

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

SOLANGE DE ALMEIDA GROSSI

***Short Cuts* de Robert Altman: atalhos para as formas de ilusão contemporâneas**

São Paulo
2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

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

***Short Cuts* de Robert Altman: atalhos para as formas de ilusão contemporâneas**

Solange de Almeida Grossi

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

Orientador: Prof. Dr. Marcos César de Paula Soares.

São Paulo

2007

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.

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

Grossi, Solange de Almeida

G878 Short Cuts de Robert Altman : atalhos para as formas de ilusão contemporâneas / Solange de Almeida Grossi ; orientador Marcos César de Paula Soares. -- São Paulo, 2007.

124 p.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês. Área de concentração: Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês) - Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

1. Altman, Robert, 1925-2006. 2. Short Curts (Aspectos sociais; Análise; Crítica). 3. Literatura e Cinema – Estados Unidos – Século 20. 4. Crítica cinematográfica. 5. Filosofia do Cinema. I. Título.

21ª. CDD 791.4301
812.5

FOLHA DE APROVAÇÃO

Solange de Almeida Grossi

Short Cuts de Robert Altman: atalhos para as formas de ilusão contemporâneas

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

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof(a). Dr(a): _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a): _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

À minha família, que sempre me apoiou incondicionalmente em todos os aspectos. Luiz, Rosa Maria e Luiz Paulo, amo vocês! Também dedico meu trabalho a todos os tios, tias, primos e primas da família Grossi (Margarida, Luzia, Cecília, Grícia, Adelina... gente demais para nomear um por um), em especial à Adriana, que tanto me incentivou. Aos meus padrinhos Benvinda Lucas e Laerte Ventura. À Rosa Lucas (*in memoriam*) e meus avós maternos, Adriana Amaro e José de Almeida (*in memoriam*), e aos avós paternos, Assumpta Pascucci e Armando Grossi (*in memoriam*).

Ao Marcos, mentor que, além de ter me ensinado tanto, tirou-me das atribuições graças a dicas e idéias preciosas! Obrigada pelas revisões de texto, puxões de orelha... sem contar os empréstimos de inúmeros DVDs, livros...

Às Profas. Dras. Maria Elisa Cevasco e Iná Camargo Costa por tudo o que aprendi... espero aprender ainda muito mais!

À CAPES, fundação que contemplou minha pesquisa com seu financiamento, e aos professores da área de Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês, que possibilitaram minha capacitação.

Aos funcionários do Departamento de Letras Modernas da FFLCH, sempre muito atenciosos e prestativos – sobretudo a Edite Mendez Pi, cujos e-mails sempre contiveram informações preciosas!

Aos colegas de pós (sobretudo Marcos Fabris, Marcos Murata e Marcelo Guirau), do grupo de estudos (Daniel Puglia, Elder Tanaka, André Glaser, Evelise e por aí vai...), da graduação (Sílvia C. de Almeida, Thomas Lane, Vagner Mastropaulo, Laura Fortes, Maria Luciana Gomes, Viviane Kyrmeliene, Marília Bandeira, Fúlvio T. Flores, Núbia Nascimento, Olívia Zambone e toda a “gangue”), da Cultura Inglesa (Ely Amioka, Aline Weiss, Paulo Mikaro, Mário Fioratti, Noêmia Sakaguchi, Meire Negami, Adriana e Priscilla Bentim, Andréa

Millie Satake, Gabriel Breda e tantos outros) e da Aliança Francesa (Danielle Goldstein, Maricy Zarif, Adriana Mello, Camila Pimenta, Eliane Silva, Antônio, Sueli Conti...), que foram pacientes para discutir idéias e dar sugestões sempre que possível.

Minha queridas amigas: Fabiana V. S. Tavares (muito obrigada por tudo: revisões de texto, pela paciência, crises existenciais compartilhadas, enfim!), Luciane M. Esmeraldino (always there for me, sweet sis Lucille!), Elaine D. F. Pessanha (merci beaucoup pour tous les bons moments depuis 99!), Cássia A. Takahashi (a bióloga mais “Humana” que já conheci! Obrigada pelas longas e risonhas discussões durante as jornadas no Urubu) e Kátia M. L. Pereira (Danke schön! Na verdade queria colocar uma frase legal em alemão aqui pra você, mas aí já sai do meu parco domínio lingüístico...!).

Para a Viviane Eddel, pique e alto astral em pessoa, sem a qual meu corpo não teria sobrevivido a tantas horas sedentárias!

For Keiko Kobayashi, Marie-Ange Doufils, Tanja Weinekötter and Dany “Mägo de Oz”, for our friendship and the great discussions we’ve had...

For Leslie Walsh, Shiniti Sakuragai, Michael Breslin, Malyina, Duílio Neto, Samira, Francisco Costa, Maria Lúcia Brasil, Solange (Cultura V. Mariana), the OBS (Miska Toivonen, Elendir, Maurice Hermans, Lucas Novaes, Ika, Fer...) and the Ytsejam people (John Kotzian aka Joggie, David Rubin, Bryan Paxton, Jürgen Bornmann, Ryan...), because you’ve taught me so much and helped me understand your culture better (and have good laughs too!).

And last, but not least...je veux remercier et dédier cette dissertation à Sylvain Bujold, le plus chéri.

“Quanto mais se alienam uns dos outros, os homens, os indivíduos e as coletividades, tanto mais enigmáticos eles se tornam uns para os outros.”

Theodor W. Adorno

“A pintura O Grito, de Munch, mostra-nos que a expressão requer a categoria da mônada individual, mas também nos mostra o alto preço a ser pago por esta pré-condição, dramatizando o paradoxo infeliz de que, quando você constitui sua subjetividade individual como um campo auto-suficiente, um reino fechado de direito próprio, desse momento em diante você se desliga de todo o resto e se condena à solidão irrefletida da mônada, enterrado vivo e condenado à cela solitária da prisão sem retorno.”

Fredric Jameson

“Porque nossa cultura é mercadológica, não temos acesso a relações sociais e processos históricos, exceto por meio da forma-mercadoria. Isso não significa, como alguns afirmariam, que a História não existe mais; que, pelo fato de não conseguirmos ter contato com o referente, vivemos no brilho póstumo simulado da História. Isso tampouco significa que o social foi completamente negado, deixando-nos sós para saborear os prazeres vazios das relações alienadas e dos desejos fetichizados. Na verdade, as forças sociais opostas que dão forma à História se reúnem para nós na vida cotidiana. Variada, mas completamente rotinizada, aleatória, mas programada, a vida cotidiana parece ser de pequena consequência. No entanto, se quisermos compreender a História, devemos começar a reconhecer sua presença no mundano. A vida cotidiana é nosso local de convergência com o histórico.”

Susan Willis

RESUMO

GROSSI, S. A. *Short Cuts de Robert Altman: atalhos para as formas de ilusão contemporâneas*. 2007. 12? p. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007

O filme *Short Cuts – Cenas da Vida* (1993), do diretor norte-americano Robert Altman (1925-2006), foi baseado numa coletânea de contos do escritor Raymond Carver (1938-1988). Nosso trabalho tem por objetivo o estudo dos modos pelos quais são figurados, no filme de Altman, os processos de virtualização da realidade e de fragmentação sócio-histórica (bem como suas possíveis causas) reinantes na sociedade contemporânea norte-americana e facilmente reconhecíveis em outras sociedades do mundo globalizado, inclusive na brasileira. *Short Cuts* se passa nos subúrbios da cidade de Los Angeles, metrópole socialmente fragmentada, caracterizada pela invasão da mídia em todos os domínios e assolada pela violência. Procuramos fazer um levantamento da fortuna crítica escrita sobre o filme e percebemos que os críticos se mostraram parcialmente equivocados em suas interpretações em razão da utilização de categorias inapropriadas para interpretá-lo, posto que ele está estruturado com base em preceitos épicos, ao invés de dramáticos, como a maioria da crítica pressupôs. Em seguida, tentamos analisar, a partir da tradição seguida por teóricos como Walter Benjamin, Fredric Jameson, Raymond Williams, Peter Szondi e Susan Willis, dentre outros, determinados aspectos do filme que demonstram não apenas a ideologia dominante e as crises cíclicas enfrentadas pelo sistema capitalista de produção, como também o desejo pela coletividade. Altman, valendo-se de técnicas como a rima visual e a filmagem através de superfícies, procura mostrar as conexões inevitáveis entre personagens que acreditam estar isoladas umas das outras, demonstrando, assim, o caráter ideológico da virtualização e da fragmentação.

Palavras-chave: Robert Altman; fragmentação; forma-mercadoria; Los Angeles; mídia; violência; classe média; subúrbios.

ABSTRACT

GROSSI, S. A. **Robert Altman's *Short Cuts*: shortcuts to contemporary forms of ilusion.** 2007. 12? p. Dissertation (Master's Degree) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007

Directed by Robert Altman (1925-2006), the film *Short Cuts* (1993) was based on a compilation of short stories written by Raymond Carver (1938-1988). Our work's objective is to study the means through which the processes of reality's virtualization and socio-historical fragmentation, largely diffused in contemporary societies, are figured in Altman's film. *Short Cuts* is set on the suburbs of Los Angeles, a socially fragmented metropolis, characterized by the media invasion in all domains and fraught with violence. We have attempted to gather some thoughts that the critics have expressed toward the film, and we have noticed that their interpretations have proven to be partially mistaken, due to the use of improper categories to interpret it, considering that Altman's film is structured upon epic categories rather than dramatic ones, unlike most critics presupposed. We have also tried to analyze, based on the tradition followed by theoreticians such as Walter Benjamin, Fredric Jameson, Raymond Williams, Peter Szondi and Susan Willis, to name a few, certain aspects of the film that not only demonstrate the dominating ideology and the cyclic crises faced by the capitalist mode of production, but also the desire for collectivity. Through techniques such as the visual rhyme and the filming through surfaces, Altman attempts to show the inevitable connections between characters who believe to be isolated from each other, thus demonstrating the ideological essence of both virtualization and fragmentation.

Keywords: Robert Altman; fragmentation; commodity form; Los Angeles; media; violence.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Exemplo de filmagem através de múltiplas superfícies: Honey e Bill Bush vistos através do vidro do aquário, dos cristais e da água.....	39
Figura 2 – Cena do início do filme, com a placa em primeiro plano e as luzes da cidade de Los Angeles ao fundo.....	52
Figura 3 – Título do filme sendo formado graficamente na tela.	56
Figura 4 – Homens encontram o cadáver de uma moça enquanto pescam.	60
Figura 5 – Doreen preocupada com Casey, após tê-lo atropelado.	61
Figura 6 – Stormy Weathers prepara a destruição da casa de sua ex-esposa.	62
Figura 7 – Dentro do estúdio de maquiagem: Bill liga para Jerry.....	65
Figura 8 – Honey Bush (aparentemente ferida), vista através de aquário e espelho.....	70
Figura 9 – Earl e Doreen, embriagados em seu Hawaí imaginário: impossibilidade de mudança.	83
Figura 10 – Lois Kaiser recebe uma proposta economicamente tentadora.	86
Figura 11 – Renda complementar: Lois troca a fralda da filha enquanto faz sexo por telefone.	87
Figura 12 – O quinteto Trout.....	107
Figura 13 – O diretor de <i>Short Cuts</i> , Robert Altman.....	123
Figura 14 – O diretor Robert Altman e Tess Gallagher, viúva do escritor Raymond Carver, durante as filmagens do filme.....	123
Figura 15 – Mapa de Los Angeles e alguns de seus subúrbios.	124
Figura 16 – Falha geográfica de San Andréas, cortando o estado da Califórnia.....	124

SUMÁRIO

1 APRESENTAÇÃO	11
2 A CRÍTICA	18
2.1 ALTMAN X CARVER?	19
2.2 ALGUNS TEMAS	21
2.3 PERSONAGEM	23
2.4 ESTRUTURA.....	26
2.5 ERROS CATEGORIAIS.....	29
2.6 “EXAGEROS” ALTMANIANOS	32
2.7 PROCEDIMENTOS TÉCNICOS	36
2.8 ASPECTOS INTERPRETATIVOS	43
3 INTERPRETANDO <i>SHORT CUTS</i>	47
3.1 OS ENREDOS E AS FIGURAS	48
3.2 A INVASÃO DA MOSCA E DOS HELICÓPTEROS	51
3.3 A INVASÃO IMAGÉTICA.....	58
3.3.1 Imagem, pornografia, violência e a forma-mercadoria	69
3.4 A FRONTEIRA VIRTUAL/REAL E O ENGANO COMO FORMA PREFERIDA	81
3.5 AS CLASSES MÉDIAS E OS SUBÚRBIOS.....	90
3.6 O TERREMOTO.....	100
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	105
REFERÊNCIAS	108
ANEXOS	116

1 APRESENTAÇÃO

Recentemente, o filme *Short Cuts – Cenas da Vida* (1993) ressurgiu na mídia internacional por ocasião da premiação do filme *Crash – No Limite* (2004), em razão da aparente semelhança deste último com o filme de Robert Altman (1925-2006). Parece-nos, entretanto, que há em *Crash* um rebaixamento dos procedimentos de *Short Cuts*, uma degradação destes em “receita”.

Apesar de ter iniciado sua carreira produzindo e dirigindo séries para televisão na década de 50, foi no cinema que Altman ganhou notoriedade, sobretudo após 1970, ano em que foi nomeado para o Oscar pela direção de *M.A.S.H.*, um filme sarcástico sobre a guerra do Vietnã.

Ao longo de cinco décadas em Hollywood, o diretor – obtendo sucessos comerciais, sucessos de crítica, mas igualmente “fracassos”, tanto em termos de bilheteria, quanto em termos de crítica – se indispôs com vários estúdios cinematográficos, a ponto de estes se recusarem a financiar diversos de seus projetos; tais divergências tiveram seu ápice após a filmagem de *Popeye* (1980), quando Altman, impossibilitado de filmar em decorrência de hostilidades¹, retirou-se de Hollywood durante uma década² (o diretor chegou inclusive a fazer trabalhos na Europa, envolveu-se com o teatro e também voltou à televisão). Altman já

¹ “*Popeye* foi relativamente bem em termos de negócios, mas não o suficiente para minimizar a onda de hostilidade contra Altman, que se espalhou pela indústria toda. Bem, era 1980, época na qual os números de bilheteria começaram a substituir quaisquer outras considerações a respeito do valor de um filme. Altman foi essencialmente marcado de uma forma que só o negócio cinematográfico faz: ninguém retornava suas ligações telefônicas”. (STERRITT, 2000, p. 123).

²Numa entrevista realizada em 1992 pela revista *Cineaste*, Altman foi questionado sobre a razão pela qual passou esses dez anos como cineasta independente. Sua resposta foi a seguinte: “Se você é um artista, tem que ser um independente. Independentes fazem filmes que começam com sua própria integridade artística. Você tem que fazer o que quer. Ninguém vai concordar com você. Hollywood vai lhe dizer: ‘Por que eu deveria produzir esse filme? Você não tem prova nenhuma de que esse filme vai produzir dinheiro para a nossa companhia. Não encaixa no nosso computador’. É por isso que demora tanto. Se você não explora novos territórios, não é um independente”. (STERRITT, 2000, p. 154-5).

havia trabalhado como cineasta independente pela companhia Lions Gate (fundada por ele em 1976 e vendida em 1981), pois havia percebido, como Bertolt Brecht³, que, quando se está inserido na indústria cultural, há diversas limitações quanto à elaboração de filmes exigentes, posto que os grandes estúdios não os consideram suficientemente lucrativos.

Após esse longo período afastado, Altman tentou, sem sucesso, angariar fundos para a filmagem de *L.A. Shortcuts*:

Voltei da Europa há um ano e meio com um *script* de Raymond Carver. Comprei uma porção de contos do Raymond Carver e formei um *script*. Queria fazer um filme chamado *L.A. Shortcuts* baseado nesses contos – há mais ou menos 27 personagens nele. Tenho um elenco maravilhoso e estou muito feliz com o *script*. Mas não consigo que ninguém invista nele porque eles [produtores de filmes] o lêem e dizem: “Oh, bem, isso é meio deprimente [...] e tem gente demais nele”. É muito difícil. Então só me resta esperar. Fiz outro filme, *O Jogador*, enquanto estou esperando esse aí. Estou começando novamente com o *L.A. Shortcuts* e vou continuar tentando realizá-lo. Talvez nunca consiga. Mas é apenas uma questão de persistência. Sabe, você tem que ir com o chapéu na mão, tem que se ajoelhar, tem que ser bonzinho com um monte de gente com quem você não quer ser. É difícil. (STERRITT, 2000, p. 148, tradução nossa).

Ironicamente – já que o filme tratava de Hollywood de maneira pouco lisonjeira⁴ – *O Jogador* (1992) foi um sucesso tanto de crítica quanto de público, o que atraiu a atenção de investidores e permitiu que Altman realizasse *Short Cuts*. Percebemos esse filme, cuja realização só foi possível pelo fato de ele ter trabalhado longamente numa produção mais ou menos independente (as considerações comerciais não desaparecem do horizonte, obviamente) da já mencionada companhia Lions Gate, como uma espécie de “resumo” das experiências, procedimentos e mesmo de experimentos de Altman. Tal período independente

³ Na ocasião da filmagem da *Ópera dos Três Vinténs* por um grande estúdio, na década de 30.

⁴ Na mesma entrevista mencionada anteriormente, Altman respondeu à questão “Que tipo de declaração *O Jogador* faz a respeito de Hollywood?” nos seguintes termos: “Hollywood tem a ver com ganância, com ganhar o máximo de dinheiro possível e ao mesmo tempo tentar se livrar de todos os artistas. Quando Hollywood tiver esgotado todos os filmes para copiar ou fazer *remakes* deles, vão precisar dos escritores, que são as pessoas bolando todos os filmes reais. [...] Acho que estávamos fazendo uma declaração política sobre a civilização Ocidental e sobre a ganância e as pessoas que pegam, pegam, pegam e não dão nada em retorno. [...] Reclamo muito sobre o sistema de Hollywood, porque é um sistema de cópia de arte. [...] Estamos falando da diferença entre arte e produto. É disso que eu acho que se trata realmente. É difícil conseguir dinheiro para fazer um filme, porque a maior parte dele vai para o marketing – é a venda de caixas que estão vazias, ao invés de se preocupar com o que vai no seu interior”. (STERRITT, 2000, p. 153-4)

foi, portanto, fundamental na obra de Altman, cineasta que mantém, no horizonte de possibilidades, uma tradição de experimentos de uma determinada linha – que procuraremos delinear no segundo capítulo –, trabalhando sempre no limiar da produção independente e da produção dos grandes estúdios.

Diante disso, a questão que se impõe é a seguinte: por que, dentro da vasta obra do diretor (que se constitui em aproximadamente quarenta filmes), optamos pela análise de *Short Cuts*?

Tal filme, como se sabe, foi baseado numa coletânea póstuma de contos (escritos durante as décadas de 70 e 80 e recolhidos pelo próprio Robert Altman no início da década de 90) de um escritor norte-americano muito aclamado pela crítica e igualmente pelo público leitor – prova disso é o fato de Raymond Carver (1938-1988) ter conhecido, ainda em vida, a repercussão de seu trabalho e a subsequente elevação ao cânone literário. Chamado de “o pai do minimalismo”, embora rejeitasse terminantemente tal título, Carver escrevia num estilo sucinto, direto, e procurava sempre *le mot juste* (“a palavra certa”) para escrever sobre aquilo que conhecia⁵, ou seja, a respeito do dia-a-dia da classe média baixa, que luta para sobreviver – os chamados *losers* (“perdedores”) dos Estados Unidos. Em suas entrevistas, Raymond Carver deixava clara sua insatisfação quanto às políticas dos EUA⁶, mas também

⁵ “A maior parte das pessoas sobre as quais escrevi nos meus primeiros livros são os trabalhadores pobres, e eu conheço essa vida bem demais. [...] Fui acusado – e elogiado – por tomar, e por não tomar, uma posição social no meu trabalho. Foi dito que eu retrato pessoas lutando numa sociedade que as oprime; que, então, essa sociedade – a sociedade na qual vivemos – é corrupta, é ruim; que o sistema falhou, e assim por diante. Por outro lado, fui acusado de fazer afirmações “políticas” que estão prejudicando a República de alguma forma, porque não coloquei um rosto alegre nas coisas, e por meio da apresentação de uma imagem que não vai reverberar a nosso favor, que não vai servir a nossos melhores interesses no estrangeiro. No entanto, alguns críticos elogiaram o que eles vêem como minha consciência “política” e como a “tomada de posição” que tenho. Mas, na verdade, tudo que estou tentando fazer é escrever histórias, e na maioria das vezes escrevo sobre aquilo que conheço.” (STULL; GENTRY, 1990, p. 158, tradução nossa).

⁶ “Eu não gosto nada do que estou vendo. É uma situação horrível. Cada vez que olhamos ao redor, vemos outro programa social sendo cortado e outro programa de arte sendo cortado. O setor privado tem que dar conta. É isso que nos dizem. E nos dizem que ninguém vai cair através das rachaduras! As pessoas *estão* caindo pelas rachaduras. Claro que não gosto disso. Certos críticos da ala da direita não gostam da minha escrita. Eles querem que eu coloque um rosto feliz na América. Dizem que as minhas histórias que estão saindo para o mundo não mostram a América sob a melhor ótica, e que se há pessoas assim, como essas que retrato, os despossuídos, bem, eles merecem; e a implicação é que sou bastante não-Americano por trazer essas histórias à

afirmava que, apesar de seus contos mostrarem a condição da classe trabalhadora (*working class*), o mal-estar dos indivíduos, seu sentimento de solidão, sua incapacidade de comunicação e seu isolamento – dentre outras coisas –, eles não seriam políticos, e sim “apenas histórias”.

Ora, após os escritos de Sigmund Freud, sabemos bem que já não é possível sequer discutir intenção autoral, pois certos materiais sociais, independentemente do autor, são figurados não apenas em sonhos, mas também esteticamente⁷.

De qualquer forma, ao lermos os contos de Carver, percebemos a incapacidade das personagens em compreender e agir contra a situação em que se encontram – assim como nós, habitantes de um mundo globalizado em que decisões políticas e econômicas são tomadas por instituições “invisíveis”, às quais devemos obedecer. Ou seja, os contos diagnosticam o(s) problema(s), ao mesmo tempo em que o(s) preservam como “segredo”.

Nossa hipótese é a de que, ao adaptar os contos de Raymond Carver para o cinema, Robert Altman tenha avançado significativamente, pois além do diagnóstico da situação contemporânea, o cineasta tenta construir teses a respeito das relações sociais.

Para tanto, Altman já havia experimentado, em filmes anteriores (tais como *Cerimônia de Casamento e Nashville*) – e continuaria a trabalhar posteriormente, em filmes como *Prêt-à-porter* e *A última noite (A Prairie Home Companion)* – uma estrutura formal que se tornaria

atenção pública, incluindo, e talvez especialmente, para os estrangeiros” (STULL; GENTRY, 1990, p. 212, tradução nossa).

⁷ Para uma discussão mais detalhada a respeito do assunto, consultar “Escritores criativos e devaneios”, escrito por Freud em 1908. Eis um excerto do ensaio: “O indivíduo que devaneia oculta cuidadosamente suas fantasias dos demais, porque sente ter razões para se envergonhar delas. Devo acrescentar agora que, mesmo que ele as comunicasse para nós, o relato não nos causaria prazer. Sentiríamos repulsa ou permaneceríamos indiferentes ao tomar conhecimento de tais fantasias. Mas quando um escritor criativo nos apresenta suas peças ou nos relata o que julgamos ser seus próprios devaneios, sentimos um grande prazer, provavelmente originário da confluência de muitas fontes. Como o escritor o consegue constitui seu segredo mais íntimo. A verdadeira *ars poetica* está na técnica de superar esse nosso sentimento de repulsa, sem dúvida ligado às barreiras que separam cada ego dos demais. Podemos perceber dois dos métodos empregados por essa técnica. O escritor suaviza o caráter de seus devaneios egoístas por meio de alterações e disfarces, e nos suborna com o prazer puramente formal, isto é, estético, que nos oferece na apresentação de suas fantasias”. (FREUD, 1987, p. 129).

sua “marca registrada”: o que se convencionou denominar “narrativa de mosaico”⁸. Tal tipo de narrativa, caracterizada pelo grande número de personagens e histórias que se cruzam, a fim de mostrar a integração das partes num panorama, possibilita demonstrar como as relações sócio-históricas são interconstitutivas. A ideologia, tida como descrição acurada das aparências⁹, prega que estamos numa sociedade fragmentada, em que nada tem a ver com nada (por exemplo, o que acontece na Bolsa de Valores nada tem a ver com um acidente de trabalho num canteiro de obras); que vivemos numa sociedade de consumo, ou seja, que atualmente a maioria das pessoas trabalha no setor terciário (de serviços); que os signos se relativizaram, tornaram-se flutuantes, dependentes do contexto (não há significado fixo para cada signo; portanto, tudo equivale a tudo); e, finalmente, que com o “fim da História”¹⁰, a luta de classes acabou, ou seja, somos uma sociedade unificada no mercado livre, sem classes sociais.

À primeira vista, *Short Cuts* parece plasmar esse discurso ideológico: a sociedade nele retratada é fragmentada, os eventos das diferentes narrativas parecem não ter relação uns com os outros, alguns parecem mero acaso; todas as figuras têm profissões definidas no setor terciário (inclusive os desempregados), e os signos se equivalem em diversos episódios. Por fim, os extremos sociais de Los Angeles não aparecem no filme, não vemos nenhum mendigo e nenhum milionário, todas as figuras parecem ser economicamente homogêneas entre si.

Pensamos ser este o grande mérito do filme: ao plasmar a realidade, a “fachada” (ou seja, o engano), ao contrário do que se esperaria, Altman não reproduziu a ideologia; pelo contrário,

⁸ Ao trabalhar com esse tipo de narrativa, Altman necessariamente abre mão dos preceitos do drama, como explicados por Peter Szondi em sua *Teoria do drama moderno (1880-1950)*.

⁹ Citando o crítico brasileiro Roberto Schwarz: “engano involuntário e bem fundado nas aparências”. Ver seu ensaio, “As idéias fora do lugar”, presente na obra *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

¹⁰ Consultar FUKUYAMA, F. *O fim da História e o último homem*. Lisboa: Gradiva, 1999. 448p.

desmascarou-a, conectando e mostrando as relações entre pessoas e eventos aparentemente díspares, desconexos e independentes uns dos outros. As figuras da narrativa, por estarem mergulhadas nessa ideologia (assim como nós estamos em nossa realidade), não têm consciência dessas relações; somos nós, os espectadores, que, graças à soma de perspectivas e aos recursos utilizados no filme (não só os cruzamentos entre narrativas, mas também as rimas visuais, os *zooms* que direcionam nossa atenção para algo importante, a trilha sonora e a presença da televisão comentando os acontecimentos ou estando em contraste ou em reiteração a eles), percebemos cognitivamente a totalidade que essas partes formam, ou seja, o fato de que tudo está interligado, até mesmo eventos aleatórios. Nosso trabalho parte do pressuposto de que a contingência é uma aparência e de que o filme de Altman busca uma visão estrutural – visão essa que só é possível ter a partir da soma das perspectivas¹¹. Esse debate entre contingência (visão de que tudo é relativo, de que os eventos são desconexos e de que não há relações de causa e efeito) e estrutura (há uma estrutura que determina a contingência aparente) deriva do pensamento filosófico, mas está presente em diversas linhas de pensamento, inclusive na área administrativa. Quando Robert Altman se insere nesse debate, coloca um problema para a crítica: a abordagem pós-moderna implica necessariamente a celebração da contingência, ou seja, a celebração da falta de conexão, a falta de fechamento (a obra de arte, segundo tal visão, é considerada aberta, podendo ser interpretada de múltiplas maneiras; caso contrário, ou seja, se tentássemos interpretar a obra de um modo só, estaríamos nos impondo “ditatorialmente”, bem como “reduzindo” sua riqueza de possibilidades) – portanto, a falta de significado. Há, porém, outras abordagens críticas, segundo as quais, ao olharmos para a aparência contingencial, um padrão começa a surgir sob essa superfície.

¹¹ Essa é uma das características da forma épica, em contraponto à forma dramática – retomaremos esse assunto na seção 2.

É fundamental lembrar que *Short Cuts* foi produzido nos início da década de 90, como diagnóstico de um momento histórico em que, após o dismantelamento do estado de bem-estar social (*Welfare State*) keynesiano e da queda do Muro de Berlim (1989), a ideologia neoliberal (proclamadora da “aldeia global” regida pelos mercados livres, incentivadora do empreendedorismo e da lógica individualista) fortaleceu-se e difundiu-se numa escala sem precedentes, com conseqüências devastadoras (inclusive ecológicas) que continuam se intensificando nos dias atuais. Segundo o geógrafo David Harvey, com a crise de 1973-75, a política da classe trabalhadora entrou na defensiva por causa do aumento da taxa de desemprego e da estagnação salarial; houve, a partir daí, mudanças radicais na organização do capitalismo, sendo as atividades de produtividade real substituídas, para compensar as ondas de desindustrialização, por fusões empresariais e investimentos em crédito; houve também o fim das políticas de intervenção estatal, bem como uma busca desenfreada por novas tecnologias, novos produtos, novos nichos de mercado e novos estilos de vida que poderiam render lucro. Harvey entende esse processo como a “mudança do Fordismo (caracterizado pela linha de montagem em massa, pela organização política em massa e pelas intervenções do estado de bem-estar social) para a acumulação flexível (caracterizada pela busca de nichos de mercado, pela descentralização conjugada à dispersão da produção e pela retirada do Estado-Nação das políticas intervencionistas, conjugada à desregularização e à privatização).” (HARVEY, 2001, p. 123).

Nos capítulos que se seguem, procuraremos expor parte da fortuna crítica dedicada ao filme de Altman, tentando apontar seus limites e acertos. Em seguida, analisaremos alguns aspectos do filme que consideramos cruciais não só para o seu entendimento, mas também para o das obras de Altman como um todo e do nosso próprio momento histórico.

2 A CRÍTICA

Abusando da arte para a pregação, seu roteiro transforma-se em uma tese em forma de filme, um sermão mal disfarçado. A didática resulta do entusiasmo ingênuo de que a ficção pode ser usada como um bisturi para arrancar os cânceres da sociedade [...]. Acredito que nós não temos a responsabilidade de curar as mazelas sociais ou até mesmo de expressar nosso eu interno. Temos apenas uma responsabilidade: contar a verdade [...]. Nenhuma estória é inocente. Todas expressam uma idéia velada dentro de um encanto emocional. Escritores, ao contrário dos filósofos, escondem suas idéias dentro das emoções sedutoras da arte.

