa de Addie. Blondie chega a pedir a ajuda de sua sequestrada para pintar seu cabelo. Esta última sustenta esse relacionamento forçado até o momento em que Blondie se desespera ao receber seu Johnny estripado em casa. Sua ação individual improvisada forma o contraponto com o improviso realizado com desenvoltura pelos músicos dentro do trabalho coletivo.

Quanto às características rítmicas do jazz, podemos enxergar a síncope em *Kansas City* como uma alegoria política que interfere nas escolhas que o diretor faz. Considerando-se que a síncope se dá no deslocamento da acentuação rítmica da música – batidas fortes são omitidas e/ou batidas fracas são acentuadas –, Altman utiliza-se dessa forma para acentuar, na narrativa, os “fracos”, os oprimidos na História: Blondie, os eleitores, trabalhadores em geral e, principalmente, os músicos negros de jazz do *Hey-Hey Club*, numa tentativa de, nos termos benjaminianos, rememorar as injustiças passadas e realizar os “objetivos pelos quais [os oprimidos] lutaram e não conseguiram alcançar”¹¹⁶.

Há, ainda, a alegoria da dissonância. W. E. B. Du Bois, conforme citado por Peretti, considerava que os negros tinham, dentro da sociedade americana, uma “identidade dupla”: embora permanecessem culturalmente distintos devido à sua origem africana, os negros eram parte importante da economia dos EUA como força de trabalho. Na visão de Du Bois, a dança e a música seriam os principais elementos da herança dos negros que perpetuariam a integração entre religião, comunidade, tempo e espaço¹¹⁷. O problema, no entanto, é que os brancos hesitaram em aceitar essa dupla identidade dos ex-escravos e tentaram de todas as formas suplantá-la. O jazz encarna essa característica da sociedade

---

¹¹⁶ Löwy, M. **Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007. p. 51.

¹¹⁷ Du Bois, *apud* Peretti, B., *op. cit.*, p. 13.

americana no início do século XX na sua própria constituição. A fim de alcançar notas que só existiam no repertório musical africano, os músicos negros realizaram uma adaptação na escala musical ocidental europeia e criaram as *blue notes*, responsáveis em parte pelo caráter dissonante do jazz.

Essa ambivalência – fazer parte da sociedade, mas ao mesmo tempo ocupar um lugar à margem dela – aparece de maneira evidente na personagem Addie Parker. Ela é a faxineira da estação de trem que testemunha o sequestro de Carolyn Stilton, mas é praticamente invisível, e ela própria assume que seu testemunho não faria diferença alguma, pois ninguém nunca lhe pergunta coisa alguma. Addie faz questão de exercer seu direito de voto no dia da eleição mesmo não sabendo a diferença entre *Goats* ou *Rabbits* (as duas facções do Partido Democrata na cidade). A vida dos negros americanos no início do século XX é uma constante luta para se adaptarem ao meio racista e violento em que vivem. A adaptação da escala ocidental com as *blue notes* encontra paralelo na matéria histórica com os malabarismos que os negros precisavam fazer para sobreviverem na América.

É interessante notar que a própria escolha de Harry Belafonte para viver o papel do gangster Seldom Seen também é indício dessa ambivalência da vida dos negros na América. Belafonte tem ascendência jamaicana e nasceu no Harlem. Tornou-se um músico muito famoso na década de 1950 nos EUA ao popularizar o ritmo caribenho "calypso" – seu LP de 1956 foi o primeiro a vender 1 milhão de cópias no país. Desde o início de sua carreira, estabeleceu uma íntima relação com o jazz, pois sua primeira aparição diante de um público foi como vocalista de uma banda formada por Charlie Parker, Max Roach e Miles Davis, dentre outros, além de ter cantado também no histórico Village Vanguard de Nova Iorque. Belafonte também é um ativista político dos mais radicais e sua fama no meio artístico não impediu que fosse incluído na lista negra do macarthismo, impondo-lhe dificuldades para trabalhar. A invasão dos Beatles e do rock britânico na década de 1960 no cenário americano diminuíram ainda mais a relevância comercial de seu trabalho, o que não interrompeu sua luta pelos direitos civis dos negros.¹¹⁸ Em entrevista a uma rádio de San Diego, em Outubro de 2002, Belafonte comentou o seguinte sobre a situação de Colin Powell e Condoleezza Rice (ambos negros), respectivamente Secretários de Estado da primeira e segunda administração do governo de George W. Bush:

---

¹¹⁸ Dyushambee, R. D. **Cosmic Consciousness: Do-It-Yourself Manual**. San Diego: Youtopia Institute, 2004, p. 143.

Há um velho ditado, da época da escravidão. Havia aqueles escravos que viviam na plantação, e os escravos que viviam na casa. Você tinha o privilégio de viver na casa se servisse ao senhor, fizesse exatamente da maneira que o senhor quisesse que você o servisse. Isso lhe dava privilégios. Colin Powell propôs-se a entrar na casa do senhor, com a condição de que servisse ao senhor de acordo com sua vontade. E quando Colin Powell ousar sugerir algo além do que o senhor quer ouvir, ele será levado de volta ao pasto. E você não ouve muito daqueles que vivem no pasto.¹¹⁹

Harry Belafonte é mais um exemplo de artista cuja força de trabalho foi aproveitada pela indústria cultural até o limite e descartada ao ser superada por expressões culturais economicamente mais interessantes. Sua luta para mudar as relações de produção entre brancos e negros na América encontra diálogo no embate constante de Altman pela posse dos meios de produção com a indústria hollywoodiana.

A utilização da música em filme

Aos sessenta minutos de *Kansas City*, o espectador começa a acompanhar o duelo mencionado no cartaz do início do filme. Altman nos introduz à sequência da batalha entre Coleman Hawkins e Lester Young com uma ponte sonora. A câmera nos mostra Henry Stilton dormindo no vagão do trem que o está levando de volta a Kansas City, e é possível ouvir o barulho dos trilhos. Nesse momento, percebemos que o som de uma banda começa a acompanhar o ritmo do ruído da locomotiva, realizando uma espécie de rima, como já havíamos notado em outra passagem do filme. A ponte sonora, além de transmitir a ideia de simultaneidade dos eventos separados pelo corte, também nos indica que há uma relação entre os elementos que ela une. Nesse caso, trata-se da “batalha” pelo cenário político (representado por Stilton) e o duelo entre os saxofonistas.

O corte nos leva ao interior do *Hey-Hey Club*, onde podemos ver um plano geral da banda tocando *Yeah, Man*, de Fletcher Henderson¹²⁰. Desse momento em diante, alguns

---

¹¹⁹ Lusane, C. **Colin Powell and Condoleezza Rice: foreign policy, race, and the new American century**. Westport: Praeger Publishers, 2006, p. 78.

¹²⁰ Fletcher Henderson (1897-1952) nasceu em Cuthbert, Georgia, e cresceu em uma casa de classe média em que os pais desdenhavam o jazz. Estudou música clássica com sua mãe e graduou-se em Química na Universidade de Atlanta, mas abandonou a pós-graduação pela carreira na música. Passaram por sua banda músicos como Coleman Hawkins e Louis Armstrong. Embora não tenha ganhado a notoriedade de outros líderes de banda, como Count Basie e Duke Ellington, Henderson tornou-se referência durante os anos 1930

dos procedimentos técnicos são basicamente os mesmos que Altman havia empregado na sequência da Union Station no início do filme, principalmente quanto à montagem, que passa a ser rápida, acompanhando o ritmo da música. O diretor alterna *closes* dos músicos protagonistas do desafio e planos gerais e médios da banda, da plateia e do jogo de dados que ocorre dentro do clube. Novamente, a captação, tanto de som quanto de imagem, é deliberadamente “suja”. No plano sonoro, embora *Yeah Man* prevaleça em primeiro plano, também é possível ouvir o barulho da plateia: seus gritos e aplausos aparecem em meio à música. No plano da imagem, o registro, principalmente do jogo de dados, é incomum, pois o que se vê em primeiro plano são as costas dos jogadores em torno da mesa, enquanto o foco da câmera se concentra num pequeno fragmento do quadro: o rosto de Sheepshan Red, os dados sobre o feltro verde da mesa ou o dinheiro nas mãos de um jogador indeterminado.

Em meio à penumbra da mesa de jogo, a câmera passa a realizar um *pan shot*, acompanhando primeiro Blue Green (o parceiro negro de Johnny O’Hara no assalto fracassado do início do filme) e, logo em seguida, Seldom Seen e seus capangas saindo do *Hey-Hey Club*. O espectador mais atento já suspeita, naquele momento, do futuro de Blue, mas a música, ininterrupta, tem um ritmo frenético, é alegre, festiva. A plateia, alheia ao que ocorre com Blue e Seldom, e empolgada com o duelo dos músicos, dança, bebe e se diverte. Surgem também em cena Blondie e Carolyn no banco da Union Station, num plano médio idêntico àquele em que o diálogo sobre o “caso Lindbergh” fora registrado, mas dessa vez já madrugada adentro. Quando o corte nos leva de volta aos músicos, o diretor passa a concentrar seu registro nos protagonistas do duelo, mostrando *closes* e enfatizando o trabalho de cada um em superar o parceiro de palco. Em certos momentos, Altman opta pelo *whip pan*¹²¹ entre os saxofonistas para destacar a vivacidade do desafio. A sequência termina com um plano médio da banda e o encerramento da música.

Na sequência descrita é possível identificar os núcleos entre os quais Robert Altman alterna seu registro em *Kansas City*. Além do bar de Seldom Seen, o diretor nos mostra também cenas relativas ao sequestro envolvendo Blondie e Carolyn. O que nos chama a atenção é o fato de, nessa sequência específica, o diretor amarrar ambos os núcleos

---

como compositor e arranjador de grande talento, ajudando a estabelecer a música das *big bands* na Era do Swing (Cf. Giddins, G., DeVeaux, S., *op. cit.*, pp. 123-124).

¹²¹ Movimento em que a câmera gira em seu próprio eixo horizontal de maneira brusca, provocando um borrão na tela que simula o movimento dos olhos ao trocar abruptamente de foco de um lado a outro. Técnica geralmente utilizada em filmes de ação (Cf. Krasner, J. S. **Motion graphic design: applied history and aesthetics**. Burlington, Focal Press, 2008, p. 143).

narrativos por meio do supracitado duelo, que não é interrompido em momento algum na sequência em questão. Quando os músicos não estão em primeiro plano, *Yeah, Man* permanece como música extradiegética para todas as outras cenas, até que as atenções se voltam ao desafio dos saxofonistas e sua arrebatadora conclusão. Dessa vez, a ponte sonora entre os cortes também nos mostra uma escolha do diretor para abarcar a totalidade dos temas do filme: política, gangsterismo e jazz surgem condensados por meio da montagem e da trilha sonora numa sequência de seis minutos sem qualquer diálogo.

Outras duas características dessa passagem nos chamam a atenção. Primeiro quanto ao estilo de filmagem, que é, metaforicamente, um improviso. Podemos perceber, nos movimentos da câmera, uma tentativa de capturar as ações sem um planejamento definido. Entretanto, como já observamos anteriormente, *Kansas City* foi “cuidadosamente planejado e precedido de uma pesquisa meticulosa que de maneira alguma se assemelha aos improvisos de uma performance dos músicos de jazz”¹²². Sobre o método de trabalho de Altman, Meryl Streep e Lily Tomlin dão o seguinte depoimento referente ao que foi feito em “A última noite” (*A Prairie Home Companion*, 2006):

[Meryl Streep] Ele [Altman] faz longas tomadas. Cada tomada dele são dez páginas em uma tarde. A maioria das pessoas filma uma página e meia de cada vez. Dez páginas são vinte pessoas, três câmeras... Fica muito divertido.

[Lily Tomlin] Essa era a parte enganosa das páginas. Altman fica sufocado. Havia algo acontecendo aqui, algo ali...

[Meryl Streep] E ele queria ver tudo o que havia nas entrelinhas. Queria ver os erros, todas as coisas inadvertidas eram como ouro para ele.¹²³

O que percebemos, então, é uma *aparência de improviso* no método de trabalho do diretor. Altman registra muitos atores com diversas câmeras ao mesmo tempo e encoraja a improvisação. É dentro dessa aparência que ele propõe uma liberdade ao lidar com a câmera que seria negada dentro do cinema clássico. O modelo dramático transmutado para o cinema gera um aprisionamento, pois reduz drasticamente as opções e engessa a produção. O que o diretor busca na sequência do duelo de *Kansas City* é justamente a imperfeição no registro, mimetizando a liberdade do jazz.

---

¹²² Gabbard, K., *op. cit.*, p. 141.

¹²³ Entrevista com as atrizes Meryl Streep e Lily Tomlin disponível nos extras do DVD de “A Última Noite” (*A Prairie Home Companion*, 2006).

No momento do planejamento e da edição, contudo, seu trabalho passa a ter uma *essência planificada*, pois é na definição do elenco, do roteiro e na seleção de todo o material captado pela câmera e pelos microfones que Altman dá forma ao seu filme. A utilização do *whip pan*, a montagem rápida e a mistura de materiais dão, pois, a idéia de “falta de planejamento” que, na verdade, faz parte de uma sólida base de sustentação sobre a qual Altman desenvolve seu filme: *o estabelecimento do contraponto entre um universo de possibilidades (jazz) e seu aprisionamento (crime organizado, política)*.

A segunda característica importante dessa sequência é o modo como Altman filma os músicos do *Hey-Hey Club*. Tradicionalmente, a maneira de filmar um show é a da câmera na posição do espectador olhando para a banda, respeitando, desse modo, a moldura criada pelo palco. Mesmo que em certos momentos uma segunda câmera filme a performance de um músico em detalhe, a perspectiva predominante é da filmagem fixa de frente para a banda. A mobilidade do foco narrativo em *Kansas City* evidencia, dentro do *Hey-Hey Club*, a aproximação entre os artistas e a plateia – um traço progressista característico da arte de esquerda¹²⁴. Assim como a configuração do clube de jazz, a própria câmera desrespeita essa divisão, dado que, em certos momentos, a aplicação de uma maior profundidade de campo não estabelece uma hierarquia definida entre primeiro e segundo plano (Figura 8). O próprio conteúdo praticamente obriga o diretor a filmar dessa maneira – registrar um duelo de saxofonistas de maneira tradicional eliminaria boa parte do interesse da cena.

Os duelos entre músicos de jazz são chamados de *cutting contests* e têm origem na primeira década do século XX em Nova Orleans. A música instrumental urbana desenvolveu-se, como a música rural anterior a ela, num ambiente extremamente violento e segregacionista. O universo competitivo em que os músicos viviam, acirrado pelas questões sociais, foi aproveitado de forma simbólica a fim de criar uma forma de competição entre bandas que ganhou o nome de *cutting contests*. Em determinado momento, os *cutting contests* serviram como critério para julgar não só a qualidade técnica do músico como também a permanência dele ou não na banda. Como esses desafios também visavam ao desenvolvimento técnico – “se você fosse bom, mas perdesse, sua

---

¹²⁴ A falta de distinção entre público e plateia era uma das características do teatro Agitprop (de “agitação” e “propaganda”), surgido na URSS logo após a Revolução Russa como uma forma de divulgar notícias para um público predominantemente analfabeto (Cf. Innes, C. D. **Erwin Piscator's political theatre: the development of modern German drama**. Cambridge: Cambridge University Press, 1972, p. 23).

derrota significava apenas mais um estágio da sua educação no jazz”¹²⁵ –, os *cutting contests* exerciam um papel social importante, pois, ao se aperfeiçoar tecnicamente, o músico aumentava as oportunidades de emprego. Além disso, os duelos possibilitavam a integração entre os participantes, promoviam a expressão da criatividade individual em prol do trabalho coletivo e proporcionavam atividades aos jovens, tirando-os das ruas. Embora não resolvesse o problema dos negros de forma ampla, os duelos eram uma solução simbólica que, nos termos benjaminianos, guardava a lembrança de um projeto não concluído, ou seja, tanto os *cutting contests* quanto o próprio jazz, de acordo com o que já pudemos observar, continham o “potencial utópico”¹²⁶ de uma forma de sociabilidade que não encontrava paralelo na sociedade como um todo.

Nos anos 1920, os duelos foram refinados e se transformaram em espetáculos comumente vistos em Chicago. Parte da fama de Louis Armstrong surgiu devido ao seu sucesso em *cutting contests* contra outros cornetistas na cidade. Desafios coletivos – com vários intérpretes do mesmo instrumento – tornaram-se possíveis em Chicago e Nova Iorque. Em 1930, essas sessões eram chamadas de *suppers*, que se caracterizavam, ao contrário do que se praticava nos anos 1920, por não ter um caráter comercial, ou seja, não eram espetáculos voltados ao público. Pianistas ou guitarristas acompanhavam os competidores, tornando as sessões de *suppers* verdadeiros *workshops*, nos quais se trocavam experiências sobre um instrumento em particular.¹²⁷

No caso específico do *cutting contest* de *Kansas City*, a atuação dos músicos ajuda a compreender sobre o que se trata o duelo, mesmo que o espectador nunca o tenha presenciado.

Altman expressou admiração por Craig Handy, que faz o papel de Coleman Hawkins mesmo sem qualquer diálogo. Diz Altman: “Handy poderia ser uma estrela de cinema. Craig dá aquela olhada quando Joshua começa a solar. Craig olha como se dissesse ‘quem é esse cara?’. E então ele tira seu casaco. E as pessoas entendem, mesmo aquelas que não sabem o que é um *cutting contest*”. Tudo isso ocorre dentro do contexto de colaboração inerente à uma performance de jazz. Quando os combatentes finalmente abaixam suas armas, eles apertam as mãos como um sinal de respeito mútuo. A disputa entre os saxofones tenores e a “jornada de Blue à sua morte” são montadas de maneira que, enquanto os

---

¹²⁵ Giddings, G., DeVeaux, S., *op. cit.*, p. 297.

¹²⁶ Löwy, M., *op. cit.*, p. 79.

¹²⁷ Peretti, B., *op. cit.*, p. 27.

negros no beco estão matando um dos seus, aqueles no *Hey-Hey Club* estão engajados na mais rica forma de cooperação.¹²⁸

Nessa mesma sequência, é possível observar também, nos termos de Eisenstein, um “uso polifônico do som com relação à peça de montagem visual”¹²⁹, ou seja, o trabalho com o som “deve ter como direção a linha de sua distinta não-sincronização com as imagens visuais”¹³⁰. Ao justapor as cenas da “jornada de Blue à sua morte” com a música vibrante que os músicos tocam, Altman evita a adesão do som à imagem, trazendo um potencial de materialização das contradições da sociedade. Ou seja, o desenvolvimento de bens culturais como o jazz e sua convivência com a barbárie que o cerca.

