

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

MARCOS FUZITA MURATA

A representação da realidade social em *The Big Lebowski*

São Paulo
2010

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 LINGUÍSTICOS E
LITERÁRIOS EM INGLÊS

A representação da realidade social em *The Big Lebowski*

Marcos Fuzita Murata

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

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

São Paulo
2010

FOLHA DE APROVAÇÃO

Marcos Fuzita Murata

A representação da realidade social em *The Big Lebowski*

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

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

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Marcos Soares, por aceitar o meu projeto de pesquisa e também por estar sempre à disposição para discutir as mais variadas questões relacionadas à sua área de estudos.

À minha família, pelo apoio que tive em todos os momentos.

Aos professores Francisco Alambert e Maria Elisa Cevasco, pela leitura cuidadosa e pelas inúmeras dicas, críticas e sugestões.

A todos aqueles que participam do grupo de estudos do Marcos, pelas discussões sempre enriquecedoras.

Aos professores Ricardo e Neide, que me apoiaram desde o início.

RESUMO

Esta dissertação busca analisar o filme *The Big Lebowski* (O Grande Lebowski, 1998), escrito e dirigido por Joel e Ethan Coen. Devido à grande quantidade de recursos estilísticos utilizados na construção da narrativa, o filme é considerado um exemplo inequívoco de uma obra pós-moderna. A narrativa não apenas se alimenta de incontáveis referências culturais, por meio da reciclagem de textos anteriores e da mistura de gêneros e estilos, mas também se apoia no uso de várias outras técnicas, como a repetição de motivos visuais, o uso recorrente de clichês e a fragmentação do enredo. Por outro lado, apesar da estética pós-moderna, é difícil ignorar a existência de um conteúdo histórico, uma vez que muitos temas relevantes são inseridos no fluxo da narrativa. A guerra do Golfo, o Reaganismo e os movimentos políticos dos anos 60 são alguns dos temas encontrados no filme, que tem como cenário a cidade de Los Angeles no início da década de 90. Nesse sentido, a nossa hipótese é de que o filme revela uma contradição entre duas tendências opostas: a estética pós-moderna e a representação do conteúdo histórico.

Palavras-chave: cinema; pós-modernismo; indústria cultural; Los Angeles; mercadoria.

ABSTRACT

This dissertation aims at analyzing the movie *The Big Lebowski* (1998), written and directed by Joel and Ethan Coen. Owing to the great amount of stylistic devices deployed to construct the narrative, the movie has been regarded as an unequivocal example of a postmodern work. Not only does the narrative feed on countless cultural references, through the recycling of former texts and the mixture of genres and styles, but it also relies on many other techniques, such as the repetition of visual motifs, the recurrent use of clichés and the fragmented storytelling. On the other hand, despite the postmodern aesthetics, it is difficult to overlook the existence of a historical content, as many relevant themes abound in the narrative flow. The Gulf War, the Reaganism and the political movements of the sixties are some of the themes found in the movie, which is set in the city of Los Angeles in the early nineties. In this sense, our hypothesis is that the movie brings forth a contradiction between two opposing tendencies: the postmodern aesthetics and the representation of the historical content.

Keywords: cinema; postmodernism; Culture Industry; Los Angeles; commodity.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	Carro de Dude em frente a uma infinidade de veículos recuperados pela polícia.....	57
Figura 2 –	O boliche e o estilo arquitetônico <i>Googie</i>	78
Figura 3 –	Dude no supermercado.....	85
Figura 4 –	Walter e Phyllis no supermercado em <i>Double Indemnity</i>	85
Figura 5 –	Gesto de Jesus Quintana nas pistas de boliche.....	88
Figura 6 –	Gesto de Dr. Strangelove no filme de Stanley Kubrick.....	88
Figura 7 –	Niilistas e suas enormes tesouras no sonho de Dude.....	96
Figura 8 –	Sequência do sonho em <i>Spellbound</i>	96
Figura 9 –	Movimento coreografado dos jogadores de boliche.....	111
Figura 10 –	Movimento repetitivo do funcionário que trabalha no boliche.....	111
Figura 11 –	Empregada executa seu serviço enquanto Dude conversa com Lebowski.....	116
Figura 12 –	Funcionário realiza seu serviço de manutenção nas pistas de boliche.....	120
Figura 13 –	Engrenagens do equipamento que prepara os pinos de boliche antes de cada arremesso.....	124
Figura 14 –	Trabalhador limpando a pista de boliche.....	124
Figura 15 –	Exemplos de rimas visuais.....	128

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
DA CONTRACULTURA À ERA REAGAN: UMA ANÁLISE DAS PERSONAGENS PRINCIPAIS	16
A ESTÉTICA PÓS-MODERNA E A REPRESENTAÇÃO DAS RELAÇÕES HISTÓRICAS	45
AS IMAGENS DO TRABALHO E AS IMAGENS DA ABSTRAÇÃO	109
CONSIDERAÇÕES FINAIS	150
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	153

INTRODUÇÃO

Os filmes dirigidos por Joel e Ethan Coen são objetos de longas discussões acerca da possibilidade de se atribuir significado a cada uma das obras. O recurso à estética pós-moderna na construção das narrativas é imediatamente associado às teorias que celebram a multiplicidade de significados e, portanto, recusam a ideia de que a obra possa ser reduzida a uma única interpretação. A própria discussão sobre a possibilidade de interpretação é incorporada em alguns dos filmes produzidos pela dupla. Em *The Man who Wasn't There* (O Homem que Não Estava Lá, 2001), por exemplo, uma das personagens, não por acaso um advogado interesseiro, apresenta em seu discurso uma versão rebaixada do “Princípio da Incerteza” de Heisenberg para justificar seus argumentos.. No filme *A Serious Man* (Um Homem Sério, 2009), não apenas o “Princípio da Incerteza”, mas também um experimento conhecido como “O Gato de Schrödinger”, que também tem como principal argumento a impossibilidade de interpretação, faz parte do repertório do protagonista, um professor universitário de Física, que tenta desesperadamente encontrar uma explicação satisfatória para os acontecimentos ao seu redor.

Um breve levantamento dos recursos estéticos utilizados na composição de cada filme dá a ideia de como as obras assinadas pelos dois diretores podem ser inseridas na produção cultural pós-moderna: a mistura de gêneros e estilos, as constantes referências à cultura *pop*, os gestos estilizados ao extremo, as inúmeras *gags* que preenchem a narrativa, as frases transformadas em clichês, tudo, enfim, remete aos produtos mais “sofisticados” da indústria cultural na atualidade.

Por outro lado, uma tentativa de representação das relações históricas pode ser também apontada se tomarmos todos os filmes como um impulso em direção a um mapeamento da realidade social norte-americana. A partir dessa perspectiva, diversos momentos importantes da história americana, assim como vários pontos geográficos, podem ser identificados nas diferentes obras produzidas por Joel e Ethan Coen: o estado do Texas nos anos 80 em *Blood Simple* (Gosto de Sangue, 1984); Hollywood na década de 40 em *Barton Fink* (Barton Fink, 1992); o final da década de 50 na cidade de Nova Iorque em *The Hudsucker Proxy* (A Roda da Fortuna, 1994); o Meio-Oeste norte-americano nos anos 90 em *Fargo* (Fargo, 1997); Los Angeles na época da Guerra do Golfo em *The Big Lebowski* (O Grande Lebowski, 1998); o sudeste dos Estados Unidos na época da Grande Depressão em *O Brother, Where Art Thou?* (E aí, Meu Irmão, Cadê Você?, 2000); e o subúrbio de Minneapolis na segunda metade da década de 60 em *A Serious Man* (Um Homem Sério, 2009), para citar alguns exemplos.

Em *The Big Lebowski*, a tensão existente entre uma representação coerente das relações históricas e uma narrativa composta de uma infindável coleção de elementos díspares parece ser levada ao seu ponto extremo. Ao mesmo tempo em que detalhes relevantes para a compreensão do período histórico são colocados à mostra, uma avalanche de recursos estéticos e de maneirismos estilísticos parecem levar o filme a uma direção oposta, dissolvendo as possibilidades de uma representação da realidade social.

A renúncia à possibilidade de interpretação é colocada em destaque por grande parte da crítica sobre o filme, que enxerga nas idas e vindas da narrativa uma negação de qualquer sentido histórico. Em um ensaio sobre o filme, Joshua Kates aponta em *The Big Lebowski* características formais que inserem a obra dentro do contexto da produção

pós-moderna:

Accordingly, on one rather normative reading of the postmodern, this collage of styles and times and eras would indeed signal the end of all historical grand narratives. The film, moreover, seems to spell out such an end imagistically in the figure of the rolling tumbleweed at the beginning, especially as it finds itself echoed or answered by the other mobile spheres prominent in the movie, the rolling bowling balls. The tumbleweed in the opening credits famously runs out of room as it hits the waters of the Pacific, subsequently being forced to angle up the coast. It thus portrays the cessation of history as linear narrative, above all, perhaps, the cessation of that specifically American narrative of the pioneering west, to which the weed so obviously alludes.¹

Paradoxalmente, um esforço interpretativo leva o autor do texto à conclusão de que o filme coloca à mostra a impossibilidade de se atribuir um sentido histórico às imagens. Mesmo ao afirmar que a ausência de uma narrativa que possa dar um sentido histórico às imagens esteja codificada logo na cena de abertura, o autor revela, no início de seu texto, o quanto o processo histórico precisa ser levado em consideração em qualquer tentativa de análise do filme:

Let me begin by historicizing, not irony, but the Dude, though these two options may turn out to be closer than one suspects. The link between the Dude, the hero of the Coen brothers' 1998 film *The Big Lebowski*, and the era of the 1960s has seemed to many incontestable. I propose, however, not the 1960s themselves, but a certain reception and interpretation of this era in the 1970s as Jeff's actual socio-cultural reference point.²

Uma vez identificada a estética pós-moderna que dá forma à narrativa de *The Big Lebowski*, muitos passam a celebrar o aparente potencial emancipatório contido na

¹ KATES, J. *The Big Lebowski and Paul de Man: Historicizing Irony or Ironizing Historicism*. In: COMENTALE, E.P. & JAFFE, A. (Ed.) *The Year's Work in Lebowski Studies*. Indiana: Indiana University Press, 2009. p. 169.

² Ibid. p. 149.

mistura de materiais tão heterogêneos quanto aqueles utilizados na composição do filme. Bem no espírito pós-moderno, até os clichês do filme são incorporados por alguns críticos, que não escondem seu entusiasmo pelo seu objeto de estudo ao incluir em seus textos citações das personagens de *The Big Lebowski*. Para citar um exemplo, Justus Nieland decide encerrar seu ensaio com uma referência direta ao discurso final do narrador de *The Big Lebowski*:

The bowling alley, the pornstar's body, the mise-en-scene of *Gutterballs* – all are gestural spaces, all are spaces of the total publicity of spectacular culture, which is to say, of the human's complete alienation from its common being in language. But the Coens refuse a conservative narrative of the bankruptcy of public life in a horizon of stupidity. The pornutopia of Dudespeak peddles neither nostalgia for the past nor the promise of a future, but rather the profane pleasures of abiding the total alienation of the multitude. In such states of suspended agency, where we see most clearly our naked need for enjoyment, we might affirm again our capacity for speech, for action, and for the collective passions of politics. I don't know about you, but I take comfort in that.³

Para justificar sua preferência pela escolha de elementos tão díspares na composição do filme, os mais variados argumentos são utilizados pela crítica, mas todos no final estão ligados às possibilidades de criação sem limites oferecidas pelo uso aleatório dos mais diversos materiais. No capítulo introdutório de seu livro sobre *The Big Lebowski*, Edward Comentale e Aaron Jaffe chegam a apontar relações entre o filme e os procedimentos utilizados pelos adeptos do Surrealismo:

Far out?! Far from it, man. In *Lebowski*, the Coens' work adds up to a kind of Surrealism of everyday life – it's about inner space, not outer space, so to speak. Their method follows a long cinematic tradition of the screen image to reintroduce a liberating irrationalism into the rigid forms of expression that distort modern life.⁴

³ NIELAND, J. *Dudespeak: Or, How to Bowl Like a Pornstar*. In: Ibid. p. 97.

⁴ COMENTALE, E.P. & JAFFE, A. *Introduction*. In: Ibid. p. 8.

O uso de uma citação de uma fala de Dude logo no início do parágrafo já dá mostras dos caminhos que serão seguidos no texto. O entusiasmo por parte dos críticos em relação a *The Big Lebowski* fica evidente na incorporação em seu texto da linguagem utilizada pelas personagens do filme. Em tom claramente apologético, os autores argumentam que a absoluta ausência de critério na inclusão dos materiais que fazem parte da narrativa aproximam o filme das experiências realizadas pelos Surrealistas.

The Coens, like the Surrealists, find grace in ridiculously misplaced objects and shockingly silly images. In *Lebowski*, the viewer must grapple with a severed toe, homework in a baggie, and a suitcase full of whites, not to mention a Vietnam vet and a cowboy in a bowling alley, nihilists ordering pancakes, and an attack marmot on a chain. [...] The Coens manifest a singularly Surrealist tendency to play with these objects as open images, to allow them to resonate in multiple ways across the surface of the film.⁵

O que os comentários acima perdem de vista é exatamente o contexto histórico em que o Surrealismo estava inserido, transformando os procedimentos utilizados pelos participantes desse movimento em uma série de recursos formais esvaziados de qualquer relação com a realidade social⁶. Descartando as relações históricas, a aleatoriedade na construção da narrativa é celebrada pelos adeptos do pós-modernismo como um movimento em direção à liberação de todo o potencial “criativo” do artista.

Por outro lado, alguns críticos optam por estabelecer relações entre os inúmeros elementos que compõem a estrutura narrativa, tentando encontrar uma unidade em meio

⁵ Ibid., p. 8.

⁶ Para mais detalhes sobre a maneira como o Surrealismo foi apropriado pelo pós-modernismo, ver o capítulo *Surrealismo sem inconsciente* da obra de Fredric Jameson: *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. (São Paulo: Ática, 2002).

à colagem de fragmentos usada na composição estética do filme. A partir dessa perspectiva, uma grande variedade de interpretações que tentam dar conta de toda a composição formal do filme é oferecida pelos críticos. Erica Rowell, por exemplo, argumenta em favor da existência de um conteúdo subversivo que pode ser encontrado em meio às reviravoltas formais:

The movie is, in a word, subversive. A bit loose like its shabby hero, it seems to roll out a random, comedic noir adventure. But between the lines – and directly within them – it’s as radical as its main character. Despite its jokes and loopy dance numbers, the movie spotlights corrupt power, ill-waged war, and phony rationale. *Lebowski* retells the universal battle between corrupt haves and have-nots with a new spin on it – the bowling-loving Dude. At the heart of its film noir send-up, Busby Berkeley stylings, and bowling ballet lies a cinematic memorial to the unsung heroes of the 1960s and 1970s, who helped bring change to America, even if L.A. show a lot more work needs to be done.⁷

Rowell aponta para a presença de um conteúdo utópico na elaboração estética do filme, afeita à mistura de gêneros e estilos e às mais variadas citações. Nesse sentido, a autora deixa clara a sua adesão ao pós-modernismo, que insiste na tentativa de superação das fraturas sociais por meio de uma elaboração estética extremamente “sofisticada”. Em outro trecho de seu ensaio, fica ainda mais clara a crença da autora na existência de um potencial utópico em objetos da cultura de massa:

In sewing so many story lines and details from songs, movies, and Chandler stories, *Lebowski* keeps life, culture, and the narrative ball rolling on, so to speak. Just as the movie opens with allusions to Westerns, the Stranger closes the picture with the idea of rebirth. Showing the resilience and import of the narrative and more broadly of art, the movie quotes with zest and keeps the Common Man’s revolution alive.⁸

⁷ ROWELL, E. *The Brothers Grim: The Films of Ethan and Joel Coen*. Maryland: Scarecrow, 2007. p. 238.

⁸ Ibid.

Em outros ensaios, o filme ganha novas interpretações a partir de relações estabelecidas entre sua estrutura narrativa e as mais variadas obras literárias. Um bom exemplo é a análise de Fred Ashe, que compara *The Big Lebowski* à trajetória de *Rip Van Wrinkle*, popularizada pelo conto escrito por Washington Irving em 1819.

In this role, Jeffrey “the Dude” Lebowski resurrects Rip Van Wrinkle. In their comic ineptitude, both serve a critical function, exposing the sickness of a straight society premised on the Puritan work ethic – on the equation of self-realization with material accumulation and public accolade.⁹

Para justificar sua análise, Fred Ashe aponta uma série de similaridades entre o filme de Joel e Ethan Coen e o texto escrito por Washington Irving. De maneira semelhante, Andrew Rabin também parte do mesmo princípio em sua análise de *The Big Lebowski*. No entanto, enquanto Ashe toma como ponto de partida a trajetória de *Rip Van Wrinkle*, Andrew Rabin prefere estabelecer conexões entre a narrativa do filme e as lendas em torno do Santo Graal.

Although medieval allegory might seem distant from *Lebowski’s* “parlance of the times”, references to the Middle Ages – and to the Grail-quest in particular – form a crucial component of the film’s narrative world. Like the Old French *Queste del Saint Graal*, Wolfram von Eschenbach’s *Parzifal*, or Malory’s *Morte Darthur*, *The Big Lebowski* recounts the adventures of three companions seeking to restore a lost fetish-object. This quest leads them through a contemporary wasteland to the castle of a crippled king whose paraplegia marks him as both sexually and politically impotent.¹⁰

Diante da diversidade de análises a respeito do filme, algumas em favor da

⁹ ASHE, F. *The Really Big Sleep: Jeffrey Lebowski as the Second Coming of Rip Van Wrinkle*. In: COMENTALE, E.P. & JAFFE, A. (Ed.), op. cit., p. 43.

¹⁰ RABIN, A. *A Once and Future Dude: The Big Lebowski as Medieval Grail-Quest*. In: Ibid., p. 58.

impossibilidade de redução da obra a uma única interpretação, enquanto outras insistem na existência de uma unidade em meio aos fragmentos aparentemente desconexos, uma tendência parece ser compartilhada pela grande maioria dos textos escritos sobre *The Big Lebowski*. A construção estética pós-moderna que dá forma à narrativa do filme é celebrada pelos críticos, que se dividem entre o elogio à ausência de uma única possibilidade de interpretação e a apreciação de uma nova maneira de se produzir significados a partir de materiais reificados da indústria cultural.

Este trabalho tem como objetivo justamente mapear as tensões existentes entre a tentativa de se produzir significados e a composição estética pós-moderna presente em *The Big Lebowski*. No primeiro capítulo, tomaremos como ponto de partida uma breve descrição das duas personagens centrais do filme em direção a uma tentativa de mapeamento do contexto histórico. A intenção desta parte do trabalho é fornecer coordenadas mais exatas em relação aos conteúdos históricos, estabelecendo ligações entre a construção das duas personagens e a Era Reagan (bem como seus desdobramentos no governo de George Bush). No capítulo seguinte, a sequência inicial do filme servirá como ponto de partida para uma interpretação de uma grande quantidade de temas colocados em discussão no desenrolar da narrativa. À medida que essas relações forem trazidas à tona, outras cenas serão incluídas neste esforço interpretativo que visa a destacar os materiais históricos colocados em jogo pelo filme. Para concluir, na terceira, e última, parte, o descompasso entre a elaboração estética e a figuração dos conteúdos históricos será colocado em questão a partir da análise de cenas em que imagens de trabalhadores dividem espaço com as personagens do filme.

DA CONTRACULTURA À ERA REAGAN: UMA ANÁLISE DAS PERSONAGENS PRINCIPAIS

O título escolhido para o filme *The Big Lebowski* já dá indícios dos temas que serão colocados em discussão durante o desenvolvimento da narrativa. Embora o título esteja mais claramente ligado à figura do empresário Jeffrey Lebowski, a relação entre o nome do filme e a personagem principal não pode ser descartada. Ainda que insista em ser chamado por seu apelido (“Dude”), o verdadeiro nome do protagonista, que coincidentemente também se chama Jeffrey Lebowski, não deixa dúvidas quanto à ligação estreita entre a personagem principal e o título do filme. Assim, o confronto estabelecido entre as duas personagens centrais do filme pode ser tomado como o principal assunto a ser colocado em jogo por *The Big Lebowski*. A ambiguidade contida no título coloca ênfase não somente na tensão existente entre os dois, mas também na relação de complementaridade que dá forma à oposição estabelecida desde o início entre o protagonista, Dude, e o seu antagonista, Jeffrey Lebowski. Portanto, o primeiro passo a ser dado em direção a uma tentativa de interpretação dos temas abordados pela estrutura narrativa do filme é a análise das trajetórias percorridas por Dude e pelo milionário Lebowski.

O primeiro encontro entre Dude e o empresário Jeffrey Lebowski é precedido por uma breve sequência em que Brandt, o empregado do milionário, apresenta seu padrão através de prêmios, fotos e certificados pendurados em uma das paredes da luxuosa mansão. Durante um rápido *tour*, Brandt não hesita em oferecer à personagem principal uma “versão oficial” da vida de seu empregador exposta na parede da sala.

Dessa maneira, Lebowski não é apresentado ao público por meio do acesso à sua vida íntima, muito menos pela sua rotina de trabalho. Como uma personalidade famosa e respeitada por todos, sua imagem é cuidadosamente construída através de documentos que comprovam sua participação em eventos midiáticos. À primeira vista, toda sua vida parece ser reduzida ao universo espetacularizado criado pela mídia. Dentro desse contexto, não há nada que desaprove sua conduta. Ao contrário, todos os fatos depõem em seu favor.

Logo de início, Dude tem sua imagem refletida em uma reluzente placa pendurada na parede. O prêmio concedido a Lebowski coloca em destaque seus serviços prestados à sociedade. Sobre a placa, a inscrição *Variety Clubs International* faz menção a uma instituição de caridade que acolhe crianças portadoras de deficiências físicas de diversas partes do mundo. Logo abaixo, as palavras *Achiever of the Year* dão destaque à contribuição de Lebowski para o prosseguimento do trabalho realizado por essa fundação. Uma vez que ele próprio é portador de uma deficiência que o impede de se locomover sem sua cadeira de rodas, o milionário é considerado um exemplo a ser seguido pelas crianças acolhidas pela instituição. O sucesso de alguém que não pode contar com suas próprias pernas para se movimentar é tomado como fonte de inspiração para uma enorme quantidade de crianças portadoras de problemas semelhantes. No final das contas, a homenagem prestada a Lebowski contribui para sua imagem de cidadão exemplar e bem-sucedido.

Apesar de não demonstrar muito entusiasmo, Dude aceita a oferta de Brandt, que insiste em exhibir ao visitante todas as conquistas realizadas por Jeffrey Lebowski:

Brandt: Please, feel free to inspect them.
Dude: Oh, I'm not really...

Brandt: Please! Please! That's the key to the city of Pasadena, which Mr. Lebowski received two years ago in recognition of his various civic... Oh, that's a Los Angeles Chamber of Commerce Business Achiever award, which is given... not necessarily given every year!

Entre os vários quadros pendurados na parede, uma grande chave dourada presa em uma moldura de madeira simboliza o reconhecimento das autoridades da cidade de Pasadena pela contribuição feita à comunidade pelo respeitado homem de negócios. Concedido apenas a pessoas ilustres, a chave de Pasadena (uma cidade que faz parte do condado de Los Angeles) confere a Lebowski o título de cidadão honorário por conta de sua importância para a comunidade.

O prêmio concedido pela Câmara de Comércio de Los Angeles coloca em destaque o perfil empreendedor de Jeffrey Lebowski. A homenagem feita por uma associação que promove os interesses comerciais de empresários da cidade tem como alvo as figuras mais importantes do mundo corporativo de Los Angeles. Portanto, não apenas suas contribuições para a comunidade, mas também sua posição de destaque no mundo dos negócios é alvo de reconhecimento e admiração por parte de membros das mais diversas instituições em Los Angeles.

Logo em seguida, Brandt é questionado a respeito de uma foto observada de perto por Dude:

Dude: Is this him with Nancy?

Brandt: Yes, indeed. That's Mr. Lebowski with the first lady, yes. It was taken when Mrs. Reagan...

Dude: That's Lebowski on the left there?

Brandt: Yeah, of course. Mr. Lebowski is on the left...

Dude: So he's a cripp... you know a... handicapped kind of guy?

Brandt: Mr. Lebowski is disabled, yes. This picture was taken when Mrs. Reagan was first lady of the nation, yes... yes. Not of California.

Dude: Good shot.

Brandt: In fact, he met privately with the president, though unfortunately, there wasn't time for a photo opportunity.

A presença de Nancy Reagan ao lado de Lebowski na foto comprova o prestígio alcançado pelo bem-sucedido empresário. Afinal de contas, uma reunião com a primeira-dama dos Estados Unidos só é possível para poucos privilegiados. Como deixa bem claro o depoimento de Brandt, porém, além da primeira-dama, seu chefe também teve a oportunidade de se reunir com o presidente norte-americano Ronald Reagan. Embora não haja nenhum registro fotográfico da reunião, Brandt não esconde sua satisfação ao relatar a Dude o encontro entre Lebowski e Reagan. O *status* adquirido por Jeffrey Lebowski é ainda mais valorizado por causa de seu reconhecimento pela autoridade mais importante dos Estados Unidos. Além disso, o encontro entre o empresário e o presidente americano também traz à tona alguns detalhes importantes para uma análise das relações históricas presentes no filme. Como veremos mais tarde, as relações entre as duas personalidades são retomadas em outras cenas e, portanto, não estão presentes na narrativa por acaso.

Na continuação da sequência, ao ver uma foto de Lebowski cercado por um grupo numeroso de crianças, Dude prossegue em sua conversa com Brandt:

Dude: These are?

Brandt: Those are Mr. Lebowski's children, so to speak...

Dude: Different mothers?

Brandt: No, they're not...

Dude: So, racially, he's pretty cool...

Brandt: They're not literally his children. They're the Little Lebowski Urban Achievers. Inner city children of promise but without the necessary means for a... necessary means for a higher education. So Mr. Lebowski is committed to sending all of them to college.