Robert McKee

Nosso propósito neste capítulo é apresentar, em meio à escassa fortuna crítica concernente a *Short Cuts*, as análises e comentários bem-sucedidos, mas também as lacunas e os aspectos que, a nosso ver, melhor demonstram a resistência aos procedimentos de quebra do modelo dramático utilizados por Robert Altman ou a sua incompreensão. A insistência nas exigências de natureza dramática¹² evidencia não apenas o descompasso entre a exigência artística – bem como a exigência do próprio material social – e as ferramentas mobilizadas pela crítica conservadora (mesmo a simpatizante), como também o desconhecimento de uma tradição (que procuraremos delinear no próximo capítulo), em decorrência da sua derrota política. Altman, inserido em Hollywood, não poderia deixar de fazer uso de certos recursos

¹² Em seu livro *Teoria do drama moderno (1880-1950)*, escrito em 1953, Peter Szondi nos demonstra que o drama tem por características centrais a reprodução de relações intersubjetivas sob a forma dialógica, o respeito às unidades de tempo e espaço, a livre ação individual das personagens, e a identificação dos atores com suas respectivas personagens. Não há narração; deste modo, a ação vista seria um “pedaço da vida” testemunhado pela audiência, e não uma construção cultural. No drama, o diálogo é a base constitutiva da ação, pois é por meio dele que as personagens agem e interagem, contribuindo para o desenrolar do enredo. As personagens, por sua vez, são caracterizadas com complexidade, possuem profundidade psicológica e agem sobre o mundo. A ação dramática baseia-se, portanto, na idéia de liberdade individual, sendo fruto de decisões, interações e escolhas das personagens. Para atingir um de seus objetivos – o entretenimento por meio da catarse –, o drama necessita captar a empatia do público, ou seja, este deve se identificar com as personagens. Os atores precisam se esforçar ao máximo para obter um estilo transparente de interpretação, de modo que eles “desapareçam” por trás de suas personagens e estas se tornem, durante o espetáculo, “pessoas reais”. O drama se caracteriza, então, por um grande nível de ilusionismo.

característicos do cinema puramente comercial, mas, como veremos adiante, o diretor apropria-se deles sobretudo para subvertê-los.

2.1 ALTMAN X CARVER?

Um dos primeiros aspectos que notamos ao ler o que foi escrito sobre *Short Cuts* foi a comparação, na maior parte das vezes infrutífera, entre o trabalho de Robert Altman e o de Raymond Carver, classificando a obra do diretor como “plágio” malfeito: “*Short Cuts* não passa de uma novela feia, uma desastrada e vulgar cópia pobre do trabalho de Carver”. (O’BRIEN, 1995, p. 119).

Faltou ao crítico a percepção de que cinema e literatura são registros diferentes, percepção essa que Jean-Yves Pellegrin expressou nos seguintes termos:

Vão seria querer comparar o filme *Short Cuts* aos contos nos quais se inspira; procurar, ao custo de aproximações, uma ilusória fidelidade ao texto [...]. Os contos e o filme são dois objetos de naturezas diferentes. *Short Cuts* não é nem mesmo uma tradução cinematográfica dos contos de Carver. É, antes de tudo, um filme de Altman [...]. Carver – a síntese exige – tende na verdade a limitar o número de suas personagens principais e a seguir um único fio narrativo de cada vez. (PELLEGRIN, 1999, p. 227).

Por vezes, a crítica contrapõe a sutileza, a contenção e a economia de palavras encontradas nos contos e poemas de Carver à “falta de sutileza” e “exagero” de Altman:

A unidade de tempo e de espaço artificialmente criada e a atribuição, a uma única personagem do filme, de papéis atribuídos a personagens diferentes nos contos, mudam a lógica e a economia do universo representado a ponto de ameaçar sua verossimilhança. Monstros demais são, assim, agrupados num espaço demasiado exíguo para os conter. Estamos muito perto da farsa. (BATT, 2000, p. 156).

O que Noëlle Batt parece não considerar é a possibilidade de uma obra não ser verossímil; não há obrigatoriedade para tal, a verossimilhança é uma exigência do modelo dramático.

Um dos maiores defensores desse modelo, o roteirista/professor universitário Robert McKee (profissional de renome em Hollywood), argumenta¹³ que o público se aliena e se sente entediado quando uma estória “chega muito perto de realidades fictícias” (MCKEE, 2006, p. 71). Não acreditamos ser esse o caso de *Short Cuts*, filme bastante realista sob esse aspecto. Além disso, McKee insiste na importância de que todos os aspectos de um roteiro/filme sejam verossímeis, como percebemos no seguinte excerto: “O público não deve apenas compreender; ele deve acreditar. Você quer que o mundo saia do cinema convencido de que sua estória é uma verdadeira metáfora para a vida”. (MCKEE, 2006, p. 177). Eis ainda outro exemplo de sua preocupação com a “credibilidade” nos filmes:

Além do detalhe físico e social, devemos também criar autenticidade emocional. A pesquisa autoral deve resultar em comportamentos críveis de personagens. Além da credibilidade comportamental, a estória em si deve convencer. De evento em evento, causa e efeito devem ser críveis e lógicos. (MCKEE, 2006, p. 182).

O caráter altamente ideológico desse tipo de concepção de cinema, que insiste na verossimilhança, fica evidente nos trechos acima citados.

Além disso, a crítica de Noëlle Batt ao filme de Altman não se sustenta, porque Los Angeles é uma das maiores metrópoles do mundo, tanto em termos de área geográfica (ainda mais se levarmos em conta os subúrbios em que Altman situa as histórias), quanto em termos populacionais¹⁴. Não pode ser considerada, portanto, um “espaço demasiado exíguo”.

¹³ Em *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros*. Curitiba: Arte & Letra, 2006. Trata-se de um manual que ensina como se deve escrever um bom roteiro (ou seja, um roteiro com maiores chances de se tornar vendável: “Ninguém pode ensinar o que vai ou o que não vai vender, o que será um sucesso ou um fiasco” – p. 20) segundo os padrões hollywoodianos – tomados, é claro, como universais e eternos. McKee também menciona outros tipos de roteiros e filmes que fogem a esse modelo, mas praticamente os descarta, afirmando que apenas os cinéfilos e a *intelligentsia* se interessam por eles, e que “Cada filme precisa encontrar um público grande o suficiente para custear o projeto e lucrar mais do que eles ganhariam com o mesmo dinheiro em um investimento tradicional. Se um estúdio de Hollywood vai entrar nessa jornada com você, é necessário que você escreva um filme que tenha ao menos uma chance de recuperar seu risco enorme. Em outras palavras, um filme inclinado para a Arquitrama”. (p. 71-72).

¹⁴ A população no ano 2000 era de 3.694.820 pessoas na cidade de Los Angeles, e de 9.519.338 pessoas no Condado de Los Angeles – que inclui as cidades de Los Angeles, Long Beach, Glendale, Santa Clarita, Pomona, Torrance, Downey, Compton e Pasadena, e tem uma área geográfica de 4060.9 milhas quadradas (uma milha quadrada é equivalente a 2.560.000 metros quadrados). Em CITY-DATA.COM, *website* com dados estatísticos de Los Angeles. Disponível em <<http://www.city-data.com/city/Los-Angeles->

Os preceitos dramáticos, entretanto, são igualmente desfavoráveis ao escopo de *Short Cuts* nesse aspecto. De acordo com McKee, “um mundo vasto e populoso faz com que a mente se alongue tanto que o conhecimento tem de ser superficial. Um mundo limitado e um elenco restrito oferecem a possibilidade do conhecimento profundo e amplo”. (MCKEE, 2006, p.79).

Há, entretanto, aqueles cujo posicionamento crítico é mais razoável, como é o caso de Robert Kolker, para quem as alterações realizadas por Altman têm fundamento. Segundo o pesquisador,

[o] isolamento é uma marca da ficção de Carver: os indivíduos e os casais estão tristemente contidos dentro de seu pequeno mundo. Altman achou um jeito de manter essa sensação de isolamento ao mesmo tempo em que a adaptou à sua ferramenta favorita de grandes narrativas interligadas, com os caminhos das personagens cruzando-se de modos inesperados, a pobreza de suas vidas afetando umas às outras, mesmo sem estarem conscientes disso. (KOLKER, 2000, p. 398).

2.2 ALGUNS TEMAS

Outro aspecto que devemos apontar é a identificação dos temas do filme: os críticos mencionam violência, sexo, morte, adultério, banalidade, alcoolismo, misoginia, crise conjugal/familiar e assim por diante. Percebemos, porém, que a crítica se prende demasiadamente ao nível narrativo, o que torna raras as tentativas de encadear todos esses temas identificados num nível interpretativo mais elaborado e abrangente, de modo a perceber as causas e conseqüências sócio-históricas – para não dizer cognitivas – do tratamento dado por Altman a tais temas. Alguns críticos chegam mesmo a assumir como verdadeira a ideologia da música cantada por uma das personagens (Tess) durante o filme:

[California.html](http://quickfacts.census.gov/qfd/states/06/06037.html)>. Acesso em maio/2005. Ver o *website* <<http://quickfacts.census.gov/qfd/states/06/06037.html>> para estatísticas mais detalhadas do Condado de Los Angeles e das cidades nele contidas.

“Mas é o inesperado e a incerteza que nos movem”.¹⁵ Ao analisar os eventos de *Short Cuts*,

Daniel O’Brien escreve:

Os eventos inesperados, e as inseguranças que os acompanham, são o que move as pessoas, flutuando sem nada aprender ou amadurecer. Adultério, morte acidental, suicídio, assassinato e desastres naturais são apenas extras no rico teatro da vida (O’BRIEN, 1995, p. 123).

Por outro lado, o crítico Robert T. Self é bem-sucedido ao perceber que

[a] ansiedade sobre os empregos e sobre as relações motiva violência em três histórias; relaciona-se à insegurança sexual em outras cinco histórias, e infidelidade em outras três. Culpa, falta de comunicação, alienação e isolamento formam outros enquadramentos conceituais nessa rede de conexões. (SELF, 2002, p. 254).

Sabina R. Anzuategui também nota, corretamente, a importância das profissões das personagens como procura de relações para a construção de um ponto de vista abrangente:

A atividade de todos os personagens é clara e está em primeiro plano, e, além disso, conduz o filme em seu ritmo de dia e noite. Os personagens que têm empregos noturnos começam o filme trabalhando, enquanto outros descansam em casa ou saem [...]. Além disso, os personagens têm personalidades relacionadas com suas profissões, em contraste, crítica ou reiteração a elas. (ANZUATEGUI, 2002, p. 28).

Infelizmente, a maior parte dos críticos não deu a devida atenção a esse aspecto, chegando inclusive a relegá-lo a segundo plano em detrimento de uma abordagem discursiva muito em consonância com as desconstrutivistas, cujo estrago fica evidente aqui: “O significado não está na realidade social destes indivíduos, mas na retórica que ativa o jogo de diferenças entre os signos textuais”. (SELF, 2002, p. 257).

Esse tipo de engano indica a incompreensão da relação dialética determinante entre micro e macro; entre parte e todo; entre público e privado. Tal incompreensão fica mais clara no seguinte trecho, escrito por Michel Serceau (1999, p. 176): “As personagens aparecem menos em seus papéis sociais e econômicos que no plano privado (problemas conjugais e questões existenciais)”.

¹⁵ “But it’s the unexpected and the uncertainty that keeps us going”, verso da música *Prisoner of Life*, composta por Doc Pomus e Mac Rebennack (tradução nossa).

No filme, ao contrário, Altman demonstra que problemas aparentemente de ordem particular/individual são, na realidade, de ordem social. Neste mundo globalizado, não temos mais acesso a todas as conexões que compõem nossa realidade; somos levados a crer que o individual é uma exceção à regra, que há uma pluralidade, que cada situação individual é diferente da outra, quando, na verdade, o privado ao mesmo tempo é determinado, determina e reflete-se no público, no social. Portanto, ainda que *Short Cuts* retratasse exclusivamente problemas conjugais (o que não é o caso), mesmo assim tais problemas seriam também sociais, determinados pela História e determinantes desta, interconstituídos por todos os seus fatores econômicos e políticos.

2.3 PERSONAGEM

Outro fator que, a nosso ver, comprometeu a análise que a fortuna crítica como um todo fez de *Short Cuts* foi o tratamento “humanizante” dado às personagens. Novamente, tal tratamento está em consonância com os preceitos dramáticos:

Dentro das personagens e de seus conflitos, descobrimos nossa própria humanidade. Nós vamos ao cinema para entrar num mundo novo e fascinante, para viver a vida de outro ser humano que, à primeira vista, é tão diferente de nós, ainda que seja tão parecido no coração. (MCKEE, 2006, p. 19).

Essa é uma visão idealizada, com ênfase na identificação da platéia com as personagens. Ora, segundo essa lógica, nada seria mais “natural”, uma vez que “personagens não são seres humanos. Uma personagem é uma obra de arte, uma metáfora para a natureza humana. Relacionamo-nos com as personagens como se elas fossem reais, mas elas são superiores à realidade”. (MCKEE, 2006, p.351).

O conceito de personagem como ser humano (ou superior a ele!) emerge, provavelmente, em decorrência do conceito de cultura afirmativa (o qual abordaremos na próxima seção), o que justificaria a incansável exigência por verossimilhança:

A função da personagem é trazer à estória qualidades da caracterização necessárias para fazer escolhas convincentes. De forma simples, uma personagem deve ser crível. A combinação de qualidades deve permitir que o público acredite que a personagem poderia agir, e agiria, da maneira que age na tela. (MCKEE, 2006, p.110).

Flagramos esse tipo de expectativa dramática em certos críticos que analisaram *Short Cuts*:

[o filme] representa uma realidade mais verdadeira: suas figuras humanas são 'pessoas', não 'personagens'; sua fisionomia é comum ao invés de idealizada. O comportamento dessas pessoas freqüentemente parece motivado por eventos invisíveis e causas desconhecidas, e sugere a necessidade de psicanálise para nossa compreensão. (SELF, 2002, p. 246).

De fato, as personagens de *Short Cuts* não são idealizadas, são banais, mas isso não significa que elas deixem de ser personagens – em outras palavras, elas são peças de uma “equação” narrativa, são construções que têm o papel de transmitir a(s) tese(s) que o diretor deseja mostrar para sua audiência. Se *Self* tem a impressão de que seus comportamentos são motivados por “eventos invisíveis e causas desconhecidas” e que existe a “necessidade de psicanálise para nossa compreensão”, é porque em nosso momento histórico os eventos que regem o cotidiano realmente nos são invisíveis, e as causas geradas por um sistema capitalista mundial de relações obscuras são muitas vezes incompreensíveis. Entretanto, não basta a psicanálise para a compreensão de nossas vidas. Altman demonstra, em seu filme, que a subjetividade é determinada por fatores externos. Por isso, não psicologiza as personagens: a construção narrativa é suficiente para mostrar sua posição social e suas interações com outras personagens para que as compreendamos. No caso de *Short Cuts* (e dos filmes de Altman em geral), achamos mais adequada, ao invés de utilizar a categoria “personagem” para análise do filme, a categoria “figura”, por razões que explicaremos no início da próxima seção.

Andrea Grunert (1999, p. 101), por sua vez, destaca o que percebe de sentimental-melodramático nas personagens: “As personagens não são reduzidas a estereótipos. Preciosos momentos de relacionamentos interpessoais são capturados quando Howard encontra seu pai, Sherri fala com sua irmã ou quando Stuart chega em casa para se reconciliar com Claire.”

O crítico francês Jacques Lefebvre segue mais ou menos a mesma linha de pensamento de Self, pois justifica de modo “metafísico” a ênfase das tomadas internas (dentro das casas das personagens) em detrimento de panorâmicas da cidade de Los Angeles com a seguinte frase: “Os espaços em vista panorâmica são raros porque se trata de sondar as almas”.¹⁶ (LEFEBVRE, 1999, p. 241).

A crítica norte-americana Helene Keyssar (1991, p. 20) rebate esse tipo de idéia ao afirmar:

Pessoas e seus comportamentos, não almas, atraem Altman. O que distingue uma alma de uma pessoa, de um cidadão, é que para a alma as relações significantes são metafísicas, enquanto para o cidadão elas são obviamente sociais e políticas.

Robert McKee também vê a questão da alma no filme de Altman, mas, desta vez, como ausência: “*Short Cuts – Cenas da Vida* cria uma paisagem com a ausência de alma na classe média americana [...]. Vidas de indivíduos são alteradas nas várias linhas da estória, mas uma indisposição desalmada descolore o filme e permeia tudo, até que assassinatos e suicídios pareçam uma parte natural da paisagem”. (MCKEE, 2006, p. 67).

¹⁶ A alma é aqui entendida segundo a visão neotomista, ou seja, como objeto da metafísica pré-kantiana. Neotomismo é um movimento de retorno à filosofia tomista (de São Tomás de Aquino) da Idade Média, cujo maior representante foi Jacques Maritain (1882-1973).

2.4 ESTRUTURA

A estrutura de um filme é um dos principais aspectos analisados pela crítica. Nos moldes do modelo dramático, ela está intimamente ligada à categoria personagem, como podemos perceber pelo seguinte trecho extraído do livro de Robert McKee:

Estrutura é uma seleção de eventos da estória da vida das personagens que é composta em uma seqüência estratégica para estimular emoções específicas [...]. A função da estrutura é prover pressões progressivamente construídas, que forcem a personagem a enfrentar dilemas cada vez mais difíceis, fazendo escolhas de risco e tomando atitudes cada vez mais difíceis, gradualmente revelando sua verdadeira natureza, até mesmo chegando ao eu-inconsciente. (MCKEE, 2006, p. 45-110).

Essa concepção de estrutura, entretanto, não comporta um filme como *Short Cuts*. McKee categorizou esse tipo de filme como sendo uma *não-trama*. Segundo ele, na não-trama,

[a]s estórias mantêm-se estáticas, sem um arco. As cargas de valores da condição de vida da personagem no final do filme são virtualmente idênticas às do início. A estória dissolve-se em retratos. Apesar de eles nos informarem, tocarem-nos e terem sua própria retórica ou estrutura formal, eles não contam uma estória. Ficam num reino que inclui tudo o que pode ser vagamente descrito como “narrativa”. (MCKEE, 2006, p. 66).

Outros trabalhos críticos que lemos também se preocuparam em descrever a estrutura formal de *Short Cuts*, a maioria deles definindo-o como um filme *multiplot* (multi-trama), ou seja, um filme

com grande multiplicidade de situações, que a todo momento solicitam o espectador a completar as ligações sugeridas, mas não explicitadas [...]. São filmes que apresentam vários protagonistas, e suas histórias se desenvolvem em paralelo, com cruzamentos casuais. (ANZUATEGUI, 2002, p. 23).

Segundo Anzuategui (2002), como o filme *multiplot* baseia-se na variação de tramas e de protagonistas, a exposição tem de ser rápida, havendo pouco tempo para introspecções e pouca variação em cada personagem. Isto explicaria o fato de haver somente um ou dois conflitos por personagem, bem como o estado de latência (durante boa parte do filme) de personagens como Jerry, o limpador de piscinas de *Short Cuts*.

Para que a pouca variação em cada personagem se torne interessante, de acordo com a crítica, é necessário que cada história se relacione com outra(s), pois tal relação permitirá, a cada qual, acréscimo de sentido para além do sentido originalmente atribuído.

Essas relações entre as tramas são feitas por meio de certos recursos: recorre-se à música para, além de dar ritmo, tom e ambientação ao filme, conectar os enredos; utilizam-se também *motifs* visuais e sonoros, bem como o espelhamento e contrapontos de situações e temas, como demonstraremos mais adiante.

Além disso, Anzuategui (2002) leva em consideração o que denomina “evento de reunião”. No caso de *Short Cuts*, os helicópteros das seqüências iniciais e o terremoto do final não seriam eventos catalisadores, e sim de reunião, porque “não são fatos que movem a ação, mas costuram os vários personagens, inserindo-os no mesmo espaço, sujeitos às mesmas regras”. (ANZUATEGUI, 2002, p. 29).

Pellegrin atribui a tais eventos a mesma importância ao afirmar que

[a] trepidação mostra que não há entre as personagens nenhum espaço vazio, há uma ligação que coloca cada parte em relação com as outras e com o todo, como num organismo. Tudo vibra ao mesmo tempo. O fenômeno sísmico coloca em evidência, portanto, a presença subterrânea da rede que informa o mundo e o constitui em ecossistema. (PELLEGRIN, 2000, p. 231).

Entretanto, o crítico O’Brien (1995, p. 120) parece não perceber muita coisa além do fato de que “as personagens têm apenas duas experiências em comum: o pesticida e o terremoto”.

Afirmar que as personagens têm “apenas” essas experiências em comum significa situá-las no mesmo espaço geográfico, com tudo o que isso implica – sobretudo no caso de Los Angeles, um dos principais centros do capitalismo (senão “o” centro, considerando-se o alcance de Hollywood) – e no mesmo momento histórico (capitalismo tardio), sob as mesmas condições de produção e consumo, e na mesma ideologia – especialmente em Los

Angeles, onde a imaginação da catástrofe, como nos demonstrou Mike Davis¹⁷, constitui o pilar central de todo um modo bastante peculiar de ver o mundo. Esse é um elemento que entra nas teses do filme, como veremos mais adiante. Dito de outro modo, O'Brien e outros estudiosos de *Short Cuts* (Philippe Mengue, por exemplo) dão a entender que as personagens, ou o espaço em que convivem, “nada” têm em comum além do fato de conviverem em sociedade. Isso seria ignorar uma série de aspectos que Altman interliga propositalmente, seja por meio do roteiro, seja por meio da câmera e da montagem de imagens e sons, como veremos no próximo capítulo.

Outros críticos, como Robert Self e Philippe Mengue, equivocam-se ainda mais, pois crêem que os enredos “em momento algum formam uma história em comum e, sobretudo, não se remetem a qualquer situação conjunta [...]. Somos surpreendidos pela ausência de conexões de todas essas pequenas histórias entre si” (MENGUE, 2000, p. 11), ou que “são nove diferentes, mas sobrepostas, situações familiares, que podem ser lidas como narrativas separadas, senão sobressalentes” (SELF, 2002, p. 244). Ou seja, segundo essa visão, alguns núcleos narrativos de *Short Cuts* poderiam, sem prejuízo algum, ser cortadas do filme, pois não alterariam o resultado final.

Segundo Michel Serceau (2000), não se trata de mera questão estética ou estrutural; as personagens se cruzam, mas as histórias não; estas são confrontadas umas com as outras, com o intuito de demonstrar diferenças, mas principalmente as semelhanças entre elas.

Uma grande parte dos estudiosos de Altman concorda num ponto: que seus filmes são construídos por acumulação, que “o significado é alcançado por justaposição lateral, diacrônica, não por camadas que podem ser penetradas”. (KEYSSAR, 1991, p. 23).

¹⁷ DAVIS, M. *Ecology of fear: Los Angeles and the imagination of disaster*. New York: Vintage, 1999.

Diversos críticos apontam, igualmente, a estrutura fragmentada de *Short Cuts*; Anzuategui vê essa estrutura como um “gosto de época pelo fragmento”. (ANZUATEGUI, 2002, p. 24).

A nosso ver, realmente tal estrutura se relaciona a questões de gosto estético e de escolha do diretor (sabemos que todas as escolhas formais feitas em qualquer obra – seja ela pictórica, literária, fotográfica ou cinematográfica – expressam o gosto do produtor de tal obra, bem como sua visão acerca do mundo), mas, além disso, também ao momento histórico atual, regido pela lógica do fragmento.

Andrea Grunert, em contrapartida, percebe a estrutura fragmentada do filme e a justifica pela presença da televisão na vida pós-moderna:

A abordagem geral da televisão do tempo e do espaço é a da fragmentação. [...] No filme de Altman, a disposição das seqüências cria uma estrutura que nos remete às estruturas da televisão e que se refere à situação do espectador. (GRUNERT, 1999, p. 100).

A televisão, elemento onipresente em *Short Cuts*, é analisada mais freqüentemente pela crítica enquanto elemento diegético, cuja função é conectar estruturalmente a narrativa:

Sem cessar, as mensagens publicitárias dos seguros de vida lembram o espectador da necessidade de se armar contra os acidentes da vida cotidiana. Na tela, reina a violência, a fragmentação, a dispersão: um cachorro ataca um homem, outro destrói a almofada de uma poltrona, um copo cai e se quebra, uma bola de boliche faz voar os pinos [...]. O desenho animado favorito de Chad, *Capitão Planeta e os Planeteiros (Captain Planet and the Planeteers)* evoca a destruição do meio ambiente por invasores sem escrúpulos. (PELLEGRIN, 1999, p. 229).

2.5 ERROS CATEGORIAIS

Outra questão relaciona-se ao problema do chão social sobre o qual agem os elementos dessa ideologia. Nos escritos sobre *Short Cuts*, encontramos erros categoriais relacionados ao recorte do filme. O crítico Robert T. Self (2002, p. 244) afirma tratar-se de um filme de

“pessoas marginalizadas, pouco notadas na sociedade”, enquanto o crítico Robert Kolker (2000, p. 397) discorda: “Ao invés dos marginalizados ou da classe média alta, ele [Altman] se concentra numa larga amostra de casais brancos da classe média baixa e da classe trabalhadora”.

Self vai ainda mais longe ao apontar o que, em sua opinião, faltaria ao filme. Segundo ele,

Esse terreno [do filme] delinea a identidade nas relações de famílias brancas e de classe média, e ignora outras partes da cidade: as favelas dos pobres, os guetos dos gays, a invisibilidade da negritude, a maioria latina, o poder da indústria de entretenimento, a fantasia da *Disneyland*. (SELF, 2002, p. 265).

Notamos que Self se contradiz, pois havia afirmado que o filme retratava “pessoas pouco notadas na sociedade” e, num outro momento, que o filme delineava “a identidade nas relações de famílias brancas e de classe média”. Ora, a classe média não poderia ser classificada como marginal. Além disso, Self percebeu o recorte do filme como falha: de fato, os aspectos mencionados pelo crítico (as favelas dos pobres, os guetos dos gays) estão pouco ou simplesmente não são representados no filme. Mas isto ocorre porque Altman focalizou-se deliberadamente num determinado setor da sociedade: a classe média em todas as suas variáveis – desde a classe média baixa até a classe média alta. Discorreremos sobre as possíveis razões para tal escolha no próximo capítulo; por ora, basta pensar que todo trabalho artístico e/ou científico deve limitar seu escopo. Como comentou Fredric Jameson (1999, p. 284), “deveria ser óbvio que o pensamento científico sempre reduz a multiplicidade do real a um modelo em pequena escala”. Apenas Andrea Grunert parece ter percebido isso com clareza:

Os protagonistas do filme pertencem à classe média. Altman sugere as diferenças sociais apresentando os donos de residências com jardins e piscinas e o homem que limpa e conserta piscinas. Ele [Altman] estabelece um contraste entre o *trailer* onde mora a garçonete Doreen e a espaçosa casa do apresentador de televisão Howard. As diferenças sociais são percebidas por Claire, que trabalha como palhaça em festas infantis e cujo marido Stuart está desempregado. Claire fica impressionada com o fato de seus recém-conhecidos, Ralph e Marian, serem um doutor e uma pintora. Não apenas as profissões e os ambientes em que vivem as personagens nos dão uma visão social mais ampla, mas também os helicópteros

associam as histórias dos nove grupos dentro de um contexto cultural e econômico mais amplo. (GRUNERT, 1999, p. 93).

Outro erro de categoria por nós encontrado na fortuna crítica sobre Altman foi a percepção de uma suposta celebração do pós-modernismo por parte do diretor, com a multiplicidade de significados e de pontos de vista.

A crítica de origem francesa como um todo enxerga, na multiplicidade de protagonistas e de enredos, uma “multiplicação de pontos de vista sem jamais privilegiar nenhum deles, para impedir a adesão dos espectadores a uma interpretação dominante e redutora”. (CAMY, 1999, p. 34).

Robert Self (2002, p. 248) acredita igualmente nisso: “A história oferece uma galáxia de escolhas por meio das quais a audiência trilha um caminho pela sua leitura”.

Isso seria atribuído não só à multiplicidade de situações e personagens, como também à falta de resolução no final do filme, à mistura de gêneros e aos diversos exemplos de “signos dúbios” presentes no filme.

Tanto Self quanto outros críticos (como Andrea Grunert, por exemplo) afirmam que Altman celebra a hibridização e a permuta dos signos porque “essas histórias não fecham essas vidas [as das personagens] em nenhum centro de significado intencional” (SELF, 2002, p. 264), e porque

Altman multiplica fontes referenciais, como o jazz e a música clássica, a televisão e a pintura, numa estrutura híbrida que engloba estilo irônico e momentos dramáticos, e mistura *pathos* histórico com momentos de ternura, tragédia com leveza. [...] A crise retratada relaciona-se à permuta dos signos. (GRUNERT, 1999, p. 102).

Além disso, como já mencionamos na apresentação deste trabalho, Altman brinca diversas vezes com os signos, tais como o gênero do cachorro Suzy (nome feminino atribuído a um macho), o jogo entre os nomes Gene (masculino) e Jean (feminino), e assim por diante. Haveria aí, segundo os críticos, um descolamento entre significante e significado, que

apontaria para uma falta de significado fixo, característica do pós-modernismo considerada positiva. Como os leitores do livro *Pós-modernismo ou a lógica cultural do capitalismo tardio*, do crítico Fredric Jameson (1993) sabem, essa questão dos signos e a “impossibilidade do significado” está relacionada ao apagamento do passado e da História, e é índice de esquizofrenia. Tal questão será mais amplamente discutida no capítulo a seguir, mas consideramos relevante apontá-la desde já.