Em outros termos, Bertolt Brecht, em seu texto *On Film Music*, critica o que ele chama de “música situacionista”, ou seja, aquela que acompanha os sentimentos do dramaturgo. Para impedir que ela caracterize um retrocesso estético no filme, Brecht propõe que o diretor separe a música da ação, tratando cada uma como componentes independentes dentro da obra de arte. Com isso, é possível até construir cenas em que o cenário e a música desempenhem papéis distintos mesmo sem qualquer tipo de ação. Para que isso ocorra, no entanto, é preciso que haja desde o início da concepção do filme um planejamento bem definido, que inclua o compositor desde o começo do trabalho. Só assim é possível determinar, no decorrer da narrativa, funções exclusivas à música, que se torna independente e representa um “*complemento dramático de fato*” (grifo nosso)¹³¹. Para Brecht, se a cena possui conteúdo progressista mas é filmada de maneira regressiva, perde seu valor. Ele cita ainda um exemplo:

Um jovem leva sua namorada para um passeio no lago, vira o barco e deixa a garota se afogar. O compositor tem duas escolhas. Ele pode antecipar os sentimentos do público com sua música de acompanhamento, desenvolvendo a tensão, amplificando a vilania do ato, etc. Ou então ele pode expressar na música a serenidade do lago, a indiferença da natureza, a qualidade e a simplicidade da simples excursão. Se ele escolhe essa última possibilidade, permitindo ao

---

¹²⁸ Gabbard, K., *op. cit.*, p. 148.

¹²⁹ Eisenstein, S. “Declaração sobre o futuro do cinema sonoro”. In: **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002, p. 226.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ Brecht, B. “On Film Music”. In: Silberman, M. (ed.) **Brecht on Film & Radio**. London, Methuen, 2000, p. 14.

homicídio parecer ainda mais horrendo e estranho, ele dá à música uma função muito mais independente.¹³²

O procedimento descrito acima é análogo ao que Altman propõe na cena da batalha entre os músicos. De acordo com o próprio cineasta, esse “duelo de seis minutos entre Lester Young e Coleman Hawkins servia como uma pausa no filme e um contraponto musical para o assassinato”¹³³. A sequência seguinte ao duelo também propõe esse contraponto, dessa vez não musical, mas realizando um procedimento muito parecido ao que Brecht propõe. Após o fim do *cutting contest*, o que vemos é o motorista Blue Green sendo morto pelos capangas de Seldom, numa referência aos linchamentos¹³⁴ ocorridos nos EUA no fim do século XIX até meados do século XX.

De acordo com o historiador James Madison, 3.344 negros foram vítimas de linchamentos em território norte-americano entre 1880 e 1930. As razões para a deflagração desses atos eram diversas. A questão racial era o principal motivador, pois, com o fim da escravidão, os brancos sentiam seu poder econômico, social e político ameaçado pelos negros. Qualquer tipo de transgressão às leis *Jim Crow* era motivo suficiente para um linchamento, cujas práticas coletivas demonstravam a solidariedade dos brancos pela manutenção do *status quo*. Havia também linchamentos ligados ao gênero, pois a maioria dos brancos acreditava que os homens negros nutriam uma atração selvagem e incontrolável pelas mulheres brancas. Desse ponto de vista, enquanto as mulheres brancas representavam a forma mais pura de civilização, os negros seriam o seu oposto mais bestial. Homens negros eram arbitrariamente acusados de estupro e linchados – o registro de D. W. Griffith em *O nascimento de uma nação* (1915) nos mostra um exemplo do mito do “negro estuprador”. Embora os estupros fossem a justificativa dos brancos para os linchamentos, as maiores vítimas de violência sexual eram, estatisticamente, as mulheres negras, fato negado pelos homens brancos, cuja atração pelas negras era tão notória quanto negada.¹³⁵

---

¹³² *Ibidem*.

¹³³ Thompson, D., *op. cit.*, p. 178.

¹³⁴ A origem do termo é atribuída ao juiz Charles Lynch (1736-1796) do estado da Virgínia, que, em 1780, ordenou punição extrajudicial aos cidadãos que ainda se mantinham leais à Inglaterra (Cf. Waldrep, C. **The many faces of Judge Lynch: extralegal violence and punishment in America**. New York: Palgrave Macmillan, 2002, p. 16).

¹³⁵ Madison, J. H. “‘Strange Fruit’ in the American Democracy”. In: **A Lynching in the Heartland: Race and Memory in America**. New York: Palgrave Macmillan, 2003, p. 14.

A brutalidade dos linchamentos cresceu à medida que eles se tornaram mais frequentes. Mulheres e homens negros de qualquer idade eram espancados, castrados, esquartejados, queimados vivos e enforcados. O enforcamento em local público com grande circulação de pessoas era parte importante do ritual, pois aumentava o impacto da demonstração de superioridade dos brancos e enviava uma mensagem aos negros para que permanecessem em seus lugares. Era comum os espectadores dos linchamentos tirarem fotos ao lado dos corpos e levarem sapatos ou pedaços de roupa do enforcado como *souvenir*. Em 1892, a violência teve seu apogeu, com a morte de 161 negros vítimas de linchamentos por grupos brancos.¹³⁶

Com o advento dos anos 1920, entretanto, o argumento da “pureza” da mulher branca contra o “negro estuprador” perdeu força, pois quando

algumas jovens começaram a encurtar suas saias, colocar *bobs* nos cabelos, fumar e conversar abertamente sobre sexo, alguns homens temeram pelo seu poder. As novas mulheres da Era do Jazz mostravam entusiasmo pela música afro-americana, pelas danças de estilo “africano” e até mesmo pela companhia de homens negros. Como o linchamento poderia ser justificado se a vítima do desejo do homem negro fosse uma mulher tão audaciosa? Ela deveria ser frágil e vulnerável, pura e inocente para validar a luta entre civilização e barbárie, e para que os homens brancos contemplassem seus deveres como defensores de mulheres brancas dependentes.¹³⁷

O debate sobre as atrocidades cometidas nos linchamentos ganhou destaque nos anos entre a Guerra Civil e a Primeira Guerra Mundial. Se Griffith justificou a necessidade dos linchamentos em *O nascimento de uma nação*, Billie Holiday¹³⁸ expressou o sofrimento dos negros na gravação da música *Strange Fruit*, em 1939, baseada num poema sobre linchamento escrito por Abel Meeropol, um professor judeu do Bronx:

---

¹³⁶ Gail, B. **Manliness and civilization: a cultural history of gender and race in the US. 1880-1917.** Chicago: University of Chicago Press, 1995, p. 46.

¹³⁷ Madison, J. H., *op. cit.*, p. 15.

¹³⁸ Billie Holiday (1915-1959) nasceu na Filadélfia e teve uma infância e adolescência muito difíceis, pois sofreu abuso sexual e foi presa por prostituição aos 14 anos em Nova Iorque. Holiday começou a cantar em 1930 em busca de trocados, mas, depois de um convite para gravar com a banda de Benny Goodman, logo se tornou uma das maiores intérpretes da história do jazz. Seu timbre de voz fino aparentava fragilidade e dava emoção às suas interpretações. A dependência química, entretanto, fez sua voz se esvaír aos poucos, até sua morte aos 44 anos (Cf. Giddins, G., DeVeaux, S., *op. cit.*, p. 264-265).

Southern trees bear strange fruit,
Blood on the leaves and blood at the root,
Black body swinging in the Southern breeze,
Strange fruit hanging from the poplar trees.¹³⁹

Em *Kansas City*, por sua vez, Altman opta por abordar o assunto de outra maneira. Enquanto os capangas de Seldom lincham Blue a pontapés e facadas, o gângster conta uma piada ao seu motorista:

Alguma vez eu já te contei a história de Marcus Garvey, o Judeu e o homem branco? Eles haviam naufragado nessa ilha, e um dia estavam andando pela praia e acharam uma garrafa de whiskey. Começaram a tirar a areia da garrafa e saiu um gênio, que disse: ‘Eu estive nessa garrafa por 4.000 anos e quero agradecer a vocês por terem me tirado dela. O que vocês quiserem. Um pedido’. Então ele virou para Garvey e Garvey disse: ‘Bem, eu gostaria que todos os negros do mundo voltassem para a África e vivessem para sempre’. Então ele virou para o Judeu e perguntou: ‘O que você deseja?’. E o Judeu disse: ‘Eu gostaria que todos os judeus do mundo voltassem para a Terra Prometida e vivessem para sempre’. E então ele virou para o branquelo e perguntou: ‘O que você quer?’. O branquelo disse: ‘Espere um pouco. Você está dizendo que todos os negros do mundo estão na África e todos os judeus do mundo estão na Terra Prometida?’. O gênio disse: ‘Sim’. Então ele disse: ‘Bem, então me dê um Martini’ (tradução nossa).

Levando-se em consideração a matéria histórica que os linchamentos carregam em si, a cena gera uma tensão peculiar em pelo menos dois níveis. Primeiro, pela indiferença de Seldom ao que ocorre com Blue, a ponto de o gângster se sentir à vontade para contar uma piada. Segundo, pelo seu tom preconceituoso, posto que todos na cena – o motorista, Seldom, os capangas e Blue – são negros. A função da anedota na cena é configurar um contraponto ao assassinato brutal que ocorre ao fundo, gerando um estranhamento e, conseqüentemente, um ganho estético maior do que se Seldom participasse diretamente do linchamento ou permanecesse dentro do carro, como é comum ocorrer em filmes de gângsteres. O ganho estético, nesse caso, é o *efeito de distanciamento*.

---

¹³⁹ Primeira estrofe de *Strange Fruit*, música e letra por Lewis Allan, ©1940.

‘Distanciar’ um fato ou caráter é, antes de tudo, simplesmente tirar desse fato ou desse caráter tudo o que ele tem de natural, conhecido, evidente, e fazer nascer em seu lugar espanto e curiosidade. (...) ‘Distanciar’ é, pois, ‘historicizar’, é representar os fatos e os personagens como fatos e personagens históricos. (...) O que se ganhou é que o espectador assume no teatro uma nova atitude. (...) O teatro não tenta mais embriagá-lo, proporcionar-lhe ilusões, reconciliá-lo com seu destino. O teatro apresenta-lhe agora o mundo para que ele o apreenda.¹⁴⁰

Só o efeito de distanciamento torna possível “sublinhar o aspecto histórico de uma condição social específica”¹⁴¹. Essa técnica de representação permite, então, retratar acontecimentos sociais de maneira a serem considerados insólitos, necessitando de explicação, e não tidos como gratuitos ou meramente naturais. Se filmada sem a piada de Seldom, ou seja, de maneira convencional (regressiva), a cena do linchamento de Blue seria apenas mais uma entre milhares de outras já feitas na história do cinema. Com isso, haveria duas possibilidades: a indiferença do público ou a sua comoção. Ambas seriam indesejáveis, porque a primeira caracterizaria um desinteresse completo do público já acostumado à violência dos filmes de Hollywood, tornando a cena formalmente acessória; e a segunda porque, de acordo com Brecht, quanto mais o público se deixa tomar pela emoção, menos está em condições de aprender.¹⁴²

Em um mundo já completamente dominado pela barbárie, Altman opta pelo sarcasmo, potencializando a possibilidade de o espectador exercer, pelo menos, duas críticas produtivas sobre a cena. A primeira delas seria a negação da visão idealizante sobre a raça negra que ocorre na política de identidades. Altman recusa tal ponto de vista ao mostrar um linchamento de um negro por outros negros, mostrando que as determinações sociais estão acima de uma suposta essencialidade da raça.

A segunda crítica produtiva surge na contraposição da performance da banda do *Hey-Hey Club* em relação ao resultado do trabalho coletivo dos capangas de Seldom Seen. O espectador pode se perguntar o porquê de situações tão díspares entre membros da mesma cor. Por que a relação entre os saxofonistas negros gera produção e aquela entre os negros na cena seguinte não pode ser a mesma? Naquele momento da história norte-americana, o desenvolvimento do jazz configurou um avanço, pois houve a criação de

---

¹⁴⁰ BRECHT, B. “O Teatro Experimental”. In **Teatro Dialético – Ensaios**. Rio de Janeiro, 1967. Ed. Civilização Brasileira. pp. 137-138.

¹⁴¹ *Idem*, p. 114.

¹⁴² *Idem*, p. 131.

associações de artistas e a geração de empregos – até certo ponto, uma solução para o problema dos negros nos Estados Unidos. Entretanto, o jazz não foi capaz de obliterar o preconceito racial e as desigualdades sociais. Além de depender do financiamento do crime organizado, o jazz era uma promessa de liberdade que, por estar contida no sistema capitalista, se realizou somente para alguns indivíduos. O próprio filme cria um contraponto entre a liberdade criativa dos músicos e o aprisionamento social de Addie Parker. Para ela, assim como para Blue Green, a promessa de liberdade não foi cumprida, pois ainda precisa ser universalizada.

Na supracitada entrevista a Charlie Rose, Robert Altman admite a dificuldade de se utilizar jazz no filme porque “ele possui uma voz insistente que se sobressai, você não consegue mantê-lo como pano de fundo”. Assim, a própria força do gênero impôs ao diretor um trabalho dialético. Era preciso respeitar a energia do jazz como música e elemento constitutivo do filme. Por outro lado, era necessário criar um roteiro com cenas e diálogos fortes o suficiente para que estes não se perdessem em meio à trilha sonora. A sequência que mostra o duelo entre os saxofonistas e o assassinato de Blue é um bom exemplo das tentativas de Altman em manter-se longe desse equívoco.

Tratamos até o momento dos aspectos de *Kansas City* diretamente ligados ao tema do jazz. Investigamos as condições históricas em que o desenvolvimento do gênero se deu, sua relação com a cidade, o crime organizado e o processo de urbanização norte-americano. Foi possível também acompanhar o debate entre Adorno, que o considera uma forma musical regressiva, e outros críticos, que enxergam no jazz um caráter progressista. Por meio da descrição e análise da sequência inicial de *Kansas City*, pudemos identificar que é por meio da apresentação de contrapontos que Altman constrói sua narrativa. A recorrência dessas oposições em diversas cenas tendo o jazz como pano de fundo estruturou nossos argumentos sobre o filme. *Kansas City*, no entanto, não se resume à importância da música na sua concepção. Outros assuntos relevantes saltam aos olhos de quem o assiste, como as atitudes de Johnny e Blondie, além do comportamento da esquerda norte-americana da época. Ambas as questões merecem sua devida atenção e farão parte desse estudo no capítulo seguinte e nas nossas considerações finais. Por ora, tendo em mente a luta dos músicos negros pela posse dos meios de produção na música e o domínio das forças produtivas demonstrado por eles em diversas cenas durante o filme, chegamos à conclusão de que tanto o jazz como a forma do filme de Altman em si

configuram, em *Kansas City*, a arte como um horizonte de possibilidades estrangulado pelo mundo da barbárie.

Capítulo II – Reproduções da indústria cultural

*São os filmes que de fato dominam a América desde que foram inventados. Eles te mostram o que fazer, como fazer, quando fazer, como se sentir sobre o que você faz, e como demonstrar o que você sente sobre aquilo que faz. Quando eles te mostram como beijar como o James Dean, dançar como a Jane Fonda ou vencer como o Rocky, é sensacional.*¹⁴³

Andy Warhol

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

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

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

Seldom Seen: Eu tenho que te dizer: você tem colhões¹⁴⁴. Colhões e nenhum cérebro. E colhões sozinhos não são nada. Colhões não valem nada. Um maldito porco tem colhões. O Blue aqui ficou sentado a noite

---

¹⁴³ Sassower, R., Cicotello, L. **The golden avant-garde: idolatry, commercialism, and art**. Charlottesville: University of Virginia Press, 2000, p. 80

¹⁴⁴ No original: “*I’ve got to say this for you: you got guts*”. A opção pelo termo “colhões” foi feita visando adaptar as gírias de Seldom para essa fala específica, mas a perda da carga semântica é inevitável dentro do contexto do filme. Nossa análise mostrará outros momentos em que há em *Kansas City* referências literais ou figurativas ao sentido original do termo *guts* (tripas, vísceras) e que são importantes para o entendimento da trama do filme como um todo.

inteira chupando colhões de porco. Não sei nem o que você prefere: um pote de *chitlings*¹⁴⁵ ou uma bela xana. Um porco tem mais cérebro que você. Você vem aqui pulando feito um Tarzan¹⁴⁶, bem no meio de um mar de negros, como se estivesse em um filme. Você gosta de filmes? Estou falando com você! Você gosta de filmes?

Johnny O'Hara: Posso assistir ou não.

Seldom Seen: Eu recomendo que você não assista depois do que eles fizeram com o seu rabo com toda essa merda de *hambone*¹⁴⁷ e Stepin Fetchit¹⁴⁸. Ou então você gosta de rádio. Você... você gosta de rádio? Responda!

Johnny O'Hara: Sim, gosto às vezes.

Seldom Seen: Claro que gosta. Toda essa coisa de *Amos'n'Andy*. No cinema e no rádio os brancos ficam criando essa merda o tempo todo. E então eles acreditam em tudo!¹⁴⁹

---

¹⁴⁵ Prato típico do sul dos Estados Unidos feito com as vísceras do porco e consumido principalmente pelos escravos negros (Cf. Covey, Herbert C., Eismann, Dwight. **What the slaves ate: recollections of African American foods and foodways from the slave narratives**. Santa Barbara: ABC-CLIO, LLC, 2009. p. 160).

¹⁴⁶ Personagem criado por Edgar Rice Burroughs (1857-1950) para as *pulp magazines* (revistas de ficção de tiragens numerosas e impressas em papel de baixa qualidade) do início do século XX nos EUA. Tarzan é um homem que cresceu em uma selva e foi criado por macacos. O sucesso do conto *Tarzan of the Apes*, publicado em 1914, levou o personagem para os livros – 25 no total até 1964. Em 1918 foi lançado o filme mudo *Tarzan of the Apes*, e, em 1932, com o advento do filme sonoro, Hollywood lançou o mais famoso filme do personagem: *Tarzan, the Ape Man*. O sucesso cinematográfico fez com que Tarzan se tornasse uma marca valiosa a partir da década de 1920, e o personagem foi utilizado das mais variadas formas: tiras de jornal, histórias em quadrinhos, propagandas, brinquedos, alimentos, programas de rádio, entre outras (Cf. Young, William H., Young, Nancy K. **The Great Depression in America: a cultural encyclopedia – Volume 2**. Westport: Greenwood Press, 2007, pp. 535-537).

¹⁴⁷ *Hambone*, também conhecido como "*Patting Juba*", é uma técnica musical que utiliza o próprio corpo e as mãos como instrumentos de percussão. Foi utilizada no século XVIII pelos escravos negros nos EUA em substituição aos tambores, proibidos pelos senhores de escravos por serem considerados instrumentos capazes de incitar revoltas. Sem os tambores, o *hambone* era a única maneira que os escravos tinham para marcar o ritmo das canções e danças que praticavam. A referência jocosa que Seldom faz à técnica provavelmente refere-se ao modo como o *hambone* era utilizado nos shows de teatro de variedades (*vaudeville*), em espetáculos feitos em *blackface*, estereotipando os negros (Cf. Abrahams, R. D. **Blues for New Orleans: Mardi Gras and America's Creole soul**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2006, p. 47; Gushee, Lawrence. **Pioneers of jazz: the story of the Creole Band**. Oxford: Oxford University Press US, 2005. pp. 9-10).