Segundo Brandt, as ações filantrópicas também fazem parte da lista de

atividades exercidas pelo milionário. Apesar de não terem condições de custear o próprio estudo, as crianças presentes na foto têm seu acesso ao ensino superior garantido por conta do auxílio financeiro promovido por Jeffrey Lebowski. Dessa forma, o empresário soma ainda mais pontos diante dos membros da comunidade em que vive. Sua ajuda às crianças carentes contribui ainda mais para o aumento de sua popularidade. No final das contas, Lebowski incorpora todas as qualidades valorizadas pelo sujeito burguês. Todo seu sucesso é muito mais admirado na medida em que ele dedica parte de seu tempo e de sua riqueza às atividades filantrópicas. Além disso, pelo fato de ser portador de uma deficiência física, suas conquistas são tomadas como exemplo de um sujeito que supera os mais difíceis obstáculos para atingir o sucesso. Enfim, todos os fatos contribuem para sua reputação de cidadão ilustre e exemplar.

Antes de prosseguir na descrição da personagem, vale uma pequena ressalva quanto às intervenções filantrópicas realizadas pelo empresário. Na verdade, o comportamento de Jeffrey Lebowski não é nenhuma novidade no mundo contemporâneo. O terceiro setor, que engloba inúmeras instituições e fundações sem fins lucrativos, tem sido alvo constante das contribuições não somente de inúmeras celebridades e estrelas do *show business*, mas também das grandes corporações. A propósito, todo o mundo corporativo não se cansa de reiterar suas contribuições para a sociedade na forma de altos investimentos concedidos às instituições que fazem parte do terceiro setor. Sem minimizar as verdadeiras intenções daqueles que investem no setor, há uma lógica perversa por trás do conceito de responsabilidade social adotado pelas grandes empresas multinacionais. Os interesses econômicos não deixam de ser uma das principais motivações para as grandes corporações destinarem parte de seus lucros às atividades filantrópicas, uma vez que muitas empresas recebem em contrapartida

enormes descontos em impostos e tarifas. Além disso, o auxílio às causas sociais faz parte da estratégia de *marketing* da maior parte das empresas multinacionais, que colhem os frutos de seus investimentos de forma indireta ao terem suas marcas associadas às causas mais nobres da sociedade. Não é coincidência, portanto, que a filantropia tenha virado palavra de ordem das grandes multinacionais nas últimas décadas. Longe ser uma mudança no comportamento dos grandes empresários, que nunca deixaram de lado a exploração intensa dos trabalhadores, a contribuição ao terceiro setor não é nada mais do que um dos vários itens presentes nos manuais de gestão empresarial. Por conta disso, não é nenhuma surpresa que parte do dinheiro destinado às crianças do projeto gerenciado por Lebowski tenha sido retirado pelo falso milionário para manter seu estilo-de-vida cercado de privilégios. De acordo com suas atitudes, seu comprometimento com as causas que defende parece ter como origem somente o interesse econômico.

Após examinar as fotos e os certificados que decoram a parede da sala, Dude tem a imagem de seu rosto novamente refletida ao observar um espelho pendurado em uma porta. Esse espelho tem a forma de uma capa da revista *Time*. Além do nome do conhecido periódico americano, as inscrições *Man of the Year* e *Are you a Lebowski achiever?* também acompanham o objeto observado pela personagem principal. A impressão criada pela imagem é a de que Dude tem o retrato de seu rosto estampado na capa da famosa revista semanal. Mais uma vez, a moldura em forma de uma edição da *Time* consiste em um comentário à posição assumida por Lebowski dentro de sua comunidade. Sua trajetória de sucesso é novamente exaltada pelo objeto pendurado em sua porta. Ao mesmo tempo, a sobreposição do reflexo do rosto de Dude na moldura faz uma alusão irônica ao papel totalmente oposto exercido pela personagem principal.

Distante do sucesso alcançado pelo milionário, Dude assume desde o princípio o papel de *loser*, do eterno perdedor, a quem nada de positivo acontece e em quem ninguém deposita a mínima confiança.

Em seguida, a porta se abre e Jeffrey Lebowski entra em cena pela primeira vez no filme. Em sua cadeira de rodas, o empresário aparece diante da câmera vestindo um terno preto, traje bastante comum entre os homens de negócio. Desde o início, ele não esconde sua impaciência ao dirigir suas palavras a Dude: “Okay, sir. You’re a Lebowski, I’m a Lebowski, that’s terrific, but I’m very busy, as I imagine you are.”

Durante a conversa, Lebowski deixa bem clara a diferença existente entre ele e Dude. Ao contrário da personagem principal, que insiste em usar uma linguagem coloquial repleta de gírias, o empresário recorre ao registro formal em seu discurso. Para descrever a ação de urinar, por exemplo, Dude usa as expressões coloquiais *pee* e *piss*, enquanto Lebowski prefere as palavras *urinate* e *micturate*, ambas derivadas do latim e presentes em situações mais formais. Em determinado momento, Jeffrey Lebowski chega a questionar de forma irônica a capacidade de seu adversário entender sua própria língua materna: “Hello! Do you speak English, son? Parla usted Inglés? I’ll say it again. Did I urinate on your rug?” No entanto, a ironia atinge o próprio milionário, que em uma tentativa desastrada de exibir seus conhecimentos em outro idioma acaba misturando palavras de línguas diferentes na mesma frase.

Mais adiante, em resposta à insistência de Dude em ser compensado pela perda de seu tapete, o empresário adota a seguinte estratégia:

Lebowski: Are you employed, sir?

Dude: Employed?

Lebowski: You don’t go out looking for a job dressed like that, do you? On a weekday?

Dude: Is this a... what day is this?

Lebowski: Well I do work, sir, so if you don't mind...

A tentativa por parte de Lebowski de desqualificar as opiniões de seu rival tem como principal argumento o mesmo discurso adotado pelos defensores da ética do trabalho. Segundo esse princípio, a prática cotidiana do trabalho garante a seus adeptos uma posição moralmente mais elevada. Por isso, Lebowski faz questão de enfatizar que, ao contrário da personagem principal, ele se submete ao exercício diário de uma atividade produtiva. Logicamente, ao empresário resta apenas defender a qualquer custo seus argumentos, já que a exploração da força de trabalho é fundamental para o funcionamento de uma configuração social estruturada a partir das relações capitalistas de produção. Nesse contexto, para aqueles que mantêm a posse dos meios de produção, enfatizar as virtudes morais contidas no trabalho significa defender seus próprios interesses.

Em seguida, o milionário prossegue na defesa de seus interesses ao apresentar o seguinte discurso:

My wife is not the issue here! I hope that someday my wife will learn to live on her allowance, which is ample, but if she does not, that is her problem, not mine, just as your rug is your problem, just as every bum's lot is his own responsibility, regardless of whom he chooses to blame. I didn't blame anyone for the loss of my legs, some Chinaman took them from me in Korea, but I went out and achieved anyway. I cannot solve your problems, sir. Only you can.

Segundo a tese defendida por Lebowski, graças exclusivamente à sua dedicação, portanto, ele pode ocupar uma posição privilegiada dentro de sua comunidade. À medida que atribui à ação de cada indivíduo a responsabilidade pelo sucesso ou fracasso de seus planos, o apreço pela lei do “cada um por si” que rege a sociedade

contemporânea é colocado em destaque. Além disso, ao defender o individualismo extremo em seu discurso, o bem-sucedido empresário também reafirma suas relações estreitas com o presidente Reagan. Afinal de contas, as palavras de Lebowski se encaixam perfeitamente na política implantada por Reagan durante seu mandato. O projeto levado a cabo pelo presidente americano durante a maior parte da década de 80 tem como pressuposto a não intervenção do governo no funcionamento da economia e, portanto, o abandono do indivíduo aos mecanismos do mercado. Nesse período, uma série de medidas foram tomadas pelo governo norte-americano com o objetivo de colocar em prática a política adotada pelos adeptos da doutrina neoliberalista. O historiador norte-americano Howard Zinn deixa bem claro a quem servia as medidas adotadas por Ronald Reagan:

Under Reagan and Bush this concern for “the economy”, which was a short-hand term for corporate profit, dominated any concern for workers or consumers. President Reagan proposed to replace tough enforcement of environmental laws by a “voluntary” approach, leaving it to businesses to decide for themselves what they would do.¹¹

Assim, o plano de governo adotado por Reagan, e depois seguido à risca por seu sucessor, George Bush¹², consistia em tomar partido na já desigual batalha entre os empreendimentos capitalistas e os trabalhadores. A partir de então, sem contar com medidas que minimizassem os efeitos da exploração capitalista, a classe trabalhadora foi largada de vez à própria sorte. Dentro desse contexto, os poucos mecanismos que protegiam o trabalhador foram retirados de cena. Segundo Howard Zinn:

¹¹ ZINN, H. *Carter-Reagan-Bush: The Bipartisan Consensus*. In: *A People's History of the United States*. New York: Harper Perennial, 2003. p. 575.

¹² O nome George Bush será utilizado neste texto em referência ao presidente dos Estados Unidos entre 1989 e 1993, em oposição a George W. Bush, que ocupou a Casa Branca no período de 2001 a 2009.

Welfare became an object of attack: aid to single mothers with children through the AFDC (Aid to Families with Dependent Children) program, food stamps, health care for the poor through Medicaid. For most people on welfare (the benefits differed from state to state) this meant \$500 to \$700 a month aid, leaving them well below the poverty level of about \$900 a month.¹³

Enquanto isso, a classe mais favorecida economicamente tirava proveito da situação para aumentar ainda mais seus lucros. Por isso, o discurso de Lebowski em defesa dos próprios interesses parece ser bastante apropriado dentro desse contexto. Por esse motivo, também, a trama armada pelo empresário para se apoderar do dinheiro destinado ao pagamento do resgate de sua esposa, Bunny Lebowski, não parece ser totalmente inadequada para a situação. Assim como Lebowski realiza um saque de um milhão de dólares da conta de seu instituto de caridade, na era Reagan, parte do dinheiro destinado à classe trabalhadora foi recolocado nos cofres das grandes corporações. Desse modo, os maiores vencedores desse período foram os grandes capitalistas em controle das gigantescas empresas multinacionais. De fato, essa política econômica, conhecida como *Reagonomics*, levou ao extremo as diferenças entre a parcela mais rica da população e a camada menos favorecida.

Outro detalhe que não pode passar despercebido em relação ao modelo econômico levado a cabo pelo presidente Reagan é o aumento dos investimentos no aparato militar norte-americano. Em meio aos conflitos gerados pela Guerra Fria, os já altíssimos gastos militares nos Estados Unidos sofreram um considerável aumento na década de 80. As palavras de Howard Zinn não deixam dúvidas quanto à maneira em que a equação entre os programas de combate à pobreza e os gastos militares foi solucionada:

¹³ Ibid. 578.

While he built up the military (allocations of over a trillion dollars in his first four years in office), Reagan tried to pay for this with cuts in benefits for the poor. There would be \$140 billion of cuts in social programs through 1984 and an increase of \$181 billion for “defense” in the same period.¹⁴

Mais uma vez, portanto, a conta desses gastos exorbitantes com equipamento e treinamento militar foi paga pelas principais vítimas da economia capitalista. Por esse motivo, as menções a Ronald Reagan e a George Bush no desenrolar da narrativa são bastante apropriadas ao contexto apresentado pelo filme. Diante de um governo obcecado pela expansão de seu poderio militar, nada mais adequado do que uma narrativa recheada de alusões à guerra (que veremos em mais detalhes no próximo capítulo).

No momento, cabe ainda mais uma pequena observação acerca da relação entre a figura do ex-presidente Reagan e os filmes dos diretores Joel e Ethan Coen. Logo de início, há uma relação óbvia entre o Reaganismo e as primeiras produções dos irmãos Coen na medida em que esses filmes foram produzidos e lançados nos anos 80 (período em que Reagan ocupava a presidência dos Estados Unidos). Mais do que isso, porém, o Reaganismo é direta ou indiretamente comentado durante as narrativas dos três primeiros filmes da dupla de irmãos – *Blood Simple*, *Raising Arizona* e *Miller’s Crossing* (*Ajuste Final*, 1989). Sem entrar em muitos detalhes, é possível apontar nesses filmes alguns comentários sobre o projeto político de Ronald Reagan. Em *Blood Simple*, uma descrição do impacto na sociedade norte-americana causado pela estratégia política levada adiante pelo presidente parece fazer parte da narrativa. Em uma análise sobre o filme de 1984, Georg Seesslen traça linhas em comum entre os ideais de liberdade

¹⁴ Ibid., p. 577.

baseados no individualismo extremo deixado à mostra pelas relações entre as personagens de *Blood Simple* (“this obscene idea of freedom”) e a atmosfera vivida durante a Era Reagan.

This obscene idea of freedom, alongside the swipe at Russia, is a résumé of the Reaganism of the time. The fact that it is formulated by the most immoral and unappetizing figure in the film gives the movie a thoroughly political accent. It shows what is behind this façade of freedom, and not only in Texas, a barbarism that does not even understand its own nature.¹⁵

Sem entrar na discussão acerca dos possíveis erros ou acertos contidos nesse pequeno comentário sobre o filme, o que vale destacar é a relação estabelecida entre a narrativa e o momento político vivenciado nos Estados Unidos. Em *Blood Simple*, a ideia do individualismo exacerbado é indiretamente ligada à política econômica adotada pelo então presidente americano. Se partirmos para o próximo filme, veremos que a questão é retomada, agora de forma direta, através das palavras da personagem principal de *Raising Arizona*. Nesse filme, o protagonista e também narrador, H.I. McDunnough, tece um pequeno comentário que faz referência direta ao presidente Ronald Reagan: "I tried to stand up and fly straight, but it wasn't easy with that son of a bitch Reagan in the White House. I don't know. They say he's a decent man. So... maybe his advisers are confused."

Em *Raising Arizona*, o protagonista relata sua tentativa de se manter distante dos crimes e, dessa maneira, levar uma vida longe da prisão. No entanto, ele atribui ao presidente Reagan a falta de alternativas que o leva de novo à vida atrás das grades. É evidente que a rápida referência a *Blood Simple* e a *Raising Arizona* está longe de

¹⁵ KÖRTE, P. & SEESLEN, G (ed.). Joel & Ethan Coen. New York: Limelight, 2001. p.62.

possibilitar uma análise do modo como o governo Reagan é representado nos dois filmes. Para tanto, seria necessário uma apreciação mais detalhada das narrativas. No entanto, o essencial aqui é notar que a insistência em colocar o assunto em foco é proporcional à importância dada pelos diretores aos acontecimentos históricos mencionados. Dessa maneira, a era Reagan é tomada pelos diretores, não somente em *The Big Lebowski* mas também em outros filmes dirigidos pela dupla, como um período de extrema relevância para a história na medida em que representou a ascensão de uma nova política de direita responsável por várias mudanças na sociedade americana.

No filme *The Big Lebowski*, a melhor forma de descrever o papel assumido por Dude em relação ao mundo que o cerca é através do termo *loser*, amplamente utilizado pelos norte-americanos. Uma vez que sua vida é marcada por fracassos e infortúnios, o termo parece descrever perfeitamente a posição ocupada pela personagem central do filme. Logo no início, ele tem sua casa invadida por dois homens contratados por Jackie Treehorn. A partir de então, as invasões passam a fazer parte da vida de Dude. Além do fato ocorrido no primeiro episódio, a casa de Dude é invadida em outras diversas ocasiões por diferentes personagens. Assim como Maude Lebowski invade a casa do protagonista para recuperar o tapete, os nihilistas arrombam a porta para ameaçar o ex-militante político enquanto ele descansa em sua banheira e, finalmente, os ajudantes de Jackie Treehorn entram sem permissão e vasculham a moradia em busca do dinheiro do resgate.

Assim como as invasões, a agressão sofrida por Dude no início do filme é

apenas o primeiro de uma série de ataques desferidos contra o protagonista durante o desenrolar da narrativa. Em um episódio, enquanto Dude escuta os sons de uma partida de boliche em seu *walkman*, ele é surpreendido por um dos “ajudantes” de Maude Lebowski com um soco em seu queixo. Para citar mais um exemplo, em outra parte do filme, a personagem é atingida por uma caneca lançada em direção a sua testa pelo delegado de polícia em Malibu. Além desses ataques, o protagonista também sofre com os acidentes que aos poucos contribuem para a destruição de seu automóvel. Não somente por causa dos descuidos do próprio dono, mas também pelos danos causados por outras personagens, seu veículo é gradualmente destruído até ser totalmente consumido pelas chamas na parte final do filme.

Certamente, descrever a personagem principal como vítima dos acontecimentos ao seu redor seria até mais apropriado, levando em consideração as circunstâncias que cercam seus constantes insucessos. No entanto, o uso da palavra “vítima” dá a entender que exista algum culpado pela situação desfavorável, da mesma forma que o termo “oprimido” não deixa dúvidas quanto à existência de um opressor. A palavra *loser*, por sua vez, sugere apenas a incompetência e a tendência ao fracasso daqueles que são assim chamados. Por esse motivo, o termo é tão comum na sociedade norte-americana. Por ser utilizada para descrever aqueles que têm o fracasso como desfecho “natural” em todas as suas empreitadas, a palavra parece ser imune às tentativas de explicações sociológicas.

No entanto, a condição desfavorável em que vive a personagem principal está longe de ser fruto do acaso. Como vimos acima, o contexto histórico em que o filme está inserido, o início dos anos 90, guarda relações estreitas com os acontecimentos da década anterior. O discurso adotado por Jeffrey Lebowski, ligado diretamente à política

econômica implantada nos anos 80, continuou sendo seguida à risca pelos sucessores de Reagan. No momento em que as últimas medidas foram tomadas em direção à dissolução completa dos alicerces sociais, milhões de pessoas foram abandonadas à própria sorte pelo governo norte-americano. Uma vez que a vida de Dude faz parte de um conjunto de relações sociais, ela precisa ser analisada dentro desse contexto histórico. À medida que o processo social era submetido cada vez mais às regras do mercado, a vida da personagem foi sendo descartada de acordo com as leis de oferta e procura.

Mesmo à margem do sistema de circulação de mercadorias, Dude não deixa de aderir ao estilo de vida voltado para o consumo que rege a sociedade americana (que será alvo de uma análise mais detalhada no próximo capítulo). Logo no início do filme, o protagonista aparece pela primeira vez justamente em um cenário bastante sugestivo: no corredor de um supermercado, diante de um refrigerador, ele examina uma embalagem de leite. A sequência apenas antecipa aquilo que vai se tornar comum durante o desenrolar do filme. Em todos os lugares frequentados durante a narrativa, a personagem não resiste à oferta do anfitrião e sempre aproveita a oportunidade para consumir sua bebida favorita. Em suas visitas à casa de Maude Lebowski, por exemplo, Dude não perde a oportunidade de preparar uma dose de *White Russian*. Da mesma forma, ele também pode ser visto segurando um copo de sua bebida predileta na mansão de Jackie Treehorn ou na limousine de Jeffrey Lebowski.

Além disso, a personagem central do filme também demonstra seu apreço pela mercadoria ao consumir produtos gerados pela indústria cultural. Na cena em que o protagonista vai ao consultório do médico indicado insistentemente por Maude Lebowski, Dude demonstra muito mais preocupação com a música tocada em seu

walkman do que com os exames a que é submetido. Enquanto é examinado pelo médico, o ex-ativista político tem toda sua atenção voltada para o som da música *My Mood Swings*, gravada pelo cantor inglês Elvis Costello, tocada em seu toca-fitas portátil. Logo em seguida, ao sair do consultório, a personagem dirige seu carro ao som de um de seus grupos favoritos, a banda de rock *Creedence Clearwater Revival*. Inspirado pelo som que sai do toca-fitas de seu carro, Dude acompanha o ritmo da canção batucando no teto de seu automóvel.

Em outro episódio, na sequência em que Dude está deitado sobre o tapete tomado por ele em sua visita à mansão de Lebowsky, o *walkman* já havia aparecido também em destaque. Ao contrário do que acontece no consultório médico, dessa vez os fones não estão tocando uma das músicas favoritas de Dude. Os sons emitidos pelo aparelho são os ruídos gravados em uma partida de boliche. Um *close-up* do rosto da personagem central demonstra a atração exercida pelo som da bola de boliche percorrendo a pista e, logo em seguida, derrubando os pinos. Nesse caso, é colocada à mostra a relação fetichizada mantida por Dude em relação a seu esporte preferido. Mesmo distante das pistas, a personagem mantém sua relação obsessiva com o jogo de boliche ao tentar substituir o prazer gerado pela prática do esporte pelo simples som característico de cada arremesso. Em vez da relação direta com o objeto, o praticante de boliche tenta satisfazer seu desejo por meio do consumo imaginário do esporte. Assim como na pornografia, configurada como um dos principais temas do filme através das relações entre Bunny Lebowsky e Jackie Treehorn, o evento real é substituído pelo consumo ilusório de sons ou imagens. Nesse sentido, a adesão de Dude à lógica do capitalismo tardio aparece de forma cada vez mais clara. No mundo contemporâneo, da mesma forma que a materialidade da mercadoria dá lugar à simples imagem dos

produtos a serem consumidos visualmente, as experiências cedem espaço à mera simulação. A continuação da sequência explicita as relações até aqui estabelecidas: em primeiro plano, a câmera aponta o *walkman*, com o logotipo da empresa fabricante à mostra, e a embalagem da fita cassete, com as inscrições *Venice League Beach Playoffs 1987* e Bob. Enquanto o nome Bob remete às canções de Bob Dylan, as outras palavras fazem referência à gravação dos sons de um campeonato de boliche. A marca da empresa fabricante do toca-fitas portátil deixa claro que o aparelho nada mais é que uma simples mercadoria. Em questão estão as relações entre mercadoria, consumo e indústria cultural. Cercado por todos os lados pelos atrativos oferecidos pela forma-mercadoria, Dude confirma sua adesão à realidade estetizada em sua volta ao exibir em seu rosto uma mistura de satisfação e fascínio pelos ruídos que saem dos fones de seu *walkman*.

Seguindo a mesma linha, um outro episódio traz à cena essa mesma lógica, mas de maneira distinta. Na cena em que Dude lê, em frente à lareira, a carta enviada a Lebowski pelos falsos sequestradores de Bunny, a roupa usada pelo protagonista traz também indícios do processo de colonização imposto pela mercadoria ao estilo de vida norte-americano. Estampada no centro da camiseta aparece a figura de um jogador de beisebol segurando um taco em posição para rebater a bola. A figura, na verdade um desenho que imita os traços de um esportista com as características físicas de um homem asiático, é acompanhada de alguns ideogramas pertencentes à língua japonesa. À parte o significado dos ideogramas, que trazem o nome do jogador homenageado pela figura, é interessante analisar o sentido que a imagem pode carregar quando confrontada com o restante da narrativa. Em primeiro lugar, o jogo de beisebol é conhecido como um dos esportes mais populares nos Estados Unidos, tornando-se, por esse motivo, um

evento altamente lucrativo para os envolvidos em sua realização. Cada partida do esporte é transformada em um grande espetáculo, não apenas pela presença em massa de torcedores, mas também pelas transmissões em rede nacional para milhões de telespectadores. Dentro da mesma moldura, resta, ainda, destacar a presença de um astro de outra nacionalidade dando um tom bastante peculiar aos trajes da personagem principal. Embora o beisebol seja extremamente popular no país, grande parte dos jogadores são importados de outros países, disputando espaço com o enorme número de atletas norte-americanos. O que está em jogo aqui é, mais do que simplesmente a transformação do beisebol em um espetáculo envolvendo cifras milionárias, a expansão do esporte de modo a mobilizar populações de todos os cantos do mundo. Na esteira da tão celebrada globalização, atletas de diversas partes do mundo são absorvidos pelo grande mercado americano de acordo com seu potencial para o esporte e, talvez mais importante, para a geração de negócios. Sem ir mais longe na digressão, repete-se aqui a fórmula apontada anteriormente: Dede participa do sistema de circulação de mercadorias consumindo não somente produtos mas também os símbolos produzidos pelos meios de comunicação em massa.

Dessa maneira, um processo contraditório é colocado em movimento: embora tenha sido deixada de lado pelas leis do mercado, a personagem principal insiste na adesão ao consumo de mercadorias. Além disso, outra contradição pode ser apontada entre o presente vivido por Dede e seu passado dedicado ao ativismo político nos anos 60. Antes de seguir em frente e tentar atar essas pontas, que parecem completamente soltas, é importante retornar à origem da questão, ou seja, ao passado militante da personagem principal. A trajetória percorrida por Dede, desde os anos 60 até o início dos anos 90, é resumida desta forma em sua conversa com Maude Lebowski:

Maude: Tell me about yourself, Jeffrey.

Dude: Not much to tell... I was one of the authors of the Port Huron Statement... the original Port Huron Statement. Not the compromised second draft. And then I... ever heard of the Seattle Seven?

Maude: Mmmmm...

Dude: That was me and six other guys. And then... the music business briefly.

Maude: Oh?

Dude: Yeah. Roadie for Metallica.

Maude: Oh!

Dude: Speed of Sound Tour.

Maude: Mmmmm...

Dude: Bunch of assholes. And then, you know, a little of this, a little of that. My career's slowed down a little lately.

Maude: What do you do for recreation?

Dude: Oh, the usual. Bowl. Drive around. The occasional acid flashback.

Os dois primeiros eventos mencionados por Dude fazem parte de seu passado dedicado à militância política nos anos 60. O primeiro diz respeito ao manifesto escrito por membros do *SDS (Students for a Democratic Society)* em 1962. O *Seattle Seven*, por sua vez, foi um grupo de ativistas políticos fundado por um ex-membro do *SDS* e que organizou alguns protestos no início dos anos 70.

O manifesto intitulado *Port Huron Statement* consiste em uma série de observações em relação aos problemas enfrentados pela sociedade americana na década de 60. Contudo, as questões levantadas nesse documento apontam para uma série de problemas sociais, sem levar em consideração o funcionamento do sistema de circulação de mercadorias como um todo. Por esse motivo, as medidas sugeridas pelos autores têm como meta atacar uma série de sintomas, mas em nenhum momento atingem a verdadeira causa desses conflitos. Uma passagem do manifesto apresenta uma proposta bastante favorável à manutenção do sistema de trocas capitalista ao sugerir uma aceleração do processo de industrialização nos países mais pobres:

We should undertake here and now a fifty-year effort to prepare for nations the conditions of industrialization. Even with far more capital and skill we now import to emerging areas, serious prophets expect that two generations will pass before accelerating industrialism is a worldwide fact. The needs are numerous: every nation must build an adequate infrastructure (transportation, communication, land resources, waterways) for future industrial growth; agriculture must be modernized, expanded in productiveness, and diversified; there must be industries suited to the rapid development of differing raw materials and other resources; education must begin on a continuing basis for everyone in the society especially including engineering and technical training; technical assistance from outside sources must be adequate to meet present and long-term needs; atomic power plants must spring up to make electrical energy available. With America's idle productive capacity, it is possible to begin this process immediately without changing our military allocations.¹⁶

No pequeno trecho transcrito acima, fica clara a ideia dos autores de que o problema não é o processo de industrialização em si, mas sim a falta dele em alguns países menos desenvolvidos economicamente. Desse modo, em vez de apresentar alternativas ao sistema de circulação de mercadorias, o manifesto apresenta apenas algumas medidas que visam a pequenos ajustes nas relações de produção.