2.6 “EXAGEROS” ALTMANIANOS

Por outro lado, os procedimentos que criam ou “direcionam” significados são vistos, é claro, como reducionismo. Desse modo, O’Brien (1995) argumenta que falta sutileza a Altman, pois este abusaria das técnicas de câmera quando, por exemplo, utiliza *zooms* direcionando o espectador para o copo de leite derramado na cena do garoto atropelado, ou quando mostra Jerry perturbado ao ouvir a esposa fazendo sexo ao telefone. De acordo com O’Brien (1995, p. 124), “esta abordagem mão-pesada é sintomática da falta de certeza do diretor sobre como contar tantas histórias ao mesmo tempo sem perder seu público”. A este propósito, durante uma entrevista, Altman responde à pergunta “Você não acha que o uso do *zoom* é manipulador?” com as seguintes palavras: “É claro que é manipulador [...]. A lente de *zoom*, a atenção a ela, a aproximação – muitas vezes eu faço para mostrar que estou fazendo, para que eu saiba que você sabe que é o que estou fazendo”.¹⁸

¹⁸ “Of course, it’s manipulative [...]. So, the zoom lens, the attention to it, the moving in – many times I’m doing that to show you that I’m doing that, so that I know that you know that that’s what I’m doing.” (STERRITT, 2000, p. 145, tradução nossa).

A “falta de sutileza” de Altman também é vista na “tentativa de delinear a ‘autenticidade’ de suas personagens”, ao mostrar “pessoas urinando, espremendo cravos, coçando seus traseiros, sofrendo de flatulência, lavando suas genitálias, xingando e gritando muito” (O’BIEN, 1995, p. 124). Isso demonstra a dificuldade da crítica conservadora em lidar com a realidade do rebaixamento da vida contemporânea, que tem como protetores e guardiões essa mesma crítica.

Noëlle Batt (2000) argumenta igualmente que Altman exagera ao colocar tanta gente e tanta desgraça juntas no mesmo lugar, que isso é impossível no “mundo real”. Haveria exagero, ainda, na duração do filme (uma cena, segundo Robert McKee, deve durar no máximo dois ou três minutos – “[s]e uma cena dura mais do que isso, as tomadas ficam redundantes e o filme fica visualmente tedioso” (MCKEE, 2006, p. 278) –, ou seja, um assunto tão “simples” quanto a crise global poderia ser rapidamente abordado, segundo Batt e McKee), na violência e na misoginia retratadas no filme – vistas como exageros da obra, não como parte integrante da patologia social do mundo mimetizado –, bem como nos longos monólogos (como a confissão de Paul Finnigan – interpretado por Jack Lemmon – ao filho e a confissão de Marian ao marido). Segundo O’Brien (1995) e outros críticos, estes seriam desnecessários/acessórios que poderiam ser retirados, pois nada trariam de relevante ao enredo. Tal afirmativa demonstra mais uma expectativa dramática, pois, segundo o modelo dramático, “[t]odas as cenas devem ser temática ou estruturalmente justificadas sob a luz do clímax. Se elas podem ser cortadas sem afetar o impacto do final, elas têm de ser cortadas”. (MCKEE, 2006, p. 294).

Ainda de acordo com O’Brien e outros críticos, em *Short Cuts*, “falta desenvolvimento” (O’BIEN, 1995, p. 125) e não há nem resolução, nem ponto de vista, e isso “impede *Short Cuts* de superar seu escopo e ambição mal direcionados”. (O’BIEN, 1995, p. 125).

Segundo os pressupostos dramáticos, uma estória é “um design em cinco partes: o incidente incitante, o primeiro grande evento da narrativa, é a causa primária de tudo o que segue, colocando os outros quatro elementos – complicações progressivas, crise, clímax e resolução – em movimento”. (MCKEE, 2006, 176). Como o filme de Robert Altman não segue essa estrutura, os críticos perceberam a estrutura alternativa adotada por ele como sendo falha do diretor e do co-roteirista.

A suposta falta de ponto de vista também foi apontada por críticos franceses. Segundo Pierre Floquet (2000) e Jacques Lefebvre (1999), a câmera de Altman é uma *camera eye*, uma câmera objetiva, não subjetiva. Pensamos, entretanto, que, apesar de a câmera não ser subjetiva no sentido estrito da palavra (em que a câmera se confunde com o ponto de vista de determinada personagem), ele de fato existe, posto que as diferentes histórias são “amarradas” e contadas a partir de determinada concepção.

A falta de desenvolvimento e de resolução sentidas por O’Brien (1995) é decorrência direta dos critérios dramáticos utilizados para julgar a produção cinematográfica, pois, segundo esses preceitos, o roteiro ideal deve ter começo, meio e fim, sendo que um roteiro “exemplar” também deve conter elementos que contribuam de forma harmoniosa e eficaz para a fluidez do filme:

Um roteiro não é um acidente [...]. Um filme é uma unidade na qual todos os objetos se relacionam com todas as outras imagens ou objetos [...] A falta de desenvolvimento, motivações falsas, personagens redundantes, subtexto vazio, furos e outros problemas semelhantes na estória são a raiz de textos chatos e insossos. (MCKEE, 2006, p. 54, 373, 31).

É pela mesma razão que O’Brien aponta a ausência de simpatia para com as personagens – “de que adianta vinte e duas personagens quando somente uma porçãozinha atrai qualquer interesse, que dirá simpatia?” (O’BRIEN, 1995, p. 125) – e a falta da catarse no final. O filme, segundo ele

[...] não traz qualquer sentimento de alívio ou catarse. Só o estupor alcoólico produz qualquer tipo de paz. Se *Short Cuts* tem alguma afirmação a fazer, é a de que o melhor modo de agüentar a vida é ficar bêbado. (O'BRIEN, 1995, p.125).

A exigência de catarse ao final do filme representa claramente a demanda pela identificação do espectador com o filme e, por outro lado, pelo final feliz, que não está presente em nossa realidade sócio-histórica, nem num filme que procure retratá-la minimamente. O próprio McKee admite: “Muito freqüentemente, filmes de Hollywood forçam um final alegre por razões mais comerciais do que sinceras”. (MCKEE, 2006, p.69).

No trecho acima citado, percebemos ainda um julgamento de ordem moral a respeito do uso do álcool pelas personagens do filme, em flagrante falta de distanciamento crítico.

O'Brien e Philippe Mengue também vêem o fato de que “nada muda no final” como algo negativo. De fato, o *status quo* permanece inalterado após o terremoto. Sabemos que a exigência dramática requer mudanças em cada cena:

Se a condição de vida de uma personagem é a mesma do começo ao fim da cena, nada significativo acontece. A cena tem atividade – conversando sobre isso, fazendo aquilo – mas nada muda em valor. É um não-evento [...]. O escritor disciplinado a jogará no lixo. Todas as cenas devem virar. (MCKEE, 2006, p. 47).

Portanto, se mudanças são exigidas nas unidades menores do filme (ou seja, nas cenas), segundo esse preceito, a macroestrutura deve apresentar, de maneira mais acentuada ainda, uma mudança no final, mesmo que de maneira quase “mágica”, trazendo o final feliz hollywoodiano – o que destruiria toda a elaboração feita ao longo do filme de Altman. Além disso, essa mudança seria uma mímese da revolução social que, como Altman demonstra, não ocorrerá pelas mãos da classe média, visto que esta, por pior que seja a crise, empenha-se em reconstruir e manter as coisas como estão. O final de *Short Cuts* tampouco pode ser considerado como o desejado final “fechado” dramático: “Uma estória deve crescer para uma ação final além da qual o público não consiga imaginar algo mais”. (MCKEE, 2006, p.139). Ou seja, o ideal dramático demanda a resolução definitiva dos conflitos, para que o

espectador sinta-se apaziguado e não precise mais refletir ou se preocupar a respeito do que viu no filme. Não é o caso de *Short Cuts*, ao final do qual, apesar do fechamento de cada núcleo narrativo, os inúmeros problemas abordados continuam rondando a mente do público.

2.7 PROCEDIMENTOS TÉCNICOS

Apesar das limitações apresentadas, a utilização de critérios dramáticos aplicados para avaliar o filme não impede que os críticos detectem certos procedimentos técnicos – cuja função é, na maior parte das vezes, distanciar o espectador e mostrar o filme enquanto construção narrativa – empregados por Altman. Tais procedimentos foram progressivamente aprimorados pelo cineasta ao longo de décadas – como é o caso dos múltiplos registros de som¹⁹, que lhe permitem filmar uma cena em que diversas personagens falam simultaneamente, incluindo, ao mesmo tempo, os ruídos do ambiente.

Zeenat Saleh (2000) nos aponta, acertadamente, que

[o]s filmes de Altman, depois de 1970, trazem uma densa banda de áudio com diálogos e efeitos múltiplos, em camadas e sobrepostos; ele [Altman] se afasta do estilo clássico de estúdio, dando preferência ao delineamento do som, à complexidade acentuada e à ambigüidade da fala e dos efeitos. (SALEH, 2000, p. 25).

¹⁹ A preocupação com o som liga Altman a cineastas que viam na sua utilização um poderoso instrumento não-naturalista de criação de sentido, como é o caso de Sergei Eisenstein (ver ensaio escrito pelo próprio cineasta russo, “O som no cinema”, no livro *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990), e de Orson Welles no contexto norte-americano (ver livro de Naremore, *The magic world of Orson Welles*. Dallas: Southern Methodist University Press, 1989).

Ainda de acordo com Saleh (2000, p. 34), “em *Short Cuts*, como em muitos dos filmes de Altman, o barulho de fundo (televisão, telefone, música, choro) e as conversas paralelas competem com o fio principal de diálogo”.

Tradicionalmente, o sistema de gravação de sons não permitia que se distinguísse a fala das personagens caso houvesse mais do que três ou quatro numa mesma cena, tampouco o barulho ambiente.

Robert Kolker (2000) parece ter a mesma opinião a respeito do áudio em *Short Cuts*. Segundo ele, Altman transforma a tela num espaço amplo, repleto de pessoas, sons, objetos e música, o que confere ao filme um caráter visual e sonoro bastante dinâmico, criando assim a impressão de espontaneidade e improvisado. Por essas razões, o filme exige um grau elevado de atenção por parte do espectador. Os diálogos sobrepostos, a música e os ruídos causam, segundo o crítico, uma desorientação sonora, enquanto a desorientação espacial é proveniente do modo pelo qual a câmera se movimenta e da edição das imagens.

Ao analisar alguns procedimentos de *Short Cuts*, Andrea Grunert preocupa-se em nos explicar a função da edição nos filmes de estilo invisível²⁰. Porém, contrariando nossa opinião, afirma que os *motifs* visuais e outros procedimentos conectivos utilizados por Altman são clássicos e contribuem para o estilo invisível:

Uma das funções da edição para que esta preencha as demandas do estilo invisível é garantir a sensação de continuidade temporal e espacial, e isso é feito por meio

²⁰ Consultar obra do crítico brasileiro Ismail Xavier: *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005. Xavier denominou de “efeito janela” um estilo cinematográfico “tendente a controlar tudo”, um cinema completamente voltado à transparência dos meios de produção, com vistas a alcançar maior popularidade e, conseqüentemente, maiores lucros: “Nesse cinema tudo aponta para a invisibilidade dos meios de produção dessa realidade” (XAVIER, 2005, p. 41). Tal estilo apresenta-se, portanto, de modo transparente, ou seja, objetiva produzir um efeito “realista” sobre sua audiência, baseando-se na identificação do espectador e no ilusionismo. Para tanto, utiliza a decupagem clássica, cenários “fiéis” às aparências do mundo físico real, atuações “realistas” (com movimentos, gestos e modulações de voz “naturais”), dentre outros procedimentos. Deste modo, o espectador tem a sensação de estar em contato direto com o mundo representado, sem quaisquer mediações do aparato cinematográfico, nem implicações ideológicas do recorte feito no material social. Uma vez consolidado, esse modelo de produção passou a ser sistematicamente utilizado em detrimento de um projeto socialista para o cinema.

da criação de relações entre elementos de seqüências particulares ou interseqüências. Disfarçar sua descontinuidade inerente usando várias estratégias conectivas é um dos propósitos do estilo invisível de Hollywood [...]. O filme de Altman usa ferramentas conectivas clássicas, como a repetição de alguns aspectos da forma visual ou conexões baseadas em diálogos. (GRUNERT, 1999, p. 97).

Helene Keyssar (1991) parece estar de acordo com tal opinião ao afirmar que a justaposição e as combinações de sons e imagens são abordadas como atividade central do filme, pois o significado deste é construído por justaposição e pela edição. Contudo, ao contrário de Grunert, Keyssar afirma que a edição nos filmes de Altman “não é a cola escondida que liga uma seqüência a outra para criar a ilusão de continuidade” (KEYSSAR, 1991, p. 23), e sim uma herança da montagem de Eisenstein²¹, porque há descontinuidade não só de imagens, mas também de sons, gerando o distanciamento épico²².

A fortuna crítica detecta, ainda, o uso da lente teleobjetiva, do *zoom*, do *close-up*, a filmagem através das superfícies e a música como marcas do estilo não-transparente de Robert Altman. A lente teleobjetiva provoca o achatamento da imagem, ou seja, há perda de profundidade; o plano de fundo e o primeiro plano são apresentados num único plano, criando um efeito de superficialidade. O uso do *zoom*, por sua vez, direciona o olhar do espectador para o ponto desejado pelo cineasta. Como foi dito anteriormente, Altman reconhece em suas entrevistas o uso do *zoom* como algo abertamente manipulador.

²¹ Ao discorrer sobre as propriedades da montagem, Eisenstein afirma o seguinte: “Dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição. Esta não é, de modo algum, uma característica peculiar do cinema, mas um fenômeno encontrado sempre que lidamos com a justaposição de dois fatos, dois fenômenos, dois objetos”. (EISENSTEIN, *O sentido do filme*, 1990, p. 14).

²² “*Verfremdungseffekt* = efeito de estranheza, alienação, mercê do qual o espectador, começando a estranhar tantas coisas que pelo hábito se lhe afiguram familiares e por isso naturais e imutáveis, se convence da necessidade da intervenção transformadora. O que há muito tempo não muda, parece imutável. A nossa própria situação, época e sociedade devem ser apresentadas como se estivessem distanciadas de nós pelo tempo histórico ou pelo espaço geográfico. Desta forma o público reconhecerá que as próprias condições sociais são apenas relativas. Isso é o início da crítica. Para empreender é preciso compreender. Vendo as coisas sempre tal como elas são, elas se tornam corriqueiras, habituais e, por isso, incompreensíveis. Estando identificados com elas pela rotina, não as vemos com o olhar épico da distância, vivemos mergulhados nesta situação petrificada e ficamos petrificados com ela. Alienamo-nos da nossa própria força criativa. O distanciamento passa então a ser negação da negação; leva através do choque do não-conhecer ao choque do conhecer. Trata-se de um acúmulo de incompreensibilidade até que surja a compreensão. Tornar estranho é, portanto, ao mesmo tempo tornar conhecido”. (ROSENFELD, 1965, p. 152-3).

A filmagem através das superfícies é um procedimento que consiste em abordar determinada cena a partir de um ângulo não-convencional e através de uma superfície que permita a visualização da cena, mas que ao mesmo tempo funcione como um obstáculo que impeça sua perfeita visualização. Tal superfície pode ser a água, o vidro ou um espelho, ou ainda uma combinação de um ou mais desses elementos. Um exemplo disso é a cena em que Honey Bush fuma enquanto cuida dos peixes do aquário dos vizinhos.



Figura 1 – Exemplo de filmagem através de múltiplas superfícies: Honey e Bill Bush vistos através do vidro do aquário, dos cristais e da água.

Nesse momento, o espectador se depara não apenas com a lente da câmera e a água do aquário – ou seja, a combinação de vidro, água e vidro – entre si e a personagem, mas também com uma série de pequenos cristais dentro do aquário, cuja função é emitir um brilho irizado, que, por sua vez, reflete na água e contribui para a distorção da imagem que o espectador obtém da personagem. Concordamos parcialmente com o comentário que Jacques Lefebvre (1999, p. 242) faz a respeito desse procedimento: “Filmar a transparência é

modificar a imagem, é instaurar uma profundidade de campo, é se distanciar com relação ao objeto filmado e implicar o espectador numa relação analítica”.

Discordamos do crítico quando ele menciona a profundidade de campo, pois pensamos que a filmagem através das superfícies não só não cria profundidade de campo – compare-se à profundidade de campo obtida com a lente grande-angular utilizada por Orson Welles em *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941) – como, pelo contrário, contribui para o achatamento ainda maior do que é filmado com a lente teleobjetiva.

Com relação ao uso do *close-up*, Keyssar acredita tratar-se da “negação de acesso ao ‘interior’ das personagens, pois o que o *close-up* mostra é a opacidade, e não a transparência do rosto humano”. (KEYSSAR, 1991, p. 26).

No que concerne à música, a crítica afirma que esta, além de seu papel tradicional – dar ritmo, tom e ambientação ao filme – cumpre ainda o papel de comentário das cenas e de conexão estrutural, não se prestando a manipular sentimentos.

Todavia, mesmo apontando diversos dos procedimentos técnicos utilizados por Altman, alguns críticos não os explicam sob um ponto de vista condizente com os critérios épicos²³. Por isso, tais procedimentos são, por vezes, mal interpretados, como é o caso do monólogo do ator Jack Lemmon (que interpreta o papel de Paul Finnigan, pai de Howard, o apresentador de televisão) e da longa fala da atriz Julianne Moore (Marian Wyman, a pintora

²³ Como nos ensinou Anatol Rosenfeld (1965), a abordagem épica, ao contrário da dramática, procura mostrar que o foco no indivíduo isolado não faz mais sentido num mundo em que somente as ações coletivas são as ações responsáveis por mudanças determinantes. Por isso, busca transcender a abordagem das relações interpessoais e focar suas determinantes sociais e econômicas. O épico historiciza as relações, vendo o homem não como ser fixo e dotado de uma “natureza” universal e imutável, e sim como sujeito histórico capaz de transformar-se e de transformar o mundo coletivamente. Ele é, dessa forma, didático e deseja mostrar que a situação sócio-histórica, qualquer que seja, é mutável. Para que esse fim didático seja alcançado, o teatro épico utiliza-se de certos procedimentos antiilusionistas, tais como a narração (permeando a ação, com fins de esclarecimento e estabelecimento de relações entre elementos do enredo aparentemente desconexos entre si, ou aparentemente desconexos da realidade do espectador), a ironia, a paródia, a utilização de textos escritos comentando a ação do palco, a utilização do som, de luz e de uma cenografia que não se preste a manipular os sentimentos dos espectadores, mas que também comente a ação e a atuação distanciada dos atores – estes não se identificam com as personagens a ponto de “encarná-las”, deixando claro seu papel de representação.

de quadros) durante a discussão que tem com Matthew Modine (seu marido Ralph Wyman, médico). Grande parte da crítica argumenta que as confissões dos casos extraconjugais de ambas as personagens (Paul e Marian) são desnecessárias, ou mesmo inúteis para o andamento de *Short Cuts*. Caso assistamos ao filme com o olhar das categorias dramáticas, de fato nos parecerá que ambos os momentos não contribuem para a fluidez do enredo – pelo contrário, como tais cenas são relativamente longas, parecem “emperrar” a maquinaria fílmica.

A crítica condena não só o teor da confissão da personagem Paul (considerada “inútil” e “auto-indulgente” para O’Brien), mas também o modo pelo qual a personagem é introduzida no filme. Alguns críticos mencionam, como se fosse falha de roteiro, o fato de a personagem Paul ser introduzida e retirada do filme abruptamente.

Já a confissão “melodramática” de Marian Wyman é criticada porque “não traz nenhum alívio” (O’BRIEN, 1995, p. 125). Ainda de acordo com as categorias dramáticas utilizadas nos filmes hollywoodianos, é de praxe esperar que, ao final de uma discussão de casais, tudo se “resolva” – resolução essa significando união ou separação definitiva. O que se vê no filme é justamente a falta de resolução – não apenas no caso do casal Wyman, mas de todos os núcleos narrativos. A crítica, habituada a julgar filmes com essa expectativa de resolução da curva dramática, estranha ou aponta como falha quando tal expectativa não é preenchida.

Alguns críticos também vêem os procedimentos épicos como desconstrução do modelo hollywoodiano, afirmando que esta é sempre respeitosa com relação à pluralidade e à incerteza – mais uma vez, a questão da celebração da falta de significado pós-moderna se faz presente.

Philippe Mengue (2000) e Zeenat Saleh (2000) percebem que Altman não julga nem é condescendente com relação às personagens. Segundo eles, não há maniqueísmo (divisão

entre personagens boas e más) em *Short Cuts*. Essa ausência de definição clara das personagens, porém, às vezes leva à já referida humanização destas por parte da crítica. Altman, no entanto, mostra as personagens de um ângulo externo. Não as psicologiza, apenas mostra suas ações e interações. O problema reside na resistência relativa a personagens não-psicologizadas, pois estas são consideradas estereótipos redutores (no sentido negativo). Como as personagens de Altman não são psicologizadas (em *Short Cuts*, por exemplo, não há nenhuma tentativa de explicação ou justificativa edipiana para o assassinato cometido por Jerry Kaiser), a crítica tem o costume de percebê-las de dois modos distintos, porém igualmente equivocados. Consideram-nas “mal construídas”, ou então complexas demais, como o faz Robert T. Self, que considera necessário um estudo psicanalítico aprofundado para compreendê-las. A necessidade está, a nosso ver, na compreensão das causas profundas desse mundo fragmentado visto, mas nem sempre compreendido pelos críticos em *Short Cuts*. Philippe Mengue (2000) vê como causa a falta de amor: “um mundo fragmentado é um mundo sem amor” (MENGUE, 2000, p. 18), mas não procura sequer explicar a causa da suposta “falta de amor”.

2.8 ASPECTOS INTERPRETATIVOS

O crítico Serge Chauvin (2000) afirma que em *Short Cuts* é o modelo conjugal ou familiar que está em crise; até mesmo a única família aparentemente unida (Finnigan) vê a mentira de sua união quando o filho do casal (Casey) morre.

Jean-Yves Pellegrin, entretanto, analisa mais profundamente o filme, pois percebe que as crises conjugais e os casos de adultério mostrados em *Short Cuts* não são de cunho privado, e sim “servem para ilustrar a decomposição do corpo social”. (PELLEGRIN, 1999, p. 228).

Esta também parece ser a opinião de Robert Kolker. Para o crítico, o isolamento e a auto-absorção das personagens nos filmes de Altman demonstram que

[a] idéia de uma comunidade bem-sucedida é difícil de imaginar, e as unidades menores dentro das comunidades – casais convencionais e uniões domésticas do tipo que é normalmente celebrado pelo filme americano – são impossíveis. (KOLKER, 2000, p. 353).

A crítica como um todo destaca algumas das características desse tipo de sociedade não reconciliada, sobretudo a esquizofrenia e a violência. No filme, a esquizofrenia torna-se visível, segundo Philippe Mengue (2000), na contradição entre o que é dito e o que é visto.

O crítico exemplifica esse descolamento no diálogo telefônico entre os amigos Bill Bush e Jerry Kaiser, durante o qual Bill fala sobre o que não vê (a moça nua que ele estaria supostamente maquiando), e Jerry não fala sobre o que vê (Zoe nua entrando na piscina).

A violência onipresente no filme, por sua vez, é relacionada à sexualidade: Serge Chauvin (2000) destaca o cadáver nu encontrado no rio, que denota a ligação direta entre sexo e violência, e o assassinato no parque (Jerry mata a ciclista Nancy). Os críticos apontam, ainda, a cena em que Bill faz uma maquiagem *gore* em sua esposa, “escrevendo sua raiva no corpo dela com marcas de violência, e depois tirando fotos”. (KOLKER, 2000, p. 402).

Para Françoise Sammarcelli (2000), as maquiagens do filme – cujas personagens Claire Kane, a palhaça, e Bill, o aprendiz de maquiagem cinematográfica são emblemas – representam, ao mesmo tempo, artifício e superficialidade, duas características típicas da sociedade contemporânea.

Outros críticos ressaltam também que a crise mimetizada em *Short Cuts* não é exclusiva das esferas privadas, mas de caráter social. Isso fica claro nas potenciais catástrofes ecológica (mosca da fruta) e sísmica (terremoto), e no medo que elas exercem sobre Los Angeles.

O tremor de terra é interpretado de diversas formas: Sammarcelli (2000, p.185) o vê como metáfora da “instabilidade propícia à ressemantização”, ou seja, como problematização da pluralidade da relação referente/significado, e não como instabilidade sócio-histórica; Jonathan Romney e outros críticos optam por uma interpretação metafísica ao afirmar que “há algo do épico bíblico em *Short Cuts*. O filme começa com uma praga de mosca da fruta e termina com um terremoto” (ROMNEY²⁴, 1994 apud ROMANSKI, 1999, p. 201); Andrea Grunert (1999, p. 108), por sua vez, afirma que o terremoto traz um final “terno”, e que o filme retrata “uma comunidade cheia de energia, para a qual a crise é fonte necessária e ferramenta básica para a criação artística”.

Saleh (2000), por outro lado, pensa que o tom “apocalíptico” da seqüência inicial, com os helicópteros pulverizando inseticida sobre Los Angeles contra a mosca da fruta é um comentário irônico de Altman sobre o exagero do poder público, visto tratar-se de um tipo de mosca inofensivo. Esse exagero, segundo Saleh, é exacerbado pela mídia. Altman mostra isso no editorial em que a personagem Howard Finnigan compara a “operação” contra o inseto a uma guerra.

²⁴ ROMNEY, J. “In the time of earthquakes”. *Sight and Sound*, Vol. 4, Issue 3; March 1994, p. 50.

Os críticos Pierre Floquet e Andrea Grunert têm a mesma visão no que concerne à mídia televisiva. Floquet percebe a televisão não somente como ligação estrutural na narração do filme, mas como deformadora da realidade, como meio que contribui para a “afirmação da mentira”. (FLOQUET, 1999, p. 56).

Grunert demonstra a deformação operada pela televisão por meio da falta de hierarquização dos assuntos por ela tratados:

Como a televisão apresenta a idéia de crise de uma maneira muito geral, todos os eventos relatados parecem existir somente em sua relação a momentos particulares de crise. Portanto, uma guerra é tratada no mesmo ritmo e com o mesmo vocabulário que, por exemplo, qualquer evento no mundo dos esportes. O filme de Altman aborda essa idéia mostrando como a televisão apresenta o problema da mosca da fruta. Howard compara, de maneira inapropriada, a intervenção dos helicópteros à guerra. (GRUNERT, 1999, p. 102).

Grunert aponta ainda para o fato de a Califórnia contemporânea em *Short Cuts* ser

[...] a imagem de uma sociedade inflada por fotos e pela onipresença da mídia audiovisual, em que a própria realidade parece ser um efeito da representação. Ela evoca uma visão da comunicação numa sociedade cujos membros perderam acesso à experiência. Earl desejava que “alguma coisa viesse e mudasse nossas vidas”. Com colares, Doreen e Earl não estarão no Hawaí, dançarão bêbados e felizes em sua casa-trailer. Desejo e realidade se entrelaçam num movimento absurdo. Os Kane e os Wyman jogam *Jeopardy*, deslocando risco e aventura para o reino dos jogos e do espetáculo. (GRUNERT, 1999, p. 105).

Esta seria a razão pela qual, segundo Jacques Lefebvre (1999, p. 242), “a ação virtual é sentida como real”. O crítico cita o exemplo do casal Lois (a atendente de telessexo) e seu marido Jerry. A vida sexual do casal é insatisfatória e, apesar de Jerry ter consciência de que as frases “picantes” ditas pela esposa ao telefone são “virtuais” (ela finge prazer sexual enquanto troca as fraldas de sua filha, por exemplo), ele deseja o mesmo tratamento (“Por que você nunca fala comigo assim?”).

Procuramos fazer aqui um balanço da fortuna crítica, levando em consideração as comparações aparentemente inevitáveis entre os escritos de Raymond Carver e o filme de Robert Altman; o mapeamento dos temas e da estrutura do filme; o que percebemos como

erros de categoria, bem como a avaliação dos procedimentos técnicos aplicados em *Short Cuts* segundo critérios dramáticos; e, finalmente, alguns aspectos interpretativos.

No capítulo seguinte, procuraremos examinar alguns aspectos do filme, certos de que uma obra de três horas de duração e com uma variedade tão grande de temas como *Short Cuts* oferece margem a diversas outras discussões, que poderão vir a enriquecer e complementar o recorte delimitado pela nossa análise.

3 INTERPRETANDO *SHORT CUTS*

A dialética do semblante e do Real não pode ser reduzida ao fato elementar de que a virtualização de nossas vidas diárias, a experiência de vivermos cada vez mais num universo artificialmente construído, gera a necessidade urgente de “retornar ao Real”. O Real que retorna tem o status de outro semblante: exatamente por ser real, ou seja, em razão de seu caráter traumático e excessivo, não somos capazes de integrá-lo na nossa realidade (no que sentimos como tal), e, portanto, somos forçados a senti-lo como um pesadelo fantástico [...]. O próprio Real, para se manter, tem de ser visto como um irreal espectro de pesadelo [...]. Geralmente dizemos que não se deve tomar ficção por realidade. Aqui, a lição da psicanálise é o contrário: é preciso ter a capacidade de discernir, naquilo que percebemos como ficção, o núcleo duro do Real que só temos condições de suportar se o transformarmos em ficção.

Slavoj Žižek,

Short Cuts é um filme que causa certo espanto em seus espectadores: não segue o movimento, tampouco a estrutura tradicional²⁵ dos filmes hollywoodianos. Contando com vinte e duas personagens (todas principais), o filme não possui um único núcleo narrativo: trata-se de uma “teia” de histórias, contadas aos poucos e entrelaçadas umas com as outras, tanto no nível narrativo (por meio dos laços de parentesco, de amizade, ou mesmo de encontros acidentais entre personagens, e também pelo fato de todos os núcleos narrativos serem situados na cidade de Los Angeles), quanto no nível formal (pela utilização de rimas visuais intercenas e pela trilha sonora). Podemos dizer, portanto, que a estruturação do filme – misturando todas as histórias, suspendendo a narrativa de uma e focando em outra, conectando os destinos das personagens e os espaços (por meio, por exemplo, da visão aérea de Los Angeles) – é feita de modo antiilusionista, pois deixa bem claro, através dos cortes, a

²⁵ O que chamo de “estrutura tradicional” é denominado “Arquitrama” por Robert McKee. Segundo ele, trata-se de uma “forma universal e eterna”, consistindo basicamente no “incidente incitante” que desequilibra a vida de um protagonista, cujos “movimentos de desejo” fazem-no enfrentar progressivamente forças antagônicas, passando por diversos “pontos críticos” até que a crise atinja seu clímax e seja resolvida.

edição e a montagem, que há um “narrador” cujo propósito pode ser descrito como totalizante.