¹⁴⁸ Stepin Fetchit era a alcunha artística do norte-americano Lincoln Theodore Perry (1902-1985). Perry foi um artista de grande sucesso dentro do TOBA (*Theater Owners Booking Association*) e, em 1927, começou a trabalhar nos filmes de Hollywood fazendo pequenos papéis até ser escalado para *Hearts in Dixie* (1929), grande sucesso da Fox Film Corporation e um dos primeiros filmes sonoros com elenco composto integralmente por atores negros. Fetchit recebeu por esse trabalho US\$ 1,500.00 por semana de filmagem, tornando-o um dos atores negros mais bem pagos de Hollywood. Sua performance lhe garantiu presença em outros filmes, representando sempre o papel de negro apalermado e preguiçoso – estereótipo muito comum à época – que servia de alívio cômico às narrativas, sofrendo abuso verbal e físico pelos personagens brancos. Sua carreira é exemplo do preço pago pelo negro para que tivessem representação dentro da indústria cultural norte-americana (Fonte: Gates, H. L., Higginbotham, E. B. **Harlem Renaissance lives from the African American national biography**. Oxford: Oxford University Press US, 2009, pp. 198-200).

¹⁴⁹ No original: "Seldom Seen: I've got to say this for you: you got guts. Guts and no brains. And guts alone don't mean nothing. Guts is cheap. Fuckin' pig got guts. Blue here have been sittin' up all nite long suckin' on some pig guts. Don't even know which you like better: a pot of chitlings or a piece of pussy. A pig got more brains than you. You come swinging in here like... like Tarzan... right in the middle of a sea of niggers, like you are in a picture show. You like picture shows? I'm talking to you. You like picture shows? Johnny: I can take them or leave them."

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

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

As referências e críticas de Seldom Seen sobre o cenário da indústria cultural norte-americana à época em que a narrativa de *Kansas City* se passa, ou seja, a década de 1930, são significativas para o contexto porque, apesar de ainda viver os resquícios da crise econômica de 1929 e estar sob a tensão política de uma Segunda Guerra Mundial iminente, esse período foi caracterizado por um grande crescimento no mercado da indústria cultural. Filmes, discos, literatura popular, esportes, histórias em quadrinhos e tudo o que estava relacionado ao universo do entretenimento teve um grande desenvolvimento nos anos 1930: a *Billboard*¹⁵⁰ estabeleceu seu *hit parade*; Cooperstown, em Nova Iorque, inaugurou o *National Hall of Fame* de *baseball*; os personagens de *comic strips* Nancy Drew e Dick Tracy iniciaram o combate ao crime; e as salas de cinema passaram a contar com o conforto do ar-condicionado.¹⁵¹

Em contrapartida, o mercado de produção de filmes teve um início de década tenebroso. A demanda por cinemas luxuosos no fim dos anos 1920 sofreu uma queda brusca, transformando as salas em elefantes brancos dispendiosos. Hollywood foi atingida pela crise em todos os níveis: os lucros diminuíram, as contratações cessaram, cinemas foram fechados e os estúdios RKO, Paramount, Fox e Universal entraram em concordata em 1933, ano em que as vendas de ingressos tiveram seu pior índice naquela década. O

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

Johnny: Yeah, I like it sometimes.

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

¹⁵⁰ Publicação semanal norte-americana fundada em 1894 com foco no mercado publicitário, mas que, logo no início do século XX, especializou-se no mercado radiofônico e fonográfico (lançamentos e críticas de discos). A *Billboard* tornou-se famosa pelas publicações de seus *rankings* musicais, considerados relevantes. (Cf. Hutchison, Thomas William. Macy, Amy. Allen, Paul. **Record label marketing**. Burlington: Focal Press, 2010. p. 188).

¹⁵¹ Cf. Hark, Ina Rae. Introduction –Movies and the 1930s. In: Hark, Ina Rae (ed.). **American cinema of the 1930s: themes and variations**. Piscataway: Rutgers University Press, 2007. p. 4.

cenário começou a mudar quando o setor de exibição da indústria colocou em prática uma série de medidas para alavancar novamente as vendas. O preço dos ingressos foi reduzido e várias estratégias foram adotadas para atrair o espectador: sessões duplas, promoções, concursos, *newsreels*¹⁵², desenhos animados¹⁵³ e a venda de pipoca, que rendia de três a quatro vezes o seu custo. O filme, portanto, era somente parte de um pacote de entretenimento – aqueles que preferissem, ainda tinham a opção de frequentar os *drive-in theaters*, que surgiram em 1933, e acompanhar os filmes de dentro do próprio veículo.¹⁵⁴

Para o rádio, no entanto, a passagem para a década de 1930 foi menos turbulenta. Os anos 1920 haviam sido cenário de um crescimento acelerado das transmissões, que se consolidaram com o passar da década seguinte, e o rádio tornou-se um meio de comunicação influente tanto nos EUA como na Europa. Ao oferecer notícias e entretenimento por um custo relativamente baixo, o rádio pôde rivalizar com o cinema como forma de expressão cultural dominante. Prova disso é que, de 1929 a 1933, com o aprimoramento tecnológico, o número de aparelhos de rádio produzidos nos EUA duplicou. Com esse crescimento, as estações puderam absorver rapidamente a mão-de-obra oriunda de outras formas de entretenimento em declínio, como o teatro de variedades, além de oferecer música a um custo menor do que os discos.¹⁵⁵

A popularização do rádio na década de 1930 aumentou o interesse dos anunciantes por esse nicho de mercado. Embora os anúncios já fizessem parte das transmissões radiofônicas desde o início da década de 1920, foi no período pós-1929 que a relação entre as indústrias da propaganda e do rádio se tornou mais sólida. A partir de 1931, quando a crise atingiu empresas pequenas e elas não puderam mais investir em anúncios, as grandes corporações passaram a dominar o espaço publicitário durante as transmissões, com uma abordagem bem mais direta e agressiva em relação aos ouvintes/consumidores, ao mesmo tempo em que se envolviam com a produção dos programas das redes nacionais.¹⁵⁶ Estabeleceu-se um monopólio, pois mesmo que apenas um terço das estações nacionais fossem afiliadas à NBC ou à CBS, as duas redes detinham 90% do poder de transmissão

---

¹⁵² Noticiário lançado duas vezes por semana em forma de filmes com cerca de dez minutos de duração e reproduzido antes dos filmes nas sessões de cinema dos anos 1930 e 1940, antes do advento da televisão (Cf. Murray, Michael D. (ed.) *Encyclopedia of television news*. Phoenix: The Oryx Press, 1999. p. 173)

¹⁵³ Ícones do *cartoon* norte-americano – como Betty Boop, Pernalonga, Popeye e Pato Donald – surgiram na década de 1930 (Cf. Hark, Ina Rae, 2007, p. 4).

¹⁵⁴ *Ibidem*, pp. 4-6.

¹⁵⁵ Cf. Lacey, Kate. “Radio in the Great Depression: Promotional Culture, Public Service and Propaganda”. In: Hilmes, Michele. Loviglio, Jason (ed.) **Radio reader: essays in the cultural history of radio**. London: Routledge, 2002, pp. 24-25.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

das ondas de rádio, pois elas controlavam a maioria das estações com maior alcance por todo o país.¹⁵⁷ Tal processo acabou com as estações não-comerciais, outrora em plena atividade, e suas reivindicações por um controle estatal da indústria radiofônica caíram por terra nos primeiros anos da Depressão. Quando o *New Deal* autorizou uma maior intervenção do Estado na economia, o monopólio comercial das transmissões de rádio já havia sido legitimado.¹⁵⁸

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

têm mais necessidade de serem empacotados como arte. A verdade de que nada são além de negócios lhe serve de ideologia. Esta deverá legitimar o lixo que produzem de propósito. O cinema e o rádio se autodefinem como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores-gerais tiram qualquer dúvida sobre a necessidade social de seus produtos.¹⁵⁹

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

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

---

¹⁵⁷ Cf. Lenthall, Bruce. “Critical Reception: Public Intellectuals Decry Depression-era Radio, Mass Culture, and Modern America”. In: Hilmes, Michele. Loviglio, Jason (ed.) **Radio reader: essays in the cultural history of radio**. London: Routledge, 2002, p. 53.

¹⁵⁸ Cf. Lacey, Kate, 2000, p. 26

¹⁵⁹ Horkheimer, Max. Adorno, Theodor. “A indústria cultural – o Iluminismo como mistificação das massas”. In: Adorno, Theodore. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 8.

transmissão de Toscanini tomava o lugar do seu conteúdo, a própria sinfonia.¹⁶⁰

Simultaneamente ao desenvolvimento tecnológico e da consolidação institucional das transmissões de rádio, a década de 1930 também foi palco do surgimento de novos formatos dentro da programação. Além dos programas musicais e de debates, surgidos ainda nos anos 1920, as estações de rádio passaram a transmitir o *serial drama*¹⁶¹, cuja narrativa era contínua, dividida em episódios com momentos de crise e de resolução. Foi também nos anos 1930 que houve o surgimento dos programas humorísticos e de variedades, cuja função era oferecer uma forma de escapismo e de distração aos tempos difíceis – muitas vezes fazendo uso de humor negro sobre a situação crítica então vivida pelos americanos. Vários artistas oriundos do teatro de variedades dominavam a programação, desenvolvendo novos formatos de shows.¹⁶²

Dentre os programas de comédia da época destacou-se *Amos 'n' Andy*, protagonizado pelos comediantes brancos Freeman Gosden e Charles Correll. O programa foi ao ar pela primeira vez em agosto de 1929 na emissora WMAQ, de Chicago, meses antes da queda da bolsa de Nova Iorque, e contava as aventuras de dois negros motoristas de táxi pela cidade. Em pouco tempo, *Amos 'n' Andy* tornou-se o programa de maior audiência das rádios norte-americanas, alcançando 40 milhões de ouvintes, ou seja, um terço da população do país. Foi o primeiro grande programa de rádio em âmbito nacional a criar nos ouvintes o hábito de acompanhar um programa específico em um horário determinado, e mostrou aos artistas de teatro de variedades que a comédia no rádio era possível – e lucrativa. O sucesso de *Amos 'n' Andy* levou-o também para a televisão na década de 1950, onde permaneceu no ar até 1953. No rádio, o último programa foi ao ar em 1960.¹⁶³

Boa parte do humor do programa vinha do uso de jogos de palavras, de trocadilhos e do próprio *Black English*¹⁶⁴ utilizado pelos protagonistas. Susan Douglas alega que *Amos 'n' Andy* era um dos poucos programas de comédia no rádio em que os negros não eram representados como criados. Além disso, segundo Douglas, os milhões de ouvintes brancos do programa não o acompanhavam diariamente a fim de rir da estupidez e

---

¹⁶⁰ *Ibidem*, pp. 62-63.

¹⁶¹ Conhecidas como radionovelas no Brasil.

¹⁶² Cf. Lacey, Kate, 2000, p. 27

¹⁶³ Cf. Douglas, Susan J. “Radio Comedy and Linguistic Slapstick”. In: **Listening in: radio and the American imagination**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004, pp. 104-110

¹⁶⁴ Variante do inglês falado pelos negros norte-americanos.

ingenuidade da dupla de negros, mas riam, sim, de uma versão um pouco exagerada deles próprios – porque, embora não admitissem, muitos brancos se identificavam com Amos e Andy. Ao fazer uso de um "ventriloquismo racial", Correll e Gosden configuravam, na boca de dois negros, a sensação de desamparo de toda a população norte-americana naquele momento. A incompreensão estereotipada que Amos e Andy tinham em relação à complexidade da situação econômica em que viviam figurava a mesma incompreensão dos brancos – projetada de maneira prudente sobre os negros.¹⁶⁵

Em depoimento ao *Los Angeles Times* em julho de 1997, Robert Altman expressou seu desejo de levar *Amos 'n' Andy* para as telas do cinema em um projeto em parceria com Harry Belafonte que faria referências tanto ao programa de rádio como ao da televisão. Seu título provisório era *Cork*¹⁶⁶ (“Rolha”, em inglês).

“Nossa idéia no momento é fazer algo como o show da Broadway ‘*Bring in Da Noise, Bring in Da Funk*’”, declarou Altman, referindo-se ao musical que incorpora o sapateado na sua investigação sobre a cultura negra norte-americana. “Só que, em vez de sapateado, nós faremos isso com a comédia”, disse Altman. “Não seria uma obra biográfica linear. Estamos usando a comédia como metáfora para demonstrar o desenvolvimento do racismo nesse país. As pessoas têm medo de tocar nesse assunto. É muito arriscado”.¹⁶⁷

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

---

¹⁶⁵ Cf. Douglas, Susan J., *op. cit.*

¹⁶⁶ Cf. Zuckoff, Mitchell. Robert Altman – the oral biography. New York: Alfred A. Knopf, 2009, p. 514.

¹⁶⁷ Braxton, Greg. “Show Inspires Altman, Belafonte Film Project”. **Los Angeles Times – Article Collections**. Los Angeles, 3 de Julho de 1997. Disponível em: <http://articles.latimes.com/1997/jul/03/news/mn-9355>. Acesso em: 15/10/2010 (tradução nossa).

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

A presença de Blue Green como cúmplice no assalto a Sheepshan reforça um procedimento do diretor — apontado em nosso primeiro capítulo — de evitar a celebração de uma suposta essencialidade da raça negra, como se só os brancos estivessem sujeitos à influência da indústria cultural. Blue também é atraído pela ideia de que seria possível lucrar com aquela estratégia, mas fica claro pelas cenas desde o início do filme que Johnny é o mentor do plano e, desse modo, assim como Blondie, é ele quem mais se presta ao engano.

A estratégia escolhida por Johnny e Blue para praticar o assalto evidencia um processo de espetacularização da sociedade, no qual, segundo Guy Debord, “o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um *comportamento hipnótico*”¹⁶⁸ (grifo nosso). O comportamento irrefletido de Johnny em *Kansas City* estabelece uma tentativa de espelhamento do que se fazia em um programa de rádio diretamente para a realidade, com a esperança de que a farsa fosse produtiva. De acordo com Debord,

a primeira fase da dominação da economia sobre a vida social acarretou, no modo de definir toda realização humana, uma evidente degradação do *ser* para o *ter*. A fase atual, em que a vida social está totalmente tomada pelos resultados acumulados da economia, leva a um deslizamento generalizado do *ter* para o *parecer*, do qual todo “ter” efetivo deve extrair seu prestígio imediato e sua função última. Ao mesmo tempo, toda realidade individual tornou-se social, diretamente dependente da força social, moldada por ela. Só lhe é permitido aparecer naquilo que ela não é.¹⁶⁹

Dessa maneira, “toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de *espetáculos*. Tudo o

---

¹⁶⁸ Debord, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 18.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 18.

que era vivido diretamente virou uma representação”.¹⁷⁰ O fato de Johnny querer “parecer” um negro em meio aos domínios de Seldom Seen e o discurso do gângster caracterizam, nessa cena de *Kansas City*, a crítica de Altman em relação ao processo descrito por Debord. Blue Green espelha em si o aspecto mais brutal dessa crítica pela referência que seu assassinato faz aos linchamentos, também vistos na década de 1930 como uma espécie de *espetáculo coletivo*, em que multidões de brancos assistiam e participavam de massacres a negros acusados de crimes hediondos.

Kansas City e Hold your man

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

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

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

Ruby: Você sentiu minha falta?
Eddie: Estava morrendo de saudades de você.
Ruby: Puxa, e eu pensei...
Eddie: Eu sei o que você pensou...

---

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 13.

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

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

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

Nas primeiras décadas do século XX, ir ao cinema nos Estados Unidos era uma atividade restrita à classe trabalhadora — os críticos da época descreviam o cinema como “o show vulgar para pessoas vulgares”. Com o ingresso ao preço médio de vinte e cinco centavos no fim dos anos 1930, o cinema tinha como público-alvo todos aqueles excluídos de formas de entretenimento mais caras. A classe operária era, então, o nicho de mercado explorado por empresários do ramo do entretenimento. O resultado dessa relação da classe trabalhadora com o cinema foi a criação de um estereótipo em torno da atividade. Os filmes eram vistos pelos ricos com desdém porque, segundo os últimos, não havia qualquer sofisticação ou valor estético nessa forma de entretenimento.¹⁷¹

Outro estereótipo em torno dos filmes girava ao redor da suposta corrupção e imoralidade por eles propagada. Definido como um “vício urbano” por autoridades religiosas e alguns intelectuais, o conteúdo dos filmes norte-americanos do início do século XX era considerado violento e perigoso. Tal crença era potencializada devido ao medo de que as imagens em movimento tivessem uma grande influência sobre a classe trabalhadora, crianças e minorias étnicas, provocando comportamento criminoso ou antissocial. Para a

---

¹⁷¹ Cf. Baumann, Shyon. **Hollywood highbrow: from entertainment to art**. Princeton: Princeton University Press, 2007. p. 24

parte “respeitável” da sociedade, o cinema “pertencia à mesma classe dos bordéis, casas de jogos de azar e esconderijos de criminosos”.¹⁷² Esse estereótipo explica a inquietude de Carolyn, esposa de um político importante da cidade, dentro da sala de cinema ao lado de Blondie e de dezenas de negros.

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

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

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

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

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

---

¹⁷² Ibidem.

sobrepõem à tela, e o espectador de *Kansas City* não consegue ver a projeção integralmente.

A câmera acompanha em *pan shot* o movimento das duas saindo da sala e se encaminhando ao saguão. Blondie se dirige ao telefone público enquanto Carolyn se senta em uma cadeira à esquerda do cenário, tendo um cartaz do filme em exibição à sua direita. Assim como no pôster do duelo entre Coleman Hawkins e Lester Young no *Hey-Hey Club* (capítulo 1, figura 2), o diretor também focaliza o cartaz do filme, fixando o enquadramento alguns segundos para que o espectador tenha tempo de identificar de qual filme se trata. Altman chama a nossa atenção propositalmente para o cartaz de *Hold your man* (Figura 4), pois o filme de Sam Wood nos dá pistas importantes sobre Blondie, seu comportamento e a atuação de Jennifer Jason Leigh no papel da personagem.

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

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

Ruby vai até a casa de Eddie na cena a seguir e, embora relutante, ao final deixa-se cair nos braços do golpista. A moça se apaixona e passa a cuidar de Eddie e de sua casa, mesmo quando ele é preso por um de seus golpes. No último deles, Eddie e seu parceiro Slim têm a ideia de extorquir dinheiro de Aubrey, um dos admiradores de Ruby. Quando o plano está em andamento e Ruby seduz seu admirador, Eddie tem um acesso de ciúmes, bate em Aubrey e manda Ruby se arrumar para irem ao cartório retirar uma licença de casamento, a fim de ser entregue a um padre para que possam se casar. Entretanto, quando o casal volta do cartório já com a licença em mãos, encontram uma multidão em frente ao prédio onde moram e descobrem que Aubrey foi encontrado morto. Eddie some e Ruby

acaba sendo presa e condenada a passar dois anos em um reformatório. Além de se adaptar à disciplina do lugar, lá ela descobre que está grávida e passa a ter a preocupação de criar um filho no reformatório, sem o apoio de um pai. Al Simpson surge e lhe pede em casamento, o que lhe daria a liberdade, mas Ruby nega o pedido, alegando que Al é bom demais para ela.