Na realidade, as ideias apresentadas pelos autores do manifesto já estão distantes das lutas travadas pela classe trabalhadora americana nas primeiras décadas do século XX. Em um outro contexto, especialmente nas universidades, um novo movimento da esquerda americana, chamado por muitos de *New Left*, colocava em pauta ideias bem diferentes daquelas apresentadas por grupos de trabalhadores organizados em sindicatos. De acordo com Marianne DeKoven, o texto já apresentava algumas características daquilo que se convencionou chamar de pós-modernismo:

[The Port Huron Statement] is at once a text in the tradition of utopian socialist modernity and also a text moving away from this

¹⁶ *Port Huron Statement Draft*. In: STUDENTS FOR A DEMOCRATIC SOCIETY . Disponível em: < <http://www.sds-1960s.org/PortHuronStatement-draft.htm>>. Acesso em 13 de março de 2010.

Enlightenment metanarrative toward a politics of the local and particular, as well as a politics of the self that prepared the ground for, and was the immediate precursor of, postmodern politics of the subject.¹⁷

Nesse sentido, aos anos 60 podem ser creditados não apenas a agitação política causada pelas promessas de mudança que pareciam estar a um passo de serem concretizadas, mas também a guinada em direção ao pós-modernismo. A despeito de uma série de conquistas incontestáveis levadas a cabo pelos diversos movimentos surgidos na época, a adesão à micropolítica já antecipava muito daquilo que tomaria conta do cenário político nos anos seguintes. Em vez de visar à ruptura, grande parte dos esforços era concentrado na inclusão daqueles que estavam à margem. No final das contas, os impulsos mais “rebeldes” foram absorvidos pelo mercado e colocados à venda mais tarde. Assim, mesmo a revolta contra a mercadoria foi transformada, no final, em artigo para consumo. A promessa de integração passava a ser oferecida pelas mercadorias nas vitrines das lojas.

A partir da análise de outros materiais, as campanhas publicitárias, Thomas Frank demonstra como a contracultura foi absorvida pela mercadoria e despida de todo seu poder de mudança para ser transformada em apenas mais um produto à disposição dos consumidores:

In contemporary American public culture the legacy of the consumer revolution of the 1960s is unmistakable. Today there are few things more beloved of our mass media than the figure of the cultural rebel, the defiant individualist resisting the mandates of the machine civilization. Whether he is an athlete decked out in Mohawk and multiple-pierced ears, a policeman who plays by his own rules, an actor on a motorcycle, a movie fratboy wreaking havoc on the townies' parade, a soldier of fortune with explosive bow and arrow, a long-haired alienated cowboy gunning down square cowboys, or a rock star in leather jacket and sunglasses, he has become the

¹⁷ DEKOVEN, M. *Utopia Limited: The Sixties and the Emergence of the Postmodern*. Durham: Duke University Press, 2004. p.126.

paramount cliché of our popular entertainment, the preeminent symbol of the system he is supposed to be subverting. In advertising, especially, he rules supreme.¹⁸

Dentro desse contexto, é interessante retomar a trajetória percorrida pela personagem principal e descrita em seu diálogo com Maude. Após um período de militância política na década de 60, o próximo passo descrito por Dude faz referência a um emprego nos bastidores do *show business*. Distante de sua vida nos anos 60, Dude acompanhava em seu trabalho um grupo de *heavy metal* lançado ao sucesso nos anos 80. É importante destacar que a banda de *rock* mencionada pela personagem principal ocupava (e ainda ocupa) uma posição de destaque dentro da competitiva indústria fonográfica. Através da venda de discos e outros produtos relacionados ao grupo, além da participação em *shows* que reúnem dezenas de milhares de fãs, a banda *Metallica* contribui diretamente para o funcionamento da indústria cultural. Esvaziado de qualquer sentido político, o “espírito rebelde” dos anos 60 havia sido absorvido pelo mercado e transformado em um produto atraente para a juventude dos anos 80. O descontentamento ganhava forma nos cabelos compridos e na atitude agressiva dos jovens roqueiros. Enquanto cada vertente da música *rock* escolhe um caminho diferente para expressar sua “rebeldia”, o estilo adotado pelo grupo *Metallica* tem como característica o uso de temas ligados à morte, à escuridão e à destruição, para citar alguns exemplos, somado à enorme quantidade de notas tocadas em alta velocidade nos solos de guitarra. Bem longe do *glamour* que cerca as estrelas do *rock* (o emprego de *roadie* consiste basicamente em carregar e instalar os equipamentos sonoros dos grupos musicais), o impulso “rebelde” da personagem principal era contido dentro dos limites

¹⁸ FRANK, T. *The Conquest of Cool: Business Culture, Counter-culture, and the Rise of Hip Consumerism*. Chicago: University of Chicago Press, 1997. p. 227-228.

estreitos impostos pela indústria cultural.

Em seguida, as palavras da personagem principal colocam em evidência sua falta de comprometimento com as causas que defendia enquanto estava na universidade. Diante da ausência de alternativas à situação política vivida nos anos 80 e 90, Dude preenche seu tempo com uma série de atividades alienadoras. A opção pelo boliche e pelas voltas em seu carro confirma a adesão da personagem ao estilo de vida que gira ao seu redor. Como veremos no próximo capítulo, tanto o jogo de boliche quanto o automóvel mantém relações estreitas com a mercadoria. O consumo de drogas, por sua vez, mascara a realidade em que a personagem vive, atenuando os conflitos que fazem parte de sua vida. Como forma de fugir momentaneamente das tensões de seu dia-a-dia, o *acid flashback* mencionado por Dude é uma tentativa fracassada de recuperação de um passado repleto de promessas muito mais atraentes que as ilusões criadas em torno do consumo de mercadorias.

Em resumo, o percurso trilhado pela personagem principal coloca em evidência uma série de impasses que fazem parte do processo histórico na segunda metade do século XX. A partir da década de 60, grande parte do repertório utilizado pelos grupos de esquerda norte-americanos foi neutralizado e, também, absorvido pela indústria cultural. Diante do impulso crítico e oposicionista que tomava conta do discurso de muitos na época, o mercado oferecia a promessa de integração por meio do consumo de mercadorias. Nos anos 80, após as derrotas dos movimentos de esquerda, a ascensão da política ultraconservadora da Nova Direita, capitaneada pelo presidente americano Ronald Reagan, trazia como uma única alternativa a adesão cega às leis do mercado. À custa das conquistas arduamente acumuladas pelos movimentos sociais durante décadas, o mundo parecia girar em torno de promessas que, aos poucos, provaram ser

totalmente equivocadas. A cena em que Bunny, em frente à piscina, se oferece a Dude como uma mercadoria deixa claro que, apesar de inúmeras manifestações ao contrário, o mercado não é para todos. A frustração da personagem principal ao ver o objeto de seus desejos cada vez mais longe de seu alcance apenas comprova a distância que separa a promessa de acesso universal à mercadoria de sua concretização. Enquanto alguns eram beneficiados por essa configuração social, muitos outros eram abandonados à própria sorte, à mercê das duras leis do mercado. Ainda assim, a personagem principal insiste em aderir à lógica que é responsável pela sua exclusão.

Nesse contexto, não é difícil compreender o motivo pelo qual Dude exhibe na parede de sua casa um pôster de Richard Nixon arremessando uma bola de boliche. Apesar das divergências políticas que colocam a personagem principal e o ex-presidente em lados opostos, Dude encontra no jogo de boliche um ponto em comum com Nixon. Nesse caso, à medida que as convicções políticas foram colocadas em segundo plano, o ex-ativista político demonstra certa afinidade com o ex-presidente republicano ao compartilharem o mesmo passatempo. Da mesma maneira, a personagem principal dedica grande parte de seu tempo às partidas de boliche ao lado de seu amigo Walter, um fervoroso defensor da política militarista adotada pelo governo americano. O comprometimento com as causas políticas foi colocado de lado em favor dos benefícios oferecidos pelo mercado, que, apesar de não cumprir suas promessas, deixava cada vez menos espaço para vozes contrárias à lógica da mercadoria. Não é por acaso, portanto, que ao encontrar Dude nas pistas de boliche o narrador tece comentários acerca do “estilo” adotado pela personagem central do filme (“I like your style, Dude”). A posição política ocupada por Dude foi transformada em apenas mais um “estilo”, que em meio a tantos outros teve como destino sua submissão à lógica da mercadoria.

Um breve estudo das duas principais personagens do filme aponta para um mapeamento da sociedade norte-americana do início dos anos 90. De forma resumida, vale retomar alguns detalhes que, em linhas gerais, são apresentados como as principais características do período representado pelo filme. À medida que o projeto político dos anos 60 foi absorvido pela mercadoria, a estratégia político-econômica adotada por Reagan passava a ser aos poucos colocada em prática, mesmo antes de sua chegada à Casa Branca. Utilizando o argumento de que era preciso acabar com os “parasitas” que atravancavam o crescimento da economia americana, os ideólogos da crença irrestrita nas leis do mercado (e também no uso do poderio militar) possibilitavam o surgimento de uma classe ainda mais privilegiada (os verdadeiros parasitas) à custa do bem-estar coletivo. A adesão aos mandamentos da mercadoria demonstrava, assim, seu lado extremamente anti-democrático, na proporção em que a classe dos excluídos não parava de receber novos membros. Nesse contexto, justamente no momento em que a luta de classes deveria ser retomada, ela foi lançada a segundo plano. Os gestos eram cada vez mais esvaziados de seu significado político e transformados em manifestações do estilo pessoal que cada um adotava de acordo com os modismos mais recentes. Assim, a rebeldia deixava de lado seu conteúdo político para ser transformada em mais um estilo à disposição das mentes mais inquietas.

Por esse motivo, a reação do taxista ao comportamento de Dude, no episódio em que o protagonista retorna à sua casa após ser levado à delegacia em Malibu, parece ser bastante apropriada ao contexto apresentado pelo filme. Nesse episódio, enquanto a personagem principal tenta amenizar a dor causada pelo ferimento em sua testa, depois de ser atingida por uma caneca lançada pelo delegado, o taxista escuta a música

Peaceful Easy Feeling, do grupo *The Eagles*. Incomodado pelo som da canção, a personagem principal pede ao motorista para colocar em outra estação de rádio. Embora sua proposta seja prontamente negada pelo taxista, Dude insiste em reclamar, tendo como principal argumento sua rejeição ao grupo *The Eagles*. Em resposta às reclamações, o motorista executa uma manobra brusca e arriscada para encostar seu táxi e retirar Dude à força do veículo.

O argumento utilizado pelo taxista escancara algumas questões que merecem ser analisadas de forma mais cuidadosa: “You don’t like my fucking music, get your own fucking cab!”. Apesar de afirmar sua preferência pela música tocada em seu carro, na verdade, o taxista tem pouco em comum com a canção *Peaceful Easy Feeling*, do grupo *The Eagles*. Nas palavras de Diane Pecknold, há um contraste claro entre a posição social ocupada pelo motorista e os significados codificados na música do grupo *The Eagles*.

[...] the cab driver is a middle-aged black man in a brimless leather hat that is vaguely reminiscent of black nationalist style. His embrace of the Eagles as “my music” sets up a comic dissonance between his own identity and the white target audience of classic rock.¹⁹

Assim, à semelhança da personagem principal, que exibe um pôster de Nixon em sua casa, o taxista coloca em segundo plano as questões políticas e se deixa levar pela mera apreciação estética. Ainda que seja negro e membro da classe trabalhadora, o motorista prefere o *rock* produzido pelo grupo *The Eagles* à música que mantém uma relação mais estreita com a cultura negra norte-americana.

Em um período marcado pela produção de estilos, os critérios políticos perdem

¹⁹ PECKNOLD, D. *Holding out Hope for the Creedence: Music and the Search for the Real Thing in The Big Lebowski*. In: COMENTALE, E.P. & JAFFE, A. (Ed.) op. cit., p. 288.

espaço para questões ligadas às manifestações subjetivas e à apreciação estética. Isso não significa, no entanto, que as questões associadas à política foram simplesmente varridas do horizonte social, mas que elas estão cada vez mais submetidas à lógica da mercadoria. Desse modo, salvo a existência de raríssimas exceções, a política aparece como apenas mais um entre os diversos assuntos tratados pela produção cultural pós-moderna.

Em se tratando da produção hollywoodiana, esse processo ganhava contornos ainda mais precisos nos anos 80. Por um lado, grande parte da produção cinematográfica da época fazia coro ao programa político-econômico implantado por Reagan. Na era dos filmes *blockbuster*, as obras de ficção científica invadiam os cinemas com superproduções que celebravam o poderio tecnológico norte-americano por meio de uma enxurrada de efeitos especiais. Da mesma forma, muitas superproduções faziam alusões diretas à Guerra Fria ao representarem insistentemente a superioridade dos norte-americanos sobre seus rivais²⁰. Além disso, a proliferação de comédias, que na maioria dos casos celebravam o estilo de vida norte-americano, também dá a medida de como a produção de filmes na época, em geral, estava afinada com a atmosfera política da era Reagan²¹.

Por outro lado, conteúdos que desafiavam o consenso criado em torno das medidas políticas e econômicas associadas ao presidente Reagan também encontravam

²⁰ Só para citar alguns exemplos, podemos apontar entre os maiores sucessos de bilheteria da década de 80 as superproduções, principalmente aquelas dirigidas por George Lucas ou Steven Spielberg. Além da trilogia *Star Wars* (que teve o primeiro filme lançado já no final da década de 70), os filmes das séries *Indiana Jones*, *Back to the Future* e *Rambo* também alcançaram cifras enormes no período.

²¹ Para uma extensa análise da produção cinematográfica nos anos 80, ver o livro de Stephen Prince: *A New Pot of Gold: Hollywood Under the Electronic Rainbow, 1980-1989*. (Los Angeles: University of California, 2002).

espaço nos filmes da época. No entanto, os conteúdos mais progressistas eram, na maioria das vezes, submetidos às formas mais tradicionais da indústria cultural. Assim, alguns filmes de ficção científica, por exemplo, representavam as consequências mais perversas do capitalismo ao mesmo tempo em que faziam uso de fórmulas industriais repletas de efeitos especiais. De maneira semelhante, retratos menos celebratórios da Guerra Fria também eram reduzidos às formas mais tradicionais do drama hollywoodiano. Em outras palavras, conteúdos progressistas eram colocados à mostra, sem, no entanto, ultrapassar os limites impostos pelas formas disponibilizadas pela indústria cultural.

Quando procedimentos formais que faziam parte do repertório da esquerda eram utilizados, estes eram geralmente transformados em meros recursos estéticos à disposição dos cineastas mais criativos. O uso indiscriminado das formas mais contraditórias era adotado como um procedimento extremamente sofisticado pela indústria cinematográfica. Dessa maneira, vários procedimentos eram esvaziados de seu significado político e misturados ao gosto pela citação e pela combinação de gêneros que dava o tom a narrativas recheadas, em grande parte, por versões *pop* da filosofia e da psicanálise.

Dentro desse contexto de extremo retrocesso no que diz respeito à possibilidade de mudanças políticas, o filme *The Big Lebowski* estabelece algumas relações entre a falta de alternativas ao programa implantado por Reagan e a derrota dos movimentos políticos que agitaram a década de 60. No entanto, resta agora saber se a narrativa também pode ser enquadrada dentro do “espírito” dos anos 80, em que mesmo os assuntos contrários à lógica da mercadoria eram quase sempre submetidos às formas mais tradicionais da indústria cultural, ou se algo diferente pode estar em jogo, fugindo

do consenso que se criava em torno da adesão cega às leis do mercado. Para isso, já que o primeiro capítulo esteve limitado apenas à apresentação dos temas principais sugeridos pela escolha do título do filme, é preciso avançar em direção a uma tentativa de apreciação mais detalhada do aparato formal mobilizado na construção da narrativa em *The Big Lebowski*.

A ESTÉTICA PÓS-MODERNA E A REPRESENTAÇÃO DAS RELAÇÕES HISTÓRICAS

A cena de abertura de *The Big Lebowski* traz à luz algumas questões fundamentais para uma tentativa de interpretação da estrutura narrativa do filme. Logo de início, a sequência coloca em foco um conjunto de elementos que fazem referência ao gênero *Western*. A câmera em movimento coloca em primeiro plano o solo árido que serve como um dos principais cenários dos filmes de faroeste, enquanto a narração e a música reforçam a impressão de que estamos diante de uma narrativa do Velho Oeste. As primeiras palavras do narrador, *The Stranger*, deixam claras a referência ao *Western* – “A way out west...” – ao mesmo tempo em que a música *Tumbling Tumbleweeds*, outra referência óbvia ao gênero, é tocada ao fundo.

Enquanto as palavras do narrador levam à cena algumas informações sobre a personagem principal do filme, uma *tumbleweed*²² aparece no centro da tela, sendo carregada lentamente pelo vento. Após alguns segundos, as expectativas criadas pelo trecho inicial do prólogo são frustradas por uma tomada aérea focalizando as luzes dos prédios e das casas de uma grande metrópole, ao mesmo tempo em que as palavras do narrador anunciam a cidade de Los Angeles como cenário principal do filme. A *tumbleweed* segue, então, seu percurso lentamente pelas ruas de Los Angeles, passando por diversos carros e lojas, enquanto o narrador tece comentários a respeito da cidade. Após uma passagem por uma praia, a *tumbleweed* desaparece da cena, e o enquadramento traz a imagem do corredor de um supermercado no momento em que

²² A palavra *tumbleweed* é utilizada na língua inglesa para descrever as folhas e galhos que são levados pelo vento no deserto.

Dude aparece diante da câmera pela primeira vez.

Uma sequência de elementos aparentemente díspares é colocada em cena, exigindo uma leitura mais atenta e minuciosa. Em primeiro lugar, deve-se levar em consideração a trajetória percorrida pela *tumbleweed* nesse intervalo de tempo. Do deserto às ruas de Los Angeles, até chegar a uma praia californiana, o caminho percorrido pode ser comparado ao movimento que sustenta a narrativa do *Western*: a expansão rumo ao oeste. Se nos filmes de faroeste a conquista do oeste tem como objetivo a expansão dos valores típicos da civilização européia em solo norte-americano rumo às terras cada vez mais distantes, em *The Big Lebowski*, o percurso da *tumbleweed* sugere o fim desse processo expansionista. Esse percurso histórico, que une o processo de colonização das terras da América do Norte e a cidade de Los Angeles dos anos 90, parece ter atingido seu limite no momento em que a *tumbleweed* chega à praia e tem seu movimento em direção ao oeste impossibilitado pelas águas do mar.

Se o ponto de partida é o cenário dos filmes *Western*, o ponto de chegada é trazido à cena na continuação da sequência: um supermercado localizado na cidade de Los Angeles. Nesse sentido, as imagens colocam em evidência o fato de que o ponto máximo atingido por esse processo civilizatório é a sociedade de consumo da ultra-moderna cidade californiana. A continuação do episódio traz à tona mais um elemento a ser considerado: os comentários de The Stranger (“Now this story I’m about to unfold took place in the early nineties, just about the time of our conflict with Saddam and the Iraqis”) localiza a narrativa em um momento histórico marcado pelo envolvimento dos Estados Unidos na Guerra do Golfo. Logo em seguida, as imagens reforçam as palavras do narrador. Enquanto Dude, a personagem principal, preenche um cheque para pagar suas compras, uma TV coloca em foco o então presidente dos Estados Unidos, George

Bush, tecendo comentários sobre a invasão do Kuwait pelo exército iraquiano. O comentário feito por Bush (“This will not stand. This will not stand. This aggression against Kuwait.”) está diretamente ligado aos fatos que antecederam os ataques realizados pelo exército norte-americano ao Iraque. A maneira como a cena é construída deixa clara a relação entre dois termos bastante utilizados para descrever a sociedade norte-americana contemporânea: o consumismo e as guerras.

Para levar adiante a análise aqui sugerida, falta a inclusão de um elemento importante em toda a construção da sequência. A escolha da música *Tumbling Tumbleweeds* não remete somente ao universo do *Western* hollywoodiano, mas também consiste em uma referência mais específica a um filme do início dos anos 90. Em um ensaio sobre *The Big Lebowski*, David Martin-Jones aponta o filme *The Two Jakes* (A Chave do Enigma, 1990) como alvo principal da citação:

Bob Nolan’s “Tumbling Tumbleweeds” appears prominently in a very similar sequence in *The Two Jakes* (1990), a film which explicitly critiqued America’s need for oil. In this film the distinctive Jake Gittes (Jack Nicholson) begins to investigate the conspiracy of oil upon which Los Angeles’ post-war suburban real estate development was constructed.²³

No filme *The Two Jakes*, dirigido e estrelado por Jack Nicholson, Jake Gittes, a personagem principal da narrativa, dirige seu carro em San Fernando Valley, um cenário semelhante àquele do início de *The Big Lebowski*, enquanto ouve em seu rádio a canção *Tumbling Tumbleweeds*. Enquanto isso, o protagonista faz comentários sobre o processo de colonização das terras americanas. Assim como os comentários de *The Stranger* em

²³ MARTIN-JONES, D. *No Literal Connection: Mass Commodification, U.S. Militarism, and the Oil Industry in The Big Lebowski*. In: COMENTALE, E.P. & JAFFE, A. (Ed.) op. cit., p. 210.

The Big Lebowski, as palavras de Gittes são proferidas em *voice over*:

Time changes things, like the fruit stand that turns into a filling station. But the footprints and signs from the past are everywhere. They've been fighting over this land ever since the first Spanish missionaries showed the Indians the benefits of religion, horses, and a few years of forced labor.

No filme dirigido por Jack Nicholson, todo o enredo gira em torno das investigações que o detetive Gittes realiza acerca de uma disputa entre diferentes famílias pelo controle da exploração de petróleo no período pós-guerra em Los Angeles. A luta pela exploração de petróleo traz um dado extra que guarda relações com os elementos anteriormente extraídos da primeira cena de *The Big Lebowski*. De acordo com o historiador Howard Zinn:

Historian Jon Wiener, analyzing the domestic context of the war decision shortly afterward, wrote that “Bush abandoned sanctions and chose war because his time frame was a political one set by the approaching 1992 presidential elections.”

That and the long-time U.S. wish to have a decisive voice in the control of Middle East oil resources were the crucial elements in the decision to go to war against Iraq. Shortly after the war, as representatives of the thirteen oil-producing nations were about to gather in Geneva, the business correspondent of the *New York Times* wrote: “By virtue of its military victory the United States is likely to have more influence in the Organization of Petroleum Exporting Countries than any industrial nation has ever exercised.”²⁴

Desse modo, a referência explícita ao filme *The Two Jakes* está longe de ser acidental. O tema principal do filme de 1990, a disputa pelos direitos na exploração de petróleo, mantém relações estreitas com os fatos históricos apresentados no início de *The Big Lebowski*. Apesar de a justificativa apresentada pelo presidente Bush para a intervenção militar no Iraque ter sido a invasão das tropas de Saddam Hussein ao

²⁴ ZINN, op. cit., p.595.

Kuwait, a construção da sequência sugere que o verdadeiro objetivo da empreitada financiada pelo governo americano foi somente a disputa pelas abundantes reservas de petróleo existentes em solo iraquiano. Essa tese, bastante discutida e difundida na época do conflito, também é mencionada por Walter, companheiro inseparável de Dude, em uma cena posterior, inserida nos minutos finais do filme. Enquanto Donny, amigo da dupla, executa um arremesso na pista de boliche, Dude escuta os comentários de Walter acerca da Guerra do Golfo: “This whole fucking thing is nothing but... nothing about oil”. Embora o barulho causado pela bola de boliche encubra a fala de Walter, anda assim é possível ouvir sua opinião favorável à tese, popularmente difundida, que desmente o discurso de George Bush.

Voltando agora à cena de abertura, é possível estabelecer uma cadeia de relações entre os elementos que compõem o episódio. Em primeiro lugar, é colocada em cena a existência de uma relação histórica entre o movimento expansionista representado pelo *Western* e a atual sociedade de consumo norte-americana. Seguindo a mesma lógica, pode-se apontar uma simetria entre o processo de colonização do oeste e o imperialismo norte-americano (representada na sequência pelas alusões à Guerra do Golfo, mas também retomada por diversas vezes no filme pelas menções aos combates na Coreia e no Vietnã). Ainda no mesmo tom, é possível estabelecer conexões entre as guerras financiadas pelo governo americano e a possibilidade de existência de um estilo de vida voltado inteiramente ao consumo de mercadorias. Ou ainda, de forma mais específica, mais uma relação pode ser estabelecida: a importância do petróleo para o funcionamento da sociedade do consumo existente nos Estados Unidos. Essa última observação é explicada mais detalhadamente por uma personagem do filme *The Two Jakes*: “Without my oil, you got no automobiles. Without automobiles you got no road

construction, no sidewalks, no city lights, no gas stations, no automotive services...”

A falta de petróleo atingiria em cheio, dessa maneira, o funcionamento da economia de uma grande metrópole como a principal cidade californiana. Quando o assunto é Los Angeles, aliás, o impacto seria incalculável, uma vez que a cidade é conhecida pela sua gigantesca frota de veículos e, conseqüentemente, pelos problemas gerados por causa da circulação intensa de automóveis. Não é nenhuma coincidência, portanto, que os habitantes da região sejam obrigados a enfrentar diariamente enormes congestionamentos em seus deslocamentos para casa ou para o trabalho. Um comentário do urbanista Mike Davis, em um artigo escrito alguns anos depois, em 2003, dá ideia do número interminável de veículos que circulam nos arredores de Los Angeles:

What a writer back in the 1920s called “Southern California’s juggernaut of pleasure” is now war without mercy as 18 million people in 14 million vehicles struggle with the worst traffic congestion in the country.²⁵

Por conta disso, antecipando um pouco alguns elementos da narrativas que serão analisados mais tarde, os automóveis têm papel de destaque em *The Big Lebowski*. Durante todo o filme, diferentes personagens utilizam seus carros para se locomoverem pelas ruas da cidade. Prova disso é o fato de que muitos diálogos têm como cenário justamente o interior de um dos vários automóveis que fazem parte do filme.