3.1 OS ENREDOS E AS FIGURAS

Antes de iniciar uma reflexão a respeito do filme, porém, seria interessante (para fins de maior contextualização) tentar abarcar os múltiplos “enredos” e figuras²⁶ que compõem

Short Cuts:

- Earl Piggot trabalha como motorista de limusine. Sua esposa, Doreen, trabalha numa lanchonete e tem uma filha já adulta (Honey). O casal apresenta diversos conflitos: a censura de Doreen quanto ao vício de Earl (álcool), o ciúme de Earl em relação a Doreen (ela é paquerada por um grupo de clientes por causa do uniforme que usa na lanchonete) e, finalmente, a acusação de que Earl havia tentado seduzir Honey;
- Jerry Kaiser limpa piscinas. Sua esposa, Lois, é dona de casa, mas enquanto cuida dos filhos pequenos, faz sexo por telefone para complementar a renda do casal. Jerry aparenta ter ciúmes e fica ressentido, mas guarda o rancor para si;
- Bill Bush frequenta um curso de maquiagem num estúdio cinematográfico. Sua esposa, Honey (filha de Doreen) fica incumbida de tomar conta do apartamento dos vizinhos (que saíram de viagem por um mês). Bill tem fantasias sexuais mórbidas: tira fotos de Honey maquiada como se tivesse sido espancada e assassinada;

²⁶ Optamos pela categoria “figura”, ao invés da categoria “personagem”, porque esta não se mostra apropriada para a análise dos trabalhos de Robert Altman, visto que pressupõe profundidade psicológica, empatia com o público, verossimilhança, enfim, um número de características que não condizem com a proposta de Altman.

- Howard Finnigan é um famoso âncora de telejornal. É casado com a dona de casa Ann Finnigan, e o casal tem um filho, Casey, que completaria oito anos de idade no dia seguinte ao seu atropelamento fatal. Ann havia ido encomendar o bolo de aniversário de Casey ao senhor Bitkower e, ao voltar para casa, encontra o filho sentado na sala passando mal após o atropelamento;
- Tess Trainer e sua filha, Zoe, são vizinhas dos Finnigan. Tess é cantora de jazz num *nightclub*, e Zoe toca violoncelo. Elas têm um relacionamento problemático – Tess parece se preocupar somente com sua música e bebidas alcoólicas, enquanto Zoe se sensibiliza com a morte do vizinho Casey e questiona a mãe a respeito de seu pai (morto por overdose). Ela faz de tudo para chamar a atenção da mãe (sem sucesso), até que finalmente acaba por se matar;
- Marian e Ralph Wyman são casados. Marian é artista plástica e Ralph, médico. O casamento deles é “assombrado” pelo caso extraconjugal que Marian teve alguns anos antes;
- Sherri Shepard é irmã de Marian. É uma dona de casa que tem quatro filhos com Gene, policial. Ele tem um caso extraconjugal e tenta esconder isso, utilizando seu serviço de “alto risco” como pretexto para sair a qualquer hora. Também abusa de seu *status* de policial para deter carros com mulheres, a fim de obter dados sobre elas. Gene ainda “rapta” o cachorro dos próprios filhos porque está convencido de que o animal “sabe” sobre suas escapadas extraconjugais;
- Betty Weathers tem dois amantes (Gene e Wally). É uma dona de casa separada e tem um filho (Chad) com um piloto de aviões de nome sugestivo: Stormy Weathers. Stormy faz parte do grupo que sobrevoa a cidade de Los Angeles à noite, dedetizando-a com *malathion* (um produto químico) para combater a mosca da fruta;

- Stuart e Claire Kane também são um casal. Claire é animadora de festas infantis, veste-se como palhaça. Stuart, vendedor desempregado, vai pescar com os amigos num lugar longínquo durante o fim de semana, e o grupo encontra um cadáver no rio. Hesitam em chamar a polícia, amarrando o corpo para a correnteza não levá-lo e continuam a pescar normalmente durante os dias seguintes. O relato do ocorrido choca Claire, que, identificando-se com a vítima e compadecendo-se dela, decide comparecer ao velório da moça.

Todas essas figuras vão interagindo ao longo do filme: os Wyman conhecem os Kane no concerto de Zoe e os convidam para jantar em sua casa; Ralph é o médico que cuida de Casey no hospital; Claire encontra Ralph no elevador do hospital (ela está lá para animar uma festa); Stuart e seus amigos, antes de irem pescar, tomam um café na lanchonete onde Doreen trabalha e a paqueram; Doreen, por sua vez, atropela Casey; Jerry limpa a piscina dos Finnigan, e é influenciado pelas fantasias sexuais de Bill: com o rancor acumulado e a sexualidade reprimida, acaba matando uma moça no parque a pedradas; Marian e Sherri falam ao telefone sobre seus respectivos casamentos e adultérios; Claire é parada por Gene por dirigir muito devagar – pretexto para o policial obter o número de telefone dela; Gene tem um caso com Betty, que, por sua vez, também tem um caso com outro homem, Wally; Stormy, ao descobrir o caso de Betty com Gene, decide destruir todo o mobiliário da casa dela; o Sr. Bitkower (padeiro) inferniza a vida dos Finnigan por eles não terem ido pegar o bolo encomendado – e assim por diante.

Não podemos, porém, ater-nos apenas ao “enredo” se quisermos compreender *Short Cuts* num nível mais abrangente e profundo, de modo a perceber a totalidade das relações sociais

que moldam o filme de Altman e tentando estabelecer as causas e conseqüências sócio-históricas do tratamento que o diretor dispensou aos núcleos narrativos do filme²⁷.

3.2 A INVASÃO DA MOSCA E DOS HELICÓPTEROS

Antes mesmo de *Short Cuts* ser iniciado, enquanto o logotipo da produtora do filme aparece na tela, já é possível ouvir sons de helicópteros, e os acordes musicais feitos por sintetizadores indicam suspense/tensão. Essa tensão musical cresce e dá lugar a sons de percussão que ajudam a dar mais dinamismo à cena. Vemos as luzes de uma grande cidade (Los Angeles), enquanto continuamos ouvindo o som de helicópteros. A câmera se desloca para a direita, revelando uma placa paulatinamente iluminada pelas luzes dos helicópteros. Lê-se, em letras maiúsculas: “**Lembre-se: quarentena da mosca da fruta** – nenhuma fruta ou vegetal plantado aqui pode sair da área”.

²⁷ Para tanto, iniciaremos nossa análise pelo capítulo 2 do filme. Tal capítulo, intitulado “Opening Credits” (“Créditos de Abertura”), começa aos 27 segundos, indo até 9min. 40seg., momento em que se inicia o capítulo 3, “Prisoner of Life” (“Prisioneiro da Vida”), que, por sua vez, estende-se até 12min. 24 seg. A fim de melhor contextualizar o leitor, decidimos seguir a divisão em capítulos do DVD da edição *Criterion Collection*, decupando os capítulos em trechos menores, para facilitar a localização das partes do filme aqui analisadas. Quando necessário, transcreveremos os diálogos das cenas, baseando-nos no roteiro do filme; outras vezes, optaremos pela descrição detalhada da cena ou seqüência a ser analisada.



Figura 2 – Cena do início do filme, com a placa em primeiro plano e as luzes da cidade de Los Angeles ao fundo.

Essa placa vibra bastante por causa do vento gerado pelas pás dos helicópteros. A câmera então nos mostra, em ângulo baixo (ou seja, de baixo para cima), os helicópteros²⁸ pulverizando um líquido – que minutos mais tarde descobriremos ser um agente químico inseticida chamado *malathion*. A placa, encharcada, volta a ficar na penumbra, e o ruído dos helicópteros diminui, indicando seu afastamento. A câmera faz uma tomada panorâmica (*panshot*) para a esquerda, mostrando novamente as luzes brilhantes da cidade.

Durante esse breve primeiro minuto, então, Altman já demonstra que o propósito do filme é mostrar Los Angeles enquanto totalidade. A pulverização do *malathion* – e a conseqüente proibição da livre circulação de alimentos – é algo que afeta essa região toda:

A classe média coloca sacos plásticos sobre suas clarabóias de ventilação, cobre seus carros, traz seus animais de estimação para dentro de casa, e faz uso de Conselhos locais para vociferar seus protestos. Mas as cortes se fingem de surdas. (WILLIS, 1991, p. 173).

²⁸ Vale notar que as partes laterais de cada helicóptero são vermelhas e azuis, cores da bandeira norte-americana.

Também vemos aqui a presença impositiva dos helicópteros governamentais, evocando um território militarmente ocupado. O geógrafo Edward Soja adota os termos “cidade-prisão” e “cidade-cidadela” ao referir-se a Los Angeles, enumerando uma série de dados para comprovar que ela é vigiada e controlada socialmente:

Diz-se que Los Angeles, como nenhuma outra metrópole, tem mais telefones sigilosos, mais casas muradas e vigiadas por guardas armados, mais edifícios de alta segurança, mais guardas de quarteirão e tabuletas de “os intrusos serão alvejados” [...]. A metrópole policiada conta ainda com a silenciosa presença de uma vasta rede de instalações militares [cerca de sete bases aeronavais num perímetro de 100 milhas]; o quartel-general do LAPD (Departamento de Polícia de Los Angeles); presídios de segurança máxima; e o *Civic Center*, um amontoado de repartições governamentais [...]. A violência e a obsessão com a segurança permeiam a psicogeografia da metrópole pós-moderna, encorajando as autoridades a manterem sob controle todos os fragmentos e polaridades, todas as orlas e adjacências. (SOJA, 2002, p. 164-65).

Soja enumera alguns dos indícios da militarização da cidade; porém, é o professor de arquitetura Mike Davis (1992) quem melhor explica a razão dessa “obsessão por segurança” e a tendência repressora por parte das autoridades de Los Angeles. No livro *City of Quartz*²⁹, Davis afirma que não se trata das taxas de criminalidade, mas sim da percepção social de ameaça, comumente aumentada pelas classes média e alta, graças às “lentes de aumento” dos meios de comunicação. Ou seja, Davis explica esse fenômeno como parte da luta de classes, numa verdadeira tentativa de *apartheid* urbano:

A segurança se torna um bem definido pelo acesso monetário a ‘serviços de proteção’ [...]. Como símbolo de prestígio, ‘segurança’ tem menos a ver com segurança pessoal do que com o grau de insulamento pessoal em ambientes de moradia, de trabalho, de consumo e de viagem com relação a grupos, pessoas, e até mesmo multidões ‘desagradáveis’. (DAVIS, 1992, p. 224).

Em conseqüência, a cidade se militariza tanto por meio de serviços particulares de segurança (responsáveis até pelo fechamento de ruas e acessos que, a princípio, seriam espaços públicos), quanto por meio de autoridades estatais: “Vivemos em ‘cidades-fortaleza’ brutalmente divididas entre ‘células fortificadas’ da sociedade afluyente e ‘lugares de terror’ onde a polícia combate os pobres criminalizados”. (DAVIS, 1992, p. 224).

²⁹ No capítulo intitulado “Fortress L.A.” (“Fortaleza Los Angeles”).

Outro dado importante no início do filme tem a ver com a *medfly*. Ao pesquisarmos a respeito dela (conhecida no Brasil como “mosca da fruta” ou “mosca do mediterrâneo”), descobrimos que se trata de uma peste inofensiva aos seres humanos, mas que causa enormes prejuízos financeiros ao setor agrícola: “Se a mosca da fruta se estabelecesse permanentemente, a perda econômica estimada seria da ordem de US\$ 1,9 bilhões anualmente”, alertou o Departamento de Comida e Agricultura da Califórnia (CDFA). Segundo um artigo escrito por Lothar Wedekind³⁰ para a Agência Internacional de Energia Atômica (IAEA), o Canadá e o Japão, juntos, compram mais da metade das frutas frescas exportadas dos Estados Unidos, e ambos ameaçam embargo caso haja risco de a mosca se espalhar por seus territórios:

A mosquinha é um grande problema. É quase tão perigosa para os políticos quanto para as pêras e as romãs que ataca. Em 1982, uma invasão de moscas mediterrâneas ameaçou fazendas produtoras de frutas na Califórnia e prejudicou a candidatura do então governador Jerry Brown ao Senado norte-americano. Especialistas dizem que o governador não soube liderar a briga contra a mosca, e seus índices de aprovação foram derrubados. Ele perdeu a corrida ao Senado. Hoje em dia a ameaça da mosca da fruta desafia o governador da Califórnia Arnold Schwarzenegger, o ex-‘Exterminador’.

Num outro artigo³¹, Robert V. Dowell, entomologista econômico do CDFA, opinou sobre esse assunto da seguinte forma: “Estamos literalmente sendo atacados. A primeira onda de imigrantes europeus há centenas de anos trouxe consigo suas pestes, e agora uma nova onda de imigrantes asiáticos e da América Central está fazendo a mesma coisa”. O argumento científico, aqui, serve como justificativa e argumento para o sentimento xenófobo já predominante na “terra das oportunidades”, o que destaca ainda mais a importância desse assunto aparentemente de menor relevo.

³⁰ Wedekind, L. **California’s Terminator**. Website do IAEA, Agência Internacional de Energia Atômica. Disponível em <<http://www.iaea.org/NewsCenter/Features/2007/Medfly/medflycalifornia.html>>. Acesso em 29/05/07.

³¹ Escrito por Tom Abate na revista *BioScience*, em janeiro de 1993 (intitulado “Seria a mosca da fruta invasora candidata à residência na Califórnia?”). Ver primeira página do artigo no Anexo C, p. 122.

A primeira seqüência de *Short Cuts*, que descrevemos acima, deixa claro o combate à mosca, pois há o alerta escrito na placa. Entretanto, a presença dos helicópteros evoca sobretudo uma guerra. Tanto é que o editorial de Howard Finnigan que ouvimos na seqüência – por meio da televisão da limusine dirigida por Earl, e em “off” enquanto vemos os helicópteros sobrevoando a cidade – comenta esse evento nestes termos:

Chegou a hora de entrar em guerra novamente. Não com o Iraque, nem com terroristas internacionais ou com o que um dia foi a Iugoslávia, mas com a mosca da fruta, um inseto potencialmente devastador que escolheu a Califórnia como seu novo lar. Apesar de afirmações assegurando que a pulverização não causa riscos significativos para o público, este não está convencido. As pessoas sentem que estão sendo mantidas na ignorância propositalmente.

Ao incluir tal comentário a respeito da mosca desse modo no filme, Altman demonstra ironia, posto que compara eventos de grave impacto a uma praga. Pensamos que isso seja uma crítica à imprensa e à sua obsessão por engrandecer e espetacularizar tudo, além, é claro, de ser uma crítica ao governo norte-americano, que parece estar sempre mais preocupado em defender os interesses econômicos das indústrias do que sua própria população³², mesmo que isso signifique exposição a agentes químicos³³, ou um enorme gasto (pela mobilização de helicópteros e seus pilotos, sem mencionar o gasto com o inseticida em si):

Por mais de cinco anos, o Estado da Califórnia conduziu uma campanha erradicadora com pesticida contra a mosca da fruta, a qual, até agora, só foi encontrada nos quintais suburbanos, mas que parece ser uma tremenda ameaça à indústria frutífera multimilionária [...]. O consumidor é pulverizado em benefício dos distantes produtores corporativos. (WILLIS, 1991, p. 173).

Aqui, ao mostrar a mobilização de uma estrutura pública em nome de um interesse privado, Altman já indica o contraste entre público e privado, que se tornará explícito durante o andamento de *Short Cuts*. A crítica norte-americana Susan Willis (1991, p.174) nos revela ainda outro sintoma que a pulverização de inseticida sobre a cidade de Los Angeles indica:

³² No filme, durante o sobrevôo dos helicópteros, o policial Gene, enquanto vítima ideológica da corporação para a qual trabalha, contesta os temores da esposa Sherri: “Eles não estariam fazendo isso se fosse perigoso”.

³³ Ver anexo sobre os efeitos nocivos do *malathion* na p. 117.

A falta de uma comunidade de classe média viável se tornou especialmente evidente em Los Angeles, enquanto a cidade pulverizava *malathion* sobre as propriedades à noite, causando protestos de seus residentes [...]. A classe que nos anos 50 se gabava de seus direitos de propriedade com uma cerca no quintal, antena de televisão e piscina, agora vê a segurança de seu domínio completamente negada pela vietnamização do espaço aéreo público. Os direitos de propriedade individual são varridos de lado para preservar os poderosos interesses agrícolas que dominam a política do Estado.

Tal sintoma, ou seja, a falta de percepção que a classe média tem de si, será abordado mais adiante neste capítulo.

Voltando à seqüência inicial do filme: a câmera se movimenta dos helicópteros no céu até uma limusine branca na estrada.



Figura 3 – Título do filme sendo formado graficamente na tela.

Nesse momento, o título *Short Cuts* é formado graficamente na tela de modo curioso: fragmentos de letras cortadas vêm “andando” e se unem para formar o título inteiro. É como que uma metáfora do que o filme pretende fazer: unir os diversos fragmentos (que são os núcleos narrativos), os *cuts* (cortes), num todo. Ou seja, mostrar várias histórias privadas,

para demonstrar como elas são, na verdade, de cunho público: Altman vai nos mostrar, dialeticamente, que o particular é social.

Essa relação entre público/privado, social/particular, todo/parte fica bem marcada nos primeiros quinze minutos de filme, durante os quais as imagens dos helicópteros sobrevoando a cidade (domínio público/social/o todo) vão sendo alternadas com imagens das partes (do privado/particular).

Assim, primeiramente os helicópteros dão lugar ao exterior da limusine de Earl. Em seguida, a câmera “invade” o interior dessa limusine. Na seqüência, os helicópteros são novamente enfocados pela câmera, para novamente darem lugar ao exterior da casa dos Finnigan, “invadida” pela câmera logo a seguir. Após uma nova aparição dos helicópteros, é a sala de concerto que aparece. Depois, o exterior e o interior da casa dos Kaiser, a lanchonete em que Doreen trabalha, o *nightclub* em que Tess canta e onde os Bush estão tratando sobre a questão do apartamento com os vizinhos, a casa dos Shepard e assim por diante. Tudo isso entremeado pela visão aérea dos helicópteros. Eles literalmente só “saem de cena” quando o último núcleo narrativo (de Betty e Stormy Weathers) nos é apresentado. Essa intercalação entre os helicópteros e os diversos núcleos narrativos nada mais é do que a explicitação de uma tese que já apareceu anteriormente: a do contraste público/privado.

3.3 A INVASÃO IMAGÉTICA

Quando a câmera de Altman “invade” cada um desses lugares fechados, percebemos que, na verdade, o que é mostrado é a “invasão” de tais lugares pela televisão. Com exceção da lanchonete e da sala de concertos, todas as residências são mostradas com o aparelho ligado, às vezes há até mesmo mais de um televisor presente num mesmo local (como é o caso da residência dos Kaiser). E, mesmo a sala de concertos – símbolo da “*high culture*” (“alta cultura”), em teoria contraposta aos meios de comunicação “de massa” – não fica imune à influência televisiva, posto que a presença de Alex Trebek (famoso apresentador de um programa de entretenimento televisivo chamado *Jeopardy*³⁴) na platéia literalmente “rouba a cena” do quarteto erudito que está se apresentando no palco. Ou seja, o que Altman mostra é a colonização dos espaços pelos meios de comunicação. Nessa sociedade, conjugado ao consumo de mercadorias, há o consumo de imagens, sobretudo aquelas fabricadas pela indústria cultural. O crítico francês Guy Debord, já em 1967, caracterizou a *sociedade do espetáculo* como sendo uma sociedade fragmentada, mediada pela onipresença das imagens, na qual, após o domínio soberano da economia sobre as vidas, o “ser” degradou-se em “ter”, e o “ter” em “parecer”. Segundo Debord³⁵, isso é consequência direta do modo de produção contemporâneo:

Sob todas as suas formas particulares – informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimentos –, o espetáculo constitui o *modelo* atual da vida dominante na sociedade. É a afirmação onipresente da escolha já feita na produção e do consumo que decorre dessa escolha.

³⁴ *Jeopardy* é um *game show* televisionado há trinta e cinco anos que consiste em se dizer as perguntas a partir de suas respostas. Por exemplo, o apresentador afirmaria: “Primeira apresentadora infantil do *Clube da Criança*” e o participante perguntaria: “Quem é a Xuxa?”. Daí provém a comicidade da cena do concerto, em que Stuart pergunta à esposa “Quem é Alex Trebek?”. Para fins de compreensão, diríamos que Trebek é o equivalente americano ao Sílvio Santos.

³⁵ DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. In: Terravista. *Website* que possibilita acesso a textos teóricos. Disponível em <<http://www.terravista.pt/IlhadoMel/1540/>>. Acesso em 30/07/04.

Esse é um momento histórico em que o processo de formação de imagens já se espalhou por toda a sociedade, ou seja, a imagem se tornou parte da tecitura profunda do cotidiano.

Ou seja, essa lógica do simulacro é produto, mas também reforço, da lógica capitalista. Na visão de Debord, o espetáculo é uma dimensão da esfera pública – sendo que esta já é entendida como redução (ela foi reduzida ao mundo do espetáculo).

Além disso, a transformação da vida social em pura exterioridade é um movimento fetichizante, por meio do qual a reprodução ganha estatuto superior ao real. Mas a ideologia da falsificação só funciona numa sociedade em que a realidade é falsificada. *Short Cuts* demonstra como isso é possível: todos estão “presos” em suas casas ou em seus trabalhos (aliás, a música “Prisoner of Life” nos aponta para essa direção), e o externo vem apenas por meio da televisão, que é uma espécie de espelho cuja representação espacial é bastante distorcida. Em seu artigo “Distance”, o crítico Raymond Williams (1989) nos alerta para esse fato: a televisão, segundo ele, é mais especuladora do que propriamente informativa; ilusoriamente familiar, fabricante de cenários, e, sobretudo, seletiva – manipulando, de acordo com certos interesses, informações e opiniões. Em outras palavras, a televisão mostra como é o local e o global, porém deixa muitas lacunas, faz recortes muito precisos, e freqüentemente estereotipa. A televisão também nos distancia do que é mostrado, porque os significantes nunca se prendem: vê-se imagens de uma guerra e, como que instantaneamente, surge um comercial anunciando perfumes. Nesses fluxos de imagens formados pela televisão, uma coisa “contamina” a outra, e eles começam a se descolar de seus conteúdos verdadeiros.

Um exemplo de distância produzida pela televisão em *Short Cuts* é Claire. Quando seu marido conta como encontrou um cadáver no rio enquanto pescava com amigos, sem tomar atitude alguma a respeito dele por dias, Claire sente-se horrorizada e se compadece da vítima

desconhecida, a ponto de comparecer a seu velório. Entretanto, após o episódio do terremoto, quando o noticiário da televisão anuncia a morte de uma pessoa no parque, é Claire quem diz: “foi só uma pessoa”, como se essa vida tivesse menor valor do que a da moça encontrada no rio.



Figura 4 – Homens encontram o cadáver de uma moça enquanto pescam.

À primeira vista, porém, a televisão passa relativamente despercebida no filme. Apesar de estar presente quase o tempo todo, é mostrada sob a forma de “*background*” (pano de fundo). Há, entretanto, um destaque significativo desse meio de comunicação ao longo de toda a narrativa (começando pelo fato de Howard Finnigan ser âncora de um telejornal).

No início deste capítulo dissemos que os “enredos” de *Short Cuts* se conectam tanto no nível narrativo quanto no nível formal. No nível formal, dentre outros recursos, Altman procura conectar cenas, situações e figuras por meio do que se convencionou chamar “rima visual”.

Um exemplo de rima visual conectando duas cenas é justamente relacionado à televisão: após ter sido atropelado pela garçonete Doreen, a criança Casey volta para casa e conta à sua mãe o ocorrido. Esta, preocupada com o cansaço aparente do filho, deixa que ele durma em

sua cama enquanto liga para o marido em busca de orientação. Este, por sua vez, recomenda que ela acorde o menino e o leve imediatamente para um hospital. Ann tenta dar-lhe um copo de leite, mas o garoto não acorda. A câmera então dá um *zoom* no copo de leite na cabeceira da cama e, ao afastar-se (*zoom out*), o leite é derramado e ouvimos a frase “Accidents happen every day. Fortunately most are harmless, but some are very serious”. (“Acidentes acontecem diariamente. Felizmente, a maioria é inofensiva, mas alguns são muito sérios”.) (ALTMAN; BARHYDT, 1993, p. 46). Percebemos que se trata de um comercial que Earl, marido de Doreen, está assistindo. Nesse momento, Doreen chega em casa e relata o acidente a Earl, comentando a sorte que teve por nada grave ter acontecido (pois, no momento do acidente, o menino recusou sua ajuda, se recompôs rapidamente e saiu andando).



Figura 5 – Doreen preocupada com Casey, após tê-lo atropelado.

A televisão, nesse caso, funciona não só como conectora entre as cenas dos envolvidos no acidente, mas é também um comentário a respeito do fato. Quando percebemos que Doreen

desconhece por completo o resultado de sua ação, a cena torna-se irônica. Ela não sabe do desfecho dos eventos, portanto sua tranquilidade é ilusória. A realidade é que, depois de hospitalizado, Casey morre. Em outros momentos do filme, porém, a rima visual pode funcionar de outras maneiras, prenunciando algo que vai acontecer; por exemplo, como quando a câmera focaliza o corpo nu de Zoe, que se finge de morta na piscina, e em seguida focaliza o cadáver nu encontrado no rio pelos pescadores.

Vários outros papéis são desempenhados pela televisão em *Short Cuts*. Há uma cena em que o piloto de helicóptero Stormy, com raiva da ex-esposa (Betty), aproveita sua viagem para ir até a casa dela. Com a ajuda de um martelo, uma tesoura, uma serra elétrica e água sanitária, ele passa a destruir todo o mobiliário, os objetos e roupas que lá encontra.



Figura 6 – Stormy Weathers prepara a destruição da casa de sua ex-esposa.

Enquanto a destruição prossegue, a câmera focaliza um editorial na televisão chamado “Tenderness” (“Ternura”), no qual Howard (pai de Casey, o menino atropelado da cena descrita acima) lê uma frase de Santa Teresa que diz: “As palavras levam às ações... elas

preparam a alma, tornam-na pronta e levam-na à ternura”. Não é necessária muita astúcia para perceber, novamente, a ironia. O que a televisão mostra é exatamente o oposto do que está acontecendo na realidade – a destruição não tem nada de terno, apesar de ter sido uma ação gerada por palavras rudes entre os ex-cônjuges. Tal cena é, portanto, bastante ilustrativa do conteúdo falso transmitido pela televisão na contemporaneidade. O que a frase veiculada não previu (e o que a desabona) foi a possibilidade do emprego de rudeza no uso da palavra, que acabou gerando violência, não ternura. Também é interessante notar que os únicos objetos deixados intactos por Stormy foram o relógio-cuco, de valor sentimental (pois pertencia à mãe dele), e a televisão.

Ainda no episódio da destruição da casa de Betty, há uma outra representação do papel televisivo. Ao chegar em casa acompanhada de seu filho Chad, ela entra em estado de choque ao deparar com tamanha ruína. Mas Chad mostra-se completamente alienado da situação a sua volta, pois a televisão está ligada e seu programa favorito, “*Captain Planet*” (“Capitão Planeta”), está no ar. Trata-se de um desenho animado “ecologicamente correto” do início da década de 90: Gaia, o espírito da Terra, acorda de um sono profundo e depara com uma humanidade insensível, destruidora dos recursos naturais. Para evitar um futuro tenebroso, ela entrega anéis mágicos a cinco jovens de diferentes partes do planeta (a saber, América do Norte, Europa Oriental, Ásia, África e América do Sul), encarregados de lutar contra os vilões para evitar a destruição total da Terra. Cada um deles se identifica com um elemento (Água, Terra, Fogo e Ar), sendo que o representante da América do Sul, Ma-Ti, tendo sido criado por uma tribo indígena, conhece os poderes curativos das árvores amazônicas e se comunica com os animais. Seu elemento é o coração, que simbolizaria a compaixão necessária para salvar o planeta. Chad senta-se no chão e assiste ao programa, apesar da completa destruição de sua casa. Desta vez, então, a televisão é mostrada no que é

especialista: como entretenimento, distração, alienação. É instigadora de consumo (em cenas anteriores, Chad havia sido mostrado o tempo todo manuseando brinquedos relacionados ao desenho animado e falando incessantemente sobre eles) e preenchedora do tempo sociável das pessoas (tempo esse que poderia ser utilizado de outra forma – no caso de Chad, perceber que sua casa foi destruída e que sua mãe está prestes a entrar em colapso). Igualmente, a televisão, além da função óbvia de vender tempo (como é o caso da propaganda), também o coloniza, pois organiza o tempo socializável das pessoas, vende produtos e influencia nosso modo de pensar.

Mas a função puramente ideológica desse meio de comunicação encontra-se presente sobretudo quando, ao fim de um de seus editoriais, Howard diz: “Aqui quem fala é Howard Finnigan, com pensamentos para fazer você pensar” (ALTMAN; BARHYDT, 1993, p. 26). Ou seja, de acordo com a cena, sem a televisão para nutrir o telespectador com pensamentos, não conseguiríamos pensar; pelo menos não do modo como é conveniente para a grande indústria cultural e para as grandes corporações.

O episódio em que Bill telefona para Jerry³⁶ é, a nosso ver, uma demonstração de como a lógica imagética penetrou no tecido social: vemos, num primeiro momento, Jerry sentado perto de uma cerca de madeira, atendendo seu telefone celular. Ouvimos a voz de Bill, sussurrando um “Oi, cara, sou eu”, e a câmera corta para o local em que este se encontra.

³⁶ Capítulo 13 do filme, aos 48min16seg.



Figura 7 – Dentro do estúdio de maquiagem: Bill liga para Jerry.

Em primeiro plano, vemos um homem sentado com maquiagem *gore* no rosto (um olho saltado, sem pálpebras, e bastante sangue). No plano médio, podemos distinguir fotos em preto-e-branco, aparentemente de filmes de terror. No plano de fundo, vemos Bill, de costas para a câmera, num orelhão aparentemente localizado dentro do estúdio de maquiagens em que estuda. Na parede, vemos ainda um cartaz de um filme de terror dos anos 80 (*Blob*), e um torso feminino (de borracha ou outro material qualquer) com os seios à mostra. O diálogo se inicia:

Bill (sussurrando): Ouça, estou com uma ereção do cacete.