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

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

*Give him love that will Mmmm
With a kiss that will Mmmm
Hold him close to you with love's caress
Lead him on to happiness
With a sigh that will Mmmm
Then the thrill that will Mmmm
Close your drowsy eyes
Drift to Paradise
Give him love and you'll hold your man.¹⁷³*

Logo em seguida, Eddie, ainda fugitivo da polícia, surge no reformatório em um dia de visitas e, com a ajuda de outras internas, Ruby consegue encontrá-lo. O trecho de *Hold your man* que vemos em *Kansas City* é a cena do reencontro entre os personagens,

---

¹⁷³ “Todas as mulheres gostam de jogar o jogo do amor
Mas a maioria parece não conhecer o tal jogo do amor
Bem, deixe-me dizer. Ser indiferente está fora de moda
Não é um jogo pra ser jogado
Só há uma maneira de agarrar seu homem

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

momentos antes de um padre realizar às pressas o casamento de Eddie e Ruby na capela do reformatório. A sequência termina com a polícia invadindo o local e levando Eddie preso. A cena final de *Hold your man* mostra, tempos depois, Ruby e seu filho reencontrando Eddie no *Grand Central Terminal* de Nova Iorque, com a notícia de que Al Simpson havia arrumado um emprego para Eddie em Cincinnati.

A comparação da história de Ruby, em *Hold your man*, com a de Blondie, em *Kansas City*, traz alguns dados interessantes à tona. Tanto Ruby como Blondie são apaixonadas por criminosos e por eles fazem de tudo: Ruby participa de um golpe com Eddie e acaba presa, sem delatar seu companheiro, enquanto Blondie realiza um sequestro para reaver seu marido. Ambas acreditam no amor verdadeiro e tiveram filhos com seus parceiros. Blondie chega ao ponto de imitar Ruby ao ter em casa uma gaiola com um pássaro, assim como aquele com que Ruby decorou a casa de Eddie enquanto ele esteve na prisão.

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

o trabalho se tornou, com a burguesia, *trabalho que transforma as condições históricas*. A burguesia é a primeira classe dominante para quem o trabalho é um valor. E a burguesia que suprime todo privilégio, que só reconhece valor decorrente da exploração do trabalho, identificou justamente com o trabalho seu próprio valor como classe dominante. Fez do progresso do trabalho o seu próprio progresso. A classe que acumula as mercadorias e o capital modifica continuamente a natureza ao modificar o próprio trabalho, ao promover sua produtividade.¹⁷⁴

---

¹⁷⁴ Debord, Guy. *op. cit.*, p. 98.

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

Em *Kansas City*, Blondie, apesar do apelido, aparece sem o cabelo loiro que lhe dá sua identidade — segundo a própria personagem, diversas vezes ao longo do filme, seu cabelo caiu devido ao excesso de água oxigenada usada para pintá-lo, o que ela faz regularmente para que fique parecida com Jean Harlow. No entanto, embora faça de tudo para parecer o contrário, Blondie é somente um arremedo de uma estrela de Hollywood: seus dentes são podres, suas roupas são baratas e falta aos seus trejeitos rudes o glamour da tela de cinema; mesmo assim, sua maior preocupação é com a aparência — sempre que tem oportunidade, Blondie se olha no espelho, confere o batom, ajeita o chapéu de quatro dólares que ela usa para esconder seu cabelo sem tintura e aparece em cena fumando¹⁷⁵. Ao contrário de Ruby, Blondie tem um emprego fixo como telegrafista na *Union Station* e aparece, na primeira cena do filme, como a manicure de Carolyn, marcando de forma objetiva as classes sociais às quais pertencem as duas personagens envolvidas.

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

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

---

¹⁷⁵ O fetiche pelo cigarro, como um símbolo de glamour e fonte de prazer, é bem evidente em algumas cenas de *Hold your man*, inclusive naquela em que Ruby canta enquanto toca a música-título ao piano.

a alienação do espectador em favor do objeto contemplado (o que resulta da sua própria atividade inconsciente) se expressa assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo. Em relação ao homem que age, a exterioridade do espetáculo aparece no fato de seus próprios gestos não serem seus, mas de um outro que os representa por ele.¹⁷⁶

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

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

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

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

Carolyn: Não, acho que não.

Blondie: Você não sabe nada sobre o amor.

Carolyn: O que você quer dizer?

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

---

¹⁷⁶ Debord, Guy, op. cit., p. 24.

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

A sequência final de *Kansas City* oferece outros detalhes que merecem ser analisados com atenção mais adiante. Por ora, podemos dizer que, por viver em uma sociedade em que parte das formas de sociabilidade são mediadas pela indústria cultural e na qual a mercadoria tem influência sobre algumas das possibilidades de consciência, Blondie procura no cinema as referências para o seu comportamento. Entretanto, o desajuste entre sua realidade e a ficção torna insustentável a manutenção da mentira que se tornou a sua vida.

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

A supressão da personalidade acompanha fatalmente as condições da existência submetida às normas espetaculares — cada vez mais afastada da possibilidade de conhecer experiências autênticas e, por isso, de descobrir preferências individuais. Paradoxalmente, o indivíduo deve desdizer-se sempre, se desejar receber dessa sociedade um mínimo de consideração. Essa existência postula uma fidelidade sempre cambiante, uma série de adesões constantemente decepcionantes, a produtos ilusórios. Trata-se de correr atrás da inflação dos sinais depreciados da vida. A droga ajuda a pessoa a se conformar com essa organização das coisas; a loucura ajuda a evitá-la.¹⁷⁷

Entre a droga e a loucura, Carolyn opta pela primeira — já lhe basta a falta de sentido em seu casamento. De certa maneira, Blondie também faz essa opção. O ópio de Blondie é o

---

¹⁷⁷ Ibidem, p. 191.

espetáculo, o de Carolyn é o próprio ópio. Essencialmente, o que opõe uma à outra é a distinção de classes — é ela que define, ao fim da narrativa, quem tem o direito de prosseguir vivendo sua mentira e a quem é negada a própria vida.

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

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

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

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

Addie, com um olhar resignado: Sim, senhora.

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

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

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

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

Carolyn: Você não sabe?

Addie: Não, senhora.

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

Blondie: Muito obrigado, Addie.

Addie: De nada, senhorita Blondie.

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

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

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

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

Nesse sentido, Addie Parker pode ser vista, dentro do filme como exemplo de uma determinada parcela da classe trabalhadora que não está submetida aos imperativos da indústria cultural —ao menos não como Blondie. Embora a faxineira não represente a totalidade dos negros e pobres do filme — uma vez que o próprio Altman inclui Blue Green na narrativa, e faz questão de filmar a plateia do cinema totalmente composta por negros —, não há na experiência de Addie em *Kansas City* qualquer contato com o universo das mistificações e dos clichês aos quais Blondie e Johnny se submetem. O fato

de não estar sob a influência da indústria cultural não significa que ela necessariamente tenha ganhos de entendimento ou de consciência em relação aos outros personagens, e o significado político disso não é automático nem pré-estabelecido. Entretanto, mesmo estando à margem da sociedade, a faxineira faz questão de votar — um indício de que, se organizados, trabalhadores como Addie poderiam ter um impacto determinante nos rumos da sociedade.

O grande obstáculo que se coloca diante de Addie e de outros eleitores de *Kansas City* é a barbárie do cenário político da cidade. O partido democrata local, que, em princípio, representaria uma oposição ao conservadorismo republicano, está completamente envolvido em corrupção e, por isso, não cumpre seu papel. Desenvolveremos mais a respeito desse assunto para o cenário contemporâneo na conclusão do nosso trabalho.

Blondie e Jean Harlow

Após saírem do cinema, Blondie leva Carolyn de carro à noite pelas ruas de Kansas City e passa em frente aos clubes da *18th Street*, inclusive o *Hey-Hey Club*, onde Seldom mantém Johnny em cativeiro. Blondie começa a pensar em voz alta, imaginando onde Johnny estaria. Carolyn acha que sua sequestradora está se dirigindo a ela, mas Blondie, em tom ríspido, corta o diálogo, dizendo que estava falando consigo mesma. A cena é filmada em plano médio, com a câmera posicionada à frente do veículo. Somente parte do capô é visível, além do parabrisa, por onde vemos Blondie e Carolyn conversando. Em segundo plano, pelo vidro traseiro e pela parte superior do enquadramento, é possível ver as luzes dos clubes e alguns carros passando pela rua enquanto ouvimos ao fundo *I left my baby*, de Count Basie, tocada pela banda do *Hey-Hey Club*.

Blondie está sentada ao volante ao lado direito da imagem, segurando um cigarro. Carolyn, à esquerda, mexe no cabelo e olha pela janela, visivelmente contrariada com a reprimenda que lhe havia sido dada há pouco. Logo no início da cena, no entanto, Blondie se dirige a Carolyn:

Blondie: O que você achou dela?

Carolyn: Me desculpe, você está falando comigo?

Blondie: Sim, estou falando com você. O que você achou dela?

Carolyn: Quem?

Blondie: Harlow! [a resposta, ríspida e em tom de voz elevado, assusta Carolyn, que, no entanto, rapidamente procura se recompor e responde]

Carolyn: Eu achei o cabelo dela vulgar.

Blondie: Vulgar? Rá! Só pode ser brincadeira. Joan Crawford¹⁷⁸ pode ser vulgar, mas não Jean Harlow.

Carolyn: Joan quem?

Blondie: Crawford? *Grand Hotel*¹⁷⁹? Jesus Cristo, o que você faz o dia inteiro?

Carolyn: Bom, eu não vou ao cinema, igual a outras pessoas que eu conheço. Eu não sei nada dessas coisas.

Blondie: Deixa eu te dizer uma coisa: Harlow e Crawford são duas das maiores estrelas da MGM¹⁸⁰. Crawford veio daqui. Tanto ela como Jean Harlow vieram de Kansas City. Eu conheço a casa onde Jean Harlow cresceu. Ela não é vulgar. O pai dela é um dentista. Doutor Carpenter. Ainda mora aqui.

Carolyn: Quem? Espera, espera. Qual? Dentista? Doutor? Carpenter? Qual?

Blondie: Que inútil! É como conversar com um peixe! [Blondie mexe o cigarro e derruba as cinzas em Carolyn, que, irritada, tenta se limpar, espanando as cinzas com as mãos]

Carolyn: Bom, não me confunda! E cuidado com as cinzas! Você me perguntou o que eu achava e eu te disse que o cabelo dela era vulgar e platinado e comum para mim. Sem classe, acho que é o que eu estou tentando dizer.

Blondie: Você está tentando me dizer que o seu cabelo não vem de dentro de uma garrafa? Assim como suas bochechas, seus lábios e suas unhas e qualquer coisa que você possa pintar? Vulgar! Se Jean Harlow é vulgar então eu sou o tio de um macaco.¹⁸¹ O que eu estou fazendo? Discutindo qualquer coisa com você? Sentadas aqui como dois patos enforcados? Ela não é vulgar. Não vou mais falar com você.

---

¹⁷⁸ Joan Crawford (Lucille LeSueur – 1908-1972) nasceu em San Antonio, Texas, mas sua família mudou-se para Kansas City quando era ainda uma criança. Sua performance em uma peça de teatro chamou a atenção de agentes, que a levaram a Nova Iorque, onde foi recrutada por um caçador de talentos da Metro-Goldwyn-Mayer. Seu primeiro trabalho no cinema foi como integrante do coral do filme *Pretty Ladies*, de 1926. *Our Dancing Daughters*, de 1928, foi sucesso de bilheteria e, assim como Jean Harlow, tornou-se uma das maiores estrelas de Hollywood dos anos 1930 e 1940. Segundo o editorial do jornal *Kansas City Times* à época da morte da atriz, Joan Crawford “construiu uma clássica história americana de sucesso, e uma formidável carreira cinematográfica com o talento e a determinação de uma jovem de Kansas City que perseguiu seu sonho” (Cf. Christensen, Lawrence O. **Dictionary of Missouri biography**. Columbia: University of Missouri Press, 1999. pp. 215-216).

¹⁷⁹ Dirigido por Edmund Goulding, *Grand Hotel* (1932) recebeu o Oscar de melhor filme e foi o grande sucesso de bilheteria da MGM daquele ano. Concebido pelo produtor Irving Thalberg como uma vitrine do poderio da MGM e suas estrelas, *Grand Hotel* reuniu no mesmo elenco Greta Garbo, John Barrymore, Joan Crawford, Wallace Beery e Lionel Barrymore. Além de seu elenco, o filme trouxe inovações na sua estrutura narrativa, concebida como multiprotagonista, a fim de dar destaque às estrelas de seu elenco, ao mesmo tempo em que diluía a individualidade evocada por elas (Cf. Azcona, María del Mar. **The Multi-Protagonist Film**. Malden: John Wiley and Sons, 2010, pp. 46-47).

¹⁸⁰ Fundada em 1924 por Marcus Loew, a Metro-Goldwyn-Mayer é considerada uma das maiores produtoras de filmes de Hollywood. Loew trabalhava como vendedor de peles de animais e iniciou sua carreira como empresário do ramo do entretenimento ao adquirir cadeias de teatro de variedades e de teatro convencional em 1899 (Cf. Manchel, Frank. **Film study: an analytical bibliography – Vol. 2**. Madison: Fairleigh Dickinson Univ Press, 1990. p. 1482).

¹⁸¹ No original “If Jean Harlow is cheap then I'm a monkey's uncle” – expressão informal utilizada a partir dos anos 1920 para demonstrar surpresa (Cf. Ayto, John. **From the Horse's Mouth: Oxford Dictionary of English Idioms**. Oxford: Oxford University Press, 2009. p. 231),

Se a cena dentro do cinema já nos dá indícios sobre o interesse de Blondie pelo filme — além da total indiferença de Carolyn a respeito dele —, esse diálogo entre as duas deixa evidente ao espectador a obsessão que Blondie possui pelo cinema e, mais especificamente, por Jean Harlow, que faz o papel de Ruby em *Hold your man*. Blondie mostra um conhecimento sobre a atriz típico dos leitores de revistas especializadas em vasculhar a intimidade das estrelas de Hollywood. Nosso objetivo não é reproduzir o procedimento fetichista da personagem para com o objeto de sua ideia fixa. Porém, como já identificamos os paralelismos entre os percursos de Ruby e Blondie em suas respectivas narrativas e tomando como princípio as referências que Blondie faz no diálogo acima, supomos que alguns dados biográficos sobre Jean Harlow pudessem agregar informações úteis à nossa pesquisa.

Jean Harlow (Harlean Harlow Carpenter – 1911-1937) nasceu em Kansas City, filha de uma família abastada – seu pai era um dentista bem-sucedido na cidade e Harlow teve uma infância privilegiada, pois só estudou em escolas particulares. Casou-se pela primeira vez aos 16 anos e mudou-se para Beverly Hills, na Califórnia, onde foi levada por uma amiga a participar como figurante de diversos filmes em Hollywood. Seu sucesso teve início quando foi contratada pelo milionário Howard Hughes para o elenco de *Hell's Angels* (1930). A atuação de Jean Harlow desagradou aos críticos da época, mas o público ficou atraído por sua atitude ousada e seu cabelo “loiro platinado” (*platinum blonde*), que se tornou sua marca registrada e lhe valeu a alcunha de *Blonde Bombshell* (loira símbolo sexual), tornando-a, na década de 1930, a precursora desse perfil explorado pelo cinema norte-americano daquele momento em diante. Com *Red-Headed Woman* (1932), Harlow adicionou à sua imagem física uma nova personalidade em cena: a mulher sedutora, com pouca instrução, ambiciosa (mais interessada pela conta bancária do marido do que propriamente no relacionamento em si) e muito hábil com as palavras — a agilidade verbal era tema recorrente entre cartunistas e comediantes da época. Jean Harlow foi a primeira atriz a aparecer na capa da revista *Life* em 1937 e conseguiu dar visibilidade à sua imagem de símbolo sexual em uma época em que tal tarefa era cada vez mais difícil devido à censura. A atriz participou de um total de 36 filmes, de 1933 até sua morte precoce por problemas nos rins aos 26 anos de idade.¹⁸²

---

¹⁸² Cf. James, Edward T., James, Janet Wilson, Boyer, Paul S. **Notable American women, 1607-1950: a biographical dictionary – Volume 2**. Cambridge: Harvard University Press, 1971, pp. 136-137.

No início do século XX, os produtores de Hollywood descobriram que o tom de loiro claro tinha um efeito visual muito bom nos filmes em preto e branco, e atrizes com os cabelos como os de Jean Harlow e Mae West passaram a ser procuradas pelos executivos. A fim de mantê-lo naquela tonalidade, Harlow, cujo loiro natural era mais acinzentado, aplicava semanalmente nos cabelos uma mistura de água oxigenada, amônia, alvejante e lascas de sabonete *Lux*. A agressividade dos produtos químicos causou danos progressivos ao cabelo de Harlow, que, com o tempo, precisou escondê-los sob perucas. Muitas mulheres passaram a imitar o cabelo e o estilo da atriz, o que fez alavancar as vendas tanto de água oxigenada como de camisolas e vestidos de cortes ousados – outras de suas marcas registradas. Quando Harlow faleceu, houve rumores de que sua morte havia sido provocada por envenenamento pelos produtos químicos utilizados na tintura para o seu cabelo, mas a atriz já sofria problemas renais desde que contraiu escarlatina aos quatorze anos de idade.¹⁸³ Vale notar que Jean Harlow é apenas um exemplo entre uma série de artistas do século XX cujas mortes precoces estão ligadas a um conjunto de condições clínicas e de autodestruição que atingem vários deles ainda muito jovens, como Marilyn Monroe e James Dean, dentre outros. Podemos dizer que tais condições estão ligadas tanto à brutalidade do trabalho insalubre na indústria cinematográfica, como ao processo de reificação na indústria cultural. A transformação da imagem desses jovens artistas em mártires do cinema e a mercantilização de suas mortes são exemplos claros desse processo.

Os dados biográficos de Harlow nos dão notícia de que seu percurso fora das telas tem mais semelhanças com a realidade de Blondie do que com a narrativa de Ruby. Não é só Blondie que perde os cabelos fazendo a tintura para que eles ficassem loiros como os de Jean Harlow — a própria atriz também sofreu com esses problemas para manter a sua aparência e, conseqüentemente, seu emprego. O caráter espetacular da tela do cinema, entretanto, apaga esses pormenores da projeção, e é no que sobra dessa “limpeza” que Blondie aposta todas as suas fichas. O que ela imita pura imagem, não havendo qualquer materialidade no modelo que ela segue. Blondie copia uma abstração, sendo incapaz de distinguir a Jean Harlow que ela vê na tela do cinema daquela que existe de fato. Na visão de Guy Debord,

---

¹⁸³ Cf. Sherrow, Victoria. **Encyclopedia of hair: a cultural history**. Santa Barbara: Greenwood Publishing Group, 2006, pp. 200-201.

o discurso espetacular faz calar, além do que é propriamente secreto, tudo que não lhe convém. O que ele mostra vem sempre isolado do ambiente, do passado, das intenções, das consequências. É, portanto, totalmente ilógico. Como já ninguém pode contradizê-lo, o espetáculo tem o direito de contradizer a si mesmo, de retificar seu passado. (...) Dessa forma, o que o espetáculo ensina e a ignorância dos espectadores são impropriamente considerados fatores antagônicos: na verdade, um nasce do outro.¹⁸⁴

Outro dado interessante da biografia de Jean Harlow diz respeito ao modo como a atriz usava sua sensualidade em cena e de como ela era repreendida pela censura da época. Para Adorno, a censura nada mais é do que a reprodução da “frustração permanente que a civilização impõe”¹⁸⁵.