Retomando agora a sequência inicial do filme, é preciso analisar a última parte de todo o episódio, a partir do momento em que Dude deixa o supermercado e caminha em direção à sua casa. Ao abrir a porta, a personagem principal é surpreendida por dois homens que haviam invadido sua moradia. Na continuação da sequência, os invasores

²⁵ DAVIS, M. *In Praise of Barbarians: Essays Against Empire*. Chicago: Haymarket Books, 2007. p. 135

fazem uso de uma tática bastante utilizada em conflitos militares para extrair informações sigilosas de soldados capturados por inimigos. Diante da recusa da vítima em oferecer a resposta desejada, o agressor mergulha a cabeça de Dude no vaso sanitário por diversas vezes em uma prática semelhante à tortura a que são submetidos alguns prisioneiros de guerra. Nesse caso especificamente, Dude é confundido com um milionário que coincidentemente possui o mesmo nome, Jeffrey Lebowski, e por isso é cobrado injustamente por uma dívida vencida. Parte da cena faz uma alusão ao filme mencionado anteriormente, *The Two Jakes*, reiterando o procedimento utilizado na sequência em que a música *Tumbling Tumbleweeds* é tocada. Nos dois filmes, as personagens principais são vítimas de agressões causadas por homens à procura de algo. Em *The Two Jakes*, o objeto pretendido é uma fita contendo uma gravação secreta. Há uma semelhança óbvia na maneira como as duas cenas são construídas. No filme dirigido por Jack Nicholson, a câmera observa o agressor de uma posição bem abaixo do nível em que ela é geralmente colocada, caracterizando o uso de um tipo de enquadramento chamado de plano *contraplongé*. Nesse episódio, o agressor tenta intimidar o detetive Gittes enquanto busca uma resposta para a seguinte pergunta: “Where is it, Jake?”. No filme dirigido pelos irmãos Joel e Ethan Coen, a cena é filmada de modo semelhante, seguida por uma pergunta bastante parecida: “Where is the money, Lebowski?”

O detalhe mais importante da cena, porém, é a já mencionada semelhança do procedimento usado pelos invasores com a técnica colocada em prática por combatentes de guerra. Se, por um lado, as guerras possibilitam o funcionamento de uma economia que gira em torno do consumo de mercadorias, por outro, as intervenções militares fazem suas vítimas dentro dessa mesma sociedade. Em outras palavras, a violência

desproporcional usada pelo exército americano não atinge apenas os habitantes do território “inimigo”, mas, em contrapartida, também deixa suas marcas na população americana. Essa tese é confirmada por Susan Willis, em seu livro *Evidências do Real*:

Os norte-americanos, embalados pelo mito da democracia, gostam de imaginar que o imperialismo é algo que acontece em outro lugar. Raramente nos damos conta da presença constante dos aparato militar em nossas vidas.²⁶

Obviamente, a estratégia empregada pelo agressor de Dude guarda mais semelhanças com o modo como a tortura é representada pelo filmes de guerra hollywoodianos do que propriamente com a maneira como essa prática é realmente utilizada nos combates militares. Afinal, a imagem de um prisioneiro tendo seu rosto mergulhado em uma bacia cheia de água foi transformada em clichê amplamente retomado por inúmeros diretores de filmes em Hollywood.

A construção da cena chama a atenção para um procedimento utilizado por Joel e Ethan Coen em *The Big Lebowski* (e também em todos os outros filmes dirigidos pela dupla). Para representar a realidade social norte-americana, os diretores insistem em recorrer a um repertório de imagens constantemente utilizadas pela indústria cinematográfica. Mais do que isso, o significado é construído a partir de materiais previamente moldados pela indústria cultural em geral. Não apenas o cinema, mas também a literatura, a música e a televisão fazem parte do acervo de materiais utilizados pelos dois diretores. Em todos os momentos, o acesso à realidade social encontra como forma de mediação um extenso repertório de clichês e citações de elementos disponibilizados pela indústria cultural. Na cena que se passa na casa de Dude, a relação

²⁶ WILLIS, S. *Evidências do real: os Estados Unidos pós-11 de setembro*. São Paulo: Boitempo, 2008. p.62.

estabelecida entre a agressão sofrida pela personagem principal e a tortura praticada pelos combatentes de guerra depende, em grande parte, da decodificação de imagens que já foram exaustivamente reutilizadas pela indústria cinematográfica.

O início da sequência é inteiramente construído a partir desses pressupostos. As imagens oferecidas ao público são compostas de uma série de clichês que fazem parte do universo criado pelos filmes do gênero *Western*. Além disso, há também uma referência direta ao filme *The Two Jakes*, construída a partir da sobreposição da narração em *voice over* e da execução da trilha sonora às imagens da *tumbleweed* circulando pelo deserto. Logo em seguida, mais um clichê é colocado em cena, na tomada aérea que captura as luzes da cidade de Los Angeles. De acordo com as palavras do historiador Norman Klein:

How the lights of Los Angeles are represented from overhead is an index of its glamour, if not of its neighborhoods. In the fifties, many films showed the Hollywood grid at night from a smart-looking car up in the hills. In the sixties, helicopter shots circled the cloverleaf in rush hour. In the nineties, the grid of lights are denser, to suggest an older sovereign city, particularly the canopy of neon along the high-rises downtown.²⁷

Em meio a tantas referências, cabe a quem assiste ao filme estabelecer relações entre os elementos que compõem a cena. Mais uma vez, essa operação só é possível para aqueles que possuem à sua disposição uma vasta coleção de informações coletadas através do consumo incessante de filmes produzidos pela indústria cultural.

Dessa forma, o filme *The Big Lebowski* parece ter sido construído a partir de uma contradição. Ainda que uma série de relações históricas tenha sido colocada à

²⁷ KLEIN, N. M. *The History of Forgetting: Los Angeles and the Erasure of Memory*. New York: Verso, 2007. p.110.

mostra no episódio de abertura do filme, a composição estética parece caminhar em direção oposta à representação da realidade social ao recorrer às citações e à mistura de estilos. Em vez de potencializar a exposição dos conteúdos, a teia de citações dissolve a narrativa histórica na medida em que a submete às idas e vindas de inúmeras referências das mais variadas fontes. Por esse motivo, os conteúdos precisam ser extraídos à força de uma composição estética que a todo momento captura as atenções para a sua própria construção. Um bom exemplo é o comentário de Walter a respeito da Guerra do Golfo. As palavras que Walter Sobchak dirige a Dude são abafadas pelos ruídos causados pela bola de boliche e, portanto, precisam ser arrancadas a fórceps do contexto em que elas foram produzidas. Da mesma maneira, é exigido do espectador um certo grau de virtuosismo para que relações entre a citação ao gênero Western e a referência a *The Two Jakes*, um filme pouco conhecido da década de 90, sejam estabelecidas. No final das contas, os temas apontados até agora parecem ter sido “contrabandeados” para dentro da narrativa, sendo submetidas às reviravoltas estilísticas que dão forma ao filme.

Entretanto, antes de elaborar uma conclusão apressada acerca dos impasses trazidos à luz pela primeira sequência do filme, uma análise mais cuidadosa da narrativa precisa ser colocada em prática. Por enquanto, é necessário realizar uma investigação mais profunda de como as duas principais questões levantadas pela sequência de abertura do filme, o consumo de mercadorias e as guerras, são desenvolvidas durante a narrativa.

Após uma breve análise da cena inicial do filme, é preciso agora retornar às questões levantadas e entender como elas são retomadas no desenrolar da narrativa. Em

primeiro lugar, é importante trazer de volta as discussões sobre o modo como o automóvel é uma peça fundamental no funcionamento da cidade de Los Angeles. Como já havia sido mencionado anteriormente, em *The Big Lebowski*, os automóveis insistem em dividir a tela com as personagens da trama. Desse modo, não é por acaso que o carro velho de Dude pode ser visto por inúmeras vezes durante o decorrer da narrativa. Além disso, muitos outros veículos também aparecem em algum momento da trama: o furgão de Walter Sobchak, as limosines de Jeffrey Lebowski e de sua filha Maude, o conversível de Bunny, o Fusca do detetive Da Fino, o Corvette destruído por Walter, o táxi do qual Dude é expulso e as motocicletas dos nihilistas alemães. Por esse motivo, uma parte considerável do filme tem como cenário o interior de um automóvel. Para citar apenas um exemplo, quase toda a sequência em que a personagem principal e seu melhor amigo tentam entregar a maleta para resgatar Bunny das mãos dos sequestradores se passa dentro do carro de Dude. No interior do veículo, um longo diálogo, entre Dude e Walter e também entre a personagem central e os supostos sequestradores, antecede a tentativa frustrada de Sobchak de colocar seu plano mirabolante em ação. Várias outras cenas poderiam ser apontadas, mas o que merece atenção aqui é o fato de que a inclusão do automóvel em diversas cenas do filme está bem longe de ser uma simples coincidência, uma vez que a cidade de Los Angeles parece ter sido especialmente projetada apenas para aqueles que possuem um veículo automotor. No texto de Martin-Jones, a influência do automóvel na organização geográfica da cidade californiana é colocada em destaque:

Whether, as St Clair notes, this is the city that has been most influenced in its development and design by the existence of the car or, as Kunstler argues, the geography of L.A. was decided long

before the introduction of the automobile, it remains extremely difficult to get around in L.A. without a set of wheels.²⁸

Uma cena em especial coloca em destaque as relações existentes entre o uso do automóvel e o estilo de vida voltado para o consumo que marca uma grande metrópole como Los Angeles. Após ser informado de que seu carro havia sido recuperado, Dude vai até a garagem onde os veículos apreendidos pela polícia estão guardados à espera de seus donos. Na chegada da personagem principal ao local onde seu veículo está estacionado, o enquadramento coloca à vista um número imensurável de carros que foram recuperados pelos policiais de Los Angeles. O número gigantesco de carros não retirados pelos seus proprietários dá mostras da quantidade imensa de automóveis que são consumidos regularmente em uma cidade das proporções de Los Angeles. Mais do que isso, a cena também demonstra que o automóvel foi transformado em uma mercadoria quase tão descartável quanto uma peça de roupa. Apesar de serem adquiridos por um valor consideravelmente elevado, a quantidade de carros abandonados comprova que esses produtos da indústria automobilística têm sua vida útil cada vez mais reduzida dentro de um sistema caracterizado por um ritmo frenético de consumo de mercadorias. Por isso, ao contrário de Dude, que não pode se dar ao luxo de descartar o seu velho automóvel, o proprietário do veículo muitas vezes prefere a aquisição de um novo à reutilização daquele que já demonstra marcas de desgaste. Esse ritmo cada vez maior de consumo tem em sua origem um sistema complexo de produção em massa, teorizado por David Harvey em seu livro sobre a pós-modernidade:

Accelerating turnover time in production entails parallel accelerations in exchange and consumption. Improved systems of communication and information flow, coupled with rationalization in techniques of distribution (packaging, inventory control,

²⁸ MARTIN-JONES, op. cit., p.213

containerization, market feed-back, etc.), made it possible to circulate commodities through the market system with greater speed.²⁹



Figura 1 – Carro de Dude em frente a uma infinidade de veículos recuperados pela polícia.

Dentro desse sistema, para absorver o constante aumento na velocidade de produção e, conseqüentemente, na oferta de mercadorias, a taxa de consumo teve que ser elevada nas mesmas proporções. A pressão gerada pelo aumento da produtividade trouxe aos produtores a tarefa de criar técnicas cada vez mais sofisticadas de publicidade para incentivar o consumidor a adquirir um número crescente de mercadorias. Seguindo essa mesma lógica, a aquisição de um automóvel, para usar um exemplo bastante adequado à discussão aqui desenvolvida, passa a ser baseada em fatores que em muito superam os benefícios trazidos pelo seu uso efetivo como simples meio de locomoção. Fatores mais abstratos e sujeitos a constantes mudanças, como o *design* e o acabamento do veículo, passaram a ser levados em conta, deixando em segundo plano alguns elementos ligados à função primordial do automóvel.

²⁹ HARVEY, D. *The Condition of Postmodernity*. Cambridge: Blackwell, 1990. p.285

Na cena em que Walter, Dude e Donny vão a North Hollywood para recuperar o dinheiro do resgate que eles acreditavam estar dentro da maleta, o luxuoso modelo esportivo estacionado em frente à casa de Larry Sellers é trazido à tela pela câmera e, ao ser contrastado com o carro velho e em péssimo estado de conservação dirigido pela personagem principal e mostrado em um *close-up* anteriormente, coloca à mostra as diferenças e semelhanças existentes entre os dois modelos. À primeira vista, os dois veículos não possuem absolutamente nada em comum. A marca do veículo esportivo é anunciada por Walter, “New ‘vette?” (em referência à marca *Corvette*), trazendo à mente toda uma série de imagens associadas aos carros produzidos por ela. À simples menção do nome da empresa que produz o automóvel, é possível definir o *status* e o perfil do proprietário a partir de uma série de estereótipos relacionados à marca do veículo. Nesse caso, a marca aludida é famosa pela produção de carros esportivos a serem vendidos por preços elevados. Muito mais do que um “simples” automóvel, o consumidor disposto a pagar o preço de um *Corvette* está à procura de algo para representar seu *status* e estilo de vida. Ao contrário do modelo antigo e parcialmente destruído que Dude dirige, o esportivo luxuoso é oferecido a todos como um produto *diferenciado*. A continuação da cena, porém, demonstra a similaridade entre os dois modelos aparentemente tão diferentes. No momento em que Walter destrói o *Corvette* vermelho com a ajuda de um pé-de-cabra, os faróis se levantam, chamando a atenção de todos para a existência de um acessório especial, presente apenas em alguns carros mais luxuosos. Na continuação da sequência, no entanto, o proprietário do objeto destruído por Walter tenta dar o troco ao utilizar a mesma ferramenta para danificar também o carro de Dude. Apesar das diferenças existentes entre os dois modelos, à medida que a destruição do carro de Dude é realizada como forma de compensação pelos danos

causados por Walter, coloca-se em evidência o fato de que os dois veículos são, de certa forma, simples mercadorias.

Em Los Angeles, a penetração da mercadoria parece atingir todas as esferas da vida e submeter à sua lógica todo o conjunto de relações sociais. Tudo parece girar em torno do consumo de mercadorias. No filme, é possível perceber o funcionamento desse sistema mesmo em um momento em que todas as motivações financeiras deveriam ser colocadas em segundo plano. Após a morte de Donny, toda a conversa entre Walter, Dude e Francis Donnelly, o funcionário da funerária, gira em torno da negociação do preço da urna em que as cinzas serão depositadas. Logo no início da conversa, Donnelly deixa clara a intenção existente no encontro entre os três ao sugerir o pagamento em cartão de crédito sem sequer dirigir qualquer palavra de consolo aos amigos de Donny.

Donnelly: Hello, gentlemen. You are the bereaved?

Dude: Yeah, man.

Donnelly: Francis Donnelly. Pleased to meet you.

Dude: Jeff Lebowski.

Walter: Walter Sobchak.

Dude: The Dude, actually. It's...

Donnelly: Excuse me?

Dude: Ah, nothing.

Donnelly: Yes, I understand you're taking away the remains.

Water: Yeah.

Donnelly: We have the urn. And I assume this is credit card.

Walter: Yeah... What's this?

Donnelly: That's for the urn.

Walter: Don't need it. We're scattering the ashes.

Donnelly: Yes, so we were informed. However, we must of course transmit the remains to you in a receptacle.

Walter: This is a hundred and eighty dollars.

Donnelly: It's our most modestly priced receptacle.

Dude: Well, can we just...

Walter: A hundred and eighty dollars?

Donnelly: They range up to three thousand.

Mesmo depois da morte, ainda sobra espaço para a exploração mercantil, como comprova o diálogo entre os três. Diante da oferta de Francis Donnelly, toda a conversa passa a girar em torno das negociações acerca do preço da urna, sem abrir nenhum espaço para sequer uma palavra que faça referência à morte precoce de Donny. As urnas são oferecidas como simples mercadorias cujos preços variam de cento e oitenta a três mil dólares. A recusa de Walter em aceitar as condições oferecidas para a remoção das cinzas não significa, porém, uma negação do sistema de circulação de mercadorias, uma vez que a solução encontrada por ele apenas reafirma a presença da mercantilização na vida das personagens. Em vez de fechar negócio com Donnelly, Walter demonstra irritação com o andamento da transação e soluciona o problema ao sugerir uma ida ao supermercado para a compra de um produto cuja embalagem funcionará como substituto à urna. No lugar da urna, uma embalagem de café serve como recipiente para as cinzas de Donny. Em outras palavras, a solução encontrada para o conflito envolve uma simples substituição de uma mercadoria por outra, sem apontar para qualquer alternativa para a situação absurda protagonizada por Walter, Dude e o funcionário da funerária.

Como demonstra um outro episódio do filme, em uma sociedade tão marcada pela aquisição de mercadorias, a única posição disponível para seus habitantes parece ser mesmo o papel de consumidor. Ao ser levado para a delegacia depois de ser intoxicado pela bebida preparada por Jackie Treehorn, Dude tem como único documento de identificação em sua carteira um cartão de fidelidade emitido por uma rede de supermercados (a mesma mostrada na primeira sequência do filme). Ao avistar o cartão, o chefe da polícia de Malibu pergunta a Dude: “This is your only ID?”.

Embora esteja desempregado e tenha seu poder de compras reduzido ao mínimo necessário para sua subsistência, o documento aponta para a posição ocupada pela personagem principal dentro do sistema que rege a sociedade norte-americana. Mesmo à margem do sistema de trocas, a personagem central do filme só pode ser reconhecida oficialmente pelas autoridades ao assumir seu papel de consumidor de mercadorias. Afinal, no sistema capitalista contemporâneo, a principal função de cada integrante é a de consumir produtos incessantemente e, dessa maneira, manter as engrenagens da economia em funcionamento.

Assim, diante de um mundo que gira em torno da aquisição de mercadorias, a atitude das personagens não poderia ser outra senão a adesão ao consumo desenfreado de produtos durante todo o filme. Por todas as partes, bebidas, comidas e produtos da indústria cultural são consumidos pelas personagens. A forte presença da mercadoria em Los Angeles tornou-se algo tão corriqueiro e “natural” a ponto de se tornar o centro em torno do qual todo o resto da vida social parece girar. Dentro desse contexto, é compreensível que a mercadoria tenha se tornado um ponto de referência a partir do qual o sujeito contemporâneo organiza boa parte de seus pensamentos. Por esse motivo, ela está presente de forma marcante neste diálogo entre Dude, Walter e Donny. Esta conversa faz parte do episódio em que os três parceiros de boliche assistem à apresentação de Marty enquanto conversam sobre Larry Sellers, acusado de roubar o carro de Dude:

Walter: He lives in North Hollywood on Radford, near the In-N-Out Burger.

Dude: The In-N-Out Burger's on Camrose.

Walter: Near the In-N-Out Burger.

Donny: Those are good burgers, Walter.

Walter: Shut the fuck up, Donny. The kid is in the ninth grade, Dude, and his father is... are you ready for this?

Dude: Hmm.

Walter: His father is Arthur Digby Sellers.

Dude: Who the fuck is Arthur Digby Sellers?

Walter: Who the... have you ever heard of a TV show called Branded, Dude?

Dude: Yeah. Yes I know...

Walter: All but one man died? There at Bitter Creek?

Dude: Yeah, I know the fucking show Walter, so what?

Walter: Fucking Arthur Digby Sellers wrote 156 episodes, Dude.

Dude: Hmm.

Walter. Bulk of the series.

Dude: Ahhhh.

Walter: Not exactly a lightweight.

Dude: No.

Walter: And yet, his son is a dunce.

Dude: Uhhh.

Walter: Anyway, we'll go there after the... what have you. We'll brace the kid, should be a pushover...

Donny: We'll be near the In-N-Out Burger.

Walter: Shut the fuck up, Donny. We'll go out there and we'll brace the kid, he should be a pushover. We'll get that fucking million dollars back, if he hasn't spent it already. A million dollars clams. And yes, we'll be near the...

Donny: In-N-Out.

Dude: Hey, shhhh, man.

Walter: Some burgers, some beers, a few laughs. Our fucking troubles are over, Dude.

Alguns detalhes contidos no diálogo precisam ser avaliados de forma mais cuidadosa. Logo no início da conversa, além do endereço da casa de Larry, Walter traz como informação adicional a proximidade do local em relação a uma rede de lanchonetes chamada *In-N-Out Burger*. Em seguida, a citação de Walter a um seriado de TV que foi levado ao ar em meados dos anos 60 pela emissora norte-americana *NBC* também traz informações importantes para nossa análise. À primeira vista, as referências à cultura *pop*, nesse caso, a uma rede de lanchonetes e a um programa de TV, fazem parte da estética pós-moderna mencionada anteriormente. A inclusão dessas citações, no entanto, traz algumas questões que merecem ser analisadas mais

detalhadamente. De certo modo, a menção ao restaurante *In-N-Out* revela o quanto a mercadoria está presente na vida das personagens. Afinal de contas, essa lanchonete, assim como qualquer outra, é apenas mais um lugar destinado ao consumo de alimentos. Nesse diálogo, a rede de lanchonetes é mencionada como um ponto de referência, a partir do qual as personagens localizam o endereço de Larry Sellers.

O local destinado ao consumo, portanto, é o ponto em comum existente entre as personagens do filme. Nada disso é surpresa, uma vez que o espaço social se reproduz de acordo com a lógica da mercadoria. Em vez de levar em conta o desenvolvimento das relações entre seres humanos, o espaço urbano é organizado de acordo com as necessidades impostas pelas relações de troca de mercadorias. O espaço onde há troca de mercadorias torna-se, dessa maneira, o lugar de encontro e o ponto de referência dos moradores de Los Angeles.

Além disso, a referência à rede de restaurantes *In-N-Out* faz alusão a outra questão já desenvolvida nas páginas anteriores. Fundada na Califórnia em 1948, a rede de lanchonetes é conhecida por ser a primeira a trazer a público o conceito de restaurante *drive-thru*, que passou a ser bastante utilizado em todas as grandes cidades desde então. Em resposta à dependência cada vez maior do uso de automóveis por parte dos moradores da cidade, a implantação do sistema *drive-thru* tem como meta atender às exigências do crescente número de motoristas de forma muito mais rápida e eficiente. Dessa forma, os fundadores conseguiram tirar proveito da imensa quantidade de automóveis existente em Los Angeles para inventar uma fórmula inovadora de atendimento aos seus clientes.

Na continuação do diálogo, Walter traz à conversa o programa de TV *Branded*, exibido nos Estados Unidos na década de 60. É bastante significativo o fato de que um

seriado televisivo dos anos 60 seja lembrado por Walter e Dude nessa conversa. Por enquanto, o conteúdo do programa não será aqui analisado, já que o mais importante no momento é perceber como uma década recheada por tantos acontecimentos históricos expressivos é rememorada através de um produto da indústria cultural. De fato, a mente das personagens parece estar inteiramente colonizada pela indústria cultural. Walter não apenas guarda lembranças da série, mas também mantém em sua memória detalhes da abertura do programa (“All but one man died? There at Bitter Creek?”). Embora não pareça estar muito interessado no assunto, Dude também demonstra sua admiração pelo seriado ao cantar a música tema de *Branded* em outro episódio do filme, no momento em que ele é levado por um carro de polícia à delegacia de Malibu. Apesar do passado bastante distinto, enquanto um lutou na Guerra do Vietnã, o outro atuou como ativista político, os dois amigos são unidos pelas lembranças guardadas de um programa de TV. Vale lembrar que essa invasão da indústria cultural na vida das personagens tem a ver com a própria centralidade da mercadoria na vida social contemporânea. No livro *Com Todo Vapor ao Colapso*, Robert Kurz argumenta que a produção estética levada a cabo pela indústria cultural guarda relações estreitas com a lógica da mercadoria:

A indústria cultural não é, portanto, para ser criticada por ser cultura de massa, mas porque ela se desfaz na forma alienada da “economia desvinculada”. A sua estética não é a estética dos homens, mas a estética das mercadorias.³⁰

Em um outro episódio do filme, a influência dos produtos da cultura de massa também é reforçada através do comportamento de Donny. Sentados à beira das pistas de boliche, Dude e Walter discutem sobre o rapto de Bunny, esposa de Jeffrey Lebowski.

³⁰ KURZ, R. *Com todo vapor ao colapso*. Juiz de Fora: UFJF – Pazulin, 2004. p.127.

Como na maioria das cenas, Donny parece não participar da conversa, apenas escutando e interrompendo o diálogo apesar dos protestos de Walter:

Dude: It's all a goddamn fake, man. It's like Lenin said, you look for the person who will benefit. And... you know...

Donny: I am the Walrus.

Dude: You know, you, you know what I'm trying to say...

Donny: I am the Walrus.

Walter: That fucking bitch!

Dude: Yeah.

Donny: I am the Walrus.

Walter: That's... Shut the fuck up, Donny! V. I. Lenin! Vladimir Ilyich Ulyanov!

Donny: What the fuck is he talking about?

Diante de todos os fatos envolvendo o desaparecimento de Bunny, a personagem principal não hesita em afirmar que a esposa de Lebowski forjou o próprio sequestro para conseguir mais dinheiro junto ao marido. Para confirmar sua hipótese, Dude recorre a uma frase cuja autoria ele atribui a Lenin. Enquanto tenta inutilmente se lembrar da frase, a personagem principal é interrompida por Donny, que faz referência à canção *I am the Walrus*, composta por John Lennon. A confusão entre um conhecido representante da História mundial e um ícone do cenário musical dos anos 60 confirma a centralidade da indústria cultural na vida das personagens de *The Big Lebowski*. A insistência de Donny em mencionar o nome da música dos Beatles confirma o apreço da personagem pela cultura *pop*. A intervenção de Walter, tentando esclarecer o equívoco ao pronunciar o nome verdadeiro de Lenin, pouco acrescenta a Donny, que sequer compreende as intenções contidas nas palavras de seu companheiro de boliche. A atitude de Donny guarda muito em comum com a estratégia adotada pela própria indústria cultural: a história é devidamente filtrada para ser encaixada nos moldes do espetáculo promovido pela produção em massa da cultura. Da mesma forma como os

conteúdos históricos são substituídos pelas narrativas espetacularizadas de *Hollywood*, a vida social passa, em muitos casos, a ser representada por estrelas da cultura *pop*.