Bill (virando-se de frente para a câmera – agora podemos ver que ele está com a mão sobre a boca e sobre o bocal do telefone para que não o ouçam): Ouça o que está rolando. Tem essa garota aqui na escola...

A câmera corta para Jerry, que tira seus óculos escuros. Podemos ver uma piscina ao fundo, através da cerca de madeira, enquanto Bill continua falando: “Ela tem dezoito anos, um corpo de matar, lindo rosto, e ela me perguntou...”. Nesse momento, vemos Zoe entrando com uma bola de basquete ao fundo.

Jerry: Por que você está sussurrando?

Bill: ...para maquiagem seu corpo para essa – Não estou sussurrando, só estou – Estou... – Estou rouco. Estou excitado.

Jerry ouve o barulho da bola batendo no chão e se vira – só então percebe a presença de Zoe.

Bill continua sussurrando ao telefone:

Bill: Então, eu tinha que fazer maquiagem completa no corpo dela. Isso demora mais ou menos uma hora. Isso significa que fiquei esfregando base para cima e para baixo, na parte interna das coxas dela...(câmera corta para Jerry, que se volta ainda mais para ver Zoe)

A câmera volta novamente ao local em que Bill está. Agora, além do homem sentado, vemos um homem em pé, com maquiagem similar no rosto:

Bill: tipo, bem ao redor da xoxota dela, e eu assim, “ah, cara!”...

A câmera começa a se mover numa tomada panorâmica (*panshot*) de 360°, até que tenhamos visto o estúdio inteiro. No entanto, não há nem sinal de nenhuma adolescente com o corpo maquiado, vemos apenas homens e mulheres maquiando e sendo maquiados no estilo “filme de terror”, enquanto um professor dá orientações. Bill continua sussurrando:

Bill: Eu estava, tipo, esfregando um pouco nos peitos dela e ela me olhou e falou “Qual o seu nome?”, eu disse “Meu nome é Bill”. Ela disse “Bill, você está deixando meus mamilos excitados”.

Nesse momento, de volta ao local em que Jerry está, a câmera nos mostra (através da cerca, como se fosse o ponto de vista de Jerry) Zoe tirando a blusa e expondo os seios:

Bill: Eu disse “É isso aí”. E eu estava, tipo – Eu estava prestes a derrubar meus pincéis e apenas –

Zoe agora tira o restante da roupa, ficando completamente nua. Ouvimos, em “*off*”, a voz sussurrante de Bill: “Ah! Foi incrível. O que você acha disso, cara?” Mas Jerry não responde, olha fixamente para Zoe, como que num transe:

Bill (em *off*): Jerry? Jerry? Kaiser?

Zoe pula na piscina. A câmera mostra Tess, sua mãe, na varanda com um copo na mão. Zoe bóia, finge-se de morta. Jerry finalmente sai do atordoamento. Agora é ele quem sussurra:

Jerry (sussurrando e gaguejando): Oh – Ãhm – Vo – Você tirou uma nota boa?

Bill: Sim, eles me deram A positivo!

Jerry (ainda sussurrando e olhando para Zoe através da cerca): Ótimo.

Bill: Por que você está sussurrando?

Jerry (pedindo silêncio): Shh! Shh, shh.

Bill: O quê? O que você está fazendo?

Jerry (ainda sussurrando): Eu te disse! Estou trabalhando.

Bill: Não parece que você está – o que você está fazendo, esperando alguma dama rica –

Jerry (sussurrando): Ok, preciso ir. Te ligo depois. Tchau.

No final dessa seqüência, Jerry desliga o celular e olha novamente através da cerca em direção à piscina. Tess diz: “Gostaria que você não fizesse isso” e joga uma pedra de gelo em Zoe para que ela pare de se fingir de morta. Jerry continua olhando a garota fixamente.

Além do elemento *voyeur* e a libido reprimida de Jerry, e talvez a vontade, por parte de Bill, de ser invejado, temos nessa cena uma contradição entre o que é visto e o que é dito, como no episódio do editorial “Tenderness”. Bill descreve o que não vê, enquanto Jerry vê, mas não descreve. Daí o elemento irônico, até mesmo cômico, dessa seqüência. Além disso, como já havíamos dito, essa parte prenuncia a morte de Zoe, conectando sua imagem nua na piscina com a imagem do cadáver morto no rio da próxima seqüência, e ainda mostra a libido latente de Jerry, prenunciando também sua explosão violenta no momento em que vir uma moça tirando a blusa novamente (o que ocorrerá no parque).

Aqui seria interessante fazermos uma espécie de digressão: o já mencionado fenômeno da sociedade do espetáculo, sobre o qual Guy Debord teorizou, não é *apenas* o fenômeno dos meios de comunicação de massa. Na passagem da década de 50 para a década seguinte, as reflexões sobre os meios de comunicação ganham amplitude porque não se trata mais de pensar a imagem apenas dentro do cinema ou da televisão (ou dos meios de comunicação em geral), mas como um fenômeno social global. Tudo se transformou em espetáculo – a política, a economia, a cultura, as relações pessoais – sendo que estas últimas são agora marcadas pelo *acting*, pela representação de papéis, o que distancia o contato entre as

pessoas (Lois é um exemplo disto). A sociedade do espetáculo não é só dominada pelos meios de comunicação de massa, é muito mais do que isso. O filme mostra (por exemplo, nessa passagem de Bill/Jerry que transcrevemos acima) como esse fenômeno se dá por meio do vício da televisão, mas o amplia para mostrar como ele se dá em toda a sociedade. No episódio supracitado, tanto do ponto de vista de Bill quanto do ponto de vista de Jerry, as histórias contadas ou imaginadas são tiradas do universo dos meios de comunicação. Note-se que Altman insere Bill contando a história dentro do universo do cinema. O fato de Bill ser aprendiz de maquiador num estúdio cinematográfico já nos dá a dica de que está fabricando algo enganoso (e/ou está escondendo algo). Quando conta a história a Jerry, está contando o enredo de um filme pornô. Jerry, por sua vez, tem uma relação superficial com a moça que se despe, é a mera relação com uma imagem. O mecanismo do voyeurismo é intrínseco ao cinema (e à televisão): o espectador, da segurança de sua casa, imobilizado no sofá ou na poltrona, vê um casal se beijando, ou um prédio entrando em colapso em razão de uma bomba (voltaremos a falar a respeito disso mais adiante). O episódio da conversa telefônica entre Bill e Jerry, então, demonstra a amplitude da relação com os meios de comunicação: não é mais necessário estar assistindo à televisão para que ela influencie nossas vidas.

Richard Dienst (1994, p. 62-64) nos explica:

A televisão avança a regra temporal do capitalismo: todo mundo é livre para passar seu tempo do modo que quiser, mas só porque, em outro nível, esse tempo é acumulado em outro lugar, não mais visto como individual. Podemos dizer, ainda, que a escolha de assistir ou não televisão, e o que assistir, torna-se parte do modo pelo qual a pessoa se dirige aos outros; não é uma decisão, tanto quanto não é decisão usar dinheiro ou não, trabalhar ou não.

[...]

A televisão, em outras palavras, torna-se “parte” do modo pelo qual o valor é construído, distribuído, e anexado a corpos formados na circulação geral de trabalho, mercadorias e dinheiro. Ela expandiu as zonas de valor, mudando, mediando, isto é, mecanizando as forças imaginárias das relações sociais.

Novamente, aqui se coloca uma relação entre público e privado, no sentido de que a televisão colonizou as relações humanas, o mundo do desejo, a sexualidade, tudo isso em

nome das necessidades dos anunciantes, de vender produtos. Continuaremos falando sobre esse assunto, tomando outros exemplos provenientes de *Short Cuts*.

3.3.1 Imagem, pornografia, violência e a forma-mercadoria

Ao longo do filme de Altman, há diversos momentos em que a relação entre imagem, sexo e violência está demonstrada. O episódio da troca das fotos (do cadáver nu no rio com as fotos de Honey) e o da “sessão” de fotos de Honey são ilustrativos (de maneira mais explícita, se comparados aos restantes) do fato de que, como Jameson (1995, p. 1) acertadamente afirma, “o visual é essencialmente pornográfico”. Também ilustram como o pornográfico e a violência caminham lado a lado.

Examinemos a cena da “sessão de fotos” de Honey mais detalhadamente: está inserida no capítulo 30 (“Jeopardy”) do filme, e é interligada com a cena anterior por meio de um *zoom in* na caixa do jogo *Jeopardy* (podemos traduzir “jeopardy” como “perigo”, “risco”), que servirá de entretenimento aos casais Wyman e Kane. Ouvimos então a pergunta: “E você? É pescador?”. Nesse momento, há um corte para a cena de Honey e Bill: num movimento investigativo, ela mostra uma mesa repleta de bebidas alcoólicas e o que parece ser uma revista (poderia ser um filme ou algo similar) com uma mulher nua na capa. A câmera faz uma tomada panorâmica (*panshot*), de modo que agora vemos Honey no apartamento pertencente aos vizinhos. Entretanto, só conseguimos vê-la através do aquário e dos cristais dentro dele. Está de costas, e vemos apenas seu reflexo num espelho localizado atrás do aquário. Com ar vago, ela fuma enquanto se olha no espelho; parece estar bastante ferida.



Figura 8 – Honey Bush (aparentemente ferida), vista através de aquário e espelho.

Seu reflexo no espelho logo dá lugar ao marido Bill, enfocado pela câmera em close e com expressão de evidente violência nos olhos, como se fosse um psicopata. Assim, à primeira vista, o espectador é levado a crer que Honey foi espancada pelo marido. Essa hipótese parece se confirmar quando, em seguida, Bill a agarra com violência e a atira na cama. Percebemos que os lençóis e fronhas têm manchas de sangue. Ouvimos agora o diálogo do casal:

Bill: Desculpe, tive que fazer isso, mas você simplesmente saiu da linha. E, sabe, sou apenas um jardineiro.

Honey: Vamos, Bill. Estou cansada disso.

Bill (com o braço em riste, pronto para dar-lhe um soco): Adeus!

É nesse momento que o espectador descobre que a cena do espancamento é falsa:

Bill (pegando um pincel de retoque): Oh não, deixe-me consertar isso para você. Não se mexa.

Honey então expressa seu descontentamento com o jogo de Bill:

Honey: Bill, isso está levando horas!

Bill: Ora, vamos... pára, pára, não se mexe.

Honey: Tenho que ir ao banheiro, não se incline sobre mim desse jeito. Vou tirar esse treco da boca (tira protetor bucal que cria impressão de inchaço)

Bill a ignora:

Bill: Não. Continue com ele só para tirar essa foto.

Honey: Espera um segundo.

Bill (cantarolando): Apóie seu marido...Agora pareça como se alguém tivesse te machucado muito. Como se Earl tivesse te batido. (tira uma foto) Obrigado.

Honey: Cale a boca.

Bill: Ele te bateu?

Honey: Você sabe que não.

Bill continua “forçando a barra”, apesar do desconforto de Honey:

Bill: Eu sei que literalmente não. O que mais ele fez? O que você pensa quando pensa no Earl?

Honey: Podemos parar? Não quero falar sobre isso, ok? Vamos Bill, vamos indo.

Bill (se inclinando sobre ela, com a cabeça em seu colo): Às vezes estou no chuveiro e ouço o som da água indo ralo abaixo e penso que tem alguém machucando você no quarto ao lado, e isso me assusta.

Honey (fumando e acariciando a cabeça de Bill com ar maternal): Ah vai, Bill...

Bill: Abra sua blusa um pouco para a próxima foto.

Honey: Não, eu não faço esse tipo de foto.

Bill (como criança): Ah, vai, só pra mim... Quer dizer... Eu poderia ter acelerado o processo (faz gestos agressivos, como se fosse espancá-la). Eu poderia ter feito minha versão rápida (emite sons violentos). Mas não fiz isso porque te amo tanto.

Honey: Eu também te amo.

Bill: Por que isso me excitou? Comecei a ter uma ereção enquanto estava fazendo isso. Que estranho. Ok, esse é meu último pedido.

Honey: Chega. Estou ficando impaciente.

Bill (entregando a Honey uma enorme faca de açougueiro com maquiagem de sangue na lâmina): Ok, depois disso chega, ok.

Honey: Vamos. Onde você quer isso?

Bill: Bem debaixo do seu sôvaco.

Honey (com cigarro na boca): Ok, certo, está perfeito agora.

Bill: Quero que você segure isso. Você está morta e seu marido é um maníaco.

Honey: Vai! Faz! Isso! Isso! Estou pronta!

Bill: Te amooooo!!

O final da cena anterior (com os casais Wyman e Kane reunidos para um churrasco) funciona como uma espécie de prenúncio para essa cena: a pergunta “Você é pescador?” “ecoa” nos peixes do aquário através do qual Honey aparece em seguida. Também nos

remete ao corpo nu encontrado por Stuart no rio em que pescava, estabelecendo um paralelo com a posterior violência simbólica praticada por Bill sobre o corpo de Honey.

As barreiras físicas que Altman utiliza nessa cena são recorrentes ao longo do filme (há diversas cenas filmadas através de vidros de portas e janelas), mas aqui estão mais ressaltadas: não só vemos a cena através da lente da câmera, como também pelos vidros do aquário, pela água e cristais contidos dentro dele, e ainda através do espelho. Isso cria um efeito de distanciamento – ou seja, o espectador não tem como pensar ser testemunha dos “fatos”, nem como se identificar com os protagonistas, já que fica evidente que a presença da câmera implica recorte (ponto de vista) e distorção. Além disso, tal procedimento demonstra como a mera exterioridade (a aparência) engana: pior, quanto mais “filtros” e artifícios (nesse caso, as superfícies e a maquiagem), maior ainda o engano. No começo da cena, somos levados a crer no espancamento de Honey, o que é falso; obviamente há aí uma mistura de violência (mesmo que não praticada “realmente”) e mascaramento da violência, acrescidos a fantasias sexuais.

Altman não nos mostra como o “jogo” começou, o espectador entra *in medias res*, posto que Honey já está toda maquiada e cansada. O fato de Bill fantasiar a respeito do fato de ser “apenas um jardineiro” é bastante curioso, porque não é apenas *acting* (jogo de representação), mas também cria uma diferença de classes entre os dois (que na realidade é inexistente). Além disso, estigmatiza uma classe inferior à sua, relacionando violência a ela (ou seja, segundo essa lógica, ser jardineiro implicaria falta de educação formal e, “portanto”, brutalidade).

Não satisfeito com a violência que a maquiagem no rosto de Honey e nos lençóis representa, Bill ainda atira a esposa bruscamente na cama e levanta o braço como se fosse dar-lhe um soco; em outras palavras, a violência a princípio simbólica, “de mentira”, vai se tornando

progressivamente mais real. E isso se intensifica quando Earl é mencionado. Não sabemos ao certo o que aconteceu entre Honey e seu padrasto (numa cena anterior, Earl alega ter estado bêbado, mas não a ter tocado), mas isso não nos interessa saber. Honey se incomoda ao tocar nesse assunto, e Bill, apesar de saber disso, continua forçando sua esposa a lembrar-se do episódio e falar a respeito dele. Ou seja, a violência agora se torna psicológica e bastante real: a “vítima” da foto é realmente vítima do padrasto, e torna-se nesse momento vítima do marido (vítima, ou seria cúmplice? Bill diz “Apóie seu marido...” e no final da cena é isso que Honey fará).

O prazer sexual sentido ao imaginar e simular atos violentos torna-se em seguida mais explícito, quando Bill conta que enquanto toma banho imagina alguém machucando Honey no aposento ao lado. Essa revelação é imediatamente emendada com o pedido: “Abra sua blusa um pouco para essa foto”.

O marido alterna momentos “ternos” (quando pousa a cabeça no colo de Honey e diz ficar com medo ao imaginar aquilo, quando diz que a ama e quando lhe pede, com voz doce, “ah, vai, faz isso por mim...”), com momentos brutais, como quando afirma que “poderia ter acelerado o processo”. Apesar das onomatopéias divertidas que emite ao fazer gestos agressivos, Bill mostra uma violência latente. Essa violência já havia sido indicada numa cena anterior, em que Bill senta-se no sofá e vê uma toalha estampada com uma moça *sexy* de biquíni. Após dizer um “Olá”, como se fosse iniciar uma conquista sexual imaginária, Bill dá uma violenta cotovelada na toalha e diz: “Cala a boca”. Como foi mencionado acima, essa violência está diretamente relacionada ao prazer sexual: “Por que isso me excitou? Tive uma ereção enquanto estava fazendo aquilo. Estranho”.

A mistura de ternura e excitação sexual parece finalmente ter conquistado Honey, porque, ao contrário do que poderíamos supor, a esposa outrora impaciente e relutante agora acata com

furor a faca apresentada pelo marido, bem como suas “direções cênicas”. Assim sendo, o jogo sexual termina num verdadeiro clímax: “Vai! Faz! Isso! Estou pronta!” e “Te amooo!”.

Cabe aqui fazermos uma digressão que nos ajudará a compreender melhor a relação entre sexo, violência e a economia global. Em seu famoso ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, escrito em 1936, Walter Benjamin faz uma análise panorâmica do processo de reprodução das obras de arte. O crítico alemão mostra-nos como as obras de arte sempre foram passíveis ao processo de reprodução – inicialmente manual, mas, ao longo da História, aprimorado numa velocidade cada vez maior.

Benjamin (1993) nos aponta o fato de que a reprodução manual das obras de arte tende a ser considerada ato falsificatório, a cópia tendo estatuto inferior à obra original. Isso porque o original teria seu *hic et nunc* (“aqui e agora”), sua *aura*:

Poder-se-ia definir a *aura* como a única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que esteja. Liga-se ela a duas circunstâncias. Encontramos hoje, dentro das massas, duas tendências igualmente fortes: exigem, de um lado, que as coisas se lhe tornem mais “próximas”, de outro lado, acolhendo as reproduções, tendem a depreciar o caráter daquilo que é dado apenas uma vez. Despojar o objeto de seu véu, destruir a sua aura, eis o que assinala de imediato a presença de uma percepção tão atenta àquilo que “se repete identicamente pelo mundo” que, graças à reprodução, consegue até standardizar aquilo que existe uma só vez. (BENJAMIN, 1993, p. 15).

A obra de arte estava vinculada, desde seus primórdios, a um *valor de culto*³⁷, mas, como os processos de reprodutibilidade se aprimoraram, dispensando a reprodução manual, essa aura, esse valor ritual da obra, foi paulatinamente substituído pelo que Benjamin denomina *valor de exibição*:

Na medida em que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, as ocasiões de serem expostas tornam-se mais numerosas [...]. As diversas técnicas de reprodução reforçaram esse aspecto em tais proporções que, mediante um fenômeno análogo ao produzido nas origens, o deslocamento quantitativo entre as duas formas de valor típicas da obra de arte transformou-se numa modificação qualitativa, que afeta a sua própria natureza. Originariamente, a preponderância absoluta do valor de culto fez um instrumento mágico da obra de arte. Do mesmo modo, hoje a

³⁷ “Sabe-se que as obras de arte mais antigas nasceram a serviço de um ritual, primeiro mágico, depois religioso. Então, trata-se de um fato de importância decisiva a perda necessária de sua aura, quando, na obra de arte, não resta mais nenhum vestígio de sua função ritualística” (BENJAMIN, 1993, p. 16).

preponderância absoluta do seu valor de exibição confere-lhe funções inteiramente novas, entre as quais, aquela de que temos consciência – a função artística – poderia aparecer como acessória. (BENJAMIN, 1993, p. 18).

Além da democratização da obra de arte em decorrência da perda de sua aura, Benjamin vê outros pontos positivos trazidos pela reprodução técnica: a cópia por vezes ressalta aspectos não vistos no original. Este é o caso, por exemplo, da ampliação de uma fotografia. As cópias aproximam mais a obra do público, dando-lhe maior alcance e mantendo-a sempre atual, na medida em que a obra não se prende unicamente ao momento de sua exibição (poderíamos citar como exemplo a execução de um concerto, que pode se manter constantemente atual por meio de sua gravação).

Se por um lado a aura é perdida, e com ela a idéia de autonomia da arte³⁸, por outro lado esse processo possibilita uma crítica materialista mais radical, porque dá maior visibilidade à reificação. O próprio autor parte do pressuposto de que não existe obra de arte fora do sistema dos meios de produção. A perda da aura apenas ressaltou esse fato já existente, embora esteja escondido pela ideologia da cultura enquanto esfera dos valores humanos autênticos e universais, desvinculada da produção material.

Para Benjamin, portanto, a morte da aura é um fator progressivo. De certa maneira, a imagem pornográfica é quase uma perversão do projeto do crítico alemão. É um sinal da derrota, pelo menos parcial, deste projeto. Porque a imagem pornográfica *realiza* a destruição da aura. Porém, não o faz do ponto de vista progressista, e sim do ponto de vista da mercantilização. Ou seja, a imagem pornográfica realiza o projeto de Benjamin, só que às

³⁸ Ou seja, aquela noção de que a arte não depende de um sistema econômico de produção para existir. Consultar as considerações feitas por Herbert Marcuse no ensaio “O caráter afirmativo da cultura”, escrito em 1937, do qual selecionamos o seguinte excerto: “Cultura afirmativa é aquela cultura pertencente à época burguesa, que, no curso de seu próprio desenvolvimento, levaria a distinguir e elevar o mundo espiritual-anímico, nos termos de uma esfera de valores autônoma, em relação à civilização. Seu traço decisivo é a afirmação de um mundo mais valioso, universalmente obrigatório, incondicionalmente confirmado, eternamente melhor, que é essencialmente diferente do mundo de fato, da luta diária pela existência, mas que qualquer indivíduo pode realizar para si ‘a partir do interior’, sem transformar aquela realidade de fato” (MARCUSE, 1997, p. 95-6).

avessas. Benjamin demonstrou, em seu ensaio, que a destruição da aura era um passo para a arte política. Na verdade, a imagem pornográfica nada mais é do que uma paródia da idéia de democratização, porque como tal imagem é uma mercadoria, só finge ser de acesso universal. É como a prostituta – parece estar ao alcance de todos, mas apenas aqueles que têm dinheiro usufruem. A aparência de ambas é de acesso universal. Susan Willis (1991, p. 162) nos explica claramente a relação entre mercadoria e o igualitarismo aparente:

Uniformemente alinhadas nas prateleiras, abertamente disponíveis, abundantes, [...] a disposição das mercadorias é a corporificação alienada e fetichizada do desejo pela democracia social – e, portanto, seu cancelamento [...]. A vida econômica deste país se divide entre os números crescentes dos fabulosamente ricos e os números ainda mais rapidamente crescentes de famílias em moradias precárias, com dietas pobres, desprovidas de cuidados médicos, ou simplesmente sem-teto. Essa vasta disparidade econômica é tida como assintomática, sem causa, sem relação com a norma comumente aceita da democracia social encarnada nos onipresentes *shopping-centers* [...]. A ideologia do capitalismo-mercadoria é que todos nós comercializamos, fazemos trocas comerciais igualitariamente na cultura.

O crítico Fredric Jameson (1993) também envereda por um caminho semelhante. Segundo ele, a pornografia é a prática da violência de maneira simbólica, é a alegoria da imagem pós-moderna, que se oferece como mero prazer. Porém, para que haja fruição, não basta qualquer imagem: ela deve ser esteticamente perfeita para consumo, assim como qualquer outra mercadoria. É o que Jameson denomina “*glossy image*” (imagem atrativa, brilhante). Não importa o conteúdo³⁹, a aparência, fruto da técnica, da tecnologia e do material utilizados na produção, é, em si, seu próprio conteúdo. Contanto que a imagem/exterioridade seja perfeita, tal mercadoria se torna consumível, mesmo que sua forma (cada vez mais embelezada) seja dissociada de seu conteúdo. Caso não seja, mas aparente ser, cabe ao *marketing* vendê-la como tal. A imagem perfeita deve, ao mesmo tempo, mostrar e encobrir o horror, a violência que assola sistematicamente as sociedades contemporâneas, fundadas em bases políticas e

³⁹ Tampouco importa como a imagem/mercadoria foi produzida: “A forma-mercadoria é, por definição, a negação das relações sociais de produção. No entanto, ela requer o social para sua produção. Essa é a contradição da forma-mercadoria, e é na base desta contradição que podemos começar a apreender os objetos e as práticas da vida cotidiana” (WILLIS, 1991, p. 159).

econômicas violentas (exploração, luta de classes, mais-valia, lucro); numa cena anterior do filme, o professor de maquiagem de Bill ensina a um aluno como isso deve ser feito: “o machucado está intenso, mas não está brilhando”.

Uma vez que estamos falando a respeito da imagem, cabe a nós fazer um paralelo com a própria história do cinema: o processo de apropriação (pela indústria) do caráter popular⁴⁰ do cinema se ampliou e se consolidou sobretudo a partir do surgimento do cinema sonoro (final da década de 20), quando, graças à oportunidade da inserção de diálogos nas produções, Hollywood “ressuscitou” o modelo dramático, produzindo filmes cuja temática central era a das relações interpessoais, nos quais o estilo (corte, edição, montagem, trilha sonora, atuação) fosse o mais transparente⁴¹ possível e com personagens psicologizadas – tudo isso para enfatizar um efeito ilusionista⁴². Acentuou-se, assim, o caráter “apolítico” e “de diversão” do cinema (como era o teatro dramático), que, bem sabemos, estende-se até os dias de hoje. Brecht percebe esse movimento como um retrocesso, um desperdício das potencialidades radicais do cinema.

O problema reside no fato de tal entretenimento estar a serviço da lógica capitalista:

É bem conhecido, e nem por isso menos verdadeiro, que os fenômenos específicos do tempo livre como o turismo e o ‘camping’ são acionados e organizados em função do lucro [...]. Deve o tempo livre, provavelmente para que depois se possa trabalhar melhor, não lembrar em nada o trabalho. Essa é a razão da imbecilidade de muitas ocupações do tempo livre. Por baixo do pano, porém, são introduzidas, de contrabando, formas de comportamento próprias do trabalho, o qual não dá folga às pessoas. (ADORNO, 2002, p. 116).

A distinção radical entre trabalho e recreação característica do modo de produção capitalista divide todas as atividades entre aquelas que servem ao trabalho e aquelas que servem à recreação, e faz desta última um sistema para a reprodução da força de trabalho. A recreação é dedicada à não-produção no interesse da produção. (BRECHT, 2001, p. 170).

⁴⁰ Concepção de cinema popular como um meio feito pelo povo para o povo.

⁴¹ Para uma discussão detalhada a respeito do estilo transparente, consultar a obra de Ismail Xavier, *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

⁴² Walter Benjamin apontava para esse fato em seu ensaio, afirmando: “os produtores de filmes têm interesse em estimular a atenção das massas para representações ilusórias e espetáculos equívocos”. (BENJAMIN, 1983, p. 24-5).

Essa concepção de cinema popular – no sentido de entretenimento e manipulação de uma indústria que produz para o povo – tem seu auge não só atualmente em Hollywood, mas também na Alemanha nazista da década de 30, quando Adolf Hitler apostou maciçamente em propaganda por meio de Joseph Goebbels e da cineasta Leni Riefenstahl, cujos documentários⁴³, apesar – ou por causa – do cunho político, eram altamente estetizados.

A estetização da política no regime nazista podia ser vista não só nos filmes e na propaganda, mas principalmente em toda a organização militar, nas marchas e paradas organizadas, e nos discursos de Hitler. Nessas ocasiões, havia um alto grau de elaboração cênica, além da preocupação com a iluminação do cenário criado para convencer o público da ideologia que aqueles espetáculos apregoavam.

Benjamin acreditava que nossos sentidos (sobretudo a visão e a audição) são constituídos historicamente e que foram aguçados com o surgimento do cinema. Houve, a partir desse momento, uma exigência do público e da crítica pela perfeição da atuação perante a câmera⁴⁴. Tal exigência de perfeição deve ser pensada dialeticamente: se, por um lado,

⁴³ O seguinte excerto foi retirado do ensaio “Der Film als Waffe” (“O filme como arma”), escrito em 1937 por Fritz Hippler (empregado na seção de cinema do Ministério da Propaganda) para uma publicação mensal nazista dedicada aos propagandistas (denominada *Unser Wille und Weg*): “Sabemos que o impacto de uma mensagem é maior se esta for menos abstrata, mais visual. Isso demonstra claramente porque o filme, com sua série de imagens continuamente em movimento, deve ter uma força persuasiva particular. Seja num *newsreel*, seja num filme alemão ficcional, é o espelho no qual as grandes massas do mundo vêem a Alemanha. Também é, como o rádio, o modo pelo qual as classes mais pobres são apresentadas, sem muito custo monetário, à cultura. É bobagem e miopia o fato de os estetas burgueses sacudirem a cabeça em sinal de desaprovação, dizendo que cinema não pode ser arte, que é um perigo para o teatro. A última dessas duas opiniões contraditórias é refutada pelos fatos. O filme deve ser dirigido às sensibilidades das massas. Tem, é claro, uma responsabilidade educacional, e talvez não evite todos os clichês para que agrade ao gosto do público. [...] Alcançar um número maior de pessoas que assistam a filmes alemães está entre as tarefas mais importantes da política do cinema alemão; isso feito, aumentar-se-ia também a eficácia dos filmes na propaganda política e no esclarecimento popular”.

HIPPLER, F. **Der Film als Waffe**. In: German Propaganda Archive. *Website* da Calvin College. Disponível em <<http://www.calvin.edu/academic/cas/gpa/ww2era.htm>>. Acesso em junho/2006.