Oferecer-lhes uma coisa e, ao mesmo tempo, privá-los dela (...). Este é o efeito de todo aparato erótico. Tudo gira em torno do coito, justamente porque este não pode acontecer. *Admitir em um filme a relação ilegítima sem que os culpados incorram no justo castigo é ainda mais severamente vetado do que, por exemplo, o futuro genro do milionário ser um ativista no movimento operário.* Em contraste com a era liberal, a cultura industrializada, assim como a fascista, pode parecer que desenha os conflitos do capitalismo: mas não pode parecer que renuncia à ameaça da castração. Esta constitui toda a sua essência.¹⁸⁶ (grifo nosso)

Como já dissemos anteriormente, a indústria cinematográfica norte-americana era considerada uma provedora de entretenimento barato para os imigrantes urbanos na virada do século XX. Os filmes rapidamente evoluíram para uma forma de entretenimento de massa e os sucessos de bilheteria eram normalmente compostos por filmes que exploravam o erotismo e por histórias que celebravam gângsteres e “degenerados sociais”. Tais temáticas levaram a crescentes demandas por regulações. As primeiras tentativas de estabelecimento de censura prévia se deram em 1915. Até esse momento, cada estado norte-americano tinha uma regulamentação específica, mas o denominador comum entre todos os órgãos de censura era o compromisso de eliminar dos filmes desvios do padrão moral de conduta, limitar as cenas de crimes (que eles acreditavam serem as responsáveis

---

¹⁸⁴ Debord, Guy, *op. cit.*, p. 188

¹⁸⁵ Adorno, Theodor. “A indústria cultural – o Iluminismo como mistificação das massas”. In: Adorno, Theodore. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 37

¹⁸⁶ *Ibidem*.

pelo aumento da criminalidade entre os jovens) e evitar ao máximo quaisquer cenas de conflito civil, divergências com sindicatos trabalhistas ou corrupção governamental e injustiça. De acordo com esses guardiões da moral, a tela do cinema não era adequada para questões sexuais delicadas ou comentários políticos.¹⁸⁷ Tal procedimento também configura um caráter de classe nas regulações, pois procurava atrair um público mais abastado para as salas de cinema.

No início dos anos 1920, uma série de escândalos envolvendo estrelas de cinema, junto com o apelo por regulações sobre a indústria, culminaram na criação da *Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA). Will H. Hays, político republicano e arquiteto da campanha vitoriosa de Warren Harding¹⁸⁸, foi eleito o primeiro presidente da MPPDA. Entretanto, sua influência, nesse momento, era praticamente nula, pois Hays não passava de mero empregado dentro da indústria cinematográfica. Em 1924, Hays instaurou o que ele denominou de "A Fórmula", uma série de regras destinadas a evitar que peças de teatro e romances com conteúdo condenável fossem adaptadas ao cinema. Sua iniciativa conseguiu manter alguns materiais fora das telas, mas ele dependia da cooperação voluntária dos estúdios.¹⁸⁹

A incompetência de Hays à frente da MPPDA na década de 1920 fez com que alianças anti-Hollywood fossem formadas. O primeiro grupo a se manifestar foi uma união entre ministros protestantes e organizações feministas. Como guardiões tradicionais da moralidade pública, eles acusavam Hollywood de ser a principal responsável pelo “colapso moral da América” nas três décadas anteriores, devido ao aumento no número de divórcios e da delinquência juvenil. Tanto os ministros protestantes como as feministas se consideravam especialistas em “obscenidades” — embora não fossem capazes de defini-la, sabiam quando a viam na tela do cinema. Uma das objeções desse grupo era acabar com a prática do *block booking*, que obrigava os donos de cinema a alugar rolos de filmes em pacotes, em vez de individualmente. A prática tinha interesse econômico, pois diminuía os custos com o aluguel de filmes, mas fazia com que o cinema exibisse filmes “inadequados” às comunidades e tornava impraticável o controle local. O advento do cinema sonoro, a partir de 1927, fez os grupos conservadores ficarem ainda mais preocupados com os filmes

---

¹⁸⁷ Black, Gregory D. “Hollywood Censored: The Production Code Administration and the Hollywood Film Industry, 1930-1940”. In: **Film History**, Vol. 3, No. 3. Bloomington: Indiana University Press, 1989, pp. 168-169.

¹⁸⁸ 29º presidente dos EUA, de 1921 a 1923 (Cf. “Warren G. Harding. The White House”. Disponível em: <http://www.whitehouse.gov/about/presidents/warrenharding>. Acesso em: 23 out. 2010).

¹⁸⁹ Black, Gregory D., *op. cit.*, p. 169.

— as atrizes podiam verbalizar seu comportamento imoral, os criminosos passaram a usar gírias ao desafiar a justiça e a ordem, e os políticos podiam dialogar sobre corrupção. O grande desafio de Hays nesse momento era conseguir alguma autoridade sobre o conteúdo dos filmes, minar a oposição a Hollywood e continuar atraindo os espectadores ao cinema.¹⁹⁰

A partir de 1930, um grupo de líderes católicos se aproximou de Hays com o objetivo de criar um código de conduta para os filmes. Em nome da *Catholic Legion of Decency*, todos concordavam que a única maneira de se certificar que os filmes fossem moral e politicamente corretos era interferir diretamente na produção deles. Em março de 1930 foi lançado, então, o *Production Code Administration* (PCA), uma combinação de “teologia católica, conservadorismo político e psicologia ‘pop’”, que controlou a produção cinematográfica nas duas décadas seguintes. Antes de serem filmados, os roteiros eram enviados ao PCA, avaliados de acordo com os padrões estabelecidos, e só depois devolvidos com as devidas observações. De acordo com essas autoridades religiosas, os filmes precisavam ter maiores restrições em relação às outras formas de arte (como o teatro ou a literatura) porque eles eram persuasivos e indiscriminadamente sedutores em relação às crianças e aos ignorantes. Era por causa dessa massa de espectadores, incapaz de distinguir entre fantasia e realidade, que o controle era necessário. Os produtores de filmes rejeitaram essa premissa, pois, para eles, o cinema era somente uma “vasta reflexão sobre cada imagem no fluxo da vida contemporânea”. Além disso, os espectadores apoiavam alguns filmes que gostavam e rejeitavam outros — o mercado era, então, autorregulatório. Ainda de acordo com os produtores, o cinema sonoro representava um avanço, pois os atores agora podiam enunciar sentimentos, algo que não era possível no cinema mudo.¹⁹¹

O imbróglio com líderes católicos fez com que o PCA fosse praticamente ignorado pelos produtores. Em 1934, Joseph Breen assumiu a presidência da PCA e impôs uma maior rigidez em torno de Hollywood. Seu objetivo não era impedir que os filmes fossem produzidos, mas inserir neles um grande senso de valores morais. Assim, todos os filmes deveriam ter “virtudes suficientes” para compensar qualquer mal mostrado na tela. “Filmes que continham crimes ou pecados precisavam ter ‘valores morais compensadores’

---

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 170.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 172.

a fim de justificar a narrativa” e “cada filme precisava ter uma lição moral bem definida: regeneração, sofrimento e punição”.¹⁹²

Do ponto de vista adorniano, uma das diferenças entre a obra de arte autêntica e a indústria cultural é que, enquanto a primeira representava a privação do sexo como algo negativo e evocava, por assim dizer, “a humilhação do instinto e salvava, como algo mediatizado, aquilo que havia sido negado”, a segunda

não sublima, mas reprime e sufoca. Expondo continuamente o objeto do desejo, o seio no suéter e o peito do herói esportivo, ela apenas excita o prazer preliminar não sublimado, que, pelo hábito da privação, há muito tempo se tomou puramente masoquista. Não há situação erótica que não una à alusão e ao excitamento a advertência precisa de que não se deve e não se pode chegar a este ponto. O *Hays-Office* apenas confirma o ritual que a indústria cultural já por si mesma estabeleceu: o ritual de Tântalo. As obras de arte são ascéticas e sem pudor; a indústria cultural é pornográfica e pudica. Ela assim reduz o amor à fumaça. E dessa forma muita coisa passa, inclusive a libertinagem como especialidade corrente em pequenas doses e com a etiqueta *daring* (ousado). A produção em série do sexo realiza automaticamente a sua repressão.¹⁹³

A narrativa de *Hold Your Man* se encaixa perfeitamente nas modificações que Breen introduziria ao PCA em 1934. Na primeira metade do filme, até o momento em que Ruby é presa, o tom é leve, beirando a comédia nos momentos em que Ruby e Eddie contracenam. Além disso, há cenas de estelionato, agressões físicas, homicídio e sugestão de sexo pré-marital. A partir da segunda metade, entretanto, a narrativa sofre uma quebra e passa a ter um tom melodramático, mostrando o sofrimento de Ruby grávida no reformatório e o clima de desespero durante o casamento clandestino enquanto a polícia bate à porta da capela do reformatório. Em parte devido ao papel “amoral” de Harlow em seu filme anterior, *Red Headed Woman*, Louis G. Mayer, chefe da MGM, exigiu que Ruby fosse punida por seus pecados e Anita Loos, roteirista de *Hold Your Man*, foi obrigada a incluir a segunda parte da trama no filme¹⁹⁴.

Sadie Kline, uma das personagens dessa segunda metade de *Hold Your Man*, nos chama a atenção logo que é apresentada a Ruby como uma de suas companheiras de quarto

---

¹⁹² Ibidem, p. 177-178.

¹⁹³ Ibidem, pp. 34-35.

¹⁹⁴ Cf. “Hold your man | Turner Classic Movies”. Disponível em: <http://www.tcm.com/thismonth/article.jsp?cid=30036&mainArticleId=215698>. Acesso em: 23 out. 2010.

no reformatório. Ao cumprimentar Ruby, Sadie diz: “Eu te saúdo, camarada, em nome de todos os ...” e logo é interrompida pela Senhora Tattie, responsável pelo setor do reformatório onde Ruby ficará hospedada. O diálogo que se segue entre Sadie e as outras colegas de quarto ajudam a definir a personagem ao espectador:

Lilly: Por que você está aqui, Ruby?

Ruby: Meu chofer passou no farol vermelho e ele brigou com o policial.

Lilly: Oh, você está de brincadeira.

Sadie: Que diferença faz o porquê dela estar aqui? A questão é que direito eles têm de colocá-la aqui! Ou você! Ou você! Ou eu! [A câmera mostra Ruby olhando para as outras moças sem entender o que Sadie diz, enquanto Lilly e Bertha se entreolham aos risos] Nós não fizemos nada que aquelas debutantes da sociedade não façam, mas você já ouviu falar de garotas da sociedade serem mandadas pra cá? Não! É o sistema!

Bertha: Ela é uma comunista.

Sadie: Não sou! Sou uma socialista.

Ruby: Qual a diferença? [Sadie mal começa a responder a pergunta e é interrompida por Bertha]

Bertha: Essa é a pergunta que ela adora responder. E agora você vai ter que ouvir. [Sadie tenta falar outra vez, mas é novamente interrompida, dessa vez por Ruby]

Ruby: Não, não vou. Não gaste sua saliva, garota. Não me importa a diferença. Eu sou uma democrata.

Na cena seguinte, dentro de uma sala de aula em que todas as moças estão trabalhando em máquinas de costura, Sadie permanece de braços cruzados:

Professora: Sadie, qual o problema com a sua máquina?

Sadie: Ela não funciona.

Professora: É a terceira que quebra enquanto você trabalha. Não havia nada errado com essa máquina ontem.

Sadie [levantando-se da cadeira e encarando a professora]: Tinha algo errado com essa máquina, e todas as máquinas, ontem, hoje e sempre! As máquinas são responsáveis pela Depressão. Até que a economia...

Professora [levantando a mão e interrompendo Sadie abruptamente]: Pare! [Sadie tenta recomeçar] Nenhuma palavra a mais! Eu te avisei: abra a boca novamente e você perderá todos os seus privilégios! Termine seu trabalho! [Sadie volta a sentar-se revoltada]

Outras cenas em que a personagem tenta se manifestar e é interrompida se repetem ao longo do filme. A inserção de Sadie na narrativa de *Hold Your Man* faz todo sentido

dentro do papel moralista e civilizatório ao qual o filme se propôs a partir do momento em que Ruby é presa. Sadie personifica o fechamento das possibilidades políticas pelo qual os EUA passavam naquele momento histórico e a interrupção constante do seu discurso estereotipado faz parte do catecismo pelo qual Ruby é submetida.

Hold Your Man foi lançado em 1933, no período considerado *pre-Code*, ou seja, um ano antes de Breen assumir o PCA, mas o filme encarna em si a contradição entre cumprir as normas da moral estabelecidas pelas autoridades religiosas e, ao mesmo tempo, atender à demanda por filmes com temáticas de apelo popular a fim de manter os lucros em um mercado em depressão. Tal contradição explica o interesse de Altman por *Hold Your Man*, pois, além de lhe servir como base para a construção da personagem Blondie — uma vez que as coincidências e oposições entre ela e Ruby nos levam a estabelecer essa relação —, *Hold Your Man* configura um contraponto em relação a *Kansas City* em, pelo menos, três aspectos: na forma, pois reproduz formas melodramáticas em vez de questioná-las; na utilização da música, uma vez que acompanha os sentimentos dos protagonistas em vez de marcar uma oposição; e, principalmente, no diagnóstico a respeito dos EUA. Enquanto *Hold Your Man* apaga as contradições da sociedade e esconde os problemas inerentes a uma economia em crise em detrimento de uma narrativa leve com final feliz, *Kansas City* escancara essas contradições.

Em outro momento de *Kansas City*, depois de ter ido ao posto de gasolina, Blondie retoma a conversa sobre Jean Harlow enquanto dirige:

Blondie: Sabe, quando você disse aquilo, sobre ela ser vulgar — Harlow — era só o papel que ela estava fazendo. Ela é uma atriz, sabe. Eu já vi esse filme seis vezes. E eu li na Photoplay¹⁹⁵ que ela está fazendo outro filme. Vai se chamar *A Girl from Missouri*. Mal posso esperar para ver. Eu também nasci em Missouri. As pessoas dizem que eu pareço com ela... quando meu cabelo está loiro.

O desinteresse de Carolyn pela conversa, entretanto, é evidenciado pela montagem, que intercala cenas de Blondie falando ao volante enquanto Carolyn se distrai com o palito

---

¹⁹⁵ Revista de variedades sobre o cinema cuja primeira edição data de 1911. Tornou-se muito popular a partir da década de 1920 e era referência para os fãs de cinema atualizarem-se sobre notícias de Hollywood (Cf. Slide, Anthony. **Inside the Hollywood Fan Magazine: A History of Star Makers, Fabricators, and Gossip Mongers**. Jackson: Univ. Press of Mississippi, 2010. pp. 47-51).

de fósforo com o qual havia acabado de acender o cigarro que Blondie segura naquele instante. No diálogo em frente ao *Hey-Hey Club* descrito anteriormente, Carolyn demonstra o mesmo descaso a respeito do que Blondie diz a respeito de Jean Harlow e do cinema como um todo, o que é tratado com extrema estranheza por Blondie, a qual pergunta a Carolyn: “Jesus Cristo, o que você faz o dia inteiro?”. A sequestradora não consegue compreender como pode existir alguém que não saiba quem seja Joan Crawford ou nunca tenha assistido a *Grand Hotel*. Segundo Adorno,

na naturalidade da pergunta sobre qual *hobby* se tem está subentendido que se deve ter um, porventura, também já escolhido de acordo com a oferta do negócio do tempo livre. *Liberdade organizada é coercitiva*. [grifo nosso] Ai de ti se não tens um *hobby*, se não tens ocupação para o tempo livre então tu és um bicho raro, e caís em ridículo perante a sociedade, a qual te impinge o que deve ser o teu tempo livre. Tal coação não é, de nenhum modo, somente exterior. Ela se liga às necessidades das pessoas sob um sistema funcional. (...) Por isso, a integração do tempo livre é alcançada sem maiores dificuldades; as pessoas não percebem o quanto não são livres lá onde mais livres se sentem, porque a regra de tal ausência de liberdade foi abstraída delas.¹⁹⁶

De acordo com Adorno, “segundo a moral do trabalho vigente, o tempo em que se está livre do trabalho tem por função restaurar a força de trabalho, o tempo livre do trabalho (...) vem a ser separado deste com zelo puritano”¹⁹⁷. Dentro do esquema de conduta burguês, o trabalhador assalariado deve exercer seu ofício plenamente concentrado, sem se distrair. Por outro lado, para que recupere suas energias, ele deve se ocupar de tarefas que em nada lembrem o trabalho. “Esta é a razão da imbecilidade de muitas ocupações do tempo livre”¹⁹⁸.

No caso de Blondie, que é da classe trabalhadora, a afirmação de Adorno faz sentido: seu *hobby* é o cinema, é a maneira escolhida por ela como válvula de escape mercantilizada das obrigações do trabalho, fazendo algo totalmente alheio a ele. No caso de Carolyn, no entanto, a tese de Adorno não se aplica porque ela simplesmente *não precisa trabalhar*. Todo o seu tempo é livre. Seus únicos deveres são representar o papel

---

¹⁹⁶ Adorno, Theodor. “Tempo livre”. In: Adorno, T. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002, pp. 107-108.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 106.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 106.

de esposa de Henry Stilton e votar — esse último ela não cumpre por força das circunstâncias. De toda uma infinidade de ocupações que ela poderia optar para tornar produtivo seu tempo livre, que nesse caso específico não precisa se opor a trabalho algum, Carolyn escolhe alienar-se de sua própria subjetividade. Para Altman, a solução desse problema não está nem em Blondie, que se submete à mercadoria, nem em Carolyn, que não sabe lidar com a própria liberdade, mas nos músicos de jazz, a quem trabalho e tempo livre são atividades praticamente indistintas.

O fracasso de Johnny e Blondie

A sequência final de *Kansas City* é introduzida com o início de *Solitude* sendo tocada pelos músicos do *Hey-Hey Club*. Com uma ponte sonora, o diretor executa o corte que nos leva para o interior da casa de Blondie, onde a câmera filma a cena em plano médio, tendo a porta do quarto de Blondie à esquerda, de onde sai um foco de luz. Blondie, então, sai lentamente do quarto e se encosta no batente da porta, fazendo uma pose com as mãos na cintura e segurando um cigarro. Ela veste uma camisola branca, sapatos de salto alto e está com o cabelo loiro que dá nome à personagem (Figura 6).

Um corte nos mostra Carolyn sentada no sofá da sala, impassível. Outro corte acontece e a câmera focaliza Blondie novamente, dessa vez em plano mais fechado que o anterior. “Bela imagem, não?”, ela pergunta. A câmera mostra Carolyn, também em um plano mais fechado que o anterior, mas com a mesma atitude. Outro corte ocorre e Blondie aparece novamente sendo filmada em plano médio. A câmera segue seus passos em direção à sala ao mesmo tempo em que fecha o enquadramento em plano americano. A partir desse momento, a cena é filmada em campo e contracampo, mostrando as reações de Carolyn ao que Blondie diz. Essa última se dirige a um pequeno móvel onde fica uma bandeja com uma garrafa de bebida. “Quer beber alguma coisa?”, ela pergunta a Carolyn, que nada responde. Blondie bebe um gole com desgosto e reclama: “É como lambar *Lux*!”.