Se as referências ao seriado *Branded* e ao cantor e compositor John Lennon podem ser interpretadas como uma tentativa de apagamento da história levada adiante pela indústria cultural, um episódio envolvendo Larry Sellers na narrativa parece apontar para a mesma direção. Por um lado, por ser filho de Arthur Digby Sellers, autor de vários episódios da série de TV mencionada por Walter, uma ligação da personagem com a indústria cultural pode ser apontada. Por pertencer a uma geração posterior à do autor Arthur Digby Sellers, Larry faz parte de um grupo ainda mais exposto à influência da indústria cultural em sua vida. Não é por acaso, portanto, que ele assiste de forma passiva aos acontecimentos ao seu redor. Enquanto Walter e Dude tentam intimidá-lo, Larry permanece sentado no sofá de sua casa, assistindo passivamente à cena, sem dirigir uma palavra sequer à dupla de amigos. De maneira semelhante, Larry Sellers acompanha da janela de sua casa a reação descontrolada de Walter, que destrói o carro estacionado em frente à casa do adolescente. Durante toda a sequência, Larry parece ser apenas um mero espectador, que acompanha tudo o que acontece em sua volta sem esboçar qualquer reação. Por outro lado, sua relação com a história parece ser um pouco mais complicada. Sua aparição na narrativa, afinal, só é possível por causa da descoberta de sua prova de História por Dude, que encontra o objeto escondido no banco do carro. Um *close-up* na prova de Larry demonstra que o tema desenvolvido pelo aluno (“The Louisiana Purchase”) é um episódio muito importante da História norte-americana – a aquisição de Louisiana está ligada diretamente à política expansionista adotada pelo governo norte-americano e, por isso, pode ser associada aos temas desenvolvidos no início do filme. Ao lado do título, um “D” escrito em vermelho

coloca em destaque a nota recebida por Larry nesse teste. A avaliação feita pela professora, Mrs. Jamtoss, comprova o fraco desempenho de Larry nessa disciplina. Além disso, mesmo sendo filho de um escritor, os inúmeros erros circulados em vermelho demonstram sua enorme dificuldade na redação do texto. No final das contas, o desconhecimento dos acontecimentos históricos por parte de Larry Sellers apenas reforça a incompatibilidade existente no mundo contemporâneo entre o consumo indiscriminado de produtos da indústria cultural e uma melhor compreensão dos conteúdos históricos. Novamente, o significado é construído a partir de uma sequência de imagens transformadas em clichê pela indústria cultural. A descoberta acidental de um objeto deixado para trás pelo criminoso e também o modo cômico como a pista é encontrada pela personagem principal podem ser facilmente atribuídos aos filmes que misturam ação e comédia em uma mesma narrativa.

Na verdade, a aversão aos conteúdos históricos existente nos produtos da indústria cultural não significa que a representação de acontecimentos importantes do passado foi simplesmente deixada de lado. Pelo contrário, a História é em todos os momentos retomada pelos produtores culturais pós-modernos, que se apropriam desses conteúdos para transformá-los em mercadorias prontas para o consumo. Assim, segundo Fredric Jameson, em sua conhecida obra sobre o pós-modernismo, todo o passado é transformado em uma mera coleção de clichês e estereótipos, de acordo com as necessidades impostas pela forma-mercadoria.

O próprio passado é, assim, modificado: o que antes era, no romance histórico, segundo a definição de Lukács, a genealogia orgânica de um projeto burguês coletivo – ou, para a historiografia de resgate de um Thompson, ou, ainda, para a “história oral” norte-americana, que visam à ressurreição dos mortos de uma geração anônima e silenciada, a dimensão retrospectiva indispensável para qualquer reorientação

vital de nosso futuro – transformou-se, nesse meio tempo, em uma vasta coleção de imagens, um enorme simulacro fotográfico.³¹

No filme *The Big Lebowski*, o apreço pelas imagens do passado que caracteriza a produção cultural pós-moderna ganha forma na figura de Jackie Treehorn, o produtor de vídeos pornográficos para quem Bunny Lebowski vende sua força de trabalho. Como fica claro no decorrer da narrativa, sua luxuosa mansão em Malibu não deixa dúvidas quanto à alta lucratividade atingida pela comercialização de seus produtos pela indústria pornográfica. No entanto, o detalhe mais interessante a ser apontado na figura de Jackie é o momento de sua primeira aparição em *The Big Lebowski*. A sequência tem início com uma música exótica sendo tocada enquanto a câmera focaliza em *slow motion* uma mulher trajando somente a parte de baixo de um biquíni e sendo lançada ao alto por alguns homens munidos de uma espécie de colchão utilizado para amortecer a queda. Logo em seguida, Jackie aparece pela primeira vez no filme diante de uma festa ao ar livre em sua casa em Malibu.

A música tocada ao fundo é a canção *Ataypura*, interpretada pela cantora lírica peruana Yma Sumac (1922-2008). Segundo as informações contidas na página oficial da cantora na Internet³², acredita-se que Yma Sumac era descendente direta de Atahualpa, o último imperador Inca, e por conta disso, ela mantinha em seu repertório canções ligadas àquela civilização. Não é possível saber se a música faz parte do espaço diegético, mas fica evidente que a escolha de uma canção interpretada por Yma Sumac está ligada ao tema da festa organizada por Jackie Treehorn em sua casa. De acordo com Rick Heinrich, responsável pelo design de produção do filme *The Big Lebowski*, a

³¹ JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2002. p. 45.

³² THE OFFICIAL YMA SUMAC'S WEBSITE. Disponível em <<http://www.yma-sumac.com/biography.htm>>. Acesso em 28 de dezembro de 2009.

intenção era mostrar uma festa baseada na cultura Inca:

“Yeah, that came out of nowhere. They just said, ‘Oh, by the way – the beach party is Inca-themed.’ So we had to think, ‘Well, what does Inca mean?’ It was clear what they had in mind was a very Hollywood-looking party in which young, oiled-down, fairly aggressive men walk around with appetizers and drinks.³³

Segundo a descrição feita por Heinrich, o principal objetivo da cena era mostrar uma festa tipicamente hollywoodiana preparada a partir de detalhes atribuídos à civilização Inca. Assim, a intenção de Jackie Treehorn parece clara nesse episódio. O interesse de Treehorn pela civilização Inca nada mais é do que um simples olhar descompromissado em direção ao passado. Sua apropriação da cultura daquele povo tem como principal objetivo apenas o uso de algumas imagens ligadas à antiga civilização, sem nenhum interesse genuíno pelos acontecimentos históricos. Nesse caso, o apreço pelos acontecimentos do passado pode ser equiparado também ao interesse pelos elementos exóticos das culturas mais distantes. Em ambos os casos, a única motivação é a de se apropriar dos elementos mais distintos de outras culturas e transformá-los em um espetáculo para o consumo de todos.

Nesse sentido, o procedimento tem bastante em comum com a própria trajetória da cantora Yma Sumac. Nascida em 1922 nas montanhas de uma pequena cidade peruana, Zoila Augusta Emperatriz Chavarri del Castillo logo chamou a atenção por possuir uma extensão vocal capaz de atingir quase cinco oitavas. Após atingir certo sucesso, Zoila alterou seu nome para Imma Sumack e realizou pequenas turnês pela América do Sul. O próximo passo em sua carreira foi sua mudança para Nova Iorque, onde mudou seu nome novamente para Yma Sumac. Desde então, assinou contrato com a famosa gravadora norte-americana *Capitol Records* e participou de alguns filmes em

³³ ROBERTSON, W. P. *The Big Lebowski*. New York: Norton, 1998. p.91.

Hollywood. Nessa época, a beleza de sua voz e a imagem criada em seu redor foram incorporadas pela indústria cultural, que transformou a cantora em uma estrela famosa e, principalmente em uma mercadoria rentável, não só pelo seu talento mas principalmente pelo seu exotismo.

As presenças de Jackie Treehorn e de Bunny Lebowski no filme colocam em evidência um assunto que precisa ser investigado: a indústria pornográfica. Logo de início, é necessário estabelecer a relação existente entre a pornografia e a narrativa do filme. Por esse motivo, a cena em que Bunny aparece no filme pela primeira vez merece uma descrição mais detalhada.

A sequência tem início logo após a primeira conversa entre a personagem principal e Jeffrey Lebowski. Ao sair da mansão de Lebowski, Dude caminha lentamente, acompanhado por Brandt e por um funcionário carregando um tapete, até avistar uma mulher, de costas, sentada próxima à piscina e tomando banho de sol. O desafortunado jogador de boliche, atraído pela imagem à sua frente, caminha em direção à mulher demonstrando seu interesse por ela. A câmera acompanha os passos de Dude e, em um movimento em direção a um dos pés da mulher, coloca em destaque as unhas pintadas em esmalte verde por ela. Ao colocar em primeiro plano o pé e as unhas pintadas com esmalte verde, a câmera transforma a parte do corpo em um objeto fetichizado. Dude para, então, em frente à mulher e expressa em seu rosto toda sua satisfação ao fixar seus olhos nela. Em seguida, a imagem captada pela câmera faz referência ao estereótipo do “burguês endinheirado”, uma vez que coloca em foco a

mulher com seus óculos escuros, em frente à piscina, tomando banho de sol, com um copo de bebida ao lado. Ao contrário do que havia argumentado Jeffrey Lebowsky na cena anterior a essa, a mulher parece mais preocupada em aproveitar o dia ensolarado do que com o mundo do trabalho exaltado pelo milionário. Durante todo esse segmento, ela é apresentada como um objeto a ser consumido: no auge de sua juventude, com seus longos cabelos loiros, seu corpo em forma e em trajes de banho, cujas cores combinam com suas unhas pintadas de verde, ela personifica a imagem da mulher objeto cuidadosamente construída pela indústria cultural³⁴. Desde o início, a partir do momento em que no centro do enquadramento seu pé é transformado em um mero objeto fetichizado, Bunny é considerada apenas uma imagem, à semelhança da mercadoria, esvaziada de sua interioridade. Logo depois, ela oferece seu pé para que Dude seque o esmalte das unhas soprando em direção a elas. O diálogo entre os dois é bastante sugestivo:

Bunny: Blow on them.
Dude: Huh?
Bunny: Go ahead. Blow.
Dude: You want me to blow on your... toes?
Bunny: Uh-huh. I can't blow that far.

A conversa é carregada de expressões que sugerem uma relação sexual, reforçadas pelo tom de voz e pelos trejeitos de Bunny. Dude segura um dos pés de Bunny, mas preocupado com a presença de um homem na piscina, ele questiona: “You sure he won't mind?”. Da mesma forma, a figura do homem, dormindo em cima de uma bóia com uma garrafa de bebida ao seu lado, também remete à imagem do sujeito rico e

³⁴ A transformação da mulher em objeto pela indústria cinematográfica é descrita por Laura Mulvey em seu ensaio intitulado *Visual Pleasures and Narrative Cinema* (1975). Disponível em <importfolio.usc.edu/ctcs505/mulveyVisualPleasureNarrativeCinema.pdf>. Acesso em 8 de junho de 2010.

despreocupado. Prontamente, ela retira qualquer obstáculo ao responder que ele, Uli, é um niilista e portanto não se importa com coisa alguma. Assim como a mercadoria, Bunny é colocada à disposição de todos, à primeira vista, sem nenhuma exceção. Entretanto, a continuação da sequência rapidamente desmancha essa tese. Após Brandt identificar a mulher como esposa de Jeffrey Lebowski, ela inclina seu corpo em direção a Dude e oferece a prestação de “serviços sexuais” em troca de mil dólares. Em resposta, Brandt tenta esconder sua insatisfação com uma risada forçada e, em seguida, tenta justificar a proposta com seus comentários: “Wonderful woman. We’re all very fond of her. Very free-spirited.” Sem demonstrar o mínimo sinal de constrangimento, ela estende a oferta a Brandt, que caso queira assistir à cena precisa pagar cem dólares. Visivelmente constrangido com a proposta de Bunny, o empregado de Lebowski arrasta Dude pelo braço em direção à saída da mansão. Antes de sair, porém, o ex-hippie argumenta que precisa somente encontrar um caixa eletrônico para sacar o dinheiro e, em seguida, observa a imagem de Bunny sendo lentamente deixada para trás.

No início, Bunny não hesita em se oferecer a Dude, mesmo sem ter ideia alguma de quem ele é, nem de onde ele veio. Como já havia sido apontado anteriormente, ela está à disposição de todos, da mesma forma que um produto à venda na vitrine de uma loja. A maneira como sua imagem é construída na cena não deixa dúvidas quanto às semelhanças existentes entre a senhora Lebowski e a mercadoria.

Se a sequência demonstra como as relações sexuais, assim como a mercadoria, são submetidas ao sistema de trocas, essa impressão é reforçada no episódio em que Dude visita a casa da filha de Jeffrey Lebowski e toma conhecimento do filme pornográfico protagonizado por Bunny. O vídeo *Logjammin’*, mostrado por Maude conta com a participação não apenas da esposa de Lebowski, mas também do niilista

Uli Kunkel. A exibição do vídeo não apenas reitera o argumento que aproxima a prostituição do sistema de trocas de mercadoria, mas traz um dado novo a ser somado à equação anterior: a indústria pornográfica. O pequeno trecho exibido na televisão de Maude deixa claro que o filme foi concebido de acordo com princípios de elaboração semelhantes àqueles utilizados pela indústria cultural. Um letreiro mostra o nome do produtor, Jackie Treehorn, e o nome dos atores principais, Karl Hungus e Bunny LaJoya, seguidos pelo título do filme. Uma imagem de Karl Hungus (Uli Kunkel) dirigindo um carro é colocada em cena, seguida por uma sequência em que ele bate à porta de Bunny para consertar as instalações da TV a cabo. Fica evidente o fato de que o episódio é uma tentativa de se criar uma mini-narrativa, nos moldes dos filmes de Hollywood, a partir da qual as cenas de sexo explícito serão levadas à tela. Até a inserção dos créditos iniciais parece imitar a fórmula estabelecida pela produção hollywoodiana. Dessa forma, a indústria pornográfica se estabelece como uma imitação rebaixada da indústria cinematográfica. Em seu livro sobre o cinema dos anos 80, Stephen Prince descreve o modo como a indústria pornográfica tenta seguir os passos das produções de Hollywood:

Adult filmmaking had become a major economic force in the American film trade, and the adult industry modeled itself on Hollywood, promoting its films with name directors and celebrity stars and holding an annual awards ceremony, like the Oscars, to recognize the industry's best pictures and talents.³⁵

O detalhe mais importante, no final das contas, é que se na primeira cena Bunny se oferece como se fosse uma mercadoria a Dude, no vídeo *Logjammin'*, a exploração do ato sexual para fins comerciais atinge um nível mais complexo na medida em que todo um sistema de produção industrial é mobilizado para produzir e distribuir os

³⁵ PRINCE, op. cit., p. 122.

filmes. Já que o sistema de circulação de mercadorias exige a busca permanente pela exploração de novos mercados, a indústria pornográfica não é uma exceção à regra. Contando com um aparato de produção industrial a cada dia mais sofisticado, a pornografia passa a ser explorada de diversas novas formas para acompanhar as exigências do mercado, como deixa bem claro Jackie Treehorn em sua conversa com Dude:

Dude: How's the smut business, Jackie?

Treehorn: I wouldn't know, Dude. I deal in publishing, entertainment, political advocacy...

Dude: Which one is Logjammin'?

Treehorn: Yes regrettably, it's true. Standards have fallen in adult entertainment. It's video, Dude. Now that we're competing with amateurs, we can't afford to invest in little extras like story, production value, feelings. People forget that the brain is the biggest erogenous zone...

Dude: On you, maybe.

Treehorn: Of course, you have to take the good with the bad. The new technology permits us to do very exciting things in interactive erotic software. Wave of the future, Dude. 100% electronic.

No início do diálogo, Treehorn aponta para mudanças na forma como os vídeos são produzidos por causa da concorrência cada vez mais forte de produtores amadores. Por conta disso, ele exprime sua decepção diante da tendência em se abandonar tudo aquilo que não seja o conteúdo sexual explícito. Por outro lado, Jackie celebra as oportunidades abertas a partir do uso das novas tecnologias em seu ramo de atuação. Pressionado pelas leis do mercado, ele tenta enxergar formas novas de exploração mercantil para a indústria pornográfica.

Se até agora todos os elementos descritos apontam para a centralidade da

mercadoria na vida social de Los Angeles, uma breve análise do espaço público que a narrativa coloca à mostra também reforça a tese construída anteriormente. No filme, o boliche pode ser apontado como cenário principal da narrativa, já que, apesar de não estar diretamente ligado ao desenvolvimento da trama central, esse é o local onde as personagens passam a maior parte do tempo. Logo no começo, as cenas contendo os créditos iniciais do filme sugerem relações existentes entre as pistas de boliche e a mercadoria.

O nome do filme aparece no centro da tela cercado de estrelas, imitando o letreiro luminoso encontrado na decoração das pistas de boliche. Toda a sequência é acompanhada pela música *The Man in Me*, do cantor e compositor Bob Dylan. A cena inteira é marcada pelo alto nível de elaboração estética, atingida através do uso de recursos como o *close up* e o *slow motion* somados ao ângulo das tomadas e aos movimentos da câmera. As imagens são oferecidas ao público para serem consumidas visualmente. Nada foge à câmera: tudo é mostrado em detalhes pelo enquadramento da tela. As bolas de boliche são mostradas em *close up*, assim como o marcador de pontuação e as cinzas caindo do cigarro. Os movimentos dos jogadores são captados em seus mínimos detalhes em câmera lenta. Além disso, as cores brilhantes das bolas de boliche ganham destaque ao serem contrastadas com o brilho reluzente das pistas.

A inclusão de enquadramentos que capturam os rótulos das garrafas de cerveja e a marca da fabricante de materiais para a prática de boliche (*Brunswick*) sugere a existência de uma relação entre o boliche e a mercadoria. Essa relação pode ser retomada em diversos momentos no desenrolar da narrativa na medida em que o boliche aparece como espaço privilegiado para o consumo incessante de mercadorias. Em diversas ocasiões é possível ver as personagens comendo ou bebendo algo à beira das

pistas ou ainda no bar frequentado pelos praticantes do esporte.

O processo de produção em massa de mercadorias também é colocado em cena na proporção em que as pistas de boliche podem ser comparadas ao processo mecânico a que são submetidos os trabalhadores em uma sociedade industrial. No final dessa sequência de imagens, a câmera coloca em destaque um funcionário das pistas de boliche, que executa seu trabalho desinfetando uma grande quantidade de pares de sapato colocados lado a lado. Os gestos do trabalhador são filmados de modo semelhante à coreografia executada pelos praticantes de boliche. Após o movimento coreografado em que diversos jogadores executam, um de cada vez, seu arremesso, o funcionário limpa cada um dos pares de sapatos em um gesto mecânico e repetitivo. Toda a composição das imagens remete ao movimento mecânico de um trabalhador na linha de montagem. Mais uma vez, David Martin-Jones estabelece relações entre a prática do boliche e a linha de produção idealizada por Henry Ford.

Bowling is a game in which the consumer racks up points by knocking over a set of pins that are then automatically righted, enabling him to knock them over again. This pursuit is the perfect practice for the automated worker of the Fordist assembly plant. The perpetual repetition of a simple, unskilled task is rewarded by the continual, automated arrival of its duplicate.³⁶

Além disso, mais um detalhe precisa ser mencionado em relação às pistas de boliche: toda a decoração utilizada nesse cenário é uma referência direta ao estilo arquitetônico *Googie*. Apesar de não apresentar características muito bem definidas, o estilo *Googie*, bastante popular nos anos 50 e 60, pode ser reconhecido pelas alusões a um futuro utópico que ganhava forma a partir do uso de diversos materiais (vidro, madeira, aço, plástico, etc.) e de maneiras novas e inesperadas. As formas e os símbolos

³⁶ MARTIN-JONES, op. cit., p.224.

mais utilizados faziam referências ao futuro por meio de citações à era espacial; representações de estrelas, discos voadores e símbolos relacionados à energia atômica, por exemplo, faziam parte do repertório de motivos visuais mais comuns desse estilo arquitetônico³⁷. O ambiente preferido de Dude e Walter pode ser imediatamente associado à arquitetura *Googie* principalmente por conta das luzes de néon em forma de motivos visuais futurísticos, como descreve uma página da Internet especializada em mostrar as locações utilizadas como cenários de filmes:

The [bowling] alley was built in 1962 in the, then cool and futuristic, Googie style of sputniks, ellipses and starbursts. Googie architecture (which is also known as populuxe or doo-wop) was named after Googie's, a coffee shop at Sunset and Crescent Heights in Hollywood, designed in 1949 by architect John Lautner.³⁸

No momento em que o estilo arquitetônico *Googie* é colocado em cena, algumas relações interessantes são automaticamente trazidas à luz, em consonância com as referências existentes no restante da narrativa. As ligações entre a arquitetura *Googie* e o uso do automóvel em Los Angeles são apontadas por David Martin-Jones:

The Googie style was named after the Googie coffee shops of Los Angeles. The term came to designate generically many of the coffee shops and diners which were built all over the U.S. during the 1950s and early 1960s. The Googie style is easily recognizable because it developed in order to be eye-catching. Googie diners and coffee shops were built as huge advertisements for the goods they sold and were designed as signs specifically in order to catch the eye of the motorist traveling along America's steadily growing highway network. [...] This automobile-oriented architecture, then, developed to meet the demands of the changing suburban/ highway geography of post-war America.³⁹

³⁷ GOOGIE ARCHITECTURE ONLINE. Disponível em: <<http://www.spaceagecity.com/googie/>>. Acesso em 11 de abril de 2010.

³⁸ THE WORLDWIDE GUIDE TO MOVIE LOCATIONS. Disponível em: <<http://www.movie-locations.com/movies/b/BigLebowski.html>>. Acesso em 29 de dezembro de 2009.

³⁹ MARTIN-JONES, op. cit., p.221



Figura 2 – O boliche e o estilo arquitetônico *Googie*.

Assim como o sistema de *drive-thru* projetado para atrair o grande número de consumidores que utilizavam seus automóveis para circular pelas ruas de Los Angeles, o estilo *Googie* teve como principal alvo atingir esse mesmo público. O aumento da frota de veículos trouxe aos proprietários de estabelecimentos comerciais a tarefa de adaptação do espaço às mudanças no comportamento dos consumidores.

Outro detalhe importante em relação a esse estilo arquitetônico é a ligação que pode ser estabelecida entre a arquitetura *Googie* e as guerras, também colocada em relevo por David Martin-Jones:

More to the point, the construction of the distinctive shapes of the Googie style developed because of the survival of America's war-time industries and their need for a new outlet in peacetime. The building technologies and techniques that developed as a consequence of the war, especially in the use of concrete and plastics, were thus utilized in the domestic market in the immediate post-war years. Yet again we see the development of the automobile culture expand along with developments in military technology. Military innovations of WWII were also celebrated in the architectural motifs employed in Googie, most noticeably in rocket, jet, and atomic

motifs. In fact, the neon starburst that recur at several points during the film are extremely similar to the atomic symbols that adorned many Googie styled buildings.⁴⁰

Dessa forma, além da relação entre o uso do automóvel e a cultura consumista de Los Angeles, as formas arquitetônicas presentes no boliche também remetem indiretamente à forte presença da guerra na cultura norte-americana. Vale lembrar que a presença do estilo *Googie* nas pistas de boliche não parece ser obra do acaso, já que um outro cenário do filme também possui as mesmas características. O pequeno restaurante em que Dude e Walter tomam café, enquanto conversam sobre o dedo do pé recebido por Lebowsky em um envelope, segue as mesmas características arquitetônicas das pistas de boliche. De qualquer forma, as relações entre o consumismo, o uso de automóveis e as guerras são mais uma vez reforçadas por meio da inclusão de elementos que retomam direta ou indiretamente as questões apontadas anteriormente.

Levando em conta os conteúdos abordados durante a narrativa, o processo civilizatório parece ter atingido mesmo seu limite na cidade de Los Angeles, como demonstra a primeira cena do filme. Na cidade californiana representada pela narrativa, nada escapa das necessidades impostas pela lógica da mercadoria. Da organização geográfica do espaço urbano ao inconsciente das personagens, tudo parece estar submetido às leis do mercado. Dentro desse contexto, não é mais possível falar em natureza sem levar em consideração a maneira como ela foi transformada pelo funcionamento do sistema de troca capitalista. Esse argumento vai ao encontro da

⁴⁰ Ibid.

descrição que Fredric Jameson faz do capitalismo tardio:

Nesse aspecto, sentimo-nos tentados a falar de algo novo e historicamente original: a penetração e colonização do Inconsciente e da Natureza, ou seja, a destruição da agricultura pré-capitalista do Terceiro Mundo pela Revolução Verde e a ascensão das mídias e da indústria da propaganda.⁴¹

A julgar pela representação da cidade de Los Angeles no filme *The Big Lebowski*, as reservas naturais foram praticamente varridas do mapa. Os únicos lugares onde ainda é possível enxergar áreas naturais que de certa forma resistem à destruição causada pela intervenção humana são algumas praias da Califórnia. É evidente que essas áreas estão cada vez mais menores com o passar do tempo⁴², mas ainda assim é possível enxergar alguns resquícios de reservas naturais, como, por exemplo, o local escolhido por Walter para despejar as cinzas de Donny.

Logicamente, mesmo os lugares que ainda conseguem manter alguns vestígios de recursos naturais já sofrem com a intensa exploração dos turistas. Além disso, grande parte dessas áreas foram apropriadas pelos moradores mais abastados, que construíram suas luxuosas mansões nesses locais, transformando o acesso às pequenas reservas naturais em um privilégio restrito a poucos, como bem descreve Mike Davis :

This famous range, from the movie colony at Malibu to the Griffith Observatory (including the Hollywood Hills), contains one of the largest concentrations of affluence on the planet: a unique ecology which Reyner Banham memorably described as the ‘fat life of the delectable mountains’. Thousands of rambling split-levels, mansard mansions and mock Greek temples shelter in the artificial lushness of arroyos and canyons with world-famous names.⁴³

⁴¹ JAMESON, op. cit., p.61

⁴² “Over 90% of Southern California coastal wetlands have been destroyed”. Em LOS ANGELES COUNTY – COOPERATIVE EXTENSION. Disponível em <http://celosangeles.ucdavis.edu/Natural_Resources/Wetland_and_Coastal_Marine_Research.htm>. Acesso em 30 de dezembro de 2009.