⁴⁴ Novamente utilizamos aqui o ensaio esclarecedor de Benjamin: “No teatro, é o ator em pessoa que apresenta, diante do público, a sua atuação artística; a do ator de cinema requer mediação e todo um mecanismo. Disso, resultam duas conseqüências. O conjunto de aparelhos que transmite a performance do artista ao público não está obrigado a respeitá-la integralmente. A atuação do intérprete encontra-se, assim, submetida a uma série de

houve o processo de reificação do ator – muitas vezes ele é obrigado a repetir exaustivamente a mesma cena, seu envolvimento com as cenas não é como no teatro, visto que a filmagem não segue necessariamente a ordem narrativa –, por outro lado a perfeição obtida nesse processo permite ao cinema atingir graus de precisão que ampliam as possibilidades expressivas de maneira muito maior que qualquer outro tipo de forma artística. Entretanto, do mesmo modo que essa atuação perfeita mostra-se vantajosa para o cinema, também o é para o ditador, que, ao perceber isso, se apropriou dessa técnica para fins manipuladores. A “empreitada” de Hitler na tarefa de persuadir ideologicamente as “massas” por meio da arte e dos meios de comunicação foi, como sabemos, bem-sucedida. Essa exigência de perfeição – rebaixada a “receita” – perante a câmera se reflete claramente na crítica cinematográfica que aclama certos filmes hollywoodianos meramente por sua execução técnica. Já nos anos 30, Brecht (2001, p. 173-5) escrevia:

Nossos críticos se apressam em confundir essa habilidade para apresentar coisas de modo apetitoso com a melhoria dos aparatos. Um exemplo de progresso técnico, que é na verdade uma digressão, é o aperfeiçoamento dos aparatos fotográficos. Eles se tornaram muito mais sensíveis à luz. É possível trabalhar com eles quase sem levar em consideração as condições de iluminação. Eles têm uma série de qualidades adicionais, sobretudo o *close-up*, mas os similares que produzem são sem dúvida piores. Na arte, essa relação com a tecnologia se dá do seguinte modo: tudo pode ser perdoado, desde que “bem executado”. É assim que o *nonsense* consegue brilhar no mundo e no mercado. [...] É, então, a tecnologia que faz os truques, porque não é arte, mas sim truque, transformar uma porção de sujeira em sobremesa saborosa.

Essa tendência aumentou sobremaneira desde então, e tem reflexos sobre o modo pelo qual as produções cinematográficas são julgadas anualmente. A maioria dos festivais de cinema

testes ópticos (tomadas, montagem, edição). [...] A outra se refere ao fato de que o intérprete do filme não tem, como o ator do teatro, a possibilidade de adaptar a sua atuação às reações dos espectadores no decorrer da representação. O público acha-se na situação de um perito cujo julgamento não fica perturbado por qualquer contato pessoal com o intérprete. Toma, assim, a mesma atitude do aparelho: examina um teste. No cinema, é menos importante o intérprete apresentar ao público uma outra personagem do que se apresentar-se a si próprio. Pela primeira vez, e em decorrência da obra do cinema, o homem deve agir com toda a sua personalidade viva, mas privado da *aura*. Pois sua *aura* depende de seu *hic et nunc*. Ela não sofre nenhuma reprodução. A tomada no estúdio tem a capacidade peculiar de substituir o público pelo aparelho. A *aura* dos intérpretes desaparece necessariamente e, com ela, a das personagens que eles representam”. (BENJAMIN, 1983, p. 21-2).

submete os filmes a categorias como “Maquiagem”, “Efeitos Visuais”, “Figurino”, “Fotografia” ou “Direção de arte”.

Para lutar contra a estetização da política (ideológica e manipuladora) e conscientizar a sociedade, Walter Benjamin viu como solução politizar a arte. Mas nós sabemos, sessenta anos depois, que a estetização da política (e da maioria das áreas de nossas vidas) continua forte, e que são raras as tentativas de politizar a arte – quando isso ocorre, muitas vezes essa politização é incorporada pelo capital. Entretanto, apesar dessa estetização reinante (tanto da política quanto dos objetos culturais), e da valorização extrema da forma-mercadoria, o projeto de politização da arte não morreu na contemporaneidade: Robert Altman e outros artistas se recusaram a abraçar tal tendência ao introduzir em seus filmes o que Raymond Williams (1989) constatou ser a característica em potencial do cinema, necessária para que houvesse inovação. A relação deste trecho do ensaio de Williams com *Short Cuts* é evidente:

Essa capacidade do cinema de se locomover além dos limites espaciais fixos, de conectar ou fazer colidir ações que seriam a princípio separadas, essa faculdade de criar um fluxo novo ou de recriar um já existente, é um enorme potencial para a inovação. (Williams, 1989, p. 113, grifo nosso).

3.4 A FRONTEIRA VIRTUAL/REAL E O ENGANO COMO FORMA PREFERIDA

Diversos filmes (*Vanilla Sky* e *Matrix*, por exemplo) vêm aparecendo com a temática virtual/real, nos quais as personagens têm dúvidas quanto à própria existência, e, muitas vezes, acabam descobrindo que vivem num mundo virtual inserido dentro do mundo real.

Com relação a isso, Robert Kurz⁴⁵ inicia seu ensaio “A realidade irreal” da seguinte forma:

Em que medida a realidade é real? Será que fazemos clinicamente mortos numa câmara refrigerada e nosso cérebro é manipulado por meio de estímulos eletrônicos que nos simulam a vida e a experiência? Ou será então que estamos sob o efeito de drogas que nos figuram um mundo repleto de vida, quando na verdade fazemos encolhidos num canto fétido qualquer?

[...].

A revolução microeletrônica e a nova mídia fortaleceram uma tendência social que apaga as fronteiras entre a existência e a aparência, entre a realidade e a simulação. O que é significado e o que é significante?

Pensamos que na sociedade contemporânea, apesar da caracterização acertada da *sociedade do espetáculo* de Debord na década de 60, houve algumas alterações significativas no modo de perceber a realidade, detectadas e demonstradas por Kurz. Em seu ensaio, este percebe o fortalecimento da tendência ao apagamento dos limites entre real/simulado, entre ser/parecer. O crítico alemão percebeu o impacto disso até mesmo na política, o “*personality show* de máscaras sorridentes”⁴⁶. Mas vai além deste tipo de observação, analisando como os “tentáculos” da mídia se fazem presentes em todas as áreas da vida, crescendo não só quantitativamente mas qualitativamente. Kurz denomina isso de cultura da “falsa autenticidade” ou da “autêntica falsidade”, e mostra qual é o fundamento dessa consciência simuladora – a transformação do trabalho, que é consumo de energia humana abstrata, em moeda. O problema residiria no fato de a moeda ter-se esvaziado de valor:

⁴⁵ KURZ, R. **A realidade irreal**. In: Revista EXIT!. Website de uma revista virtual de textos críticos da sociedade contemporânea. Disponível em <<http://obeco.planetaclix.pt/rkurz55.htm>>. Acesso em 07/09/04.

⁴⁶ Idem, ibidem.

O processo econômico moderno pode ser definido como a inesgotável transformação desse trabalho em moeda: a energia humana que se manifesta em sociedade constitui a substância da moeda. Toda moeda que não espelha um trabalho precedente é moeda sem substância e, por isso, simulada. [...] O conceito básico nesse contexto é o de capital fictício. Marx distingue duas formas ou dois esteios desse capital fictício: o crédito governamental e a especulação. Em ambos os casos, a transformação real do trabalho produtivo em moeda é substituída pelo crescimento simulado da base monetária. [...]. Sob a forma de crédito governamental, uma atividade econômica é tratada simuladamente como produção, embora seja na verdade consumo social [...]. A essência da economia especulativa é obter um aumento fictício do valor sem respaldo em nenhum trabalho produtivo, contando apenas com a negociação de títulos de propriedade. Uma coisa é certa: os homens modernos de todas as classes sociais não querem admitir que, com o decorrer do tempo, uma economia totalmente monetária é inviável na prática.⁴⁷

Todavia, Kurz admite que, mesmo reconhecendo a inviabilidade dessa economia especulativa, as pessoas estão de tal modo impregnadas com a cultura da simulação que mesmo a realidade capitalista tornou-se aparentemente irreal. Chegamos a tal ponto que “certos homens não se levam mais a sério e nem mesmo sabem se realmente ainda existem”⁴⁸. A popularidade de filmes de ficção científica como *Matrix* (que põe em xeque a existência da realidade), talvez possa ser explicada pela hipótese de Kurz.

No momento em que a palavra “virtual” aparece em *Short Cuts* (quando Lois tenta explicar a Honey o que seria a realidade virtual), novamente há o reforço e a explicitação das teses de Altman. As figuras do filme não parecem duvidar de sua própria existência, mas demonstram vontade de mudá-la (“Gostaria que alguma coisa acontecesse e mudasse nossas vidas”, diz Earl a Doreen, quando ela lhe conta sobre o atropelamento).

⁴⁷ Idem, *ibidem*.

⁴⁸ Idem, *idibem*.



Figura 9 – Earl e Doreen, embriagados em seu Hawaí imaginário: impossibilidade de mudança.

Todavia, o plano de mudança é individual, nunca coletivo – o que demonstra a ausência de consciência de classe, e é índice da fragmentação da sociedade (nos deteremos mais sobre esse assunto em breve). Isso se reflete na falta de agência das figuras do filme: a mãe que, ao invés de levar o filho atropelado ao hospital, deixa-o descansar e liga para o marido perguntando o que fazer; os pescadores que nada fazem a respeito do cadáver encontrado no rio; Earl e Doreen que querem se mudar de Downey, mas nunca conseguem; o marido que extrai a confissão da esposa, mas não age, e assim por diante. Na obra *Pós-modernismo ou a lógica cultural do capitalismo tardio* (1993), Jameson afirma que a impotência é análoga à experiência de luto (*mourning*) descrita por Freud, pois “em ambas há a perda gradual de interesse em si e no mundo exterior” (JAMESON, 1993, p. 316). A diferença, segundo ele, é que as pessoas se recuperam do luto, mas a impotência, como índice de uma situação objetiva que não muda, é manejada de modo a reconhecer sua persistência. Para Jameson, esse modo de lidar com a impotência disfarça e reprime uma falta de poder fundamental; a impotência econômica, diz ele, “é a extrema falta de poder político” (JAMESON, 1993, p.316). O crítico norte-americano aponta ainda que lidamos de modo compensatório com nossa impotência econômica, justamente por meio do consumo. Nesse mundo repleto de

mercadorias, o desejo de possuí-las (estimulado pela ilusão do *marketing* e difundido principalmente pelos meios de comunicação) colide com a impossibilidade de consumi-las (pela desigualdade econômica e pela promessa de felicidade que nunca se cumpre por meio da forma-mercadoria). Mesmo aqueles que têm poder econômico suficiente para consumir tais mercadorias padecem do que Jameson denomina *false happiness* (“felicidade falsa”): “As gratificações do carro novo, do jantar em frente à televisão e do seu programa favorito no sofá – são agora eles próprios secretamente uma miséria, uma infelicidade inominável” (JAMESON, 1993, p.280); ou seja, o constante consumo de mercadorias e de imagens por parte dessa parcela da população não preenche a insatisfação e o vazio sentido pela falta de uma coletividade. A produção do descontentamento (como um todo, inclusive sexual, como nos explica Marcuse⁴⁹) leva, então, muitas vezes, à barbárie:

Assim como o reprimido retorna, a libido reprimida também. Esse retorno assume três modalidades principais: numa delas, a libido se transforma em princípio de destruição, a agressividade realizando o prazer (o nazismo, o fascismo, os genocídios, a destruição da Natureza, o cataclismo atômico); numa outra, ela reduz os autômatos humanos à infantilização, ao conformismo, à *dessublimação repressiva* (como, por exemplo, a exibição dos corpos nus pela propaganda como profanação); numa terceira, enfim, ela torna possível a rebeldia de Eros, a transgressão que não é afirmação do existente, mas sua negação (por exemplo, as “perversões” sexuais como fonte de saúde e de vida). Nesta terceira via, a sexualidade rebelde parte em busca da unidade perdida, da recomposição do corpo e do espírito, e recusa funções.⁵⁰

Em *Short Cuts*, perante sua impotência, as figuras, além do consumo, utilizam-se de vários recursos para fugir dessa realidade: a televisão, já mencionada, e o que veremos a seguir.

Uma das formas de des-virtuar a realidade é por meio da mentira. O clássico exemplo do marido adúltero utilizando seu emprego como desculpa à mulher está em Gene, mentiroso compulsivo. Porém, ao contrário da tradicional esposa traída, usualmente tratada como

⁴⁹ Ver a obra *Eros e Civilização*. Rio de Janeiro: Ed. LTC, 1999.

⁵⁰ CHAUI, M. **Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida**. In: Cefet-SP. *Website* do Centro Federal de Educação Tecnológica de São Paulo. Disponível em <<http://www.cefetsp.br/edu/eso/filosofia/marcuseeroschaui.html>>. Acesso em 15/06/07.

vítima, Sherri finge não saber só para se divertir às custas dos pretextos que Gene inventa cada vez que vai sair.

A simulação (uma outra forma de mentira ou de engano) é representada por Lois, a atendente de telessexo. Ela finge prazer sexual para obter dinheiro, mas com isso termina por frustrar seu marido, que, ao final do filme, mata uma moça com a qual poderia potencialmente ter uma relação sexual.

A vida sexual do casal é insatisfatória para ambos (“Como é que você nunca fala comigo daquele jeito?” diz Jerry, invejando os clientes da esposa. Em resposta, Lois ataca: “Você está brincando? Olha, se você quer me foder, me foda. Só estou cansada de falar.”), ao passo que, virtualmente, Lois é excitante e atrai Jerry, mesmo que este saiba que aquilo não é real. Tanto que parte dele a sugestão de que ela fale com ele daquela maneira: “talvez isso apimente as coisas”. Lois, mergulhada em preocupações de ordem prática, e apesar de “praticar” e saber o que é realidade virtual⁵¹ (“Virtual é, tipo, muito real. Então a realidade virtual é praticamente totalmente real, mas não é”), não percebe que na realidade “real” ela e o marido são sexualmente frustrados, e que isso pode gerar conseqüências devastadoras (como, por exemplo, a possibilidade de seu marido tornar-se um assassino, por causa da libido reprimida).

⁵¹ Assim como a figura Lois, o crítico Žižek define realidade virtual de modo bastante interessante: “Hoje encontramos no mercado uma série de produtos desprovidos de suas propriedades malignas: café sem cafeína, cerveja sem álcool, creme de leite sem gordura [...]. O que dizer do sexo virtual, o sexo sem sexo; da guerra sem baixas (do nosso lado, claro); ou mesmo do multiculturalismo tolerante de nossos dias, a experiência do Outro sem sua Alteridade (o Outro idealizado que tem danças fascinantes e uma abordagem holística ecologicamente sadia da realidade, enquanto práticas como o espancamento das mulheres ficam ocultas?). A Realidade Virtual simplesmente generaliza esse processo de oferecer um produto esvaziado de sua substância: oferece a própria realidade esvaziada de sua substância, do núcleo duro e resistente do Real – assim como o café descafeinado tem o aroma e o gosto do café de verdade sem ser o café de verdade, a Realidade Virtual é sentida como a realidade sem o ser. Mas o que acontece no final desse processo de virtualização é que começamos a sentir a própria “realidade real” como uma entidade virtual.” (ZIZEK, 2003, p. 24).



Figura 10 – Lois Kaiser recebe uma proposta economicamente tentadora.

O que vale mais, para ela, é ganhar dinheiro com o virtual e, se possível, com o real também (enquanto Lois e Honey estavam sentadas na mesa de um bar, a primeira recebe uma proposta: 200 dólares por um favor sexual. Jerry chega e impede, indiretamente, a concretização da negociação. Lois, irritada, levanta-se e diz: “Precisava mesmo desse dinheiro. Licença, tô me sentindo com náusea”).

É Lois quem fica responsável pela contabilidade, inclusive dos negócios do próprio marido (“Você já recebeu dos Ryan? Se não, não quero que você limpe a piscina deles”). No entanto, o filme deixa claro que Lois se encontra nessa incômoda situação porque

[a] reação anti-feminista sentida em larga escala põe a mãe que trabalha fora numa posição em que ou ela tem de ceder à pressão social e funcionar mais como uma mãe, ou sofrer o fardo da culpa pela sua decisão de trabalhar. (WILLIS, 1991, p. 160).

Lois optou por trabalhar em casa, de maneira a conciliar as duas coisas: ganhar dinheiro (já que o marido não ganha sustento suficiente limpando piscinas) e cuidar das crianças sem se sentir culpada pela primeira atividade, atitude revelada a Jerry num momento de discussão:

Você deveria estar feliz por eu ter um emprego que me permite ficar em casa o tempo todo com as crianças, sabe, ao invés de mandá-las para uma creche meia-boca. E ganho muito bom dinheiro também. (ALTMAN; BARHYDT, 1993, p. 119).



Figura 11 – Renda complementar: Lois troca a fralda da filha enquanto faz sexo por telefone.

É num episódio cômico, porém, que o limite entre real e virtual mostra-se totalmente apagado. Honey, esposa do maquiador Bill, permite que ele a maquie e fotografe como se tivesse sido espancada, esfaqueada e morta. Quando Honey vai até a loja em que suas fotos foram reveladas, entregam-lhe, por engano, as fotos que Gordon tirou durante uma pescaria na qual ele e seus amigos encontraram o cadáver de uma jovem boiando no rio. As fotos de Honey, por sua vez, foram entregues a Gordon. Ambos ficam chocados com o que vêem e tentam memorizar a placa um do outro (provavelmente para denunciar à polícia) enquanto destrocam as fotos. Essa cena demonstra como, em termos de imagem, o real e o virtual são idênticos: a moça maquiada estava tão morta, aos olhos de quem visse as fotos, quanto o cadáver do rio.

As dependências químicas retratadas em *Short Cuts* também são meios de “maquiar” a realidade, mas desta vez internamente. A maioria das personagens do filme bebe e fuma para não ter de enfrentar a dura realidade, com todos os seus problemas. Stormy, o piloto, bebe diversas cervejas ao longo do fim de semana enquanto destrói a casa de Betty.

Os pescadores, ao encontrarem o cadáver boiando no rio, discutem sobre o que fazer a respeito dele. Após várias sugestões (tirar o corpo do rio, chamar a polícia), todas elas rejeitadas pelo grupo, um deles diz: “Bem, eu sei o que vou fazer. Vou tomar um *drink*”. E todos seguem seu exemplo. Durante o fim de semana em que passam no local, os pescadores bebem toda vez em que há menção ao corpo, e tiram fotos do cadáver.

Ralph, o médico que cuida de Casey no hospital, parece mais preocupado com os problemas conjugais do que com seu paciente, o qual ele apenas observa, não tomando basicamente nenhuma providência. Por isso, tenta justificar-se o tempo todo perante os pais do garoto, entre várias doses de aspirina:

Ralph: Enfermeira, uma aspirina. É para mim. (virando-se para Howard)
Ele está com um pequeno coágulo, um pouco de inchaço no cérebro, mas provavelmente não vai precisar de cirurgia. Ele está aspirado, mas não estamos muito preocupados com isso.

Howard: Aspirado? O que é isso?

Ralph: Ele está com um pouco de fluido nos pulmões. Olha, vamos ficar de olho nele. Ok?

(Ralph se afasta e pára novamente do outro lado do balcão das enfermeiras para pegar mais aspirina)

Ralph (para a enfermeira): Mais três.

Marian, esposa de Ralph, por sua vez, justifica o adultério (cometido três anos antes) dizendo que não foi nada, que todos estavam bêbados e que, por isso, o sexo não significou nada para ela.

Após Marian e Ralph terem discutido o adultério, e após Claire (esposa de Stuart, um dos pescadores) ter descoberto que o marido passou dias pescando e bebendo, sem remover o cadáver do rio ou chamar a polícia, ambos os casais se encontram na casa dos Wyman

(Ralph e Marian) para um churrasco, onde comeriam o peixe trazido por Stuart. No começo do evento, os cônjuges de ambos os casais se “alfinetam”, dando indiretas que o outro casal jamais entenderia, mas nunca falando abertamente a verdade para desabafar. Começa então uma interação entre os dois casais, como se houvesse uma troca de cônjuges. Segue a transcrição do diálogo da cena:

Ralph: Marian, o que você está usando por baixo?

Marian: Você sabe, Ralph. Nada!

Claire (para Ralph): O que você quer ser?

Ralph: Quero ser nada!

Marian (para Stuart): Vou transformar você num *pussy...cat*.

Claire (para Ralph): Bem, eu sei fazer nada. Vamos simplesmente apagar seu rosto.

(Claire senta no colo de Ralph)

Claire (canta): “Num lugar perto da floresta,

Um homenzinho estava de pé ao lado do rio.

Viu uma garota boiando

E ouviu seus gritos.

Me ajude, me ajude,

Me ajude, ela disse– ”

Stuart: Mas ele não pôde ajudá-la, ela estava morta.

Vemos Ralph provocando Marian, perguntando sobre a calcinha (ele sabia que ela não estava usando nenhuma) – e Marian rebate, dizendo o mesmo “nada” que havia dito durante a discussão com Ralph. Primeiramente ela disse naquela noite, três anos antes: “Nada aconteceu entre Mitchell e eu”. Conforme a discussão foi se desenvolvendo, o “nada” transformou-se num beijo, e o beijo, em sexo. Mas o sexo não significou “nada” para ela – um “nada”, portanto, que quer dizer “tudo”. É significativo, então, que Ralph peça a Claire uma maquiagem para que ele se transforme em “nada”.

Claire senta-se no colo de Ralph, sinal claro de interesse sexual por ele. Marian, por sua vez, oferece a Stuart uma maquiagem de gato sugestiva, dado o triplo sentido da palavra *pussy* (“gatinho”, “covarde” ou o órgão sexual feminino) e a pausa entre “*pussy*” e “*cat*”.

Claire também dirige sua indireta a Stuart, cantando a música-paródia da situação enfrentada pelos pescadores.

O churrasco na casa dos Wyman começou, portanto, de modo bastante tenso e com debates sobre os acontecimentos reais na vida dos dois casais. Mas ao longo do tempo, conforme eles vão tomando uma série de bebidas alcoólicas (*piña colada*, vinho, tequila), o ambiente vai se tornando harmonioso, com todos dentro de uma banheira borbulhante. Ou seja, o álcool atenuou tanto a tensão existente pela realidade dos fatos, quanto a diferença de classes.

3.5 AS CLASSES MÉDIAS E OS SUBÚRBIOS

O recorte social em *Short Cuts* fica claramente demarcado: eis um filme que mimetiza a classe média em suas vertentes. Todas as figuras têm seu papel estrutural definido, com profissões e caracterização (roupas, trejeitos, cenário das casas em que habitam, linguajar) que indicam a posição social de cada uma delas. Stuart Kane sente-se envergonhado com o carro da esposa (antiquado, em más condições e pintado em consonância com a profissão de palhaça que ela exerce). Diz que deveriam ter estacionado a três quadras de distância da casa dos Wyman, casal mais abastado. Já dentro da referida casa, Claire, esposa de Stuart, deslumbra-se com o requinte do ambiente. Numa cena anterior, durante o concerto de música erudita, quando Marian Wyman convida Claire e Stuart para o churrasco, percebe-se que seu marido Ralph não se sente à vontade; numa outra cena, ele não reconhece, ou até mesmo finge não saber quem Claire é quando a encontra no hospital. E, já no churrasco, quando ele, protegido por seu *status* de médico, pergunta a Stuart sobre a profissão que ele exerce, a distância social entre os dois parece se aprofundar, pois, além de ser vendedor (“de quase tudo, exceto roupas”), Stuart confessa estar desempregado há mais de três meses.

Doreen e Earl, por sua vez, sequer possuem uma casa propriamente dita, moram num “condomínio” de trailers. A casa de Tess e Zoe, em contraste, é equipada com piscina e aparenta ser grande e aconchegante, assim como a dos Finnigan, seus vizinhos.

Betty Weathers é exemplar alpinista social: trocou Stormy (piloto de helicóptero do governo) por Gene (policial, também do governo), e Gene por Wally (piloto de avião particular), que a leva para a região do Lago Tahoe, no norte da Califórnia, onde um morador ou visitante poderá passar agradáveis momentos, desde que tenha dinheiro, como sugere o trecho a seguir:

Após um dia desfrutando sua atividade favorita, seja no Lago, nas montanhas ou no campo de golfe, você pode saborear a vida da alta sociedade em alguns dos restaurantes quatro estrelas do Lago. Depois, visite um dos nossos cassinos reconhecidos nacionalmente e tenha a chance de ganhar milhões, ou simplesmente absorva o sabor local passeando pelas lojas na *Heavenly Village*. Para finalizar seu dia, se dê o mimo de um de nossos *spas* terapêuticos. Só o tempo limita a fruição de todos esses prazeres e atividades.⁵²

A diferença de classes entre os três homens fica bem demarcada no filme, demonstrando que Betty escolhe seus parceiros com base nas posses que eles têm, tornando-se ela própria escrava do consumismo.

Uma vez constatado o recorte da classe média de Los Angeles, resta-nos tentar descobrir a relevância e as possíveis conseqüências dessa escolha.

Numa entrevista concedida em 1981 a Richard Combs e Tom Milne, da revista *Sight and Sound*, o diretor Robert Altman declarou:

Para chegar no poder, toda nação, grupo ou cultura tem que ter uma classe-escrava. E a classe-escrava da América é a classe média. O poder absoluto dos Estados Unidos é a classe média. Eles fazem tudo certinho. Colocam seu dinheiro nas poupanças a juros baixos. Compram um carro novo a cada dois anos, porque alguém lhes diz que é isso que têm que fazer, e isso mantém a economia básica em movimento. (STERRITT, 2000, p. 105).

⁵² TAHOE DAILY TRIBUNE. *Website* turístico da região do Lago Tahoe. Disponível em <<http://www.tahoe-daily-tribune.com/apps/pbcs.dll/section?Category=SPECIALA03>>. Acesso em maio/2005.

Entretanto, além desse depoimento, devemos levar em conta outros fatores como, por exemplo, a falta de consciência de classe desse estrato médio da sociedade. Tanto as chamadas “classes baixas” quanto as “classes altas” desempenham papéis mais definidos na sociedade, e são capazes de identificar esses papéis. A classe alta procura manter e ampliar suas influências, interesses e poderes político-econômicos, enquanto a classe baixa se revolta (ou se resigna, dependendo do momento histórico) com as condições subumanas insuportáveis às quais é submetida. A classe média, por sua vez, não se identifica com a classe trabalhadora porque tem horror a ela, posto que ela encarna o temor por “cair” na pirâmide social. Por outro lado, também não pode se identificar com a classe acima da sua, pois, apesar das aspirações e esforços contínuos, não consegue ter acesso ao seu nível de consumo. Agrega-se a isso sua instabilidade. O geógrafo Edward Soja (2002, p. 163-64) novamente nos auxilia na compreensão da conjuntura social em Los Angeles:

As ‘classes médias’ parecem tremendamente instáveis em sua posição, deslocando-se da porção média em duas direções: alguns para cima, mas a maioria para baixo, rumo à classe trabalhadora. Segundo estudos de trabalho urbanos, as crescentes fragmentação e polarização da cidade resultaram no chamado ‘meio perdido’, um perfil do mercado de trabalho no qual o outrora proeminente nível médio encolheu o peito. Essa cidade pós-moderna [...] possui uma estrutura social desestabilizada e desorganizada, cuja dualidade consiste, cada vez mais, numa ‘subclasse’ amorfa e heterogênea, e numa ‘superclasse’ amorfa e heterogênea de executivos, empresários, corretores e artistas. Essa estrutura social [...] é mais flutuante e imprevisível politicamente do que nunca.

Pensamos que o fato de nada mudar (pelo menos nada de muito significativo) ao final da narrativa de *Short Cuts* demonstra que não ocorrerão mudanças na sociedade se depender dessa classe flutuante e sem consciência de classe. Isso porque as pessoas a ela pertencentes acreditam na ideologia do *self-made man*, ou seja, a ideologia de que esforço, trabalho e força de vontade individuais são suficientes para mudar (individualmente, claro) suas condições de vida. O filme nos mostra as figuras enfrentando diversas crises cíclicas. No caso dos Shepard, o marido trai a esposa, é abandonado pela amante, e se reconcilia com a

esposa (diversas vezes, pelo que podemos inferir da conversa entre Sherri e Marian). Entre os Piggot, Earl se afunda no álcool para poder enfrentar o dia-a-dia miserável e Doreen trabalha para sustentar o casal. Eles brigam e se reconciliam, com a promessa – sempre impossível – de que vão sair de Downey para um lugar melhor. Essas pessoas superam a crise, mas apenas momentaneamente. Ao invés de se mobilizarem coletivamente, apostam na reconstrução do *status quo*, tendo como base os valores “autênticos” do humanismo, da família e da superação dos traumas. Podemos ver essas crises cíclicas do filme como alegorias das crises cíclicas do próprio sistema capitalista – cujos maiores exemplos foram o *crash* da bolsa de valores de Nova Iorque em 1929 e a crise dos anos 70 –, que sempre acabam por se reconstituir graças aos esforços de lideranças políticas e às manobras econômicas por elas empreendidas (tais como o *New Deal* de Roosevelt).

Lembremos que foi a classe média que sofreu uma maior despolitização e desarticulação ao longo dos anos, graças, dentre outros fatores, ao fenômeno de suburbanização.

Novamente, Los Angeles é modelo exemplar desse fenômeno, como nos explica Edward Soja (1993, p. 156): “Em vez de estimular o crescimento central, o processo de industrialização associou-se a uma suburbanização ainda mais esparsa [...]. Não admira que Los Angeles tenha sido descrita como ‘sessenta subúrbios em busca de uma cidade’”.

Segundo o geógrafo Lefebvre⁵³ (1974 apud SOJA, 1993), para garantir sua sobrevivência, o sistema de produção capitalista foi baseado na criação de uma espacialidade abrangente e instrumental. Explica-se, desse modo, a separação física entre um local de trabalho e um local de moradia, além de um espaço reservado ao escoamento de mercadorias. De acordo com outro geógrafo, David Harvey (2001), para que esse escoamento (e conseqüentemente, a acumulação) seja eficiente, o espaço deve ser configurado de tal maneira que a produção, a

⁵³ LEFEBVRE, H. *La production de l'espace*. Paris: Anthropos, 1974.

circulação, a troca e o consumo dessas mercadorias sejam feitos de maneira veloz (lembramos da máxima “Tempo é dinheiro”).

Em outras palavras, a lógica da acumulação demanda uma paisagem geograficamente condizente com a organização produtiva. Entretanto, não é apenas o local de trabalho que deve seguir esta lógica, porque o que lá é produzido depende dos hábitos de consumo do local de moradia e do local de lazer.

Nas palavras de Harvey (2001, p. 81),

a socialização do trabalho que acontece em casa – com tudo o que isso implica com relação a atitudes para trabalho, consumo, lazer e outros – não pode ser deixada ao acaso. O capital pode procurar formas indiretas de dominação por meio do poder mediador do Estado e de suas instituições associadas (educacionais, filantrópicas, religiosas...).

Os espaços, portanto, encontram-se saturados. O capital estendeu-se de tal modo que abarcou não só o espaço geográfico (a natureza), como também o inconsciente (utilizando-se os meios de comunicação de massa).