O início dessa sequência nos mostra Blondie com a aparência que lhe é mais cara: sua entrada lenta e triunfal em cena, o cabelo finalmente loiro platinado, o batom vermelho, a camisola branca de cetim, o cigarro aceso. Além disso, o enquadramento em plano médio — que a coloca de corpo inteiro em cena —, a iluminação indireta, a trilha sonora romântica e a pose de Blondie ao batente da porta nos remetem ao glamour que ela gostaria de ter, em oposição à vida de trabalhadora com roupas baratas. Ao mesmo tempo,

o plano médio nos mostra que o espaço continua sendo a casa simples em que ela e Johnny vivem. A total indiferença de Carolyn também ajuda a quebrar a “magia” que Blondie quis criar com sua imagem. O golpe final, que a traz definitivamente de volta à sua realidade, se dá no momento em que ela percebe que a bebida tem gosto de sabonete *Lux* (luxo, em português). Altman constrói a imagem de estrela de Hollywood para Blondie — em todo o filme, esse é o único momento em que lhe é dada essa oportunidade. No entanto, logo em seguida, o diretor rapidamente a desfaz. Parte dessa desconstrução também se dá em uma sequência anterior, na qual o diretor filma Carolyn ajudando Blondie a pintar o cabelo — um procedimento sujo e malcheiroso que os filmes de Jean Harlow faziam questão de esconder. Registrar esse processo em vez de somente mostrar o resultado marca a posição de Altman contrária ao cinema hollywoodiano, que prefere o caminho oposto, e o desfecho dessa sequência corrobora essa afirmação.

Na continuação da cena, Blondie oferece cigarros a Carolyn, que continua sem qualquer reação. Mesmo assim, ela se dirige a Carolyn e lhe dá o maço. O diretor focaliza Blondie em close quando surge o ruído de carros parando em frente à casa. Ela olha em direção à rua e pergunta à Carolyn: “Você ouviu isso?”. Carolyn olha lentamente para Blondie, sem dizer nada. “Acho que eu ouvi um carro.”, Blondie diz, agitada, se dirigindo a Carolyn, que não se move. Blondie apaga seu cigarro, ajeita o cabelo, e diz novamente que acha que ouviu um carro, olhando para a porta. Carolyn olha para a porta também, e Johnny entra cambaleante e suando.

A câmera focaliza Blondie, que sorri e diz: “Johnny”. Ele responde: “Olá, meu anjo”. Blondie corre, beija seu rosto e o abraça. Carolyn surge em um corte mexendo no maço de cigarros e se dirigindo para perto da mesa onde Blondie havia deixado sua arma anteriormente. O volume de *Solitude* diminui até o completo silêncio. A cena continua com o seguinte diálogo:

Johnny: Cuidado, meu anjo, eu estou machucado.

Blondie: É?

Johnny: É.

Blondie: Onde?

Johnny: Em todos os lugares.

Blondie: Você quer se sentar?

Johnny: Sim.

Blondie, dirigindo-se a Carolyn: Ei, moça, me dê uma mão aqui! Você está gelado, Johnny!

Johnny: Esses caras são muito... loucos...
Blondie: Sim. Eu te trouxe pra casa, não?
Johnny: Sim.

A cena em que Johnny entra em casa e encontra Blondie é idêntica àquela de *Hold Your Man* à que Carolyn e Blondie assistiam no cinema, e mantém os mesmos movimentos de câmera. Johnny entra pela porta, fecha-a, os dois aguardam um instante, se cumprimentam e depois se abraçam. O diálogo, no entanto, é um pouco diferente, pois Johnny, em vez de dizer que estava “morrendo de saudades”, está quase morto de fato. O jogo com as palavras continua na sequência da cena.

Nesse instante, Johnny desaba no chão e, em câmera alta (*plongée*), o diretor filma por sobre os ombros de Blondie, que se ajoelha ao lado do marido. Altman realiza um *close* no ventre de Johnny, ensanguentado e estripado, com as vísceras à vista. Blondie percebe o que aconteceu e se desespera: “Johnny! Johnny! O que eles fizeram com você, Johnny?”. Um corte ocorre e Blondie aparece agora sendo filmada em *close* pelo seu lado esquerdo. “Red!¹⁹⁹ Red! Eles machucaram muito ele. Eles o cortaram!”, ela exclama. A câmera corta para Carolyn, que aparece colocando o maço de cigarros na mesa. O foco volta para Blondie, que põe as mãos no ventre exposto de Johnny. “OK, você vai ficar bem, eu te trouxe pra casa”, ela diz, mas Johnny não responde. A câmera volta ao *plongée* com Johnny e Blondie: “Red, venha aqui, você precisa me ajudar, eu preciso parar esse sangramento! Ele está sangrando muito!”, Blondie grita desesperadamente. Um corte nos mostra Carolyn entornando o vidro de láudano inteiro. Outro corte e o diretor nos mostra Blondie e Johnny em *plongée* novamente. “Red, nós precisamos... Ele está sangrando muito!”, diz Blondie, já aos prantos. Ela tenta fechar o ventre mutilado de Johnny com as próprias mãos, já totalmente ensanguentadas. A câmera realiza um *zoom in* nesse momento, mostrando as mãos de Blondie enfiando a barra da camisola branca dentro do ferimento. “Faça alguma coisa! Johnny, você vai ficar bem. Ele vai ficar bem, não vai? Red, me ajude!”, ela grita. A câmera corta para Carolyn mostrando uma certa angústia, recostando-se na mesa. “Por favor, Johnny, eu não posso... eu não posso viver sem você.”, Blondie diz, deitando sua cabeça no peito inerte de Johnny. “Red! Ele está morrendo!”, ela grita, mas Carolyn permanece encostada na mesa. “Não me deixe, não vou conseguir viver sem você!”, Blondie diz aos prantos enquanto toca o rosto de Johnny. “Red! Por favor, eu

---

¹⁹⁹ Apelido pelo qual Blondie chama Carolyn durante todo o filme devido ao seu cabelo ruivo.

não consigo...”. A câmera mostra Carolyn colocando o vidro de láudano sobre a mesa e pegando algo que já estava em cima dela. Um corte mostra Blondie novamente, que diz: “Johnny, eu não vou te deixar... estou aqui...”. A câmera corta para Carolyn, que ouve os gritos de Blondie: “Por favor, me ajude, por favor, me ajude, por favor, me ajude!”.

Na sequência da cena, Carolyn se encaminha em direção a Blondie. Mais um corte nos mostra Blondie implorando: “Por favor”, abaixando a cabeça. O corte seguinte mostra Carolyn em câmera baixa (contra-*plongée*) apontando a arma na direção da câmera e atirando, sem demonstrar qualquer tipo de emoção. Um corte rápido mostra Blondie caindo morta sobre o ventre aberto de Johnny com um tiro à queima-roupa na cabeça. Nesse momento, o diretor alterna rapidamente a câmera entre Carolyn novamente em contra-*plongée*, olhando para baixo, e Blondie e Johnny mortos em *plongée*, voltando depois do corte para Carolyn em plano americano. Ela calmamente se vira para trás, coloca a pistola no pote de cerâmica que Blondie havia usado para fazer a sua tintura, limpa as mãos em uma toalha, pega o vidro de láudano e sai pela porta da frente.

Depois de passar o tempo todo praticamente impassível, Carolyn resolve dar um basta no sofrimento de Blondie dando-lhe um tiro de misericórdia na cabeça. O uso de câmera alta e baixa nessa última sequência de cenas de *Kansas City* marca visualmente as classes sociais de cada personagem, e o desfecho não deixa dúvidas sobre qual delas sai vitoriosa no fim da narrativa.

Outro ponto que nos chama a atenção nessa cena é o registro das vísceras (*guts*, em inglês) expostas de Johnny, que fecha um ciclo iniciado na primeira cena citada no início desse capítulo, em que Seldom Seen diz a Johnny: “*You got guts. Guts and no brains*”. Na cena dentro da casa de Addie Parker, também descrita anteriormente, Blondie diz a Carolyn: “*He [Johnny] is part of my insides*”. Por último, em uma das cenas dentro do cativeiro no *Hey-Hey Club*, ocorre o seguinte diálogo entre Seldom e Johnny:

Seldom: You got guts.
Johnny: And now they're yours. What do you say?
Seldom: The guts?
Johnny: Everything's yours.
Seldom: That's ok.²⁰⁰

---

²⁰⁰ Diálogo mantido em inglês para conservar o sentido original da palavra *guts*.

Em troca de sua vida, Johnny oferece-se como escravo para Seldom. Essa oferta de mão-de-obra, entretanto, não tem valor para o gângster, mas, com o diálogo acima, Seldom teve a ideia pela qual procurou durante todo o filme para punir Johnny pela sua ousadia. No abdome cortado (*cut*, em inglês) de Johnny também há uma referência ao *cutting contest* sobre o qual discutiremos no capítulo anterior. Em suma: tudo o que anteriormente tem sentido figurado no decorrer do filme, nesse instante tem significado literal. Isso resulta em uma certa crueza proposital nas imagens que podem chocar o espectador, mas surtem o efeito desejado caso ele tenha compreendido esse caminho descrito acima e construído pela narrativa. Para Altman, ser visceral nesse momento do filme é necessário porque é a melhor maneira de fazer com que o espectador de *Kansas City* entenda que quem acredita na ação individual e, além disso, opta por seguir cegamente os modelos da indústria cultural, só pode estar fadado ao fracasso.

No caso específico de Blondie, a personagem recebe indicações do prenúncio desse malogro durante todo o filme — um bom exemplo é a cena em que ela pede pessoalmente a Seldom Seen que liberte seu marido e é expulsa do clube pelos capangas do gângster. A estupidez de sua ação é evidente, pois o mínimo de sensatez daria sua causa como perdida desde o início. Blondie, no entanto, persiste na ação e resolve sequestrar Carolyn como uma medida desvairada para reaver Johnny, sem perceber o descompasso que há entre sua experiência real e o modelo oferecido pela indústria cultural. A análise da narrativa de *Hold Your Mman* nos mostra que esse modelo enfatiza a ação individual, pois Ruby enfrenta sozinha diversos obstáculos e consegue alcançar sua felicidade no final. O treinamento político ao qual a indústria cultural submete as suas vítimas é, pois, a crença no empreendedorismo. Por ser da classe trabalhadora e possuir aspirações pequeno-burguesas, Blondie torna-se presa fácil desse engodo.

Sobre esse mesmo tema, Adorno relata, em “Tempo livre”, um estudo do Instituto de Pesquisas Sociais de Frankfurt relativo ao casamento da princesa Beatriz, da Holanda, com o diplomata alemão Claus von Amsberg, ocorrido em março de 1966. A pesquisa tinha como objetivo investigar de que maneira o povo alemão reagia àquele casamento, o qual, “difundido por todos os meios de comunicação de massas, era consumido durante o tempo livre”. A hipótese dos coordenadores da pesquisa era de que ocorresse a “ideologia da personalização”, que consiste em “atribuir-se importância desmedida a pessoas individuais e a relações privadas contra o efetivamente determinante, desde o ponto de vista social, evidentemente como compensação da funcionalização da realidade”. Nos

resultados da pesquisa foi possível identificar uma consciência duplicada. De um lado, as notícias sobre o casamento foram recebidas pelas pessoas na esfera do consumo, um evento que consagrava e transformava em mercadoria o estilo de vida da elite. No entanto, em meio à pesquisa, foram incluídas, para efeito de controle, algumas perguntas voltadas à significação política do evento. Segundo Adorno, muitos “inesperadamente se portavam de modo bem realista e avaliavam com sentido crítico a importância política e social de um acontecimento cuja singularidade bem propagada os havia mantido em suspenso ante a tela do televisor”. O crítico alemão admite que as expectativas dos pesquisadores eram demasiadamente simples e que o estudo era exemplo de como as reflexões teórico-críticas podiam evoluir a partir de uma investigação social empírica.²⁰¹

Em consequência, se minha conclusão não é muito apressada, *as pessoas aceitam e consomem o que a indústria cultural lhes oferece para o tempo livre, mas com um tipo de reserva, de forma semelhante à maneira como mesmo os mais ingênuos não consideram reais os episódios oferecidos pelo teatro e pelo cinema* [grifo nosso]. Talvez mais ainda: não acredita inteiramente neles. É evidente que ainda não se alcançou inteiramente a integração da consciência e do tempo livre. Os interesses reais do indivíduo ainda são suficientemente fortes para, dentro de certos limites, resistir à apreensão [*Erfassung*] total. Isto coincidiria com o prognóstico social, segundo o qual, uma sociedade, cujas contradições fundamentais permanecem inalteradas, também não poderia ser totalmente integrada pela consciência. A coisa não funciona assim tão sem dificuldades, e menos no tempo livre, que, sem dúvida, envolve as pessoas, mas, segundo seu próprio conceito, não pode envolvê-las completamente sem que isso fosse demasiado para elas. Renuncio a esboçar as consequências disso; penso, porém, que se vislumbra aí uma chance de emancipação que poderia, enfim, contribuir algum dia com a sua parte para que o tempo livre [*Freizeit*] se transforme em liberdade [*Freiheit*].²⁰²

Pode-se dizer que aquilo que Altman registra em 1996 em *Kansas City* é justamente o esboço das consequências que Adorno se recusou a tirar em seu ensaio na década de 1960. A pesquisa da Escola de Frankfurt pode ter chegado à conclusão que o indivíduo é capaz de uma *reflexão* consciente sobre sua realidade objetiva. Entretanto, de acordo com o diagnóstico de Altman, a *ação individual* de trabalhadores — como Johnny ou Blondie — com aspirações pequeno-burguesas é, historicamente, mera reprodução da ideologia. Blondie tem consciência (maior do que Carolyn, inclusive) dos processos sociais à sua

---

²⁰¹ *Ibidem*, pp. 115-116

²⁰² *Ibidem*, pp. 116-117.

volta: ela sabe, por exemplo, do que os políticos democratas são capazes para se manter no poder. Todavia, sua ação, como demonstramos nesse capítulo, é pautada pela indústria cultural.

Em relação ao nosso trabalho como um todo, a análise das cenas nesse capítulo corrobora nossa observação feita no primeiro de que o *contraponto* é a pedra angular que estrutura *Kansas City*. A *ação individual* e a *imitação* executadas por Johnny e Blondie, cujo resultado é funesto em ambos os casos, se contrapõem à *ação coletiva* e a *criação* dos músicos de jazz no *Hey-Hey Club*. São eles os únicos, dentro do universo de *Kansas City*, a fazerem um uso verdadeiramente bem-sucedido dos seus meios de produção. Se no capítulo anterior estabelecemos o contraponto entre um universo de possibilidades (jazz) e seu aprisionamento (crime organizado e política), podemos considerar a indústria cultural, na figura do rádio e do cinema, como algo que reduz ainda mais tais possibilidades. No que diz respeito ao caso específico do cinema, Walter Benjamin diz:

Na Europa Ocidental, a exploração capitalista do cinema impede a concretização da aspiração legítima do homem moderno de ver-se reproduzido. De resto, ela também é bloqueada pelo desemprego, que exclui grandes massas do processo produtivo, no qual deveria materializar-se, em primeira instância, essa aspiração. Nessas circunstâncias, a indústria cinematográfica tem todo interesse em estimular a participação das massas através de concepções ilusórias e especulações ambivalentes. Seu êxito maior é com as mulheres. Com esse objetivo, ela mobiliza um poderoso aparelho publicitário, põe a seu serviço a carreira e a vida amorosa das estrelas, organiza plebiscitos, realiza concursos de beleza. Tudo isso para corromper e falsificar o interesse original das massas pelo cinema, totalmente justificado, na medida em que é um interesse no próprio ser e, portanto, em sua consciência de classe. Vale para o capital cinematográfico o que vale para o fascismo no geral: ele explora, secretamente, no interesse de uma minoria de proletários, a inquebrantável aspiração por novas condições sociais. Já por essa razão a expropriação do capital cinematográfico é uma exigência prioritária do proletariado.²⁰³

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

---

²⁰³ Benjamin, Walter., op. cit., pp. 184-185

Considerações finais

Articular o passado historicamente não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes como seu instrumento.

Walter Benjamin²⁰⁴

Vimos no decurso deste trabalho que *Kansas City* deflagra, ao longo de sua narrativa, um embate entre formas regressivas e progressistas de expressão artística ou de sociabilidade. No caso das formas de expressão artística, pudemos enquadrar, por exemplo, a oposição entre a música militar executada pela fanfarra da Lincoln High School e o jazz tocado pela banda do *Hey-Hey Club* no início do filme. O domínio da técnica musical demonstrado pelos músicos de jazz, com suas síncope e improvisações, configuram, de acordo com o registro de Robert Altman, um contraste em relação à obediência à pauta dos músicos da fanfarra. O jazz de *Kansas City* também carrega em si um elevado desenvolvimento das forças produtivas que, ao mesmo tempo, era limitado pelo seu envolvimento com o crime organizado, que possuía o controle dos meios de produção naquele momento histórico.

A análise da sequência inicial, dentro da Union Station, nos mostrou que Robert Altman oferece indícios do conflito entre formas regressivas e progressistas não só na música, mas também no próprio cinema, uma vez que a montagem e os procedimentos técnicos utilizados pelo diretor se afinam com a prática daqueles que seguem as regras do cinema hollywoodiano tradicional. Nosso segundo capítulo ampliou essa discussão ao incluir no debate a oposição entre as narrativas de *Kansas City* e de *Hold your man*. Vimos que, enquanto o primeiro expõe as contradições da sociedade norte-americana da década de 1930, o segundo opta por dissimulá-las, em favor de uma narrativa com pouca densidade e com um encerramento previsível. Além disso, o percurso de Blondie e Ruby nos mostra a diferença de tratamento entre uma abordagem que critica a sociedade do

---

²⁰⁴ Benjamin, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: **Obras escolhidas, Magia e técnica, arte e política**, v. I, trad. S.P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 224.

espetáculo e outra que faz uso de suas formas acriticamente. A questão da censura em *Hold your man* ainda coloca em pauta o papel moralista do filme no momento em que a protagonista, Ruby, é presa no reformatório. *Hold your man* também traz à tona a diferença da utilização da música em relação a *Kansas City*. Enquanto o primeiro utiliza a música como mera trilha sonora, que acompanha os sentimentos da protagonista, no segundo o jazz tem papéis múltiplos, que vão desde um elemento da narração, que tece comentários sobre as cenas, até o estabelecimento de um recorte na história social do gênero, em que um modo de produção coletivo era possível.