⁴³ DAVIS, M. *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*. New York: Vintage, 1992. p. 171.

Em *The Big Lebowski*, o produtor de filmes pornográficos Jackie Treehorn se encaixa perfeitamente no perfil descrito acima. Por conta do altíssimo lucro proporcionado por seus negócios, Treehorn consegue manter sua luxuosa casa de praia em Malibu. A esse espaço natural restrito, apenas um pequeno número de privilegiados pode ter acesso, de acordo com as palavras do chefe de polícia, que após atirar uma caneca no rosto de Dude, continua sua agressão com chutes e insultos: “Stay out of Malibu, deadbeat! Keep your ugly fucking goldbricking ass out of my beach community.”

Uma vez que as áreas naturais foram reduzidas drasticamente, a única alternativa possível para a vida selvagem é a adaptação ao ambiente urbano. Logo no início do filme, a personagem principal responde ironicamente ao agressor que urinou em seu tapete com as seguintes palavras: “At least I’m housebroken.” A expressão *housebroken*, em inglês, é utilizada para descrever um animal domesticado e que, portanto, foi treinado para urinar em um local determinado pelo dono. De acordo com essa expressão, o animal também é submetido às regras de comportamento seguidas pelos membros da sociedade burguesa. No entanto, a frase aparentemente despreziosa de Dude só ganha alguma relevância quando ela é relacionada a outras questões levantadas em outros episódios da narrativa.

Em um episódio que se passa nas pistas de boliche, Walter leva o cachorro de sua ex-esposa para as partidas do campeonato disputado pelos três amigos. Em resposta aos protestos de Dude, Walter tenta justificar a presença do animal de estimação no diálogo entre os dois parceiros de boliche:

Dude: Man, if my fucking ex-wife asked me to take care of her dog while she and her boyfriend went to Honolulu, I'd tell her to go fuck herself. Why can't she board it?

Walter: First of all, Dude, you don't have an ex. Secondly, this is a fucking show dog with fucking papers. You can't board it. It gets upset, its hair falls out.

No início da sequência, Walter traz o pequeno animal em uma apertada caixa de transporte para cães. Confinado dentro de uma minúscula caixa, que mal consegue acomodar o animal, o cachorro parece um mero objeto carregado por todos os lados pelo seu dono. Além disso, as palavras de Sobchak dão a entender que o cachorro participa de *shows* de demonstração (“show dog”), e que, portanto, precisa receber tratamento e treinamento especializado. Por esse motivo, também, o animal possui documentos próprios (“papers”). Tudo isso indica o quanto o animal de estimação está submetido às leis do sistema de trocas de mercadorias. Além de ser tratado como um pequeno objeto adquirido pelo seu proprietário, o cão também é obrigado a possuir registros e certificados e, desse modo, a participar de um processo burocrático que não faz nenhum sentido ao animal. O pior de tudo, no entanto, é que a exploração do trabalho também atinge o pobre cachorro, que recebe treinamento especial para participar de espetáculos promovidos por seus proprietários. Em todos os sentidos, até o pequeno animal é obrigado a viver longe de seu ambiente natural para se adaptar às regras da civilização burguesa e aos mecanismos do mercado.

Embora Walter ajude a tomar conta do pequeno cão de sua esposa, em outro episódio ele condena a atitude dos niilistas em criarem um furão (confundido com uma marmota por Dude) dentro da cidade: “Let's also not forget... let's not forget, Dude, that keeping wildlife, an amphibious rodent, for... you know...domestic, within the city, that ain't legal either.” O animal citado por Walter aparece na cena em que Dude está dentro

de sua banheira, enquanto escuta uma fita cassete intitulada *Song of the Whale*. O furão é trazido em uma coleira pelos três niilistas, que invadem a casa da personagem principal em busca do dinheiro do resgate. A construção da sequência consiste em uma referência à primeira cena em que Dude é agredido pelos dois homens contratados por Jackie Treehorn. As imagens do niilista que ameaça a personagem principal também são capturadas em plano *contraplongé*, enquanto a pergunta feita a Dude é a mesma usada na cena citada: “Where is the money, Lebowski?”. A diferença é que, embora as ameaças sejam direcionadas à personagem central do filme, o furão é a principal vítima de toda essa sequência. Ao contrário da primeira cena, em que Dude tem seu rosto megulhado na água do vaso sanitário, nesse episódio, Uli Kunkel lança no meio da banheira o furão, que se debate desesperadamente ao receber vários golpes da personagem principal.

Mais um detalhe em relação à cena merece uma breve discussão: a fita escutada por Dude na banheira (*Song of the Whale*, ou os sons da baleia) também faz referência à vida animal. Nesse caso, os ruídos emitidos pelas baleias são gravados e vendidos para consumidores que querem relaxar ao som desse mamífero. A cena mostra o quanto há de perverso no tratamento recebido pelos animais na sociedade contemporânea. Se o homem necessita do contato com a natureza, ela só pode ser concebida de acordo com as regras estabelecidas pela sociedade burguesa. Os sons da baleia são transformados em uma mercadoria a ser apreciada pelo consumidor em busca de um contato com a “vida selvagem”. Assim como acontece com o pequeno cão, a relação do homem com a natureza só pode ser estabelecida a partir das leis de sociabilidade internalizadas por um sujeito que enxerga diante de si apenas as regras criadas pela sociedade de consumo.

Até o momento, todo o conteúdo analisado aponta para a mercadoria como elemento determinante no funcionamento da vida social de Los Angeles. Por esse motivo, não é coincidência a referência ao filme *Double Indemnity* (Pacto de Sangue, 1944), dirigido por Billy Wilder. A presença de Dude em um supermercado pode ser interpretada como uma citação das cenas em que os dois protagonistas de *Double Indemnity*, Walter Neff e Phyllis Dietrichson, aparecem em frente às prateleiras de um supermercado para planejar os detalhes do assassinato do Sr. Dietrichson. Embora seja questionável interpretar a sequência como uma referência ao filme de 1944 a partir desse episódio apenas (a cena do início de *The Big Lebowski* também pode ser tomada como uma citação do filme *The Long Goodbye*, de Robert Altman), outros elementos da narrativa reforçam a ligação entre a obra dirigida pelos irmãos Coen e aquela dirigida por Billy Wilder. O cenário principal de *The Big Lebowski* também faz parte de uma famosa cena em que o corretor de seguros Walter Neff vai às pistas de boliche para jogar algumas partidas depois de seu encontro com Phyllis. Além disso, a frase “I love you, too”, que Neff dedica ironicamente a seu companheiro de trabalho Barton Keyes em *Double Indemnity*, é retomada por Dude no diálogo entre ele e Walter Sobchak antes da tentativa frustrada de resgatar Bunny: “Walter, *I love you*, but sooner or later you’re gonna have to face the fact that you’re a goddamn moron.”



Figura 3 – Dude no supermercado.



Figura 4 – Walter e Phyllis no supermercado em *Double Indemnity*.

No filme de Billy Wilder, a mercantilização da vida social se faz presente em toda a trama, desde os diálogos entre as personagens até a criação da *mise-en-scène*. Alguns exemplos de como Billy Wilder constrói uma narrativa repleta de alusões ao sistema de produção industrial são fornecidos por James Naremore, em sua obra sobre o filme *noir*:

Because of Wilder, *Double Indemnity* is profoundly indebted to Weimar Germany – not so much in its photographic style (which reviewers of the time compared with the prewar French cinema), but in its imagery of Fordist Amerika. On the level of language alone, as

William Luhr points out, the film is pervaded with grimly deterministic metaphors of modern industry: the lovers promise to remain committed to one another “straight down the line”; Walter devises a clockwork murder involving a train, and when he puts his plan in motion he remarks that “the machinery had started to move and nothing could stop it”; later, looking back over his crime, he claims that fate had “thrown the switch” and that the “gears had meshed.” These metaphors are reinforced by equally oppressive visuals; for instance, when we first enter the Pacific All-Risk Insurance Company, the camera tracks over Walter Neff’s shoulder and looks down into a dark, cavernous room lined with rows of empty desks, each equipped with identical blotters and reading lamps.⁴⁴

Diante de uma vida cada vez mais dominada pela produção em massa de mercadorias, todo o crime planejado por Walter Neff segue à risca a cartilha adotada pelas grandes companhias. À semelhança da linha de montagem criada por Henry Ford, o plano levado adiante por Walter e Phyllis é concebido de acordo com as mesmas leis de racionalização do trabalho que serviram de base para as técnicas de produção em larga escala. Não é por acaso, então, que o casal de amantes combina os detalhes de seu plano diante das prateleiras de um supermercado.

Logicamente, há uma distância considerável (de quase 50 anos) que separa a Los Angeles representada em *Double Indemnity* e a cidade habitada por Dude e Walter Sobchak. Por outro lado, o sistema de produção e consumo de mercadorias, que já funcionava a pleno vapor na década de 40, apesar de ter atingido um nível de desenvolvimento muito mais intenso no final do século XX, ainda faz parte da mesma lógica colocada em movimento pela sociedade capitalista. Assim, os dois filmes colocam em cena uma representação do mesmo processo social, mas em estágios diferentes de desenvolvimento. De acordo com Fredric Jameson, o estágio de

⁴⁴ NAREMORE, J. *More Than Night: Film Noir in its Contexts*. Los Angeles: University of California Press, 1998. p.88.

desenvolvimento econômico vivido nos anos 90 está relacionado a um terceiro momento de evolução do sistema capitalista. Nesse estágio, chamado por Jameson de *capitalismo tardio* (uma expressão que o americano toma emprestado do economista italiano Giovanni Arrighi), o processo de produção capitalista atinge um nível de desenvolvimento mais complexo, ligado às novas formas de abstração tonadas possíveis pela especulação financeira.

[...] parece correto afirmar que hoje temos uma idéia aproximada desse novo sistema (chamado de “capitalismo tardio” para marcar sua continuidade em relação ao que o precedeu e não a quebra, ruptura ou mutação que conceitos como “sociedade pós-industrial pretendiam ressaltar). Além das empresas transnacionais [...], suas características incluem a nova divisão internacional do trabalho, a nova dinâmica vertiginosa de transações bancárias internacionais e das bolsas de valores (incluindo as imensas dívidas do Segundo e do Terceiro Mundo), novas formas de inter-relacionamento das mídias (incluindo os sistemas de transportes como a containerização), computadores e automação, a fuga da produção para áreas desenvolvidas do Terceiro Mundo, ao lado das conseqüências sociais mais conhecidas, incluindo a crise do trabalho tradicional, a emergência dos *yuppies* e a aristocratização em escala agora global.⁴⁵

Se as referências a *Double Indemnity* apontam para a presença do cálculo mercantil na vida social das personagens, uma outra citação remete a outro elemento presente na cena inicial de *The Big Lebowski*. Na sequência em que Maude Lebowski é apresentada para a personagem central do filme, um diálogo entre os dois coloca à mostra uma referência a *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (Dr. Fantástico ou Como Aprendi a Parar de me Preocupar e Amar, 1964), dirigido por Stanley Kubrick. A expressão “the physical act of love” utilizada por Maude é a mesma que o general Jack Ripper usa em sua conversa com o capitão Mandrake: “I first became aware of it, Mandrake, during the physical act of love.” Além

⁴⁵ JAMESON, op. cit., p.22.

dessas palavras, um gesto do jogador de boliche Jesus Quintana, que levanta sua mão direita ao alto após realizar um *strike*, imita os movimentos de Dr. Strangelove, no filme de Kubrick. A semelhança entre os gestos das duas personagens torna-se ainda mais clara pelo fato de os dois usarem uma luva preta na mão direita.



Figura 5 – Gesto de Jesus Quintana nas pistas de boliche.



Figura 6 – Gesto de Dr. Strangelove no filme de Stanley Kubrick.

A referência ao filme de Stanley Kubrick traz à luz novamente um tema colocado em discussão pela primeira cena de *The Big Lebowski*. A narrativa de *Dr. Strangelove* gira em torno do conflito entre os Estados Unidos e a União Soviética durante a Guerra Fria. Todos os cenários, as personagens e os diálogos têm alguma

ligação com o conflito militar entre as duas nações. Enfim, a guerra é o elemento principal a partir do qual todas as cenas de *Dr. Strangelove* são construídas.

Assim como no filme de Kubrick, a obsessão pelas guerras também está presente na narrativa de *The Big Lebowski*. Se a primeira sequência aponta para a Guerra do Golfo como uma das questões centrais do filme, o desenrolar da narrativa coloca em foco as “manifestações do imperialismo norte-americano no cenário local.”⁴⁶

Em sua primeira conversa com Dude, Jeffrey Lebowski deixa claro o motivo pelo qual ele precisa da carreira-de-rodas para sua locomoção. Lebowski atribui a perda de suas pernas às batalhas travadas em território coreano, colocando à mostra as marcas deixadas em sua vida pela Guerra da Coreia: “I didn’t blame anyone for the loss of my legs, some Chinaman took them in Korea...”

No entanto, as marcas deixadas pelas intervenções militares ganham contornos mais definidos no momento em que Walter Sobchak entra em cena. Tudo a seu respeito parece remeter à Guerra do Vietnã. As batalhas no Vietnã são constantemente lembradas pelas palavras e pelos gestos obsessivos de Walter Sobchak. Sem recorrer às mediações, todos os pensamentos do ex-combatente são moldados pelos eventos ocorridos no Vietnã. Aos olhos do amigo de Dude, tudo o que acontece ao seu redor tem alguma ligação com o conflito militar naquele país. À possibilidade levantada por Dude de que o sequestro teria sido forjado por Bunny, o ex-combatente reage da seguinte maneira:

Dude: What do you care, Walter?

⁴⁶ WILLIS, op. cit., p.61.

Walter: Those rich fucks! This whole fucking thing... I did not watch my buddies die face down in the muck so that this fucking strumpet...

Dude: Walter...

Walter: This fucking whore...

Dude: I don't see any...

Walter: ...can waltz around town...

Dude: ...connection with Vietnam, man.

Walter: Well, there isn't a literal connection, Dude.

Dude: Walter, face it. There isn't any connection. Your roll.

Nessa conversa, o abismo que separa os dois acontecimentos é completamente ignorado por Walter. Sua tentativa descabida de interpretar todos os acontecimentos a partir dessa lógica é prontamente rebatida por Dude. Mesmo assim, Sobchak insiste em recorrer às batalhas no Vietnã para justificar suas atitudes. Ao ser repreendido pela garçonete de um restaurante, ele utiliza o mesmo argumento em sua defesa, apesar dos protestos de seu melhor amigo:

Waitress: Sir, if you don't calm down, I'm going to have to ask you to leave.

Walter: Lady, I got buddies who died face down in the muck so that you and I could enjoy this family restaurant!

Dude: All right. I'm out of here.

Walter: Hey Dude, don't go away, man! Come on, this affects all of us, man!

Na verdade, sua obsessão pelos combates em solo vietnamita é apenas parte de seu comportamento obsessivo em relação a todas as intervenções militares promovidas pelos Estados Unidos. No mesmo episódio em que Walter leva o cachorro de sua esposa para as pistas de boliche, seu diálogo com Dude revela sua afeição pelo apoio militar concedido pelo governo americano a Israel, como bem descreve David Martin-Jones:

Walter is also used to represent the American support of Israel in the Middle East. This is most evident when he arrives at the bowling

alley loudly quoting Theodor Herzl, father of Zionism: “If you will it, it is no dream.”⁴⁷

Na continuação da sequência, após a conversa entre os dois amigos sobre o pequeno animal, um desentendimento entre Walter e Smokey, um jogador de boliche que acabou de executar seu arremesso, tem como resultado uma reação extremamente agressiva de Walter:

Walter: ...over the line!
Smokey: Huh?
Walter: I'm sorry Smokey. You were over the line, that's a foul.
Smokey: Bullshit. Mark it eight, Dude.
Walter: Excuse me! Mark it zero. Next frame.
Smokey: Bullshit, Walter! Mark it eight, Dude.
Walter: Smokey, this is not Nam. This is bowling. There are rules.
Dude: Hey Walter, come on. It's just... hey man, it's Smokey. So his toe slipped over a little, you know. It's just a game, man.
Walter: This is a league game. This determines who enters the next round-robin, am I wrong?
Smokey: But, I wasn't...
Walter: Am I wrong?
Smokey: Yeah, but I wasn't over. Give me the marker, Dude. I'm marking it an eight.
Walter: Smokey, my friend, you're entering a world of pain.
Dude: Walter... man...
Walter: You mark that frame an eight, you're entering a world of pain.
Smokey: I'm not...
Walter: A world of pain.
Smokey: Look Dude, I... this is your partner...
Walter: Has the whole world gone crazy? Am I the only one here who gives a shit about the rules? Mark it zero!

Em resposta à insistência de Smokey em manter a pontuação da jogada mesmo após uma pequena infração, Walter não hesita em apontar seu revólver em direção ao adversário. Smokey sofre seguidas ameaças até reconsiderar sua decisão e aceitar a anulação da jogada. A brutalidade excessiva e desmedida contida na cena revela o

⁴⁷ MARTIN-JONES, op. cit., p.217.

quanto o uso da violência desnecessária faz parte da vida social americana. O apoio incondicional à política imperialista norte-americana tem seu lado mais perverso exposto nessa reação extremamente violenta. Estimulado pelo uso da força militar que ele tanto apoia, Walter recorre à força bruta para solucionar seus problemas. A atitude do ex-combatente aponta para “o avanço militar sobre a vida cotidiana e a transformação de nossas [dos norte-americanos] cidades em campos de batalha”⁴⁸. Vale lembrar, também, que Smokey exibe em seus traços físicos uma ligação com os povos indígenas que sobreviveram aos verdadeiros massacres impostos pelos colonizadores europeus em terras norte-americanas. Desse modo, o ato de violência sofrido por Smokey nesse episódio retoma o tema do movimento expansionista rumo ao Oeste colocado em evidência na sequência de abertura do filme.

Em outro momento da narrativa, Sobchak volta a colocar em prática tudo aquilo que aprendeu durante a Guerra do Vietnã ao tentar realizar o resgate de Bunny Lebowski sem entregar a maleta aos sequestradores. Seu diálogo com Dude revela a fonte de inspiração usada na concepção de seu plano mirabolante:

Dude: So, all we gotta do is get her back, no one's in a position to complain, and we keep the baksheesh.

Dude: Yeah, terrific, Walter. But you haven't told me how we're going to get her back. Where is she?

Walter: That's the simple part, Dude. We make the handoff, I grab one of them and beat it out of him.

Dude: Yeah. That's a great plan, Walter. That's fucking ingenious if I understand it correctly. That's a Swiss fucking watch.

Walter: That's right, Dude. The beauty of this is its simplicity. Once a plan gets too complex, everything can go wrong. If there's one thing I learned in Nam...

À sua experiência no Vietnã pode ser atribuída não apenas a “simplicidade” de

⁴⁸ WILLIS, op. cit., p.64.

seu plano, mas principalmente o uso da força (“... I grab one of them and beat it out of him.”) O uso de uma metralhadora para a realização da empreitada confirma a ligação do episódio com as intervenções militares. As palavras de Walter ao saltar do carro não deixam dúvidas quanto à semelhança entre o plano concebido para o resgate e as operações militares das quais ele participou: “Dude, this is it! Let’s take that hill!”. Logicamente, a frase utilizada por Walter está muito mais próxima de um clichê hollywoodiano do que da linguagem usada pelos soldados nos campos de batalha.

Por fim, vale mencionar um detalhe em relação à profissão exercida por Walter Sobchak. Antes de partir para a entrega da maleta contendo o dinheiro destinado ao resgate de Bunny, ele aguarda a chegada de Dude em frente a um pequeno estabelecimento comercial que exibe em sua fachada a placa *Sobchak Security*. Dono de uma pequena empresa de segurança particular, Walter retira seu sustento justamente daquilo que é o objeto de sua maior obsessão. Sua atração por tudo o que está relacionado à força militar parece se encaixar perfeitamente à sua profissão.

Obviamente, a presença de uma empresa de segurança privada reforça a questão mencionada anteriormente: a invasão do aparato militar na vida dos norte-americanos. Em Los Angeles, o crescimento significativo desse setor não deixa dúvidas quanto à transformação da cidade em um cenário típico das guerras. A descrição de Mike Davis, que usa o termo *Fortress L.A.* (Fortaleza L.A.) para se referir à cidade, é bastante sugestiva:

[...] contemporary residential security in Los Angeles – whether in the fortified mansion or the average suburban bunker – depends upon the voracious consumption of private security services. Through their local homeowners’ associations, virtually every affluent neighborhood from the Palisades to Silverlake contracts its own

private policing; hence the thousands of lawns displaying the little ‘armed response’ warnings.⁴⁹

De fato, o aumento na procura pelos serviços de segurança privada parece uma tendência irreversível para uma cidade como Los Angeles. Esse crescimento tem como principal motivo a combinação entre a presença do militarismo na cultura norte-americana e o acirramento dos conflitos causado pelo crescimento da polarização social durante o governo de Ronald Reagan. Ao se referir às vizinhanças afluentes de Los Angeles, Mike Davis aponta para um processo de reestruturação do espaço urbano, chamado por ele mesmo de “*apartheid* espacial”⁵⁰, visando ao isolamento cada vez maior daqueles que têm um estilo-de-vida cercado de privilégios. Desse modo, a militarização da vida urbana aponta não somente para a política imperialista norte-americana mas também para a intensificação da tensão social a partir da era Reagan.

Mais uma alusão à Guerra do Golfo pode ser encontrada no episódio em que Dude tem um sonho em forma de um pequeno filme produzido por Jackie Treehorn. Tudo ocorre após a personagem central da narrativa ingerir uma bebida preparada por Treehorn. Nesse vídeo de curta duração, o chefe de Estado iraquiano na época do conflito no Golfo Pérsico, Saddam Hussein tem uma pequena, mas significativa, participação.

Antes de uma análise dos conteúdos apresentados nesse episódio, uma breve descrição dos elementos contidos na sequência, assim como das inúmeras citações que

⁴⁹ DAVIS, op. cit., p.248.

⁵⁰ Ibid., p.230.

também fazem parte dessa composição, é necessária. No início da sequência temos a impressão de que estamos diante de um filme pornográfico. O letreiro na tela indica que o “filme” é obra do produtor de vídeos eróticos, Jackie Treehorn, enquanto o pino e as bolas de boliche imitam a figura de um órgão sexual masculino. Ao fundo, a música *I Just Dropped In (To See What Condition My Condition Was In)*, de Kenny Rodgers & The First Edition, é executada. Em seguida, os protagonistas, Dude e Maude Lebowski são apresentados pelos letreiros. Após o aparecimento do título do “vídeo”, *Gutterballs*, surge a figura de Dude, executando uma dança parecida com os movimentos encenados na apresentação de Marty (o mesmo que bate na porta da casa de Dude para cobrar o pagamento do aluguel). Após um corte na cena, o enquadramento traz em primeiro plano um homem de costas escolhendo um par de sapatos de boliche. Um movimento da câmera coloca em foco uma infindável coleção de sapatos, todos vermelhos, enquanto a composição visual das prateleiras faz referência à imagem de uma pista de boliche. Em seguida, o homem oferece a Dude um par de sapatos dourados. Além da semelhança física, o nome “Saddam” bordado no uniforme do funcionário do boliche faz uma referência clara ao então presidente iraquiano, Saddam Hussein. Logo depois, uma tomada traz Dude, que prossegue em sua dança, agora descendo lentamente os degraus de uma longa escadaria. Um *close-up* mostra os sapatos dourados em seus pés, enquanto um outro enquadramento demonstra que as roupas que ele veste são similares às usadas por Karl Hungus no vídeo pornográfico *Logjammin'*, exibido anteriormente por Maude Lebowski na primeira visita de Dude à casa da filha do milionário. O piso xadrez que reveste os degraus também é uma alusão, desta vez ao chão da mansão de Jeffrey Lebowski. Além disso, o enquadramento da escadaria consiste, mais uma vez, em uma rima visual com as pistas de boliche. Surge, então, um

grupo de dançarinas, todas vestidas da mesma forma, encenando uma coreografia em torno de Maude Lebowski, cuja roupa faz referência à mitologia nórdica. A alternância entre campo e contracampo coloca em destaque o encontro das duas personagens. A cena passa, em seguida, a ser vista de cima (*crane shot*), realçando a coreografia das dançarinas, que formam um círculo ao redor de Maude. Aqui, o alvo da citação são os filmes do diretor Busby Berkeley. Após Dude ajudar Maude a executar um arremesso no boliche, em vez da bola, quem aparece deslizando sobre a pista é o próprio Dude, que no caminho passa entre as pernas das dançarinas e no final atinge todos os pinos.

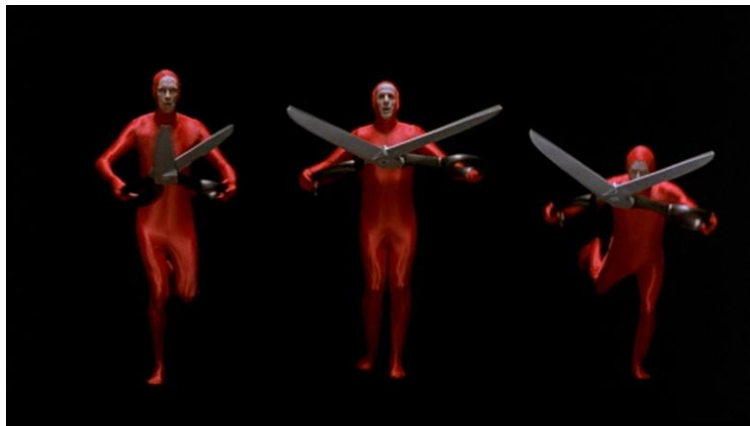


Figura 7 – Niilistas e suas enormes tesouras no sonho de Dude.



Figura 8 – Sequência do sonho em *Spellbound*.