Contudo, a expansão espacial do capital foi responsável pela formação de subúrbios também por outra razão: houve uma tentativa sistemática de resolver a luta de classes. Com o surgimento dos subúrbios, o ímpeto revolucionário dos trabalhadores foi transformado em lutas circunscritas e em interesses pessoais (a chamada “*grass roots politics*”, que poderia ser traduzida como “política local” ou “micropolítica”). Alguns exemplos dessa política são os movimentos emergentes nos anos 60, tais como o feminismo e o movimento estudantil:

As revoluções de 1848, a Comuna de Paris de 1871, a violência urbana que acompanhou as grandes greves dos ferroviários de 1877, e o incidente Haymarket em Chicago nos EUA, claramente demonstraram os perigos revolucionários associados a grandes concentrações do que Charles Loring Brice denominou “as classes perigosas” da sociedade. O perigo poderia, até certo ponto, ser aliviado seguindo-se uma política de dispersão para que os pobres e a classe trabalhadora pudessem ser submetidos ao que os reformadores urbanos do século XIX chamaram “a influência moral dos subúrbios. (HARVEY, 2001, p. 86-87).

Nos EUA, a criação desses subúrbios, gerada pela migração de indústrias e praticamente instituída por lei (com o *Housing Act – Lei das Edificações* – de 1949 e com o bilionário subsídio do governo para a construção de estradas⁵⁴), também serviu para “pulverizar” os trabalhadores, além de estimular o consumo em razão da distância dos centros urbanos. “Nessas circunstâncias, as compras de bens duráveis – carros, máquinas de lavar, casas próprias – começaram a absorver uma crescente proporção dos rendimentos dos trabalhadores e causaram um impacto enorme nos padrões de trabalho.” (Aronowitz, 1992, p. 383).

A escolha de Los Angeles – como vimos, conhecida como “sessenta subúrbios em busca de uma cidade” – para ser cenário de *Short Cuts* não nos parece, portanto, aleatória. Não são quaisquer subúrbios: Altman escolheu alguns dos mais problemáticos dessa cidade. Segundo ele,

[...] tomamos liberdades com o trabalho de Carver. [...] Transpusemos os cenários do Noroeste Pacífico para a Califórnia Sulina, porque queríamos posicionar a ação num vasto cenário suburbano para que o encontro de personagens acontecesse por acaso. Houve igualmente considerações logísticas, mas queríamos que as ligações fossem acidentais. O cenário é a Los Angeles que ainda não foi abordada; não Hollywood ou Beverly Hills, mas Downey, Watts, Compton, Pomona, Glendale – subúrbios americanos. (ALTMAN, 1993, p. 7 e 9)

No filme, no entanto, não conseguimos nos localizar, ou seja, tornamo-nos incapazes de formar o mapa desses subúrbios, não sabemos se as figuras de um núcleo narrativo moram longe ou perto daquelas pertencentes a outro núcleo. Apenas vemos que se locomovem com veículos particulares (carro ou moto) para irem a qualquer lugar. Não vemos ônibus, trens ou

⁵⁴ “Desde a administração Eisenhower, o único ‘gasto social’ que gozou de consistente apoio político bipartidário foi o programa federal de auto-estradas. Em resposta à persuasão do Presidente, o Congresso apropriou cem bilhões de dólares para esse programa na década de 50, assegurando o futuro do automóvel como a forma predominante de transporte de passageiros neste país e ajudando o transporte caminhoneiro a destruir o sistema ferroviário. Havia pouca chance, após essa iniciativa, de melhorias substanciais no sistema ferroviário, de construção de novos sistemas regionais de trânsito em massa, ou mesmo de expansão de sistemas de ônibus interestaduais”. (ARONOWITZ, 1992, p. 383).

qualquer tipo de transporte público, tampouco pessoas a pé (com exceção de Casey, sobre o qual discorreremos adiante)⁵⁵.

Essa desorientação espacial é a base para entender as cidades pós-modernas, segundo Jameson (1993). O espaço é experimentado como algo sem limite, e cada figura ali presente é uma célula, uma mônada no meio desse espaço que se estende indefinidamente. Os subúrbios cresceram tanto que não há mais fronteiras entre as cidades, ou seja, a tecitura do cotidiano depende de um espaço que já não é mais acessível à visão, assim como o espaço global. Ele é sem limite, inacessível tanto à visão quanto à imaginação; no entanto, essa experiência é introjetada no cotidiano.

A articulação local/global, como vimos, só é possível fazendo-se uso dos meios de comunicação, que distorcem a realidade.

A vida cotidiana já não se constitui internamente, não contém todos os elementos que a expliquem. Esse espaço já não é mais acessível à visão:

Sugerimos que esse ponto de disjunção alarmante entre o corpo e seu ambiente construído pode ser o símbolo e a analogia daquele dilema ainda mais agudo, que é a incapacidade de nossas mentes de mapear a grande rede descentrada, multinacional e global na qual nos encontramos presos enquanto sujeitos individuais. (Jameson, 1993, p. 44).

Na prática, isso quer dizer que as formas de produção organizam as formas de percepção, que são organizadas por duas coordenadas fundamentais: tempo e espaço. São essas formas de percepção que formam nossa identidade, ou seja, é nossa colocação no tempo e no espaço que nos forma.

Jameson (1993, p. 16) nos mostra que na sociedade pós-moderna a continuidade temporal é quebrada, e o tempo implode num presente perpétuo: “O tempo se tornou um presente

⁵⁵ Segundo estatísticas que encontramos na internet, 80,48% da população de Los Angeles (equivalente a 1.500.000 pessoas) se locomove com carros, caminhões ou vans, sendo que apenas 14,74% destes compartilhavam seus carros oferecendo ou pegando carona (os 65,74% restantes estavam sós no veículo. O transporte público só é utilizado por 10,20% da população (o que representa 152.435 pessoas).

perpétuo e, portanto, espacial”. Isso quer dizer que houve a destruição do sistema organizacional que o sujeito usava cognitivamente para estabelecer-se como núcleo único e estável. Agora o sujeito é descentralizado e instável, ou “esquizofrênico”, segundo a denominação lacaniana que Jameson adotou. Em *Short Cuts*, essa perda de referencial, complementada pela ideologia de que tudo é contingência, traduz-se nos encontros “acidentais” entre as figuras, bem como na permuta dos signos (*interchangeability of signs*): Ralph troca o nome de Stuart por Steven; Suzy, o cachorro, é chamado de “ele” ou “ela”, e depois de adotado por outras crianças passa a se chamar Frisbee; “Gene” (nome masculino) equivale a “Jean” (feminino) para Stormy; “Gene” equivale a “Wally” para Chad, que confunde os nomes dos amantes da mãe, e assim por diante.

A perda do referencial também se relaciona ao que Fredric Jameson denominou *depthlessness* (poderíamos traduzir esta palavra como “falta de profundidade”, “achatamento”, ou ainda “superficialidade”). De acordo com o crítico, o pós-modernismo (enquanto lógica cultural conectada ao sistema econômico do capitalismo tardio) transforma os objetos culturais em mercadorias, destrói a profundidade destes, porque se baseia na dissociação entre referente e significado; ou seja, o pós-modernismo é uma celebração pura do significante. Porém, tal celebração não se encontra somente nos objetos culturais, mas também na própria crítica cultural:

O que é hoje chamado de teoria contemporânea também é um fenômeno pós-moderno [...]. Além do modelo hermenêutico de externo/interno que a pintura *O Grito* de Munch desenvolve, pelo menos outros quatro modelos de profundidade fundamentais têm sido geralmente repudiados na teoria contemporânea: (1) o modelo dialético de essência e aparência (juntamente com toda uma leva de conceitos de ideologia ou falsa consciência que tendem a acompanhá-lo); (2) o modelo freudiano de latente e manifesto, ou de repressão; (3) o modelo existencial de autenticidade e não-autenticidade; e (4) a grande oposição semiótica entre significante e significado. O que substitui esses vários modelos de profundidade é, na maior parte, uma concepção de práticas, discursos e jogos textuais [...]. Aqui também a profundidade é substituída pela superfície ou por múltiplas superfícies (nesse sentido, o que é usualmente denominado intertextualidade não é mais uma

questão de profundidade). Essa falta de profundidade não é meramente metafórica: pode ser experimentada física e literalmente. (JAMESON, 1993, p. 12).

Em *Short Cuts*, a superficialidade não se dá apenas por meio da banalidade das figuras de cada núcleo narrativo, mas também por meio do próprio aparato cinematográfico: a lente teleobjetiva, preferida de Robert Altman, achata as imagens e aproxima os diferentes planos (primeiro plano, plano médio e plano de fundo), dando-nos a impressão de falta de profundidade (ao contrário da grande-angular utilizada por Orson Welles). Portanto, em Altman, a falta de profundidade se transforma em comentário social.

Tendo dito isto, no filme de Altman, portanto, o lugar (a Los Angeles suburbana) deixa de ser simplesmente cenário e passa a estruturar a narrativa qualitativamente. Ao transferir a localização das narrativas para Los Angeles, Altman aproveita o tema da incomunicabilidade de Carver, corporificando-o nessa cidade cujos espaços públicos foram praticamente extintos e cuja vida coletiva foi desintegrada. Los Angeles é uma alegoria viva da fragmentação, como o filme nos mostra bem.

Como já mencionamos no início deste capítulo, as casas aparecem vistas do exterior numa primeira tomada, mas em seguida a ênfase recai no privado, com todos os conflitos ali gerados, e na onipresença da televisão. Essas cenas normalmente se iniciam e terminam com alguém batendo a porta, saindo ou entrando desses lugares, numa clara delimitação entre espaços abertos e fechados, ou entre público e privado.

Além das casas em que habitam as figuras, temos outros espaços fechados representados em *Short Cuts*: o estúdio de televisão do canal *KCAL* (rede de televisão de Los Angeles), local onde Howard Finnigan trabalha; a escola de maquiagem onde Bill é aluno; a lanchonete onde trabalha Doreen; o *nightclub* e a sala de concertos onde mãe e filha musicistas se apresentam e, finalmente, a padaria do Sr. Bitkower. Ou seja, há locais que são produtores do engano para consumo de imagens (estúdio de televisão e escola de maquiagem), e

aqueles que são de encontro, embora igualmente destinados à produção de mercadorias para consumo (não só a padaria e a lanchonete, mas também o *nightclub* e a sala de concertos – para o consumo da cultura).

Há também o hospital, local para o qual as vítimas da catástrofe são recolhidas (mediante pagamento, obviamente).

Como espaços abertos, temos os quintais das casas, extensões do domínio privado. Aí encontramos brinquedos espalhados (quintal dos Kaiser e dos Shepard), inclusive armas de plástico com as quais as crianças do policial Gene, já doutrinadas com a ideologia da violência, o saúdam emitindo sons de tiros; também encontramos, em alguns desses quintais, piscinas contaminadas com o inseticida *malathion* (caso dos Finnigan e das Trainer).

Além disso, há as ruas de Los Angeles, lugares de passagem cujo ritmo é determinado pelos meios de transporte privados. A rua também é retratada como local de descarte de coisas indesejáveis (abandono do cachorro) e de catástrofe (o menino atropelado). A respeito deste último, pensamos que o menino foi atropelado porque estava tão protegido pela família (“minha mãe disse para eu nunca falar com estranhos”), tão habituado a andar sempre de carro (“você quer que eu te leve à escola?”), que, apesar dos seus oito anos de idade, nem sabia atravessar a rua – o automóvel vinha em baixa velocidade e ele, correndo, sequer olhou antes de atravessar.

Por sua vez, o céu da cidade, como já mencionamos, aparece dominado pela presença governamental (helicópteros), e os lugares públicos (o parque e o rio) são de difícil acesso, além de serem, novamente, palco para a catástrofe e para o acobertamento desta (ambos são locais de despojo de moças assassinadas).

Os lugares de encontro, portanto, são lugares de consumo ou da catástrofe; todos os espaços, tanto abertos quanto fechados, tanto os públicos como os privados, são lugares de distorção comportamental, de consumo e/ou de catástrofe, o que demonstra não haver vida coletiva.

Relembrando o debate contingência/aparência, o qual expusemos no início deste trabalho, concluímos que o que impede que a pessoa ultrapasse o mundo da aparência e veja a estrutura da sociedade contemporânea é justamente a restrição ideológica e geográfica.

3.6 O TERREMOTO

Finalmente, o último elemento des-virtuante da realidade aqui analisado será o terremoto que encerra *Short Cuts*.

O livro *Ecology of Fear (Ecologia do Medo)*, de Mike Davis (1999), nos ajuda a compreender as catástrofes naturais de Los Angeles, que, devido à sua localização geográfica, é propensa a “terremotos, secas, queimadas, desmoronamentos de terra” (nas palavras de Howard Finnigan durante o editorial sobre a mosca da fruta, aos 8 min. 15 seg. de filme). Além destes, Davis aponta inúmeros problemas que afetam Los Angeles desde a pré-história, alguns dos quais foram agravados pelo crescimento desenfreado da população, pela falta de planejamento urbano ou ainda pela industrialização. Dentre eles, porém, os terremotos merecem destaque. Como a cidade está localizada sobre uma enorme falha geográfica (San Andreas), são comuns os terremotos de alta magnitude. O imaginário coletivo teme o “Big One” (“O Grande Terremoto”), o último terremoto, aquele que levaria a cidade inteira a literalmente sumir do mapa.

Mike Davis fez um levantamento estatístico impressionante em obras literárias e cinematográficas, mostrando que Los Angeles desmoronou sob o “Big One” aproximadamente vinte e oito vezes (número superado apenas pela destruição por bomba atômica, quarenta e nove vezes) na ficção. Davis (1999, p. 278-281) afirma:

Nenhuma outra cidade, na literatura ou no cinema, foi mais propensa a figurar como ícone de um futuro (ou presente) muito ruim. A decadência do velho *glamour* da cidade foi invertida pela indústria do entretenimento num novo *glamour* de decadência [...]. O desastre, como alusão, metáfora ou ambientação, satura quase tudo o que se escreve sobre a Califórnia Sulina.

O professor norte-americano nos explica que a propensão da cidade para desastres espetaculares fornece bastante material para sua destruição ficcional, mas, em sua opinião, esse excepcionalismo ambiental não é suficiente para explicar a lógica que adora destruir Los Angeles. Segundo ele, essa lógica relaciona-se ao colapso da crença no excepcionalismo norte-americano⁵⁶. Em suas palavras,

[o] crescimento impressionante da Califórnia sulina suburbana foi um símbolo incontestável da prosperidade nacional. Um emprego bem remunerado numa usina aeroespacial e uma casa estilo “rancho”, num lugar ensolarado, a minutos de distância de praias e da Disneylândia, eram o estilo de vida modelo para os outros americanos [...]. Agora a situação se inverteu, e a Los Angeles metropolitana – com seus 500 condomínios fechados, 2.000 gangues de rua, 4.000 minishopping centers, 20.000 locais de trabalho com condições sub-humanas (*sweatshops*) e 100.000 residentes sem-teto – é um símbolo distópico de desigualdades dickensianas e de condições raciais intratáveis. As mais profundas ansiedades da era pós-liberal – sobretudo o colapso da crença americana num destino nacional utópico – são traduzidas numa imagem demoníaca de uma nova região onde o futuro já se tornou rançoso. (DAVIS, 1999, p. 354).

Em *Short Cuts*, o terremoto pode ser visto como a realização virtual de comunhão entre as pessoas, porque, ao contrário do que se pode pensar, o terremoto não é a forma redentora do filme, mas sim o elemento que suspende a realidade e não deixa que os vários enredos continuem a se desenrolar. Como ameaça de morte, ele unifica e dá coesão entre as pessoas, postergando os conflitos, mas só momentaneamente. O terremoto, emblema da catástrofe,

⁵⁶ A noção de excepcionalismo americano pode ser resumida como a noção “de que só os Estados Unidos têm o direito, seja por aprovação divina ou por obrigação moral, de levar civilização, democracia ou liberdade ao resto do mundo, mediante a violência se necessário”. (palavras de Howard Zinn, numa conferência que deu no Programa Especial de Estudos Urbanos e Regionais do MIT).

posterga até a si próprio, pois as personagens estavam ansiosas por saber se iria ser o “Big One”, mas ele durou pouco e não foi intenso como era esperado – “só uma pessoa morreu...”. É um fenômeno idêntico ao qual Zizek (2003, p. 12) identificou nos Estados Unidos após os ataques de 11 de setembro, a *catástrofe eternamente suspensa*:

A catástrofe é considerada certa, mas ela é indefinidamente adiada – o que vier a acontecer, ainda que seja muito mais horrível, não será “aquele”. E aqui é crucial que se entenda que a verdadeira catástrofe *já é* esta vida sob a sombra da ameaça permanente de uma catástrofe.

Short Cuts, do começo ao fim, mostra, então, que a coletividade está unida na catástrofe. A sociedade mimetizada no filme evita pensar na coletividade, mas o processo de abafamento disso é uma impossibilidade: o filme mostra que o desejo do coletivo nunca desaparece. Entretanto, este desejo é traduzido em ideologia. Houve, nas décadas de 80 e 90, o retorno da retórica do excepcionalismo, ou seja, a crença de que, se a América foi escolhida para ser a terra da liberdade, cada indivíduo deve ser livre, confiar em si próprio (*self-reliance*⁵⁷) e em sua propriedade privada, nunca na sociedade/coletividade (que “conspira” contra os indivíduos que a compõem), pois, segundo essa visão, a individualidade é a força que move o progresso. Tal liberdade, no entanto, reduz-se à liberdade para consumir nos “mercados livres” contemporâneos. O filme de Altman mostra que mesmo essa liberdade é ilusória, degrada-se facilmente em competição, numa espécie de darwinismo social (*survivalism* em inglês, ou seja, a lei do mais forte economicamente). Nessa ideologia, o núcleo familiar é o porto-seguro, a célula anti-reificação que nos protege da competição do mundo externo. Porém, o filme também mostra que a família não exerce esse papel, não é o lugar da coletividade nem da solidariedade (vide a relação entre Zoe e Tess, ou entre os casais que se traem). Nenhuma família dos núcleos narrativos de *Short Cuts* é bem-sucedida. Sendo assim,

⁵⁷ Consultar obras contendo ensaios dos transcendentalistas (tais como Thoreau e Waldo Emerson) do século XIX para maior compreensão desse assunto. Eis algumas frases extraídas do ensaio “Self-Reliance”, de Emerson: “A sociedade é uma onda. A onda se move para frente, mas a água de que é composta não”; “E então a confiança na Propriedade, incluindo a confiança nos governos que a protegem, é o desejo de autoconfiança”.

tal retórica apenas promete a idéia de coletivo, mas não a cumpre – passa uma “maquiagem” por cima das rachaduras sociais. Poderíamos, então, perceber o terremoto (e a maquiagem de Bill e de Claire) como uma “metáfora literal” dos momentos de crise da sociedade, momentos nos quais aquilo que foi encoberto começa a emergir. A catástrofe, então, seria a única coisa que une a todos, o que todos têm em comum. Por isso é temida, mas ao mesmo tempo desejada, tal qual ocorreu com o ataque a Nova Iorque em 2001:

O fato de os ataques de 11 de setembro terem sido a matéria de fantasias populares muito antes de realmente acontecerem oferece mais um exemplo da lógica tortuosa dos sonhos: é fácil explicar o fato de os pobres de todo o mundo sonharem em se tornar americanos – mas com que sonham os americanos abastados, imobilizados no seu bem-estar? Sonham com uma catástrofe que viria a destruir suas vidas. Por quê? É disso que trata a psicanálise. É evidente que ela deveria nos libertar da influência das fantasias idiossincráticas e nos permitir enfrentar a realidade como ela realmente é! Mas isso é exatamente o que *não* faz parte das idéias de Lacan – é quase exatamente o contrário. Na vida diária, estamos imersos na “realidade” (estruturada e suportada pela fantasia), e essa imersão é perturbada por sintomas que atestam o fato de que outro nível reprimido de nossa psique resiste a ela. “Atravessar a fantasia” significa *identificar-se totalmente com a fantasia*. (ZIZEK, 2003, p. 31-2).

Ou seja, mesmo que subconscientemente, há o desejo de que aquilo se concretize, porque a catástrofe simboliza o retorno do coletivo. Susan Willis nos indica como, por não ter consciência de classe, os membros da classe média vêem o futuro apenas por meio de seus filhos, e, por isso, a paranóia com relação a possíveis catástrofes é potencializada nessa camada da população:

Na ausência de um senso de futuro definido por classe, que só pode ser apreendido quando uma classe vive historicamente, os membros individuais projetam o futuro nas vidas de sua prole. A política diária da classe média é o esforço de todos os seus membros individuais para assegurar a segurança de suas crianças numa base individual [...] e certificar-se de que sua prole tenha bom desempenho na escola, obtenha carreiras profissionais, case-se com alguém do mesmo nível e consiga ser melhor remunerada que seus pais [...]. Isso significa que quaisquer ameaças geradas fora da família, na política e na História, não podem ser diretamente apreendidas pela classe média profissional [...]. Impotente no setor internacional, a classe média encontrou tradução familiar para a paranóia da Guerra Fria dos anos 50 nos medos da delinquência juvenil; no jovem contra-cultural dos anos 60; e, hoje em dia, nos inocentes dos anos 90, que a qualquer momento podem ser atingidos pela violência aleatória de gangues, ser vítimas das drogas, ou desaparecer nos escombros do pátio da escola – essas são as fantasias históricas de uma classe cujo único senso de futuro está em sua próxima geração. (WILLIS, 1991, p. 178-9).

Por outro lado, ver o terremoto como o momento em que tudo começa a rachar também é índice de que tal situação é potencialmente mutável, pois só podemos agir sobre aquilo que vemos, sobre a situação que percebemos sem qualquer “maquiagem ideológica” para acobertá-la (não é o caso das figuras de *Short Cuts*, que, a cada crise cíclica, esforçam-se em repor a maquiagem e continuar suas vidas como se nada tivesse acontecido).

O terremoto, portanto, seria a figura da relação entre visibilidade e ocultamento: é o momento de crise, em que os problemas são palpáveis/visíveis (e, portanto, passíveis de solução), mas, como não se realiza por completo, as rachaduras se ocultam novamente e tudo se reconstitui, tudo volta ao “normal”. Porém, a recuperação da normalidade é um processo cada vez mais difícil de concretizar, porque a cada crise, a maquiagem ideológica deve cobrir falhas cada vez maiores e mais sérias.

Devemos também levar em consideração aquilo que o crítico Fredric Jameson nos indicou:

A imaginação da catástrofe ainda retém as formas de uma categoria de futuro próximo e de futuro distante. O que precisamos perguntar é se tais ansiedades e as narrativas dentro das quais estão investidas realmente têm o futuro como alvo ou de alguma forma convergem e retornam para alimentar nosso próprio momento temporal [...] Freud nos ensinou que a totalidade manifesta de uma fantasia ou um sonho não é um guia confiável, salvo pela inversão e negação, ao significado do conteúdo latente. (JAMESON, 1991, p. 383).

Ou seja, ao sonhar com a catástrofe, ao mimetizá-la repetidamente em obras literárias e cinematográficas, no inconsciente político, talvez a sociedade contemporânea (nesse caso, a norte-americana, mas poderíamos estender esse desejo pela catástrofe a outras sociedades contemporâneas, inclusive a brasileira) esteja demonstrando, por vias tortas, o desejo do retorno da História, do retorno da coletividade.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Poder-se-ia ter a impressão – dada a abordagem de *Short Cuts*, considerada pessimista pela maior parte das pessoas que o assistem – de que Robert Altman tinha uma visão niilista do mundo. Relembremos a afirmação do crítico Robert Kolker, segundo o qual “a idéia de uma comunidade bem-sucedida é difícil de imaginar” após assistirmos ao filme de Altman.

Apesar disso, devemos apontar para uma outra direção, posto que resta uma figura importante do filme. Ainda não discorremos a respeito de suas características, pois tal figura representa a visão de uma outra coisa, de algo que não vingou. O fato de tal projeto não ter sido bem-sucedido, entretanto, talvez seja conseqüência de que a empreitada (assim como na antológica cena da escadaria de Odessa, do filme *O encouraçado Potemkin*, na qual uma mulher tenta recuperar seu bebê, indo no sentido contrário ao da multidão, de encontro às tropas, e acaba sendo executada) tenha sido uma tentativa individual ao invés de coletiva. Não podemos dizer que se trata de uma visão otimista, mas ao menos Altman abre uma brecha, aponta um caminho que pode dar certo.

Todo filme apresenta uma figura ou personagem “outsider”, que não se encaixa na sociedade mimetizada, alguém que tenta buscar uma alternativa, sinalizando uma outra possibilidade. Nos filmes de Altman, os “outsiders” nunca vencem (vide Brewster McCloud, que passa o filme todo se preparando para voar e, no final, cai), mas o diretor persiste em demonstrar que existem possibilidades alternativas.

Em *Short Cuts*, a figura de Zoe (não por acaso, uma das duas criações de Altman, e não de Carver) é a única que, bem ou mal, vive alguma experiência de comunidade. Ela participa de atividades em grupo (sejam os jogos de basquete na rua, sejam os concertos com seu quinteto). Quando joga basquete com os amigos, explora o espaço público ao invés de se

confinar o tempo todo no espaço privado, como a maior parte das outras figuras. Zoe quer agradar o vizinho (“Ei, Casey, quer ver um drible?”), se importa com ele (“Por que você não está na escola?”) e fica profundamente comovida com sua morte, chegando a buscar empatia na mãe, ao contar-lhe o episódio. Solidariza-se com os pais do menino morto, abraçando-os para confortá-los em sua dor. Se Zoe mente aos outros músicos a respeito de Tess (diz que a mãe é uma mulher doente, quase terminal), é porque fantasia uma relação diferente com a mãe, em que uma toma conta da outra, ao invés de terem um relacionamento conturbado. Além disso, Zoe insiste em perguntar à mãe sobre seu pai, morto quando ela era muito nova. Há, aí, toda uma idéia de apagamento do passado e da memória, que ela quer recuperar. Ou seja, essa atitude de resgate do passado de Zoe vai na direção contrária ao “fim da História” pós-moderno, ao pastiche e à perda de referencial esquizofrênica que tomou conta da sociedade contemporânea.



Figura 12 – O quinteto Trout.

O fato de tocar violoncelo certamente não significa o elogio à “alta cultura”, como fica óbvio no episódio do Alex Trebek. Pensamos haver contraponto entre o jazz e a música erudita (mãe e filha), no sentido de que no jazz a cantora é o centro das atenções no palco. Mesmo que para sua atuação sejam necessárias todas as linhas instrumentais dos outros músicos, o público tende a se concentrar no indivíduo que fica à frente no palco. Ou seja, como na apresentação fetichizada da mercadoria, na qual não há marcas das relações participantes em seu processo produtivo, as reais condições de produção da música no palco ficam apagadas, pois o holofote está centrado na cantora. Por outro lado, no quinteto erudito no qual Zoe participa, ela é uma integrante do grupo como qualquer outro, apenas nos momentos de solo é que um dos integrantes se destaca.

A morte de Zoe (ou melhor, suicídio), então, significa algo mais do que a simples morte de um indivíduo. É a demonstração de que esse tipo de pessoa não tem lugar nessa sociedade.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. Tempo Livre. In: **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 112-27.

_____. **Notas de Literatura**, vol.1. São Paulo: Ed. 34, 2003. 173 p.

_____. **The culture industry**. New York: Routledge, 2004. 210 p.

_____ & HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985. 254 p.

ALTMAN, R. & BARHYDT, F. **Short Cuts**: the screenplay (based on the writings of Raymond Carver; with portraits by Don Bachardy). Santa Barbara: Capra Press, 1993. 144 p.

ANZUATEGUI, S.R. **Dramaturgia interativa e novas tecnologias**. 2002. 110 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

ARONOWITZ, S. The Unsilent Fifties. In: **False Promises**: a History of the Working Class in the United States. Durham: Duke University Press, 1992.

BATT, N. “Quelles images pour Carver? Edward Hopper, François Malbreil, Jean-Marc Bustamante, Cindy Sherman, Robert Altman.” In DUPERRAY, A. (org.) **Image et Texte: Robert Altman/Raymond Carver - Short Cuts**. Actes du colloque tenu à Aix-en-Provence les 12 et 13 novembre 1999 sous l'égide du programme "Écritures Nord-Américaines". Institut de Recherche du Monde Anglophone (IRMA). Publications de l'Université de Provence, 2000. p. 153-172.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas**: Magia e técnica, arte e política. 6.ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 11-34.

BRECHT, B. The Threepenny Lawsuit. In: SILBERMAN, M. (Editor). **Brecht on film and radio**. London: Methuen, 2001. 277 p.

CAMY, G. *Short Cuts*, l'Amérique em raccourci de Robert Altman. In ROMANSKI, P. (org.) **Lectures d'une oeuvre: Short Cuts** – Raymond Carver/Robert Altman. Paris: Editions du Temps, 1999. p. 23-34.

CARVER, R. **Short Cuts: Selected Stories**. New York: Vintage, 1993. 158 p.

CHAUÍ, M. **Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida**. In: Cefet-SP. *Website* do Centro Federal de Educação Tecnológica de São Paulo. Disponível em <<http://www.cefetsp.br/edu/eso/filosofia/marcuseeroschaui.html>>. Acesso em 15/06/07.

CHAUVIN, S. Le monstre du placard: *Short Cuts* et les images parasites. In DUPERRAY, A. (org.) **Image et Texte: Robert Altman/Raymond Carver - Short Cuts**. Actes du colloque tenu à Aix-en-Provence les 12 et 13 novembre 1999 sous l'égide du programme "Écritures Nord-Américaines". Institut de Recherche du Monde Anglophone (IRMA). Publications de l'Université de Provence, 2000. p. 73-80.

CITY-DATA.COM, *website* com estatísticas de Los Angeles. Disponível em <<http://www.city-data.com/city/Los-Angeles-California.html>>. Acesso em maio/2005.

COMAROFF J. & COMAROFF J. The second coming. In: **Millennial capitalism and the culture of neo-liberalism**. Durham: Duke University Press, 1993. 324 p.

COSTA, I. C. **Sinta o drama**. Petrópolis: Vozes, 1998. 237 p.

DAVIS, M. **City of Quartz: excavating the future in Los Angeles**. New York: Vintage, 1992. 462 p.