Dentro do âmbito das formas de sociabilidade, o jazz aparece no filme também como um horizonte de possibilidades, uma vez que o modo de trabalho praticado pelos músicos de jazz tira proveito da criatividade e das habilidades individuais em prol de um resultado harmonioso e produtivo. Conforme pudemos observar no nosso primeiro capítulo, as cenas de *Kansas City* com a banda do *Hey-Hey Club* nos mostram que os músicos utilizam o domínio técnico sobre os meios de produção como uma resistência à subordinação deles em relação ao gângster, pois desenvolvem seu trabalho dentro de uma forma de sociabilidade distinta daquela que existe fora do clube. Vale lembrar que os métodos de trabalho de Altman também se caracterizaram por privilegiar o trabalho coletivo, a improvisação e o método de produção independente²⁰⁵. De acordo com Craig Handy e Geri Allen, que fazem os papéis, respectivamente, de Coleman Hawkins e Mary Lou Williams em *Kansas City*,

Altman solicitou que os músicos fossem referências às personalidades famosas [do jazz], em vez de estarem presas a elas. “Bob [Robert Altman] queria que as nossas personalidades fossem introduzidas no cenário”, explica [Craig] Handy, que atua como um profissional na sequência do duelo. “Isso é o que dava originalidade à música naquela época. Ele queria performances reais por pessoas reais”. Geri Allen, que evoca de forma belíssima o espírito da pianista Mary Lou Williams, concorda. “Foi maravilhoso porque nós pudemos ser nós mesmos, nos envolver com a música da mesma forma que em um clube ou uma sala de concerto. Foi como viver de fato a música no palco, e o filme rodando ao mesmo tempo”.²⁰⁶

---

²⁰⁵ Para maiores informações a respeito do método de trabalho do diretor consultar Stuart, Jan. **The Nashville chronicles: the making of Robert Altman's masterpiece**. Dearborn: University of Michigan, 2008.

²⁰⁶ Fine Line Features | Kansas City The Music. Disponível em: <http://web.archive.org/web/20070626051736/www.finelinefeatures.com/kc/index.html>. Acesso em: 08/12/2010.

Nos depoimentos dos músicos é possível perceber a liberdade que o diretor oferecia a eles dentro do *set* de filmagens. O que nossa pesquisa demonstra é que é possível estabelecer paralelos entre o *modus operandi* dos músicos na execução do jazz com o do cineasta na filmagem de *Kansas City*.

Com a inclusão de Charlie Parker na narrativa, Altman nos oferece uma perspectiva histórica que aponta como esse trabalho coletivo se transformará no elogio da genialidade individual com o *bebop* na década de 1940. É interessante notar que em outras narrativas nas quais o jazz é tematizado — como, por exemplo, os contos *Powerhouse* (1941), de Eudora Welty, e *Sonny's Blues* (1957), de James Baldwin —, a configuração da narrativa é feita em torno do “gênio musical”, que é elevado ao papel de protagonista e tem a sua figura praticamente descolada de seu contexto social.

O próprio modo como alguns historiadores retratam o jazz, centralizando os capítulos de suas obras nos músicos de destaque em cada período de desenvolvimento do gênero, reproduz esse procedimento. O documentário *Jazz* (2001), de Ken Burns, é um bom exemplo dessa conduta. Em cada um de seus dez episódios somente alguns músicos — Louis Armstrong, Duke Ellington e o próprio Charlie Parker, entre outros — são eleitos como protagonistas da história do jazz, e tem sua carreira elogiada pelo narrador, enquanto fotos e vídeos descrevem a vida e a obra deles. Por outro lado, outros músicos aparecem pouco ou sequer são mencionados. Quando menciona o *swing*, Ken Burns não enfatiza o trabalho coletivo das *jam sessions*, mas sim o trabalho de *bandleaders* como Duke Ellington ou Benny Goodman.

Dessa forma, as cenas de *Kansas City* em que Charlie Parker observa do mezanino do clube os músicos tocando no térreo, configuram visualmente um diagnóstico de Altman sobre o futuro do jazz. Tais cenas mostram o processo de aprendizado do músico ainda jovem e reforçam a ideia de que um artista como ele só poderia ter surgido em meio àquele contexto específico; entretanto, ao posicioná-lo fisicamente em um patamar superior ao da banda, o diretor aponta para a futura superação que o trabalho coletivo sofreria com a ascensão de “gênios” como Parker. Ele e outras figuras, como John Coltrane, Billy Holiday e Miles Davis, seriam posteriormente utilizados pela indústria cultural como protagonistas do jazz, dando destaque às suas realizações em detrimento de outros músicos que também participaram do processo produtivo. *Kansas City*, por sua vez, vai contra essa ideia de protagonismo da indústria cultural ao colocar no centro da história uma personagem como Blondie, que se vê como protagonista, mas chega ao final da narrativa sem sucesso.

Além de Charlie Parker, vimos que *Kansas City* também opõe, ao trabalho coletivo e à criação dos músicos de jazz, a ação individual e mimética de Blondie. Nossa análise sobre a personagem nos mostrou que o modelo imitado por Blondie enfatiza a ação individual e é parte do treinamento ideológico ao qual a indústria cultural submete suas vítimas. Ruby configura em si a valorização do espírito empreendedor e do romantismo, pois só a crença no amor verdadeiro a faz perseverar diante das dificuldades. Dentro do diagnóstico que Altman nos oferece, a classe trabalhadora com pretensões pequeno-burguesas (como Blondie e Johnny), por não compreender a totalidade, sofre uma pressão do aparato ideológico burguês e, conseqüentemente, fica mais vulnerável ao engodo. Addie Parker e Carolyn Stilton formam um contraponto ao casal, mas de maneiras distintas. Enquanto a segunda não demonstra qualquer interesse pelo cinema, por uma questão de classe social, Addie é registrada como uma trabalhadora que não se submete aos imperativos da indústria cultural, como Blondie e Johnny o fazem.

Diante desse cenário, com tantas contradições reunidas ao mesmo tempo, várias questões são trazidas à tona. Por que Altman optou por dar um destaque tão grande ao jazz, gênero musical que há tempos não se afina com o gosto médio do público? Como é possível compreender historicamente as atitudes de Blondie e de Johnny, além da atuação de Jennifer Jason Leigh no papel da sequestradora? De que maneira justificar o interesse de um cineasta norte-americano de esquerda em filmar, em 1996, uma narrativa sobre a *Kansas City* da década de 1930? Os dois capítulos dessa dissertação nos fornecem alguns dados a fim de esclarecer as duas primeiras perguntas, mas a resposta para a última ainda necessita uma investigação um pouco mais detida. Alguns dados sobre a indústria cinematográfica e o panorama político da década de 1990, nos EUA, podem nos dar algumas pistas importantes.

De acordo com Ben Dickenson, Hollywood tornou-se um conglomerado de empresas de entretenimento multinacionais envolvidas na compra, produção, distribuição e exibição de filmes.²⁰⁷ A política neoliberal da era Reagan nos anos 1980 reforçou uma tendência que teve início na década de 1970, no governo de Richard Nixon. A fim de ajudar na recuperação da economia norte-americana após a crise financeira entre 1969 e 1971, Nixon atendeu às demandas das grandes corporações por incentivos fiscais, viabilizando a criação de subsidiárias internacionais dos estúdios cinematográficos. Outra medida que ajudou a indústria do cinema foi a desvalorização de 8,75 por cento do dólar,

---

²⁰⁷ Dickenson, Ben. **Hollywood's New Radicalism**. London: I. B. Tauris & Co Ltd, 2006, pp. xii-xiv.

em 1971, valorizando automaticamente as moedas estrangeiras e permitindo lucros estimados em US\$ 34 milhões em vendas de filmes para exibição em cinema e televisão no mercado internacional. Segundo David Cook, “juntas essas medidas permitiram, *pela primeira vez na história da indústria cinematográfica*, uma base sólida para investimentos”.²⁰⁸

Já na década de 1980, durante o governo Reagan, dezenas de empresários treinados em Wall Street passaram a adquirir estúdios norte-americanos como Warner Brothers, MGM e Twentieth Century Fox. Tais proprietários reestruturaram os estúdios de acordo com a política agressiva de acúmulo de capital, às quais estavam habituados no mercado financeiro, de modo que práticas como a redução do quadro de trabalhadores e a exploração de novos mercados internacionais tornaram-se cada vez mais comuns. As políticas fiscais de Ronald Reagan na década de 1980 auxiliaram esses empresários, reduzindo os impostos e mudando a legislação fiscal, a fim de ajustar as leis às necessidades corporativas.²⁰⁹

Além disso, a *Motion Picture Association of America* (MPAA), que desde 1920 defende os interesses dos estúdios de Hollywood, desenvolveu diversas estratégias para proteger as margens de lucro de seus associados, como a obtenção de financiamentos para as empresas hollywoodianas e a identificação de novos mercados consumidores de filmes. O investimento em mercados internacionais passou a ter um caráter cada vez mais agressivo, e os estúdios norte-americanos conseguiram apoio de companhias europeias e asiáticas. Mesmo filmando nos Estados Unidos,

as corporações garantiam incentivos fiscais dos governos europeus e do Japão, e conseguiam apoio financeiro de grandes bancos como Barclays e C Itoh. Bancos e investidores eram vinculados a filmes específicos por meio de acordos de pré-produção, transformando os investidores internacionais em grandes distribuidores para a indústria cinematográfica.²¹⁰

Hollywood, com o apoio ideológico do governo Reagan, tornou-se um porto seguro para os investidores, uma vez que o cinema era a “terceira indústria mais ativa em relação

---

²⁰⁸ Cook, David A. **American cinema in the shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979**. Los Angeles: University of California Press, 2000, pp. 11-12 (tradução nossa).

²⁰⁹ Dickenson, Ben, 2006, pp. xii-xiv.

²¹⁰ *Ibidem*, p. 20 (tradução nossa).

a aquisições corporativas, e a segunda mais atrativa para compradores estrangeiros durante a década de 1980”.²¹¹ Nesse cenário, produções de caráter progressista e artistas de esquerda passaram a ter cada vez menos espaço. Segundo Kate McArdle, organizadora da coalizão hollywoodiana anti-guerra e anti-George W. Bush, denominada *Artists United for a Win Without War*,

a esquerda de Hollywood aprendeu que a direita está muito bem integrada verticalmente ... eles estão integrados das publicações até a televisão, organizações estudantis (...) e se não nos unirmos mais do que o fazemos nesse momento, estaremos PERDIDOS.²¹²

Dessa maneira, a grande lição que ficou da década de 1980 para os artistas progressistas de Hollywood é de que somente a organização traria resultados.²¹³

Esse panorama justifica a expectativa com que a eleição de Bill Clinton, em 1992, foi recebida pelos liberais em Hollywood. Sua campanha presidencial pregou a igualdade social e a defesa dos direitos humanos. Clinton atacou seu predecessor republicano, George Bush, por ter ignorado a desigualdade social durante a era Reagan, quando trabalhadores ganhavam 160 vezes menos do que os empresários. Em 1991, 16 estados governados pelos republicanos diminuíram drasticamente seus gastos com políticas sociais, e os efeitos foram desastrosos entre a população pobre: na Flórida, por exemplo, 16 por cento das famílias tinham um membro passando fome. A sobrevivência dos pobres nos últimos anos do governo republicano dependia de crédito, e a dívida nacional acumulada pelos consumidores chegou aos US\$ 775 bilhões. Clinton era símbolo da larga oposição aos Republicanos pelos desprivilegiados.²¹⁴

O ideal de uma comunidade internacional e a crença na intervenção humanitária também contavam a favor de Clinton, em oposição a George Bush, cuja ideologia da “ameaça externa” corroborava a política internacional praticada pelo governo Reagan: após o fim da Guerra Fria em 1989, o objetivo passou a ser encontrar novos inimigos. No caso do governo Bush, Saddam Hussein encaixou-se perfeitamente no perfil de ameaça

---

²¹¹ *Ibidem*, p. 23

²¹² McArdle, Kate. *apud* Dickenson, Ben, 2006, p. 26

²¹³ *Ibidem*.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 34

procurado pelos Estados Unidos, e a guerra contra o Iraque teve início em 1990.²¹⁵ Entretanto, os gastos com a Guerra do Golfo fizeram a popularidade de George Bush cair de 90 para 46 por cento em novembro de 1991. Dessa maneira, as portas para a retórica humanitária e antipobreza de Clinton estavam abertas. O candidato democrata foi tão eficiente ao explorar essa situação que o jornalista político Joe Klein, ao acompanhar a primeira campanha presidencial vitoriosa de Clinton de dentro do ônibus de campanha, pensou que ele estivesse “testemunhando a chegada de um novo grande líder. Alguém que poderia ... fazer do mundo um lugar melhor”. De maneira semelhante a Klein, os liberais de Hollywood, cujos filmes demonstram uma tendência a apostar ambições políticas em “indivíduos especiais”, estavam entre os primeiros a serem seduzidos por Clinton.²¹⁶

A personalidade carismática, o discurso liberal e a mensagem anti-republicana fizeram com que Clinton atraísse um apoio cada vez maior entre a esquerda hollywoodiana. Sua retórica, entretanto, não se refletiu em ações progressistas em seu governo. Indo na contramão de seu discurso, Clinton adotou estratégias que incentivavam a globalização: cortou gastos com políticas sociais, diminuiu os impostos para as grandes corporações e estabeleceu acordos comerciais para alavancar os negócios norte-americanos pelo mundo. Além disso, Clinton não cumpriu com a promessa de reformar o sistema de saúde pública, as liberdades civis sofreram um retrocesso e as questões raciais foram ignoradas.²¹⁷

Em contrapartida, as grandes corporações enriqueceram em ritmo acelerado. No caso específico da indústria cinematográfica, os seis maiores estúdios de Hollywood conquistaram 95 por cento do mercado cinematográfico mundial e adquiriram boa parte dos estúdios independentes durante o governo Clinton. Vale notar que Altman já havia enfrentado de perto esse tipo de problema quando, em 1981, foi obrigado a vender sua produtora, a *Lion's Gate Films*, pois nenhum estúdio se mostrava disposto a filmar seus roteiros depois de alguns fracassos comerciais, como *Quintet* (1979), *A Perfect Couple* (1979) e *Health* (1980). Em depoimento ao *The New York Times*, em 11 de julho de 1981, o cineasta declarou o seguinte:

‘De repente, ninguém atendia mais meus telefonemas’, Altman disse em uma entrevista por telefone de Montreal. ‘Eu não tinha mais a quem recorrer’(...) ‘Eu sinto que meu tempo acabou’, ele disse hoje. ‘Todo

---

²¹⁵ *Ibidem*.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 35.

²¹⁷ *Ibidem*, p. 40.

estúdio quer “Caçadores da Arca Perdida”. Os filmes que eu quero fazer são os filmes que os estúdios não querem. O que eles querem fazer, eu não faço”.²¹⁸

Para Bill Clinton, entretanto, era preciso justamente “entrar no jogo com os grandes jogadores para ter sucesso”. Em Hollywood, essa prática levou o presidente a estabelecer relações íntimas com os grandes estúdios. De acordo com Dickenson, alguns dos maiores patrocinadores do Partido Democrata durante as campanhas eleitorais na década de 1990 — um grupo denominado FOB (*Friends of Bill* – Amigos de Bill) — vieram da indústria cinematográfica:

O Partido Democrata arrecadou US\$ 8 milhões de Hollywood por ciclo de campanha nos anos 1990 – que, em geral, ocorriam 3 vezes por ano. As doações tinham um caráter corporativo peculiar: o executivo e produtor David Geffen doava, em média, US\$200.000 por ano. (...) Steven Spielberg US\$ 200.000; (...) [o estúdio] DreamWorks fazia doações em média de US\$ 500.000; Disney US\$ 1 milhão; Miramax US\$ 600.000.²¹⁹

Tamanho apoio se revertia em medidas governamentais em prol dos grandes estúdios. O *Telecommunications Act* de 1996 foi promovido por Clinton, como uma maneira de quebrar monopólios da televisão a cabo e de entretenimento doméstico. No entanto, essa medida ajudou a AOL Time Warner a aumentar em quatro vezes o número de assinantes de televisão a cabo no ano seguinte. De acordo com Dickenson, esse apoio financeiro fez com que as grandes corporações hollywoodianas “vivessem o sonho da globalização”.²²⁰

A retórica envolvente e o apoio de vários nomes importantes dentro de Hollywood deram a Bill Clinton a oportunidade de mascarar sua infidelidade à agenda progressista e desmobilizar a oposição. Clinton, além de ter sido um dos grandes responsáveis pela globalização iniciada na década de 1990, também falhou em seu governo no ataque à pobreza e às tensões raciais. A continuidade que Clinton deu à política praticada pelos republicanos acabou custando-lhe o apoio dos liberais, conquistado durante sua campanha,

---

²¹⁸ Altman, Robert B., Zuckoff, Mitchell. **Robert Altman: the oral biography**. New York: Alfred A. Knopf, 2009, p. 369 (tradução nossa).

²¹⁹ *Ibidem*, p. 46.

²²⁰ *Ibidem*, p. 46.

criando um “vácuo político” nos Estados Unidos com o baque sofrido pela esquerda norte-americana.²²¹ As reações diante do governo Clinton entre os ativistas de Hollywood culminaram no protesto feito durante a reunião da Organização Mundial do Comércio em Seattle, em Novembro de 1999. Na ocasião, milhares de pessoas protestaram contra o movimento de globalização e contaram com o apoio de atores hollywoodianos de esquerda, como Tim Robbins e Danny Glover.²²²

Como é possível observar, o panorama político norte-americano da década de 1990 oferecia a Altman um cenário desolador. Depois dos governos republicanos de Richard Nixon, Ronald Reagan e George Bush, a esperança depositada no democrata Bill Clinton foi perdida, tão logo ele assumiu a presidência da república e passou a tomar medidas que contrariavam seu discurso. Além disso, as relações escusas do presidente democrata com Hollywood e a compra de estúdios independentes pelas grandes corporações minavam cada vez mais o trabalho de diretores progressistas como Altman. O “vácuo político” do fim dos anos 1990, ao qual Dickenson se referia, faz parte do processo de “fechamento das possibilidades políticas” para o qual chamamos a atenção no nosso segundo capítulo, e que já era apontado em *Hold your man*, de 1933. Assim, configurava-se para Altman um “momento de perigo” citado por Benjamim na epígrafe dessas considerações finais. De acordo com Michael Löwy,

o momento de perigo para o sujeito histórico — ou seja, para as classes oprimidas (e para o historiador que optou por esse campo) — é aquele em que surge a imagem autêntica do passado. Por quê? Provavelmente porque nesse momento se dissolve a visão confortável e preguiçosa da história como “progresso” ininterrupto. O perigo de uma derrota atual aguça a sensibilidade pelas anteriores, suscita o interesse dos vencidos pelo combate, estimula um olhar crítico voltado para a história.²²³

Perante esse contexto, podemos considerar que *Kansas City*, de 1996 — último ano do primeiro mandato de Clinton —, foi a oportunidade que o diretor teve de incluir críticas contundentes, sob a perspectiva dos anos 1990, às atitudes do Partido Democrata na década

---

²²¹ *Ibidem*, p. 33.