Ao contrário de toda a cena descrita acima, a última parte da seqüência tem um tom bastante diferente. A mudança de música e de cenário é acompanhada pelo surgimento de uma mulher sendo lançada para o alto, em referência à cena que antecede a festa Inca na casa de Jackie Treehorn. Logo em seguida, os três niilistas entram em cena munidos de enormes tesouras, que remetem ao enorme quadro pendurado na casa de Maude.

Entretanto, o mais importante é que a imagem do niilista munido de uma enorme tesoura consiste em uma referência ao filme *Spellbound* (Quando Fala o Coração, 1945), dirigido por Alfred Hitchcock. Assim como em *The Big Lebowski*, um homem em posse de uma grande tesoura faz parte de uma seqüência que descreve um sonho de uma das personagens. Em *Spellbound*, o sonho é descrito por John Ballentine à psiquiatra Constance Petersen. A interpretação dos conteúdos oníricos por parte da psiquiatra leva John Ballentine a reconstruir os acontecimentos do passado e, como resultado, à solução do mistério envolvendo o desaparecimento do Dr. Anthony Edwardes. Os elementos aparentemente desconexos encontrados no sonho descrito por John adquirem sentido à medida que são confrontados com acontecimentos que fazem parte das experiências vividas pela personagem.

Mais uma vez, o ato interpretativo em *The Big Lebowski* só é possível de maneira indireta, nesse caso, a partir da mediação de outros filmes. A referência a *Spellbound* aparece como mais uma entre as inúmeras citações que são inseridas na estrutura narrativa. Se as gigantescas tesouras representam um perigo à personagem principal, que sofria com as ameaças de castração feitas pelos niilistas, a escolha desse objeto também revela a intenção por parte dos diretores de exibir seu vasto repertório cinematográfico ao inserir o maior número possível de citações.

Entretanto, nessa sequência, apesar de os elementos não apresentarem nenhuma possibilidade de interpretação à primeira vista, da mesma forma que no filme de Hitchcock, as relações entre os fragmentos devem ser estabelecidas através de uma leitura alegórica. Para tanto, alguns elementos em especial merecem um pouco mais de atenção antes de uma análise da sequência. Em primeiro lugar, a presença de Saddam Hussein dentro dessa sequência precisa ser melhor compreendida. Obviamente, a figura do presidente iraquiano é uma referência direta à Guerra do Golfo. O contexto em que ele aparece, no entanto, merece uma apreciação mais detalhada. Em um movimento contínuo, a câmera captura a imagem de uma enorme estante, cheia de pares de sapatos usados por jogadores de boliche. O incontável número de sapatos, todos da mesma cor (vermelha) e idênticos, pode ser comparado às mercadorias, todas iguais e produzidas em massa. Uma tentativa de se focalizar o topo da estante, que parece se estender até a lua, sugere um sistema de produção infinito de mercadorias. Em seguida, Dude lança um olhar fascinado em direção à infindável coleção de calçados. A personagem que representa o ditador iraquiano entrega a Dude, então, um par de sapatos. Apesar de todos os pares serem da mesma cor, à personagem principal cabe um par de calçados de cores prata e dourado. Dessa maneira, embora sejam todas absolutamente idênticas, a mercadoria é oferecida a seu comprador como um objeto único e incomparável. Da mesma forma, aos olhos de Dude, os sapatos que ele recebe adquirem um valor especial e, por isso, estão longe de ser uma mercadoria como todas as outras.

Assim, o episódio reforça a relação estabelecida no começo do filme entre as guerras e o consumo de mercadorias. De forma simbólica, o presidente iraquiano participa do sistema de troca de mercadorias nesse episódio. De fato, os benefícios trazidos pela Guerra do Golfo ao funcionamento da economia norte-americana não

podem ser de modo algum subestimados. O já mencionado interesse na exploração das minas de petróleo seria apenas a parte mais óbvia que envolve a empreitada. Além disso, a possibilidade de reconstrução de cidades inteiras deixadas em ruínas também parece ser um empreendimento bastante atrativo para as partes envolvidas nesse processo. Ainda mais, também não é possível ignorar as oportunidades oferecidas pela abertura de um mercado anteriormente bastante restrito à exploração capitalista.

A jornalista Naomi Klein descreve os principais interesses em jogo no processo de reconstrução do Iraque após sofrer novamente uma intervenção militar norte-americana na década seguinte, mais especificamente em 2003:

It's hard to believe – but then again, that was pretty much Washington's game plan for Iraq: shock and terrorize the entire country, deliberately ruin its infrastructure, do nothing while its culture and history are ransacked, then make it all okay with an unlimited supply of cheap household appliances and imported junk food.⁵¹

Se, de certa maneira, a alusão a Saddam Hussein parece óbvia, o mesmo não pode ser dito em relação às referências à mitologia nórdica e aos filmes de Busby Berkeley. Em relação ao traje vestido por Maude Lebowski, apesar de não apresentar nenhuma ligação direta com a narrativa, não é difícil apontar o motivo pelo qual foi escolhido. A fantasia vestida pela artista plástica é uma alusão aos trajes usados pelas Valquírias, figuras importantes da mitologia nórdica. O único ponto em comum entre essas figuras e a narrativa do filme é ligação delas com as batalhas militares, uma vez que as Valquírias eram conhecidas na mitologia nórdica como Deusas da Guerra.

Quanto à presença das dançarinas no episódio, as relações são bem menos diretas. Embora a alusão aos musicais dirigidos por Busby Berkeley seja facilmente

⁵¹ KLEIN, N. *The Shock Doctrine*. London: Penguin, 2008. p. 339.

apontada por todos os críticos, principalmente por causa da coreografia das dançarinas e do modo como a técnica de câmera utilizada (*crane shot*), as relações entre as obras citadas e o contexto em que elas são inseridas não parecem muito claras.

Os musicais dirigidos por Berkeley alcançaram grande sucesso na época da Grande Depressão que abateu os Estados Unidos na década de 30. Por conta da crise, um pacote de medidas econômicas conhecido como *New Deal* foi implantado pelo presidente norte-americano Franklin D. Roosevelt para amenizar os efeitos da recessão e colocar a economia do país de volta aos eixos. As relações entre a obra de Busby Berkeley e o *New Deal*, portanto, não se devem ao acaso. Segundo Martin Rubin, as obras do diretor de musicais estão diretamente ligadas aos fundamentos teóricos que sustentam o programa colocado em prática por Roosevelt.

The themes of the individual's relationship to the collective is central to Berkeley's numbers [...]. This theme is also central to New Deal doctrine and to 1930s films in general. It is in the 1930s that the work of several leading American directors crystallizes along the thematic of the individual's integration into a larger entity...⁵²

A relação entre os musicais de Berkeley e o *New Deal* traz consigo algumas questões que mantêm ligação estreita com o filme *The Big Lebowski*. De acordo com Martin-Jones:

[...] the Busby Berkeley-styled musical sequence that follows is reminiscent of the American cinema of the Depression era. Once again the intertextual reference is far from meaningless. It serves to conflate this image of Fordism, mass commodification, and the need for oil with the historical period of the New Deal. This was a time when the automobile economy was deliberately promoted in order to help push America out of recession, through policies that indirectly increased federal aid to highway construction programs...⁵³

⁵² RUBIN, M. *The Crowd, the Collective, and the Chorus: Busby Berkeley and the New Deal*. In: BELTON, J (ed.). *Movies and Mass Culture*. New Jersey: Rutgers, 1996. p. 78.

⁵³ MARTIN-JONES. op. cit., p. 220.

Além da relação entre o *New Deal* e o florescimento de um modo-de-vida dependente do uso de automóveis, o pacote econômico implantado nos anos 30 tinha como um de seus pilares o papel da guerra no crescimento da economia americana. Segundo Martin Rubin, é possível estabelecer diversas analogias entre o *New Deal* e os métodos empregados em períodos de guerra:

The New Deal was quick to pick up on wartime methods and rhetoric. Raymond Moley, a key member of the Brain Trust, wrote of the heated atmosphere of the first 100 days of the Roosevelt administration, “Official Washington was in the grip of a war psychology as surely as it had been in 1917.” The most highly publicized early New Deal agency, the NRA, was patterned after the War Industries Board; it was headed by a former World War I officer, Gen. Hugh Johnson; its supporters wore insignia and badges and frequently staged parades. Another celebrated New Deal program, the Civilian Conservation Corps, applied the war analogy to the labor force, with military-style camps, command structures, discipline and training.⁵⁴

Não há nenhuma surpresa, portanto, no fato de que a primeira cena de *The Big Lebowski* sugere ligações entre a Guerra do Golfo e o consumo de mercadorias nos Estados Unidos. Há muito tempo, as guerras ocupam um papel fundamental no funcionamento da economia americana. Por isso, uma das estratégias contidas no *New Deal* para trazer a economia americana de volta à prosperidade foi incorporar todo o método de produção utilizado por um país em guerra. Em outras palavras, a função das guerras na sociedade americana está mais diretamente ligada à economia do que à política.

Dessa maneira, o segmento leva o procedimento adotado na construção da narrativa ao seu limite extremo. À parte os problemas decorrentes dessa operação, a

⁵⁴ RUBIN. op. cit., p. 72.

serem considerados mais adiante, o conjunto de citações, que é oferecido ao público como se fosse uma simples coleção de imagens do passado, precisa ser objeto de uma leitura mais cuidadosa. Por estarem inseridas em um sonho, as imagens atingem o limite da fronteira entre o ato interpretativo e a total ausência de significado. Apesar disso, os fragmentos devem ser analisados à luz das questões levantadas pela cena inicial do filme.

A sequência inteira é construída na forma de uma mini-narrativa que resume, de certa maneira, as experiências vividas por Dude. A personagem principal encontra à sua frente vários objetos de seu desejo: a aquisição de mercadorias (os sapatos entregues a ele por Saddam Hussein), suas fantasias sexuais (o encontro com Maude e as dançarinas) e o jogo de boliche. Além disso, a música ao fundo faz alusão ao seu passado (os anos 60), mas não em relação aos acontecimentos políticos que marcaram a época. A experiência dos anos 60 trazida pela canção psicodélica *I Just Dropped In (To See What Condition My Condition Was In)* é aquela ligada ao consumo de drogas. Em descompasso com esse mundo concebido pela imaginação da personagem principal, a parte final tem um tom diferente, mais próximo à realidade em que Dude vive. A ameaça das enormes tesouras carregadas pelos niilistas vai em direção contrária ao caminho trilhado por Dude na primeira parte de seu sonho. O contraste entre as duas partes coloca em destaque a distância que separa as promessas de um mundo dominado pela mercadoria da realidade vivida por Dude.

Dentro dessa pequena narrativa, alguns elementos retomam as relações entre a retórica militarista norte-americana e a produção de mercadorias, reiterando a tese construída anteriormente. Mais uma vez, a ligação entre a mercadoria e o imperialismo norte-americano precisa ser deduzido em meio à pilha de citações construída na cena.

Os procedimentos utilizados pelos diretores Joel e Ethan Coen na construção da narrativa do filme serão retomados agora por meio de uma análise mais detalhada da cena em que Dude e Walter partem em busca do resgate de Bunny Lebowski. A sequência tem início logo após o momento em que Brandt entrega a maleta e um aparelho de telefone portátil a Dude, encarregado de trazer de volta a esposa de Lebowski.

No início, uma câmera subjetiva captura as imagens do carro, que se aproxima lentamente do local onde Walter espera seu amigo. Nesse momento, a câmera acompanha o ponto-de-vista da personagem principal, ao volante de seu automóvel. No momento em que Walter aparece aos olhos de Dude, também é possível enxergar, ao fundo, a fachada do estabelecimento com a inscrição *Sobchak Security*. Em seguida, a câmera é posicionada como se estivesse ao lado direito do carro, focalizando a personagem principal. Enquanto isso, Walter empurra seu amigo para o banco de passageiros e assume a direção do veículo. A câmera assume, então, outra posição para colocar em foco a partida do automóvel. A parte traseira do veículo é trazida ao centro do enquadramento, enquanto Walter acelera o carro em direção ao lugar do resgate. Um leve movimento da câmera acompanha a trajetória do automóvel ao sair do local onde estava estacionado em direção à rua. O cantar dos pneus na partida do veículo já traz as marcas dos filmes de ação hollywoodianos.

Na sequência, a câmera subjetiva é mais uma vez colocada em ação para trazer à cena a maleta trazida por Walter sendo aberta por Dude, que lança um sinal de protesto ao encontrar cuecas sujas dentro do objeto. O diálogo entre os dois amigos é filmado por meio de uma alternância de enquadramentos, que ora focaliza a personagem

principal, ora captura a imagem de Walter. Assim como em incontáveis filmes de Hollywood, a câmera é posicionada em frente ao para-brisas do carro para focalizar o rosto das personagens.

Logo após Dude receber ao telefone as instruções para o resgate, a rua é focalizada por uma câmera colocada em frente a um veículo em movimento. Uma placa de trânsito (*Simi Valley Road – Next Left*) é focalizada, enquanto a introdução de uma música pode ser ouvida ao fundo. A combinação dos elementos que compõem a cena confere um toque de suspense ao episódio. A partir de então, imagens de Dude, de Walter e da rua são trazidas à tela alternadamente. Em seguida, no momento em que Walter tenta colocar seu plano em ação, uma sucessão de imagens é colocada em cena, em uma montagem composta de pequenos fragmentos separados por cortes bem rápidos. O momento de ação mais intensa de toda a sequência é criado por meio do ritmo frenético estabelecido por esse cortes, que somados aos movimentos bruscos diante da tela e à música ao fundo, dão maior ênfase à atmosfera criada pela cena. Apesar do clima de agitação e tensão, toda a sequência mantém um tom de comédia, inclusive no desfecho frustrante para a personagem principal. O salto de Walter do carro em movimento, a tentativa desesperada de Dude tomar a direção, os tiros da metralhadora que acertam em cheio um dos pneus, até a colisão do veículo em um poste, todos os momentos são filmados de modo a enfatizar a ação e o tom cômico da sequência.

Desse modo, a construção de todo o episódio segue à risca a cartilha adotada pela indústria cultural. A composição formal da cena enfatiza o suspense contido nas imagens, logo depois substituído pela ação intensa e, ainda, pelo tom cômico do diálogo e dos gestos das personagens. Por isso, a câmera não adere a nenhum ponto-de-vista,

exceto àquele que melhor se ajusta aos clichês utilizados. Da mesma forma, a montagem não é utilizada para criar novos significados, mas sim para recriar a atmosfera de filmes de suspense, ação e comédia.

Apesar disso, alguns detalhes inseridos na cena também apontam para uma direção completamente diferente. Em vez de simplesmente reforçarem os clichês usados na sequência, esses elementos precisam ser interpretados à luz das questões elaboradas pela primeira cena do filme. Esses detalhes, aliás, já foram abordados anteriormente: a empresa de segurança particular de Walter e a alusão à Guerra do Vietnã.

Falta acrescentar, porém, um outro elemento que merece ser melhor avaliado: a função da música extra-diegética que acompanha a sequência. Certamente, a música escolhida tem como papel reforçar os efeitos criados na cena. No entanto, a canção *Run Though the Jungle*, gravada pelo grupo *Creedence Clearwater Revival* em 1970, também retoma um tema explorado durante toda a narrativa. Não é nenhuma coincidência o fato de a música ter sido lançada em 1970, uma vez que, assim como as palavras de Walter, a letra da música tem como principal assunto a Guerra do Vietnã:

Thought it was a nightmare,
It's all so true,
They told me, "Don't go walkin' slow
'Cause Devil's on the loose."

Better run through the jungle,
Better run through the jungle,
Better run through the jungle,
Don't look back to see.

Thought I heard a rumblin'
Callin' to my name,
Two hundred million guns are loaded
Satan cries, "Take aim!"

Over on the mountain
Thunder magic spoke,

"Let the people know my wisdom,
Fill the land with smoke."

A música *Run Through the Jungle* foi lançada em 1970, na época em que o conflito militar no Vietnã ainda estava longe de chegar ao seu final. Da mesma forma que outras músicas do grupo *Creedence Clearwater Revival*, como, por exemplo, *Fortunate Son*, *Run Through the Jungle* foi concebida como uma forma de protesto à ação militar naquele país. Por esse motivo, além de reiterar a alusão à Guerra, a canção consiste em um comentário irônico em relação à cena. Ao ser justaposta às imagens de Walter em sua tentativa frustrada de colocar seu plano em ação, os versos de *Run Through the Jungle* lançam um olhar irônico aos métodos utilizados pelo ex-combatente.

Resumindo, a sequência é composta de um conjunto de materiais constantemente usados pela indústria cultural, ao mesmo tempo em que algumas relações históricas são colocadas à mostra por meio de uma combinação de elementos contidos no episódio. Todo o filme é construído da mesma maneira: os conteúdos históricos precisam ser extraídos à força, a despeito das reviravoltas formais a partir das quais a narrativa é construída.

Quase todo o filme gira em torno da trama central da narrativa: a relação conturbada entre Dude e Jeffrey Lebowski, desde o episódio envolvendo a troca de identidades até a descoberta das reais intenções do falso milionário. A narrativa inteira é fragmentada em pequenos episódios, na maioria dos casos bastante distintos entre si. Em alguns episódios, a trama principal é colocada de lado para dar lugar a personagens secundárias, que não contribuem diretamente para o desenvolvimento do enredo.

Em meio a grande quantidade de episódios, é difícil apontar uma unidade

estilística. A cena da tentativa de resgate de Bunny, por exemplo, tem muito pouco em comum com a sequência em que Dude descansa na banheira de sua casa, ou com os episódios gravados em frente às pistas de boliche. Cada episódio é construído a partir de uma lógica própria, de acordo com os efeitos estéticos almejados. No final das contas, o que une toda a narrativa é exatamente aquilo que também a mantém fragmentada: a estética pós-moderna.

Assim como os produtos culturais pós-modernos, a narrativa de *The Big Lebowski* tem como marca a heterogeneidade, a falta de unidade entre as partes. Vários gêneros cinematográficos podem ser encontrados na narrativa. A referência ao *Western*, por exemplo, é colocada ao lado de cenas de comédia ou suspense. Além da mistura de gêneros, é possível também apontar as referências a cenas de outros filmes. Nesse caso, citações de obras tão distintas como *Double Indemnity* e *Two Jakes* fazem parte do repertório usado pela dupla de diretores de *The Big Lebowski*. Paradoxalmente, o uso desses recursos é imediatamente relacionado à produção cultural pós-moderna, que nega, por sua vez, a possibilidade de se atribuir sentido histórico às imagens. Na produção cultural pós-moderna, esses fragmentos são integrados à narrativa de modo a dissolver o conflito existente entre eles em favor de uma obra marcada pela heterogeneidade. A eliminação dos conflitos tem como resultado uma das características formais mais importantes desse aparato formal pós-moderno: a dissolução das relações históricas. Um dos mais importantes teóricos do pós-modernismo, Fredric Jameson comenta sobre o desaparecimento das relações históricas na produção cultural desse período:

I believe that the emergence of postmodernism is closely related to the emergence of this new moment of late consumer or multinational capitalism. I believe also that its formal features in many ways

express the deeper logic of this particular social system. I will only be able, however, to show this for one major theme: namely the disappearance of history, the way in which our contemporary social system has little by little begun to lose its capacity to retain its own past, has begun to live in a perpetual present and in a perpetual change that obliterate traditions of the kind which all earlier social information have had, in one way or another, to preserve.⁵⁵

Assim, as relações históricas demonstradas neste capítulo precisam ser confrontadas com o aparato formal mobilizado na construção do filme. Uma vez que a elaboração estética pós-moderna dissolve os conteúdos históricos, o filme *The Big Lebowski* coloca em evidência a tensão existente entre sua composição formal e sua tentativa de representação das relações sociais. Em vez de dar maior visibilidade aos conteúdos figurados no filme, a composição estética disputa espaço com a matéria histórica, muitas vezes encobrindo as relações existentes entre os elementos inseridos na narrativa. Por conta disso, assim como na cena em que os ruídos da bola de boliche são sobrepostos aos comentários de Walter, as referências à Guerra do Vietnã precisam ser desencavadas em meio às reviravoltas que compõem o episódio do resgate de Bunny Lebowski. Em outras palavras, enquanto os recursos utilizados na construção da sequência sugerem um caminho a ser seguido, a relação entre os temas rapidamente mencionados durante a cena, que parecem estar de alguma forma conectados, conduz a análise para uma direção oposta. Essa relação entre os dois pólos, que parecem estar em contradição entre si, será retomada de forma mais cuidadosa no próximo capítulo.

⁵⁵ JAMESON, F. *The Cultural Turn*. London: Verso, 1998. p.20.

AS IMAGENS DO TRABALHO E AS IMAGENS DA ABSTRAÇÃO

No capítulo anterior, algumas observações foram feitas em relação ao descompasso existente entre a composição estética e o impulso em direção à representação dos conteúdos históricos no filme *The Big Lebowski*. É preciso agora realizar uma análise detalhada de outros elementos da narrativa antes de uma discussão mais cuidadosa das questões apontadas anteriormente. Para isso, quatro breves sequências em que uma representação do mundo do trabalho é colocada em destaque serão tomadas como ponto de partida. Antes de colocar as cenas em discussão, no entanto, vale uma pequena digressão para apontar algumas observações em relação à maneira como o assunto contido nessas quatro sequências é geralmente representado nas obras produzidas pela indústria cinematográfica.

De forma geral, à indústria cultural nunca interessou a representação do mundo do trabalho e da maneira como ele está organizado dentro do sistema de produção capitalista. Por isso, as imagens de um trabalhador diante da prática diária de sua atividade produtiva são cuidadosamente colocadas de lado pela maioria absoluta das obras produzidas pela indústria cinematográfica. Certamente, colocar à mostra o processo de exploração dos trabalhadores não poderia mesmo fazer parte dos planos de uma indústria que, ela mesma, colhe os frutos do sistema de divisão do trabalho colocado em prática na sociedade capitalista.

Isso não significa, porém, que as produções hollywoodianas ignorem por completo a existência do trabalho na vida de suas personagens. Logicamente, as imagens dos trabalhadores geralmente levadas à tela pela indústria cultural estão bem

distante das cenas protagonizadas por Charles Chaplin em *Modern Times* (Tempos Modernos, 1936). Ao contrário dos movimentos mecânicos de Chaplin frente à linha de produção, os gestos do trabalhador colocados em cena pelos filmes de Hollywood visam à construção de significados completamente distintos daqueles presentes em *Modern Times*. Assim, em vez de colocar em destaque os efeitos alienantes do trabalho, a ênfase recai sobre aspectos mais inofensivos aos interesses daqueles que estão à frente da indústria cinematográfica.

Por esse motivo, nas produções cinematográficas de Hollywood, o ambiente de trabalho serve muitas vezes como um simples pano-de-fundo para a ação que se desenrola em primeiro plano. Longe de representar uma análise mais detalhada das relações de produção, a inclusão desse cenário nos episódios dos filmes geralmente tem como principal objetivo apenas conferir à narrativa uma certa dose de “realismo”. Além disso, cenas envolvendo a rotina diária de trabalho também podem ser inseridas apenas para acrescentar informações que contribuam para a caracterização das personagens. Mesmo que o assunto principal seja o universo dos trabalhadores, as análises tendem a transformar os conflitos em meros embates entre a personagem principal e seus antagonistas, sem dar importância alguma para a experiência social contida nas relações de trabalho representadas por essas cenas.

Em *The Big Lebowski*, as breves sequências mencionadas anteriormente colocam em destaque, algumas vezes no centro da tela e em outras em segundo plano, os movimentos de trabalhadores na prática de sua atividade diária. Embora a primeira dessas cenas já tenha sido alvo de uma breve descrição no capítulo anterior, é preciso agora realizar uma análise mais cuidadosa de seus principais elementos. Nessa rápida sequência, logo no início do filme, um funcionário da casa de boliche frequentada pela

personagem central realiza seu trabalho de forma diligente. Em um movimento mecânico e contínuo, o trabalhador borrifa um *spray* desinfetante em cada um dos inúmeros sapatos colocados lado-a-lado em um balcão à sua frente.



Figura 9 – Movimento coreografado dos jogadores de boliche.



Figura 10 – Movimento repetitivo do funcionário que trabalha no boliche.

Vale aqui a lembrança de que a cena está inserida dentro de uma longa sequência de imagens que enfatizam os efeitos estéticos alcançados por meio de composições visuais envolvendo as pistas e os acessórios de boliche. Nas imagens imediatamente anteriores à cena do trabalhador limpando os sapatos enfileirados à sua frente, vários jogadores realizam seu arremesso, um de cada vez, em um movimento contínuo. Aos poucos, a câmera coloca em cena o movimento coreografado dos praticantes de boliche. Na montagem da sequência, a inserção da cena do funcionário da casa de boliche logo após o episódio dos jogadores aproxima os gestos contidos nos dois segmentos, apontando não apenas aquilo que eles têm em comum mas também suas diferenças.

No capítulo anterior, os gestos mecânicos e repetitivos descritos pelos dois segmentos já foram identificados como uma representação da atividade alienadora exercida pelos trabalhadores. Desse modo, é possível apontar na cena uma tentativa de representação de conteúdos históricos que, nesse caso, envolvem o trabalho alienado ao qual o funcionário é submetido e as relações entre mercadoria e o jogo de boliche. Além disso, um outro elemento poderia ser incluído na análise: as características físicas do trabalhador colocado em cena não deixam dúvidas quanto à origem da mão-de-obra empregada na realização desse tipo de atividade. Os traços físicos do funcionário do boliche são imediatamente identificados com aqueles característicos dos imigrantes que deixam seu país de origem, nesse caso provavelmente algum lugar no Oriente Médio, e partem para os Estados Unidos em busca de melhores condições de trabalho. Nesse contexto, as atividades manuais acabam sendo a função geralmente atribuída a esses imigrantes à procura de emprego.

Dessa maneira, uma série de relações históricas podem ser abstraídas a partir de uma análise dos conteúdos contidos nessa breve sequência. No entanto, é impossível

negar o alto nível de elaboração estética que dá forma aos conteúdos trazidos à tela. Após a grande quantidade de recursos estilísticos utilizados na construção das imagens presentes nessa sequência de abertura do filme, os efeitos estéticos alcançados pelos movimentos coreografados dos jogadores e do trabalhador saltam aos olhos do espectador.