_____. **Ecology of fear: Los Angeles and the imagination of disaster**. New York: Vintage, 1999. 484 p.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. In: Terravista. *Website* que possibilita acesso a textos teóricos. Disponível em <<http://www.terravista.pt/IlhadoMel/1540/>>. Acesso em 30/07/04.

DIENST, R. Image/machine/image. In: **Still life in real time**. Durham: Duke University Press, 1994. 224 p.

DUPAS, G. **Tensões Contemporâneas entre o Público e o Privado**. São Paulo: Paz e Terra, 2003. 133 p.

DVD BEAVER. *Website* que contém fotos do filme *Shot Cuts*. Disponível em <www.dvdbeaver.com/film/DVDReview6/shortcuts.htm>. Acesso em 09/11/2006.

EISENSTEIN, S. **O sentido do filme**. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. 145 p.

_____. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. 227 p.

FIELD, S. **Manual do roteiro**: os fundamentos do texto cinematográfico. Tradução Álvaro Ramos. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 1995. 223 p.

FLOQUET, P. *Short Cuts*: des traces de Carver aux fausses pistes d'Altman. In ROMANSKI, P. (org.) **Lectures d'une oeuvre: Short Cuts – Raymond Carver/Robert Altman**. Paris: Editions du Temps, 1999. p. 47-60.

FREUD, S. Creative writers and day-dreaming (1908). In **The Pelican Freud Library**, vol. 14, Art & Literature. Middlesex: Penguin Books, 1987. p. 129-142.

FUKUYAMA, F. **O fim da História e o último homem**. Lisboa: Gradiva, 1999. 448 p.

GRUNERT, A. Figures of crisis in *Short Cuts* by Robert Altman: crisis of society, crisis of representation, a society put into crisis by its images? In ROMANSKI, P. (org.) **Lectures d'une oeuvre: Short Cuts – Raymond Carver/Robert Altman**. Paris: Editions du Temps, 1999. p. 91-110.

HARVEY, D. **Spaces of capital: towards a critical geography**. New York: Routledge, 2001. 429 p.

HIPPLER, F. **Der Film als Waffe**. In: German Propaganda Archive. *Website* da Calvin College. Disponível em <<http://www.calvin.edu/academic/cas/gpa/ww2era.htm>>. Acesso em junho/2006.

INFANTV. *Website* com informações sobre o desenho animado Capitão Planeta. Disponível em <<http://www.infantv.com.br>>. Acesso em 15/07/06.

JAMESON, F. Globalization as a Philosophical issue. In: **The cultures of globalization**. Durham: Duke University Press, 2001. 393 p.

_____. **The Jameson Reader**. HARDT, M. & WEEKS, K. (ed.) Oxford/Massachusetts: Blackwell Publishers, 1999. 400 p.

_____. **The ideologies of Theory - Essays 1971-1986**: The Syntax of History. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989, vol. 2, 230 p. (Theory and History of Literature Series, 49)

_____. **As marcas do visível**. Rio de Janeiro: Graal, 1995. 262 p.

_____. **Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism**. London and New York: Verso, 1993. 438 p.

KEYSSAR, H. **Robert Altman's America**. Oxford/New York: Oxford University Press, 1991. 372 p.

KOLKER, R. Radical Surfaces. In **A Cinema of Loneliness**: Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman. 3rd ed. London & New York: Oxford University Press, 2000. chap. 5, p. 329-405.

KURZ, R. **A realidade irreal**. In: Revista EXIT!. Website de uma revista virtual de textos críticos da sociedade contemporânea. Disponível em <<http://obeco.planetaclix.pt/rkurz55.htm>>. Acesso em 07/09/04.

LONELY PLANET. *Website* que contém o mapa de Los Angeles. Disponível em <http://www.lonelyplanet.com/mapimages/north_america/los_angeles/los_angeles.gif>. Acesso em 23/08/2005.

LOS ANGELES HOTELS LOCATOR. *Website* que contém o mapa de Los Angeles. Disponível em <<http://www.los-angeles-hotels-locator.com/Pics/los-angeles-map-mapage.gif>>. Acesso em 23/08/2005

LOS ANGELES HOTELS GUIDE. *Website* que contém o mapa de Los Angeles. Disponível em <<http://www.all-la.com/image/map.jpg>>. Acesso em 23/08/2005

LEFEBVRE, J. *Short Cuts*: fragments d'analyse. In ROMANSKI, P. (org.) **Lectures d'une oeuvre: Short Cuts – Raymond Carver/Robert Altman**. Paris: Editions du Temps, 1999. p. 233-244.

MARCUSE, H. **Cultura e Sociedade**, vol I. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. 201 p.

_____. **Eros e Civilização**. Rio de Janeiro: Ed. LTC, 1999. 236 p.

MARXISTS INTERNET ARQUIVE. *Website* com obras *online* de diversos críticos marxistas. Disponível em <<http://www.marxists.org/>>. Acesso em 08/08/2004

MCKEE, R. **Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro**. Curitiba: Arte & Letra, 2006. 430 p.

MENGUE, P. *Short Cuts* d'Altman: quelques principes d'analyse filmique selon Gilles Deleuze. In DUPERRAY, A. (org.) **Image et Texte: Robert Altman/Raymond Carver - Short Cuts**. Actes du colloque tenu à Aix-en-Provence les 12 et 13 novembre 1999 sous l'égide du programme "Écritures Nord-Américaines". Institut de Recherche du Monde Anglophone (IRMA). Publications de l'Université de Provence, 2000. p. 9-24.

MILLER, A. **On politics and the art of acting**. In: Arthur Miller Lecture. *Website* de textos teóricos. Disponível em <<http://www.neh.gov/howeare/miller/lecture.html>> Acesso em 03/06/06.

NAREMORE, J. **The magic world of Orson Welles**. Dallas: Southern Methodist University Press, 1989. 310 p.

NARRATIVE MAGAZINE. *Website* que contém a foto de Altman com Tess Gallagher. Disponível em <www.narrativemagazine.info/pages/sc.htm>. Acesso em 09/11/2006.

O'BRIEN, D. **Robert Altman: Hollywood Survivor**. New York: Continuum, 2000. 144 p.

PELLEGRIN, J. Y. La chute des graves ou la pesanteur carvérienne (et sa transposition dans le film *Short Cuts* de Robert Altman). In ROMANSKI, P. (org.) **Lectures d'une oeuvre: *Short Cuts* – Raymond Carver/Robert Altman**. Paris: Editions du Temps, 1999. p. 213-232.

ROSENFELD, A. **O teatro épico**. São Paulo: São Paulo Editora, 1965. 176 p.

SALEH, Z. Robert Altman takes *Short Cuts* through Carver's urban wasteland." In DUPERRAY, A. (org.) **Image et Texte: Robert Altman/Raymond Carver - *Short Cuts***. Actes du colloque tenu à Aix-en-Provence les 12 et 13 novembre 1999 sous l'égide du programme "Écritures Nord-Américaines". Institut de Recherche du Monde Anglophone (IRMA). Publications de l'Université de Provence, 2000. p. 25-42.

SAMMARCELLI, F. "La faille et la suture: Raymond Carver et Robert Altman aux limites de la crise." In DUPERRAY, A. (org.) **Image et Texte: Robert Altman/Raymond Carver - *Short Cuts***. Actes du colloque tenu à Aix-en-Provence les 12 et 13 novembre 1999 sous l'égide du programme "Écritures Nord-Américaines". Institut de Recherche du Monde Anglophone (IRMA). Publications de l'Université de Provence, 2000. p. 173-187.

SANTOS, M. & SOUZA, M.A. A.; SILVEIRA, M.L. (org.) **Território: globalização e fragmentação**. 5ed. São Paulo: Hucitec, Anpur & Annablume, 2002. 332 p.

SCHINDLER, C. The Blue Eagle. In: **Hollywood in Crisis: Cinema and American Society 1929-1939**. New York: Routledge, 1996. 258 p.

SCHWARZ, R. **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. 236 p.

SELF, R.T. **Robert Altman's subliminal reality**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. 332 p.

SERCEAU, M. Le jour où la terre tremblera. In ROMANSKI, P. (org.) **Lectures d'une oeuvre: *Short Cuts* – Raymond Carver/Robert Altman**. Paris: Editions du Temps, 1999. p. 165-182.

SOJA, E. **Geografias pós-modernas: a reafirmação do espaço na teoria social crítica**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. 325 p.

STERRITT, D. (Editor) **Robert Altman: Interviews**. Jackson: University Press of Mississippi, 2000. 225 p.

STULL, W.L.; GENTRY, M.B. (Editors). **Conversations with Raymond Carver**. Jackson: University Press of Mississippi, 1990. 259 p.

_____.; CARROL, M.P. (Editors). **Remembering Ray: A Composite Biography of Raymond Carver**. Santa Barbara: Capra Press, 2000. 263 p.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno [1880 – 1950]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. 192 p.

TAHOE DAILY TRIBUNE. *Website* turístico da região do Lago Tahoe. Disponível em <<http://www.tahoe-dailytribune.com/apps/pbcs.dll/section?Category=SPECIALA03>>. Acesso em maio/2005.

US CENSUS BUREAU. *Website* com estatísticas oficiais de Los Angeles. Disponível em <<http://quickfacts.census.gov/qfd/states/06/06037.html>>. Acesso em 23/08/2005

WEINSTEIN, M. **Ambiguous Legacy: the Left in American Politics**. New York: New View Points, 1985. 304 p.

WILLIAMS, R. Distance. In: **What I came to say**. London: Hutchinson Radius, 1989. 288 p.

_____. Reproduction. In: **The sociology of culture**. Chicago: University of Chicago Press, 1995. 248 p.

_____. Cinema and socialism. In: **The politics of modernism: against the new conformists**. London and New York: Verso, 1989. cap. 7, p. 107-118.

_____. Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory. In: **Problems in Materialism and Culture**. London, Verso, 1997. 277 p.

_____. **Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism**. London & New York: Verso, 1989. 352 p.

_____. **Marxism and Literature.** Oxford & New York: Oxford University Press, 1977. 217 p.

_____. **Television: technology and cultural form.** London & New York: Routledge, 1974, 172 p.

_____. **The sociology of culture.** Chicago: The University of Chicago Press, 1995. 248 p.

_____. **Culture & Society: 1780-1950.** New York: Columbia University Press, 1983. 363 p.

WILLIS, S. **A primer for daily life.** London & New York: Routledge, 1991. 185 p.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.** 3ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005, 212 p.

_____. (org.) **A experiência do cinema:** antologia. 3.ed. São Paulo: Graal, 2003. 484 p.

ŽIŽEK, S. **Bem-vindo ao deserto do real!:** cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas. Tradução Paulo C. Castanheira. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003. 191 p.

ANEXOS

ANEXO A – Artigo a respeito dos males causados pelo inseticida *malathion*

Malathion and Pesticide Health Risks: Who Profits?

Mary Kempf

Published by Madre Grande Monastery, *Philosopher's Stone*, Volume 1, Issue 3, Autumn 1991

On October 24 this year, the "Los Angeles Times" reported the discovery of five new Medflies within a two-mile radius in the City of Los Angeles. Officials are scheduled to discuss the release of sterile Medflies instead of spraying Malathion. Previously, the established state procedure of Malathion bait application was followed by sterile Medfly release. Does this reflect a more responsible attitude on the part of the government that might open the door to a 100% non-toxic alternative? Let's hope so.

Malathion has cleared from the air and memories of many residents of San Diego, but not from mine. I am faced with a day-to-day reality that makes aerial spraying of Malathion a matter of my survival in Southern California, and in turn, brings about my concern for the future of many children that live and play in the aerial spray zones. The state maintains that the low levels of Malathion that have been used in our neighborhoods are safe. My experience and credible studies say that this is not so.

Chemicals "Hit Home"

I have the luxury of not needing to deliberate about the safety of the use of Malathion on my home. My hospitalization in 1986, diagnosed me with an immune system disorder called Chemical Hypersensitivity, or Environmental Illness. There is no cure for this of yet, and for now, avoidance of petrochemicals is the only way for me to continue to function and survive. Avoidance of pesticides and herbicides is not an easy task. Every public building and surrounding grounds such as our schools, parks, hospitals, theaters, apartment complexes, and retail stores, are sprayed as often as one time per month to once every three months with pesticide and herbicide. All state and county highways have a weed abatement program in which hundreds of miles of roadsides are sprayed at least three times per year. When the state applies Malathion aerially, I cannot go within ten miles for three days after the spraying without symptoms of burning, followed the next day by seizure activity. These applications have the potential to threaten my survival in Southern California, for instance if the health food store where I buy my food was sprayed. My sensitivity to pesticide is to amounts as low as parts-per-billion, which means that I have contamination problems for indefinite periods of time following a pesticide application. To seek refuge from the spraying, I moved from Orange County to San Diego County in March of last year, only to find that less than two months later, they were to begin spraying there. But I am fortunate to find refuge and now reside at Madre Grande Monastery, where pesticide is not used as a matter of principle out of respect for the earth and our health. I have acquired an immune system disorder that has rendered me disabled as a graphic arts and advertising professional since 1986. This is because of an inherited predisposition, as my mother is also chemically hypersensitive, and because of chronic low-level exposure to chemicals. Chemicals made my livelihood possible, and they fascinated me. For fifteen years, I was exposed to them

around the clock. They worked magic. I watched images appear in the chemical baths in the darkroom, and in printmaking they were responsible for making my art images appear on paper. Soon my life became dominated by extreme fatigue, chronic infection, and memory loss, followed by the pursuit of fifteen medical specialists to seek help. With proper medical treatment, education, and removal of petrochemicals from my air, food, and water, the chronic fatigue, infection, and memory loss have been eliminated. But the damage that those years of exposure have brought about is still with me. Because of the severity of my illness, I lost my husband, my career in advertising management, and for extended periods of time since 1987, have had little or no shelter. I became intolerant to indoor environments, and as a result, I had to struggle to survive by living on porches, or under trees in remote areas. Though I was able to graduate to a custom-designed porcelain-on-steel trailer, from a Worker's Compensation settlement, my sensitivities still prevent me from being a productive member of our society.

Malathion Affects Many

There are many with this disorder in the Los Angeles, Orange, and San Diego Counties. Some have suffered the tragic loss of their homes to the aerial spraying with no recourse for them to recover financial losses because of their forced and permanent relocation. Others have had severe symptoms from short visits to the spray zone after a Malathion application. In an effort to stop the spraying in January last year, many citizens at the Orange County Board of Supervisors meeting reported their experiences as being contrary to the state's position. People were made sick, pets killed within days of the spraying, and there were a number of reports of a veterinarian finding a number of wild baby animals born deformed in the Medfly eradication zones of Los Angeles. A television special titled, "War on the Medfly", by Jeffrey Kay and Lyce Meckler, aired an interview early in 1990 with Dr. Paul Papanek, of the Los Angeles County Health Department. Judging by the number of complaints his office had received, he estimated a total of 11,000 people adversely affected by the Malathion spraying. Further estimates conclude that one in 300 persons had adverse reactions in Los Angeles County.

Children at Greatest Risk

The increased use of pesticides in our present day stimulates a growing concern for the future of our children, so much so that the "Journal of Pesticide Reform" responded by dedicating the entire Fall 1991 issue to the subject of pesticides and their effect on children. An article, "Intolerable Risk: the Physiological Susceptibility of Children to Pesticides", gives validity to our concerns by stating, "Although not required by federal regulation, some behavioral tests ... have been conducted which indicate that low-level exposure to organophosphates [Malathion] and carbamates during nervous system development [prenatal through childhood] may impair neurological activity." The specific impairments noted are "... delays in reflex and sexual development ... impair[ed] neuromuscular function, alter[ed] brain electrical activity, and in several cases affect[ed] brain structure." This article explains further that children's exposure to neurotoxic chemicals, for example with respect to pesticides in food, is greater than that of adults. Because of their higher rate of metabolism, children consume more food than adults in proportion to their body weight. Along with these greater amounts of exposure, they are also more susceptible to these exposures, because their critical physiological development is still in process. Scientific studies have found the young to have greater retention of specific doses of certain toxins. They are not as able to keep toxins away from target organs because the gastrointestinal tract is more permeable; and this is compounded by the fact that detoxifying enzymes are not fully functional in the young. The brain is an especially susceptible target organ of children with respect to neurotoxin or

pesticide exposure. A great part of this is because of an incompletely developed blood-brain barrier, which inhibits the passage of toxic compounds from the blood to the brain. Other developments in the young are taking place such as: myelination, in which nerve fibers are being covered with a protective fat-like substance; formation of the new blood capillary system; branching out of nerve fibers; and newly developing neurotransmitters and hormone cell receptors. All of this increases susceptibility because neurotoxic chemicals can disrupt the formation of any of these systems. Along with individual studies, the references used for this article are certainly credible: the National Resource Defense Council, National Academy of Sciences, and World Health Organization. In the same issue, according to "Cancer Clusters Among Children: the Implications of McFarland", it is probable that pesticides are the most likely killer of six out of sixteen of the children that contracted cancer in the designated "cancer cluster". In the agricultural town of McFarland, California, the number of cancer cases is four times greater than the incidence of cancer in the average population. In February 1988, a preliminary report by the Task Force of the California Department of Health Services concluded that an "environmental aberration" occurred in McFarland and the cancers are now the result.

Study Results Manipulated

Even more critical to our overall picture are the implications of these cases, which enable us to analyze how responsible our government is in regards to the widespread use of toxic chemicals and its effect on our health. Can we wholeheartedly trust the state's assurances of safety in regards to the Malathion application on our homes? The McFarland article refers to the lessons of Love Canal, Times Beach, and Stringfellow Acid Pits. "We've learned over and over again that studies produce statistics to be analyzed away, that tests produce numbers to be classified into safe levels or standards, and that experts can find ways to explain away anything." It has been well publicized that the original author, Dr. Mark Lappe, declined to approve the study upon which the State of California has based its primary proof of the safety of Malathion. Lappe maintains that concerning the safety of Malathion, the government completely misrepresented his findings. Though the use of Malathion has been sanctioned by the EPA, in "War of the Medfly," Dr. Gross, also with the EPA, stated that he believes it possible that Malathion may cause cancer.

State Allows Hidden Toxins

Though these scientifically proven "facts" about Malathion safety seem to give way at this point to scientific opinion, our trust is shattered further in the light of new information released in February last year. It can be concluded from the information provided by the State of California Department of Food and Agriculture, that the impurities contained in 5% of the Malathion mixture actually possesses 33% of the killing power of Malathion itself. The most potent chemical, Malaaxon, is 60 times more toxic than Malathion. Other impurities listed are Trimethyl phosphoro thioate, which is 23 times more toxic, and Isomalathion, which is 12 times more toxic. This information was revealed after the Malathion program was underway because California state law does not require that impurities need to be disclosed to the general public. California state law also allows considerable latitude in the impurity concentration, which can be changed without notice; and thus, there is no limit that the unintended ingredients have with respect to the total Malathion mixture. If the impurities were to increase from 5% to 10% of the total, it would add a potency of approximately 80% of the killing power of Malathion. On the basis of this information, and considering the lack of legal restriction, how can we be sure of what is actually being sprayed upon us?

Positive New Directions

Though the health majority sees no immediate or apparent effects from the use of pesticides or the aerial application of Malathion on our homes, I hope that the questions raised, and the demonstrated losses of life, health, home, and livelihood, can raise public concern; which, in turn, will prompt careful re-examination of current methods and generate creative new alternatives to our use of pesticides. The information contained in an article by William Jordan, Jr., Ph.D., in May 1982 *Natural History*, challenges the black and white picture presented by the state concerning the threat of the Medfly. He points out that the Medfly is a tropical species and does not thrive in California's climate or its agricultural soils. Also, the Medfly is only a problem in a few fruits and vegetables. He suggests that alternative biological controls and integrated pest management can hold the Medfly population below damaging levels. In an encouraging report on May 29 last year, the San Diego Union revealed new evidence of the success of safe biological control methods for the cotton bollworm, launched by the California Cotton Pest Control Board. These methods have reduced nearly 100% of the test population in Coachella Valley; and also by using biological control preventive measures, " ... the San Joaquin Valley remains the only cotton growing area in the United States without a firmly established bollworm population." For almost twenty years, the Imperial Valley had tried and failed in reducing its established bollworm population with pesticides. Terry Wyatt, manager for Southern California Calcot, the nation's largest cotton marketing cooperative, explained that the costs of chemical control brought the profit margins and cotton production way down when the spraying escalated to 10 to 25 times during a season. This was because of the insect's increased resistance to each new type of pesticide. The new biological control uses three methods. The first one schedules a short growing season to increase a host-free period; the second uses synthetic pheromones, or female scents to confuse the mating male; and the third saturates the field with sterile bollworm moths. These ecologically sound methods also have the advantage of not losing their effectiveness with long-term use. Bill Tracy, deputy director of the California Department of Food and Agriculture, stated, "Because of this program, 80 million tons of pesticides have been avoided in the San Joaquin Valley." Though it will probably be a five- to ten-year period before Imperial Valley has control of the bollworm, the growers have an appreciation of this new-found ecology as expressed by Wyatt, who said, "There are no losers; you bring back an economically viable crop and at the same time, you protect the environment." In conclusion, for the sake of those already affected, and for those whose future health is concerned, I hope that our elected officials will bring about necessary changes. The state's Medfly eradication program needs to be altered so that it no longer poses a threat to our health, and especially the health of our children. Will the memory and satisfaction of having all the fruit available at the price we want it to be, outlast and outweigh the effects that the increased occurrence of cancer and other health problems will have on ourselves and our children in the years to come?

Fonte: <http://www.citlink.net/~bhima/malathio.htm>

ANEXO B – Artigo publicado na revista Time sobre a mosca da fruta

Medfly Madness

Monday, Jan. 08, 1990 By [JORDAN BONFANTE/LOS ANGELES](#)

The tiny, blue-eyed Mediterranean fruit fly has a way of provoking political distemper in California. In 1981, amid a furor over spraying to control a 1,400-sq.-mi. outbreak, the director of the California Conservation Corps flamboyantly swallowed and survived a big -- albeit heavily diluted -- mouthful of the insecticide Malathion to demonstrate its safety. Nothing quite so theatrical has been attempted during the latest medfly visitation, which began five months ago. But state food and agriculture department officials responsible for the anti-medfly campaign have stood under a drizzle of the pesticide showering from a helicopter. Unconvinced, some irate citizens are barring their children from local playgrounds, covering up their pools and beehives and, in some cases, moving out of their houses to motels.

To stop the bugs, the food and agriculture department has ordered a series of further aerial sprayings of Malathion over a 270-sq.-mi. area of Los Angeles and Orange counties. Beginning this week, 28 communities with a total population of 1 million will be sprayed by low-flying helicopters. If the plan, runs its course, there will be a total of eight to twelve treatments over the next five months.

Malathion spraying, the agency argues, is a necessary supplement to "biotechnical control," which consists of releasing 140 million sterile male medflies weekly into infested areas to disrupt the insects' prodigious reproduction. Malathion, state officials insist, is the mildest available pesticide. Though the chemical is toxic to the skin and respiratory system in concentrated doses, officials say, it is quite harmless in the diluted (2.8 ounces per acre) form used in spraying.

The stepped-up spraying touched off a political uproar. The Los Angeles City Council unanimously asked the state to conduct further studies and examine alternatives. Moaned Los Angeles County Supervisor Ed Edelman: "Once, twice, O.K. People will accept that. But twelve times? I question what the health effects might be."

Opponents, organized into a Coalition Against Urban Spraying, argue that some academic and foreign research shows that Malathion is a potential carcinogen -- a claim the state adamantly rejects. "The opposition so far is just a small dose of what's coming," warns David Bunn, a local leader of the environmental group Pesticide Watch. The most bizarre protest of all has been a letter to Los Angeles Mayor Tom Bradley and local newspapers, sent by an ecoterrorist organization calling itself the Breeders, which claimed to be breeding and releasing its own medflies. The organization's alleged purpose: to render the medfly problem "unmanageable" and Malathion spraying "financially intolerable." Last week attorneys for the antispraying coalition filed a legal challenge against the state with the Environmental Protection Agency, claiming that the spraying is illegal under federal law and demanding a public hearing on the issue.

Fonte: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,969129,00.html?iid=chix-sphere>

ANEXO C – Primeira página de um artigo a respeito da mosca

Features

Is the invading medfly eligible for California residency?

Scientists are developing a genetic passport to determine origin

They come by land, sea, and air, hitching rides on fruit brought home by tourists, or slipping past government officials on produce that evades inspection. Whatever their means of conveyance, once invading insects reach American shores, farmers and entomologists must detect and eradicate these exotic pests before they become established and threaten valuable export crops. As these incursions grow more frequent, entomologists have had to develop tougher methods, including DNA testing, to determine where pests originate so control agencies can either interdict them or devise appropriate strategies to squash invaders once they have entered the country.

"We are literally under attack," says Robert V. Dowell, senior economic entomologist at the California Department of Food and Agriculture (CDFA). "The first wave of European immigrants hundreds of years ago brought their pests with them, and now a new wave of Asian and Central American immigrants is doing the same thing."

With a warm climate to greet them, extensive immigrant, tourist, and commercial traffic to provide rides, and plenty of backyard and farm crops in which to be fruitful and multiply, California offers alien insects a tempting environment. Florida and Hawaii have the same characteristics and are experiencing similar invasions.

In a 1989 article in *Pan-Pacific Entomologist*, Dowell wrote: "Hawaii deserves special mention as the origin of exotic invertebrates coming to California...between 1955 and 1988, infestations of 208 exotic in-

vertebrates were discovered in California; the greatest number were Homoptera, followed by Acari, Coleoptera, and Lepidoptera."

But none of these unwelcome visitors has caused as much havoc or received as much attention as *Ceratitis capitata*, the Mediterranean fruit fly. A wide-ranging pest that can colonize more than 250 fruits and vegetables, the medfly was first observed in California in 1975. Since then, it has reappeared approximately a dozen times despite determined efforts by CDFA to quell it. In the early 1980s, a serious medfly infestation escaped the Los Angeles Basin—the pest's main California stomping grounds—and trespassed onto agricultural lands. Before that outbreak was quashed, some of the state's trading partners, including Japan, slapped temporary embargoes on California's \$7 billion produce industry.

Foreign or domestic?

Given the stakes involved in controlling this pest, and the number of fellow invaders that could do similar damage, a small group of entomologists from Florida to Hawaii is trying to devise genetic tests to pinpoint where the insects originate. They decided that protein electrophoresis, an inexpensive and useful technique for answering questions about relationships between species, would not provide the level of resolution they needed to find a "genetic passport" to distinguish geographic subgroups within a species like medfly.

"As far as I know, the medfly is the first insect where DNA techniques are being used to determine the country of origin," says Walter S. Sheppard, a research entomologist with the US

Department of Agriculture (USDA) in Bethesda, Maryland, who is part of this effort. Once honed, the tests might finally answer some questions: Have the descendants of earlier invaders established themselves permanently in California, indicating state eradication efforts have failed? Or, are the recurring plagues due to flies continuing to come in on infected fruit from Hawaii and Central America?

Until recently, these questions were unanswerable. But Sheppard, along with entomologists Bruce McPheron of the University of Pennsylvania and Gary J. Steck of the Florida Department of Agriculture, are midway through a two-year, \$120,000 project partially funded by CDFA. They have taken restriction enzyme techniques used in human DNA studies and adapted them to tracking medfly colony propagation.

Sheppard is not after a "fingerprint" to distinguish one medfly from another. Rather, he and his colleagues hope to find a genetic passport somewhere in the medfly's mitochondrial or nuclear DNA that would indicate geographic origins. "That's the level of specificity we need," says Sheppard, who is refining techniques to examine mitochondrial DNA (mtDNA). He is not sure when an easy-to-use test will be available.

To learn where medflies originate, Sheppard, McPheron, and Steck collected sample insects from 13 established natural populations and 5 laboratory cultures in Hawaii, Central America, South America, West Africa, and California and tested them using mtDNA techniques. In a paper being prepared for publication, they write that the insect *C. capitata* probably originated in West Africa. It was first described on fruit in the Azores in

by Tom Abate

January 1993

3

ANEXO D – Fotos e mapas

Figura 13 – O diretor de *Short Cuts*, Robert Altman.

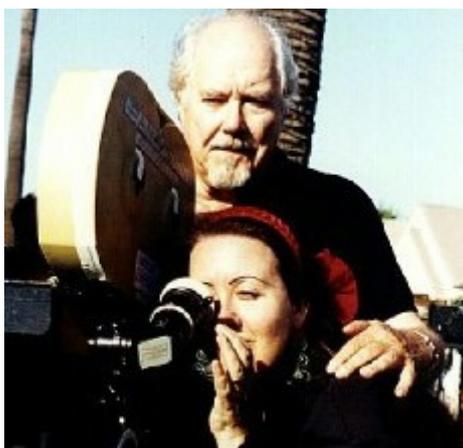


Figura 14 – O diretor Robert Altman e Tess Gallagher, viúva do escritor Raymond Carver, durante as filmagens do filme.



Figura 15 – Mapa de Los Angeles e alguns de seus subúrbios.

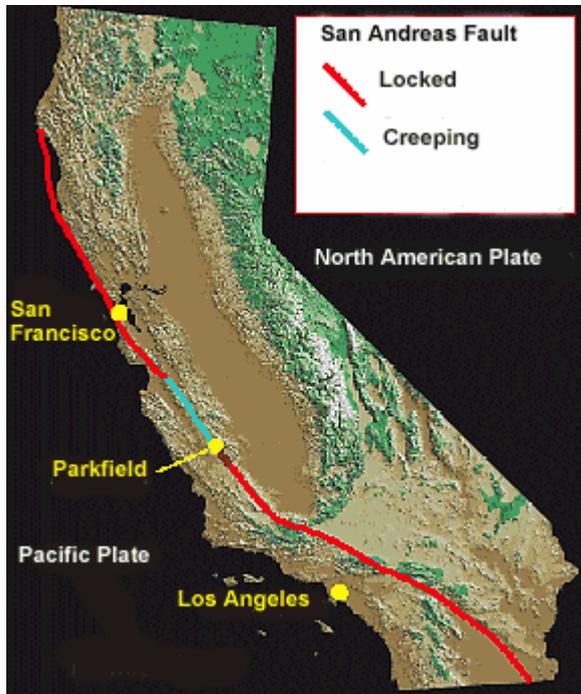


Figura 16 – Falha geográfica de San Andrés, cortando o estado da Califórnia.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)