²²² *Ibidem*, p. 15

²²³ Löwy, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007, p. 65.

de 1930. Paralelamente às narrativas centrais envolvendo Blondie, Carolyn, Seldom Seen e Johnny O'Hara, o filme nos mostra uma desagregação política na cidade. Em diversas cenas é possível observar desde o envolvimento dos políticos democratas com o crime organizado até as estratégias para manipular o resultado das eleições, como o recrutamento ilegal de eleitores de outras cidades e a eliminação daqueles que tentam atrapalhar esse processo. O diálogo entre Carolyn e Blondie, diante do bar em que Johnny Flynn reúne os “eleitores” de *Kansas City*, resume bem o tipo de política que se pratica na cidade:

Carolyn: Ele [Johnny Flynn] tem muitos clientes.
Blondie: Eles não são clientes. São eleitores. Eles trazem homens de todo o Estado. Cada um vota dez, doze vezes. Eles costumavam pegar os nomes do cemitério, mas acho que eles não se preocupam mais com isso.
Carolyn: Os democratas fazem isso?
Blondie: Democratas? Eles fazem qualquer coisa se receberem dinheiro. Isso é a América, moça.

O diálogo entre Carolyn e Blondie é intercalado com cenas em que Johnny Flynn, com um taco de beisebol em uma mão e um copo de bebida na outra, tenta organizar os “eleitores” bêbados dentro do bar lotado:

Flynn: OK, garotos! É hora de votar! Eu quero vocês em duas filas indianas! Vamos, em fila! [Flynn anda entre os bêbados empurrando-os, tentando formar as filas dentro do bar] Larguem a bebida e fiquem em fila!

Quando ele finalmente consegue organizar as pessoas dentro do bar, Flynn começa a passar suas instruções enquanto anda no corredor formado entre as duas filas:

Flynn: Vocês vão exercer o direito sagrado do voto. No entanto, vocês vão votar da maneira que eu disser e quantas vezes eu mandar. Entendido?
Todos: Sim!
Flynn: Entendido?
Todos: Sim! [com reclamação]

Flynn: Calem a boca! Virem para a direita! [cada um vira para um lado] Esquerda! [novamente, ninguém o faz da maneira correta] Vocês são um bando de miseráveis, mas eu coloco vocês na linha.

Nesse momento, um dos “eleitores” sai da fila e reclama: “Não quero saber dessa merda, eu quero beber”. Outro também ameaça reclamar. Flynn imediatamente agarra os dois e empurra-os para fora do bar. Depois de derrubar um deles com um golpe de taco de beisebol nas costas, Flynn arrasta o segundo para um terreno baldio ao lado do carro de Blondie, e o espanca com o taco e chutes. “Entendeu agora?”, Flynn pergunta, enquanto Carolyn observa a cena com espanto.

Mais adiante, uma outra sequência de cenas mostra Flynn chegando em uma seção eleitoral com um caminhão cheio de “eleitores”. Quatro homens bem vestidos estão em pé ao lado da seção e observam a cena. Um deles diz: “Votem Democrata, senhores!”, enquanto os outros riem dos bêbados que se dirigem à fila da votação. Em seguida, um dos responsáveis pela seção sai pela porta e pergunta: “O que está acontecendo? Eu vou cuidar disso. Saiam dessa fila, vocês não moram nesse distrito, não podem votar”. Imediatamente os quatro “fiscais” do Partido Democrata cercam o homem, arrastam-no para o beco ao lado da seção e matam-no com três tiros à queima-roupa. Após o tumulto, os quatro assassinos saem de carro e Flynn manda que seus homens voltem para a fila. A sequência é intercalada com cenas curtas dos músicos tocando no *Hey-Hey Club*, e a música é ouvida ao fundo durante todo o tempo.

Como elementos da composição do filme, as cenas descritas acima, dentro do modelo tradicional de roteiro cinematográfico, não contribuem em nada para o andamento da “ação principal”. Dessa forma, elas só podem ser compreendidas como uma tentativa do diretor de estabelecer um diagnóstico sobre o cenário político. As sequências são enfáticas diante do contexto dos anos 1990, pois escancaram a corrupção dos democratas e servem de aviso àqueles que ainda nutriam qualquer esperança na esquerda norte-americana, naquele momento histórico.

Ao mostrar que a corrupção do Partido Democrata, vista na década de 1990, tem raízes históricas, *Kansas City* cria um movimento entre passado e presente, buscando transmitir algo que deve ser preservado do esquecimento. Nas palavras de Michael Löwy,

a relação entre o hoje e ontem não é unilateral: em um processo eminentemente dialético, o presente ilumina o passado, e o passado iluminado torna-se uma força no presente. Os antigos combatentes se voltam “para o sol que está a se levantar” mas, uma vez tocados por essa claridade, alimentam a consciência de classe daqueles que sublevam hoje. Nesse caso, o “sol” não é, como na tradição da esquerda “progressista”, o símbolo do acontecimento necessário, inevitável e “natural” de um mundo novo, mas da própria luta e da utopia que a inspira.²²⁴

Podemos dizer que *Kansas City* realiza esse trabalho de “iluminar o passado tornando-o uma força para o presente” no momento em que estabelece paralelos entre o Partido Democrata de duas épocas distintas e oferece um alerta: nesse cenário político, que não oferece alternativas concretas de mudança, a classe trabalhadora desorganizada é presa fácil para a ideologia propagada pela indústria cultural.

A inclusão de personagens como Blondie e Addie Parker interagindo com membros da elite (Carolyn) em meio ao caos político da cidade também possibilita uma percepção da história que se contrapõe à visão dominante, abrindo à escuta a voz daqueles que não foram ouvidos. Para Löwy,

do ponto de vista dos oprimidos, o passado não é uma acumulação gradual de conquistas, como na historiografia “progressista”, mas sobretudo uma série interminável de derrotas catastróficas; esmagamento da sublevação dos escravos contra Roma, da revolta dos camponeses anabatistas no século XVI, de junho de 1848, da Comuna de Paris e da insurreição spartakista em Berlim em 1919.²²⁵

No caso do jazz de *Kansas City*, entretanto, não se trata apenas de dar voz aos negros ou exaltar a habilidade técnica dos músicos. Mostrar a banda do *Hey-Hey Club*, executando clássicos do jazz em meio ao contexto de barbárie social e política da década de 1930, é uma forma de “redescobrir os momentos utópicos ou subversivos escondidos na ‘herança’ cultural”²²⁶. Citando Löwy:

---

²²⁴ *Ibidem*, p. 61.

²²⁵ *Ibidem*, p. 66.

²²⁶ *Ibidem*, p. 79.

Segundo Richard Wolin, Benjamin, em seus últimos ensaios e nas teses, “não fala mais da *Aufhebung* (supressão) da cultura tradicional burguesa, perspectiva que ele tinha considerado em seu ensaio sobre a obra de arte e em seus comentários sobre Brecht; o que Benjamin considera a tarefa principal da crítica materialista é, sobretudo, a preservação e a explicação do potencial utópico secreto contido no cerne das obras de cultura tradicionais”. É verdade, desde que essa “preservação” seja dialeticamente ligada ao momento destruidor: somente quebrando a concha reificada da cultura oficial, os oprimidos poderão tomar posse desse molusco crítico/utópico.²²⁷

Como já havíamos indicado no primeiro capítulo, é justamente nesse “potencial utópico” do jazz que Altman aposta suas fichas. Mesmo sem negar o caráter de mercadoria do gênero musical, o diretor o valoriza, porque é uma forma artística que não se resume à degradação da indústria cultural — o jazz de *Kansas City* tem um papel civilizatório, pois, ao propor novas formas de sociabilidade, ele representa um avanço que vai além da técnica musical.

Sendo assim, podemos dizer que *Kansas City* nos apresenta, por meio do embate entre formas progressistas e regressivas, um mapeamento das condições históricas da década de 1930. A partir desse mapeamento é possível estabelecer vários paralelismos com os anos 1990: uma parcela significativa da população está submetida aos modelos mais banais da indústria cultural; os ricos defendem seus próprios interesses; e o aparato político, que deveria estar preocupado em defender os pobres, está preocupado com jogo político.

Se o cenário não é dos mais animadores, pelo menos três elementos de *Kansas City* nos mostram que ainda há uma série de potencialidades em meio à barbárie. Primeiro, *Kansas City* nos revela que há uma determinada parcela da classe trabalhadora que, sem pretensões pequeno-burguesas, teria potencial se organizada corretamente. Em segundo lugar, o registro do jazz no filme cumpre o papel de utilizar “a nostalgia do passado como método revolucionário do presente”²²⁸ — em outras palavras, é preciso retomar o quanto antes a forma de sociabilidade que os músicos do *Hey-Hey Club* mostraram ser possível. E, finalmente, em terceiro lugar, o próprio cinema de Robert Altman, cujo engajamento político e método de trabalho são a prova de que a organização dos trabalhadores e a experiência de criação coletiva são possíveis no nosso momento histórico.

---

²²⁷ *Ibidem*, pp. 79-80.

²²⁸ *Ibidem*, p. 15.

Referências bibliográficas

- ABRAHAMSON, R. D. *Blues for New Orleans: Mardi Gras and America's Creole soul*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2006, p. 47.
- ADORNO, T. "O fetichismo na música e a regressão da audição". In: *Theodor W. Adorno – Textos Escolhidos*. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda., 1999.
- _____. "Moda intemporal – sobre o jazz". In: *Prismas – crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ed. Ática, 2001. pp. 117-130.
- _____. "Réplica a uma crítica a 'Moda intemporal'". In: *Prismas – crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ed. Ática, 2001. pp. 281-285.
- AYTO, J. *From the Horse's Mouth: Oxford Dictionary of English Idioms*. Oxford: Oxford University Press, 2009. p. 231.
- BAUMANN, S. *Hollywood highbrow: from entertainment to art*. Princeton: Princeton University Press, 2007. p. 24.
- BENJAMIN, W. "O autor como produtor". In: *Obras escolhidas, Magia e técnica, arte e política*, v. I trad. S.P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. "A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica". In: *Obras escolhidas, Magia e técnica, arte e política*, v. I trad. S.P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BLACK, Gregory D. *Hollywood Censored: "The Production Code Administration and the Hollywood Film Industry, 1930-1940"*. In: *Film History, Vol. 3, No. 3*. Bloomington: Indiana University Press, 1989, pp. 167-189.
- BOGNÁR, D. K. *International dictionary of broadcasting and film*. Boston: Focal Press, 2000.
- BRECHT, B. "O Teatro Experimental". In: *Teatro Dialético – Ensaios*. Rio de Janeiro, 1967. Ed. Civilização Brasileira. pp. 137-138.
- COOK, D. A. *American cinema in the shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979*. Los Angeles: University of California Press, 2000.

- COSTA, I. C. “Brecht no cativeiro das forças produtivas”. In: CEVASCO, M. E., OHATA, M. (org.). *Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. São Paulo, Companhia das Letras, 2007, pp. 187-199.
- COVEY, H. C., EISNACH, D. *What the slaves ate: recollections of African American foods and foodways from the slave narratives*. Santa Barabara: ABC-CLIO, LLC, 2009.
- DANTINI, Michele. *Modern & Contemporary Art*. New York: Sterling Publishing Company, Inc., 2008. p. 162.
- DENNING, M. *The Cultural Front: The Laboring of American Culture in the American Century*. New York: Verso, 1996.
- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DICKENSON, B. *Hollywood's New Radicalism*. London: I. B. Tauris & Co Ltd, 2006.
- DRIGGS, F., HADDIX, C. *Kansas City Jazz: from ragtime to bebop*. New York: Oxford University Press, 2005.
- EISENSTEIN, S. “Declaração sobre o futuro do cinema sonoro”. In: *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002, pp. 226-227.
- ELLINGTON, D. *Music is my mistress*. New York: Da Capo Press, 1973.
- GAIL, B. *Manliness and civilization: a cultural history of gender and race in the US. 1880-1917*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- GABBARD, K. “Kansas City Dreamin’ – Robert Altman’s jazz history lesson”. In: BUHLER, J., FLINN, C., NERUMEYER, D. *Music and cinema*. Hanover: Wesleyan University Press, 2000, pp. 142-157.
- GATES, H. L., Higginbotham, E. B. *Harlem Renaissance lives from the African American national biography*. Oxford: Oxford University Press US, 2009, p. 198-200.
- GIDDINS, G., DeVEAUX, S. *Jazz*. New York: W. W. Norton & Company, 2009.
- GIDDINS, G. *Faces in the crowd: players and writers*. New York: Oxford University Press, 1992.
- GUSHEE, L. *Pioneers of jazz: the story of the Creole Band*. Oxford: Oxford University Press US, 2005. pp. 9-10.

- HARK, I. R. "Introduction – Movies and the 1930s". In: Hark, Ina Era (ed.). *American cinema of the 1930s: themes and variations*. Piscataway: Rutgers University Press, 2007. p. 4.
- HOBBSAWM, E. *História Social do Jazz*. Tradução Angela Noronha. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1989.
- HORKHEIMER, M. ADORNO, T. "A indústria cultural - o Iluminismo como mistificação das massas". In: Adorno, Theodore. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 8.
- HOWARD, E. *Sing! Topanga: Vocal Power Academy*, 2006, p. 119.
- HUTCHISON, T., W., MACY, A., ALLEN, P. *Record label marketing*. Burlington: Focal Press, 2010. p. 188.
- LÖWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio - uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.
- MADISON, J. H. "'Strange Fruit' in the American Democracy". In: *A Lynching in the Heartland: Race and Memory in America*. New York: Palgrave Macmillan, 2003.
- MURRAY, M. D. (ed.) *Encyclopedia of television news*. Phoenix: The Oryx Press, 1999. p. 173.
- PANDEY, A. *Academic Dictionary of Film, Television and Theatre*. Delhi: Isha Books, 2005.
- PERETTI, B. *The Creation of Jazz – Music, Race, and Culture in Urban America*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1994.
- RABINOWITZ, H. N. "Jim Crow System". In: Stearns, P. N. (ed.) *Encyclopedia of Social History*. New York: Taylor & Francis, 1994, pp. 376-377.
- ROBINSON, J. B. "The jazz essays of Theodor Adorno: some thoughts on jazz reception in Weimar Germany". In: *Popular Music*. Cambridge: Cambridge University Press, Vol. 13, nº 1, Jan. 1994, pp. 1-25.
- ROSENFELD, A. *Cinema: Arte & Indústria*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- SASSOWER, R., CICOTELLO, L. *The golden avant-garde: idolatry, commercialism, and art*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2000, p. 80.
- SCHMIDT, D. *Iowa Pride*. Fairfax: Xulon Press, 2002, pp. 70-71.

- SELF, R. T. "Reading Strategies: Constructing Kansas City". In: *Robert Altman's subliminal reality*. Minneapolis: University of Minnesota, 2002. pp. 3-21.
- SILBERMAN, Marc (ed.) *Brecht on Film & Radio*. London, Methuen, 2000.
- SLAVIN, S. *U.S. women's interest groups: institutional profiles*. Westport: Greenwood Press, 1995.
- STADLER, J, McWILLIAM, K. *Screen Media: Analysing Film and Television*. Crows Nest: Allen & Unwin, 2009.
- STERRIT, D. "Director Builds Metaphor for Jazz in Kansas City". In: *Robert Altman Interviews – Edited By David Sterritt*. Jackson: University of Mississippi, 2000.
- _____. "Nashville". In: *Robert Altman Interviews – Edited By David Sterritt*. Jackson: University of Mississippi, 2000.
- STOWE, D. W. "Between Conjure and Kapital". In: *Swing Changes: Big-Band Jazz in New Deal America*. Boston: Harvard University Press, 1996, pp. 50-93.
- STUDWELL, W. E. *The Americana song reader*. Binghamton: The Hayworth Press, 1997.
- SUVIN, D. "Can People Be (Re)Presented in Fiction?: Toward a Theory of Narrative Agents and a Materialist Critique beyond Technology or Reducionism". In: NELSON, C., GROSSBERG, L. *Marxism and the interpretation of culture*. Chicago: University of Illinois, 1988, pp. 663-696.
- THOMPSON, D. "Kansas City". In: *Altman on Altman*. Queen Square London: Faber and Faber, 2006. p. 178.
- TOWNSEND, P. "Adorno on Jazz: Vienna versus the Vernacular". In: *Prose Studies*, Vol. II, Nº 1, May 1988, pp. 69-88.
- TUCKER, M., ELLINGTON, D. "Interview in Los Angeles: On Jump for Joy, Opera, and Dissonance as a 'Way of Life'". In: *The Duke Ellington Reader*, ed. Mark Tucker. New York: Oxford University Press, 1995. p. 150.
- WALDREP, C. *The many faces of Judge Lynch: extralegal violence and punishment in America*. New York: Palgrave Macmillan, 2002.
- XAVIER, I. *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

YOUNG, William H., YOUNG, Nancy K. *The Great Depression in America: a cultural encyclopedia – Volume 1*. Westport: Greenwood Press, 2007, pp. 17-19.

_____. *The Great Depression in America: a cultural encyclopedia – Volume 2*. Westport: Greenwood Press, 2007, pp. 535-537.

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

Outras fontes de referência

AGUIAR, W. F. “Adorno e a dimensão social da arte”. In: *Revista Urutágua – revista acadêmica multidisciplinar Nº 15 – abr./mai./jun./jul. Paraná: Universidade Estadual de Maringá (UEM), 2008* – <http://www.urutagua.uem.br/015/15aguiar.htm> – acessado em 10/10/2009.

BERNSTEIN, L. Bernstein Century: Bernstein on Jazz – What is Jazz? Sony, 1998.

Entrevista de Robert Altman a Charlie Rose em 14 de agosto de 1996: http://www.youtube.com/watch?v=Q7_ox7iPqEQ – último acesso em 06/12/2008.

Kansas City, a wide open town: http://www.pbs.org/jazz/places/places_kansas_city.htm – último acesso em 06/12/2008.

Site oficial do filme *Kansas City*: <http://web.archive.org/web/20060324160904/www.finelinefeatures.com/kc/> – último acesso em 06/12/2008.

Uma Introdução à Improvisação no Jazz, de Marc Sabatella, Tradução de Cláudio Brandt – <http://www.jazzbossa.com/sabatella/04.fundamentosdojazz.html> – acessado em 15/06/2009).

Anexos

Capítulo 1: O jazz como forma em *Kansas City*

Figura 1 – Pearl Cummings (dir.) sentada em um dos bancos da Union Station.

Figura 2 – O cartaz em frente ao Hey-Hey Club , anunciando o duelo entre Lester Young e Coleman Hawkins.

Figura 3 – Seldom Seen (esq.) despeja o conhaque de seu copo no chão, tendo Blondie (dir.) ao seu lado.

Figura 4 – O copo de conhaque e o maço de dólares nas mãos de Seldom.

Figura 5 – Dois trompetistas entrando na *jam session* do *Hey-Hey Club*.

Figura 6 – A banda do *Hey-Hey Club* tocando *Solitude*.

Figura 7 – Addie Parker saindo do local de votação, com um cartaz indicando a data da eleição.

Figura 8 – Lester Young tocando um dos solos de *Yeah Man*.

Capítulo 2: Reproduções da indústria cultural

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

Figura 2 – A projeção de *Hold your man* no cinema de *Kansas City*.

Figura 3 – Carolyn e Blondie no cinema

Figura 4 – O cartaz de *Hold your man*

Figura 5 – Blondie tenta salvar a vida de Johnny.

Figura 6 – Blondie aparece loira pela primeira vez em *Kansas City*.