Duas tendências podem ser identificadas, portanto, na composição dessa breve sequência de imagens: o cuidado na construção das cenas, que se destacam pelo alto nível de refinamento estético, e a tentativa de colocar à mostra as relações históricas. Diante desse impasse, surge uma questão muito importante para ser simplesmente deixada de lado: a relação entre forma e conteúdo nas produções culturais. Antes de partir para uma discussão acerca desse impasse, algumas considerações poderiam contribuir para o desenvolvimento dessa questão. Embora suas observações sejam endereçadas a um objeto bastante diferente do nosso, as palavras do crítico Roberto Schwarz são extremamente esclarecedoras:

[...] é preciso substituir a contingência da origem geográfica pelos pressupostos sociológicos das formas, estes sim atuais e indescartáveis. Mais precisamente, digamos que do conjunto mais ou menos contingente de condições em que uma forma nasce, esta retém e reproduz algumas – sem as quais não teria sentido – que *passam a ser o seu efeito literário*, o seu “efeito de realidade”, o mundo que significam. Eis o que interessa: passando a pressuposto sociológico uma parte das condições históricas originais reaparece, com sua mesma lógica, mas agora no plano da ficção e como resultado formal. Neste sentido, formas são o abstrato de relações sociais determinadas, e é por aí que se completa, ao menos a meu ver, a espinhosa passagem da história social para as questões propriamente literárias, da composição – que são de lógica interna e não de origem.⁵⁶

Sem desconsiderar a distância que separa os dois objetos (o romance *Senhora de*

⁵⁶ SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas*. 5ª ed. São Paulo, Duas Cidades; Ed. 34, 2000. p. 51.

José de Alencar e um filme dos anos 90), as considerações de Roberto Schwarz sobre a composição formal de obras literárias merecem ser retomadas. Ainda que as observações do crítico não devam ser reduzidas a um simples modelo a ser aplicado nos mais diversos contextos, está clara a maneira como estão articuladas as relações entre forma e conteúdo nas obras literárias. De acordo com Schwarz, a partir da tensão entre construção formal e matéria histórica é que surge a composição da obra.

Ao retomarmos a análise da sequência de abertura do filme, podemos perceber, então, o descompasso existente entre a composição formal e o conteúdo histórico representado na cena. Certamente, é necessário levar em conta algumas características específicas apresentadas pela obra cinematográfica. Não seria possível ignorar, por exemplo, o modo de produção industrial empregado na construção dos filmes. No entanto, os recursos empregados nas composições visuais dessa sequência não parecem ser os únicos disponíveis aos diretores⁵⁷. De qualquer forma, o importante aqui é ressaltar a maneira como a apreensão da matéria histórica precisa ser realizada a despeito da composição estética. Assim, em vez de a construção formal ser determinada pelo conteúdo social (ao mesmo tempo em que também a determina), os dois pólos parecem seguir direções opostas. Se tomarmos a sequência de apresentação dos créditos como um todo, com todos os seus truques de câmera, desde os *close-ups* até o uso do *slow motion*, veremos que a cena dos sapatos dá visibilidade à intenção dos diretores do

⁵⁷ Poderíamos tomar como exemplo um outro filme produzido na mesma época e que tem como cenário a mesma cidade de Los Angeles representada pela narrativa de *The Big Lebowski*. No filme *Bread and Roses* (Pão e Rosas, 2000), dirigido pelo cineasta britânico Ken Loach, o assunto central da narrativa é a luta dos trabalhadores contra uma série de medidas impostas por algumas grandes corporações da cidade de Los Angeles. No entanto, o filme de Ken Loach segue critérios de composição bem diferentes daqueles encontrados na obra dirigida pelos irmãos Coen.

filme em fazer uso das mais variadas técnicas para oferecer ao espectador uma série de imagens prontas para serem consumidas visualmente. Em contrapartida, a força das composições visuais em nenhum momento parece contribuir para a exposição das relações históricas. Ao contrário, o refinamento estético do episódio ameaça tornar invisível o conteúdo social contido nos gestos repetitivos do trabalhador.

Para comprovar a validade dessas observações, uma outra cena do filme precisa também ser colocada em discussão. No episódio em que Dude encontra o empresário Jeffrey Lebowski pela primeira vez, a imagem de uma pessoa trabalhando é mais uma vez colocada em cena. Durante o desenrolar de toda essa sequência, todas as atenções estão voltadas para a discussão entre as duas personagens. Entretanto, enquanto a câmera coloca em foco as figuras de Dude e Lebowski, seguindo o padrão campo e contracampo, uma empregada aparece rapidamente ao fundo, emoldurada pelos contornos de uma porta, executando seu serviço de limpeza em uma das salas da mansão. Os trajes usados pela mulher não deixam dúvidas em relação à ocupação exercida por ela. Nessa cena, o uniforme tipicamente usado para caracterizar as empregadas domésticas auxilia o espectador na identificação dos movimentos executados pela mulher ao fundo. Certamente, além da distância que separa a figura da empregada e a imagem de Dude, que ocupa o centro da tela, a curta duração do aparecimento da trabalhadora em cena torna sua presença quase imperceptível, mesmo para os olhares mais atentos. Ainda assim, é possível identificar a função exercida por ela e, conseqüentemente, o tipo de atividade que seus gestos indicam.



Figura 11 – Empregada executa seu serviço enquanto Dude conversa com Leebowski.

Dessa maneira, ao contrário da discussão entre a personagem principal e seu antagonista, que não deixa espaço para quase mais nada na cena, a imagem distante da empregada precisa ser extraída à força de seu entorno. Mesmo assim, após ser identificada pela primeira vez, é impossível que a imagem seja completamente ignorada. Logicamente, devido à sua pouca visibilidade, a presença da empregada na cena poderia ser atribuída ao acaso e, portanto, ser simplesmente deixada de lado. No entanto, acreditamos que todos os elementos presentes na cena, independentemente das intenções anunciadas pelo diretor, devam ser levados em conta na análise da obra. Além disso, parece pouco provável que sua presença nesse episódio possa ser tomada como mero acidente, uma vez que, como veremos adiante, outras sequências também foram construídas de maneira semelhante.

Vale destacar, ainda, que o rápido aparecimento da trabalhadora em cena é imediatamente seguido pelos questionamentos de Leebowski em relação à ocupação exercida por Dude. Durante o episódio, o empresário deixa claro todo seu apreço pela

“ética do trabalho” ao tentar desqualificar os argumentos de Dude com as mais diversas afirmações ou perguntas: “Are you employed, sir?”; “Well, I do work...”; “My advice to you is to do what your parents did: get a job!”. Sem dúvida, a presença da empregada nessa sequência pode ser tomada como um comentário irônico quando confrontada com as palavras de Lebowski. No final das contas, a despeito de toda sua indignação pela posição ocupada por Dude, o empresário não parece ser fiel à ideologia que ele insiste em pregar diante dos outros, uma vez que a única pessoa a executar alguma atividade produtiva na cena é a empregada contratada por Lebowski.

Dentro desse episódio, a figura da trabalhadora ocupa uma posição periférica, praticamente soterrada pela ação principal que se desenrola no centro da tela. Nem por isso, porém, é possível minimizar a presença de outros elementos que tragam ao espectador detalhes relevantes sobre o contexto histórico dentro do qual o filme foi produzido. Como vimos no primeiro capítulo, uma série de relações históricas pode ser apreendida de todo o discurso utilizado por Lebowski nessa sequência. No momento, basta recordarmos que as palavras usadas pelo empresário podem ser ligadas diretamente à figura do ex-presidente Ronald Reagan e à política implantada pelo governo americano nos anos 80.

No entanto, outros elementos presentes na cena não podem ser simplesmente colocados de lado. A conversa entre as duas personagens, filmada inteiramente a partir da alternância campo e contracampo, traz alguns maneirismos estilísticos facilmente associados ao repertório utilizado pela dupla de diretores. Em primeiro lugar, a presença de um homem atrás de uma escrivaninha é um motivo visual bastante usado pelos irmãos Joel e Ethan Coen em seus filmes para caracterizar personagens que detém algum poder ou uma posição privilegiada em relação aos outros. Além disso, os gritos

de Lebowski em direção a Dude, que se levanta calmamente e deixa a sala, também podem ser tomados como uma alusão a algumas cenas de outros filmes dirigidos pelos dois. A presença de homens visivelmente acima do peso gritando descontroladamente é mais uma das marcas registradas dos irmãos Coen, que insistem em inserir cenas semelhantes a essa em praticamente todos os seus filmes⁵⁸.

Só para citar mais um exemplo, o gesto executado por Dude, que coloca seus óculos escuros ao ouvir as ofensas de Lebowski, também pode ser classificado como mais um maneirismo utilizado para caracterizar o “estilo” adotado pela personagem principal. Assim como sua barba e seus cabelos compridos, seus óculos de sol fazem parte do “visual” característico de Dude. Nesse episódio, a personagem principal simplesmente repete o movimento realizado no início do filme, quando após ser agredido pelos invasores de sua casa ele se senta no vaso sanitário e coloca seus óculos escuros. Em contraposição à agressividade de seus rivais, Dude apenas coloca seus óculos em seu rosto, transformando esse gesto em um clichê.

Mais uma vez, à medida que os conteúdos históricos são colocados em cena ao lado desses efeitos estilísticos, a questão apontada anteriormente volta a ganhar relevância. Por um lado, a pequena imagem ao fundo, que mal encontra espaço em meio à ação principal, e todo o discurso adotado por Lebowski fazem referência direta à matéria histórica e, por esse motivo, precisam ser lidos à luz das questões a que se dirigem. Por outro lado, a repetição de gestos e trejeitos por parte de algumas

⁵⁸ O uso de procedimentos semelhantes pode ser encontrado em todos os filmes dirigidos por Joel e Ethan Coen. Inúmeros exemplos podem ser apontados de cenas em que um gesto, uma frase ou um objeto fazem referência a outro filme da dupla de diretores. À parte os exemplos citados acima, uma enorme lista de fragmentos desse tipo fazem parte do repertório dos irmãos Coen. Para uma lista mais detalhada, consultar a obra de William Preston Robertson (ver nota 33).

personagens pode ser classificada como um procedimento que visa simplesmente à criação de efeitos estéticos, sem contribuir para a interpretação dos elementos que trazem os conteúdos históricos para dentro da narrativa. Para deleite dos cinéfilos e dos fãs da dupla, esses pequenos fragmentos são adicionados ao repertório dos diretores e retomados em outras obras de sua autoria, independentemente do contexto que cerca a narrativa em cada filme.

Apesar da diferença nos procedimentos utilizados nesse episódio e na sequência em que o funcionário limpa os sapatos de boliche, a questão principal permanece a mesma, assim como sua resposta. Nos dois casos, os efeitos estéticos parecem ter sido concebidos sem que a representação da matéria histórica fosse levada em consideração. Sem avançar muito em nosso argumento, esse descolamento entre o conteúdo social representado no filme e o aparato formal utilizado pode ser novamente encontrado noutra cena em que as imagens de um trabalhador são mais uma vez levadas à tela.

Nessa cena, o narrador, *The Stranger*, aparece pela primeira vez na tela, em um cenário pouco provável para receber uma personagem vestindo trajes típicos de um *cowboy*. Antes do aparecimento do narrador, Dude, Donny e Walter estão sentados ao balcão, em frente às pistas de boliche, comendo e bebendo, enquanto conversam sobre a visita dos niilistas alemães que haviam invadido a casa de Dude. Após a saída de Donny e Walter, Dude permanece em cena e pede outra bebida. Enquanto isso, é possível visualizar ao fundo, nas pistas de boliche, um funcionário realizando a manutenção de uma das máquinas que colocam os pinos em posição após cada arremesso. Embora a cena tenha uma duração maior que aquela com a empregada na mansão de Lebowsky, ainda assim não é muito fácil perceber os movimentos do trabalhador. Apesar de a sequência durar alguns segundos, o funcionário realiza o seu trabalho bem ao fundo,

distante do primeiro plano, que focaliza o rosto de Dude, tornando difícil sua visualização. Nessa cena, a presença do empregado ao fundo só é possível de ser capturada nitidamente devido ao uso de lente do tipo grande-angular (*wide angle lens*).



Figura 12 – Funcionário realiza seu serviço de manutenção nas pistas de boliche.

Desse modo, no momento em que Dude aparece sozinho na tela, preocupado com as ameaças feitas pelos nihilistas, o funcionário executa seu serviço de manutenção em uma das pistas de boliche. Descontadas as diferenças entre os dois cenários, a composição visual da cena é semelhante àquela em que a empregada aparece em uma das salas de Lebowski. Enquanto o trabalhador conserta o mecanismo ao fundo, uma música extra-diegética também é colocada em cena. Na verdade, os ruídos ouvidos ao fundo fazem parte das primeiras notas da música *Tumbling Tumbleweeds*, que anuncia a entrada do narrador. Se na primeira cena de *The Big Lebowski* o uso dessa canção é uma referência ao filme *Two Jakes*, nessa sequência, a música funciona apenas como um motivo sonoro associado à figura do narrador. A presença de *The Stranger* na cena não

parece ter nenhuma relação com o desenvolvimento do enredo e, muito menos, com os conteúdos apresentados na primeira sequência do filme. Ainda que a voz do narrador e a canção *Tumbling Tumbleweeds* tenham sido inseridas na primeira cena de maneira a estabelecer algumas relações com o contexto histórico apresentado no filme, nesse episódio, a chegada de *The Stranger* parece ter como único objetivo a inclusão de algumas frases de efeito. Nesse sentido, digamos que a presença do narrador nessa sequência poderia ser substituída pela entrada de qualquer outra personagem, sem qualquer acréscimo, ou prejuízo, para o restante da narrativa. A trivialidade do diálogo estabelecido entre as duas personagens apenas reforça essa tese:

The Stranger: Well, a wiser fellow than myself once said: Sometimes you eat the bear... Much obliged... and sometimes the bear, well, he eats you.

Dude: That some kind of Eastern thing?

The Stranger: Far from it. I like your style, Dude.

Dude: Well, I dig your style too, man. Got a whole cowboy thing going.

The Stranger: Thank you. There's just one thing, Dude.

Dude: What's that?

The Stranger: Do you have to use so many cuss words?

Dude: What the fuck are you talking about?

The Stranger: Ok, Dude. Have it your way.

O “ensinamento” que *The Stranger* traz à personagem principal, por exemplo, nada mais é do que uma simples frase de efeito, repetida indiscriminadamente e esvaziada de seu significado. Na verdade, a frase escolhida pelo narrador, “Sometimes you eat the bear, sometimes he eats you.”, também pode ser tomada como uma citação à música *Hard Time Losin' Man*, gravada por Jim Croce na década de 70.

Oh, sometimes skies are cloudy
And sometimes skies are blue
And sometimes they say that you eat the bear
But sometimes the bear eats you
And sometimes I feel like I should go
Far, far away and hide

'Cause I keep a-waitin' for my ship to come in
And all that ever comes is the tide

Nenhum significado pode ser atribuído à inclusão dessa frase na cena além da simples repetição de um clichê produzido pela indústria cultural. Assim, a presença do *cowboy* nessa cena não contribui de forma alguma para a produção de novos significados, podendo ser atribuída ao mero acaso – sem esquecer que a aparente aleatoriedade dos elementos inseridos no filme tem como principal objetivo a criação de mais um efeito estilístico. Em resumo, a inclusão das imagens que mostram o trabalhador no exercício de sua atividade produtiva precisa ser interpretada a contrapelo daquilo que os elementos colocados em primeiro plano sugerem. Por isso, a mesma questão levantada pela análise das outras cenas é retomada, embora nenhuma resposta diferente das anteriores seja aqui apresentada.

Na última cena do filme, o gestos de um trabalhador são novamente deixados à mostra, antes da entrada do narrador, que retorna ao boliche para colocar um ponto final na narrativa. O início do último episódio tem como cenário as pistas de boliche, cujo brilho é capturado de perto pela câmera. Repetindo a primeira tomada do filme, em que o solo do deserto é mostrado por uma câmera em um *tracking shot*, o chão brilhante de uma das pistas de boliche também é levado à tela por meio do mesmo movimento. Em vez de uma *tumbleweed*, uma bola de boliche desliza rapidamente sobre a pista até derrubar todos os pinos à sua frente. A semelhança entre as duas cenas poderia ser tomada apenas como mais uma entre as várias rimas visuais que embelezam a narrativa. No entanto, esse segmento parece retomar o movimento da *tumbleweed* em direção ao oeste na primeira sequência de imagens do filme. Dessa maneira, a pista de boliche seria o ponto de chegada do percurso sugerido naquela cena. Se a trajetória da *tumbleweed*

foi interrompida pelas águas do mar e seguida pelas imagens do corredor de um supermercado, aqui as pistas reluzentes de boliche colocam um ponto final no movimento que liga o passado recuperado pelas narrativas do Velho Oeste ao mundo contemporâneo.

Em seguida, a imagem do mecanismo que coloca os pinos de boliche em posição após cada arremesso é colocado em todos os seus detalhes diante do espectador. Em primeiro plano, todos os movimentos repetitivos das engrenagens são acompanhados de perto pela câmera. Na continuação da sequência, um funcionário do boliche caminha lentamente ao longo de uma das pistas, empurrando um equipamento para dar ainda mais brilho à superfície que separa os pinos dos praticantes do esporte. Ao serem confrontados com o funcionamento de uma máquina, os gestos do trabalhador são representados por aquilo que eles têm de mecânico e repetitivo, colocando em relevo, portanto, a maneira como a prática de uma atividade é transformada em trabalho alienado. Assim, pode-se deduzir que a beleza e o brilho das pistas têm como base social a prática de uma atividade alienadora por parte do trabalhador. Ao fundo, atrás do funcionário que mantém as pistas limpas, uma grande placa com a palavra *Brunswick*, o nome da fabricante de acessórios de boliche, pode ser visualizada, não deixando dúvidas quanto à relação entre a superfície brilhante e a mercadoria. Nesse caso, embora o brilho das pistas de boliche ameace ofuscar todos os demais elementos que compõem a cena, a experiência social contida nos gestos do trabalhador não pode ser ignorada. Ao contrário, o movimento repetitivo do trabalho alienado aparece como a principal base de sustentação para o funcionamento de uma lógica que se apresenta aos olhos de todos pela beleza da superfície reluzente da mercadoria.



Figura 13 – Engrenagens do equipamento que prepara os pinos de boliche antes de cada arremesso.

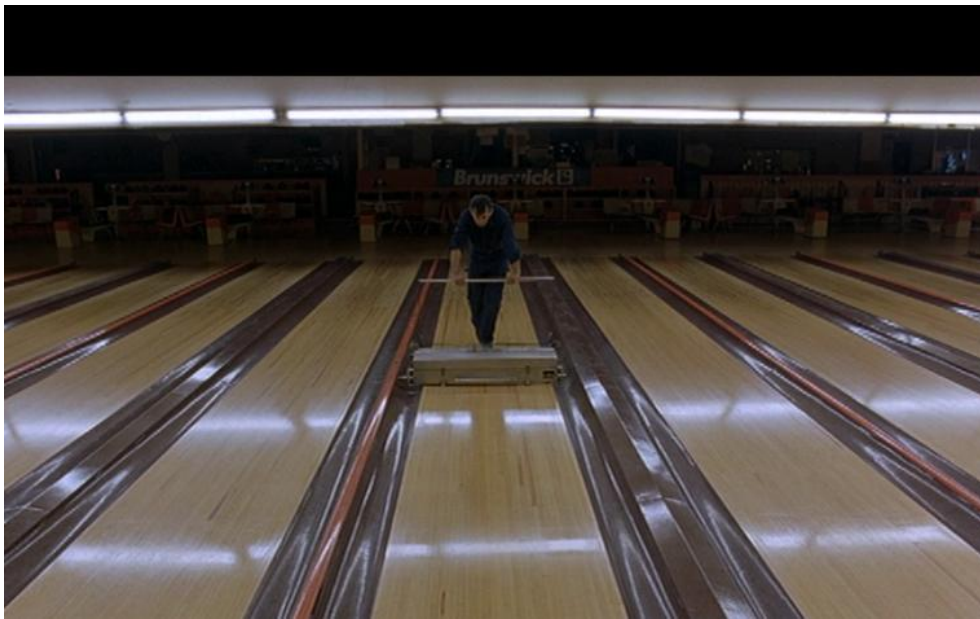


Figura 14 – Trabalhador limpando a pista de boliche.

Toda a sequência é pontuada pela música *Dead Flowers*, gravada originalmente pelos *Rolling Stones* em 1970. Nessa cena, porém, a versão tocada para acompanhar as imagens das pistas de boliche é uma regravação realizada por Townes Van Zandt, um cantor americano de música *country*. Vale lembrar que, dentre o repertório escolhido para o filme, outras faixas da trilha sonora também são versões *cover* de músicas

gravadas originalmente por grupos ou cantores bem mais famosos do que os responsáveis pelas regravações. A lista de covers inclui, além da versão de *Dead Flowers* cantada por Townes Van Zandt, a famosa canção *Hotel California* do grupo *The Eagles* regravada em espanhol pelos *Gipsy Kings* e duas novas reinterpretações da música *Viva Las Vegas*, originalmente conhecida na voz de Elvis Presley. O uso deste procedimento, a regravação de canções, tornou-se prática comum dentro da indústria cultural, sendo adotado por inúmeros cantores e grupos musicais, que deixam claro seu compromisso com o mercado ao recorrerem aos sucessos do passado na tentativa de aumentar as vendas e alavancar suas carreiras. A prática consiste em retirar a obra de seu contexto histórico, eliminando as possíveis tensões e contradições para transformá-la em simples artigo para consumo. Algumas adaptações são feitas de maneira a acomodar melhor a música ao estilo do cantor ou do grupo encarregado de gravar a versão *cover*. Em *Dead Flowers*, pequenas alterações estéticas podem ser apontadas como exemplo: a transposição dos acordes para uma tonalidade mais apropriada à voz do cantor, o abandono dos *riffs* de guitarra para dar lugar às notas dedilhadas em um violão e uma pequena alteração no andamento dos compassos da música. As alterações superficiais não escondem, no entanto, a intenção de se apropriar do sucesso de artistas renomados, sem qualquer preocupação com o conteúdo contido nos versos da canção.

Well, when you're sitting there in your silk upholstered chair
Talking to some rich folks that you know
Well, I hope you won't see me in my ragged company
Well, you know I could never be alone,

Take me down little Susie, take me down
I know you think you're the queen of the underground
And you can send me dead flowers every morning
Send me dead flowers by the mail
Send me dead flowers to my wedding
And I won't forget to put roses on your grave.

Uma leitura da primeira parte da música dá a medida exata de como os versos pouco acrescentam às imagens das pistas de boliche. Ainda que a existência de um certo conflito de classes pudesse ser deduzida desses versos, todo o conteúdo parece estar emoldurado dentro da relação fracassada de um casal. A expressão de ressentimento em relação ao outro cantada no refrão da música também não se encaixa dentro daquilo que está sendo mostrado na tela, o que traz sérias dúvidas quanto às razões pelas quais essa canção foi escolhida para acompanhar a parte final do filme. À parte a aparência claramente postiça que cerca as imitações em formas de versões *cover* e que poderia ser, portanto, confrontada com a própria composição formal do filme, afeita às citações de todos os tipos, aparentemente, a música não adiciona nenhum outro significado à sequência. Desse modo, salvo a existência de algum outro elemento não detectado nessa análise, a inclusão de *Dead Flowers* nesse episódio não pode ser interpretada de outra maneira senão como mais um recurso destinado a reforçar o nível de elaboração estética da sequência alcançada pela beleza das imagens das pistas de boliche.

Ao final desse pequeno segmento, a questão já mencionada em diversas ocasiões pode ser, então, recolocada em discussão. Mais uma vez, a matéria histórica é trazida para dentro de nosso campo de visão, sugerindo relações geralmente deixadas de lado pela indústria cultural. Nas quatro sequências descritas acima, uma representação do mundo do trabalho é trazida à cena por meio de pequenos fragmentos inseridos em cada um dos episódios. Em contrapartida, o cuidado na composição estética das cenas em nenhum momento deixa de fazer parte dos planos da dupla de diretores do filme. Na medida em que os dois caminhos são percorridos sem que, no entanto, um esteja necessariamente ligado ao outro, podemos apontar a existência de um conflito entre duas tendências distintas e, de certo modo, contraditórias. Levando em conta não apenas

essas quatro cenas mas a narrativa como um todo, o descompasso persiste entre a adesão aos modismos mais “sofisticados” e o impulso de dar visibilidade às relações históricas, nesse caso, para ser mais preciso, à possibilidade de estabelecer conexões em meio ao aparente caos que se tornou o espaço urbano de Los Angeles. Como vimos na descrição desses quatro episódios, embora a balança penda mais para um ou outro lado, dependendo dos elementos utilizados em cada cena, nem por isso é possível afirmar que a dualidade desapareça por completo em qualquer um dos segmentos.

Para tentarmos compreender melhor essa contradição, é necessário analisar mais detalhadamente as características formais enquadradas, no capítulo anterior, dentro daquilo que se convencionou chamar de pós-modernismo, embora o termo seja muito amplo e, portanto, pouco elucidativo em nosso caso. Em primeiro lugar, vale colocar em destaque o deliberado apuro na construção das imagens. Ainda que não nos pareça correto afirmar que o cuidado excessivo na construção das imagens seja uma característica restrita à era pós-moderna, tampouco podemos negar que essa tendência tenha sido levada às últimas conseqüências justamente em obras enquadradas dentro dessa lógica.

É inegável que, em *The Big Lebowski*, uma grande quantidade de recursos foi mobilizada para conferir a cada uma das cenas o mais alto grau de refinamento estético. Muitos dessas técnicas já foram apontadas, ainda que muito rapidamente, nas descrições de algumas cenas do filme. Inúmeros recursos como, por exemplo, o *slow motion*, o *close-up*, o *zoom in/out*, o *crane shot* e os planos *plongé* e *contraplongé*, para citar

apenas alguns, foram identificados na construção de algumas sequências. Um outro bom exemplo é o uso constante de rimas visuais: as pistas de boliche, as ruas de Los Angeles na sequência de abertura e na cena em que Jesus Quintana é submetido à ingrata tarefa de alertar os moradores de seu bairro sobre o crime de abuso sexual cometido por ele, a escadaria descida por Dude no episódio *Gutterballs*, o corredor da casa de Maude, enfim, uma série de enquadramentos tem como princípio de composição a disposição visual de seus elementos de modo que cada uma das imagens faça alusão às outras.

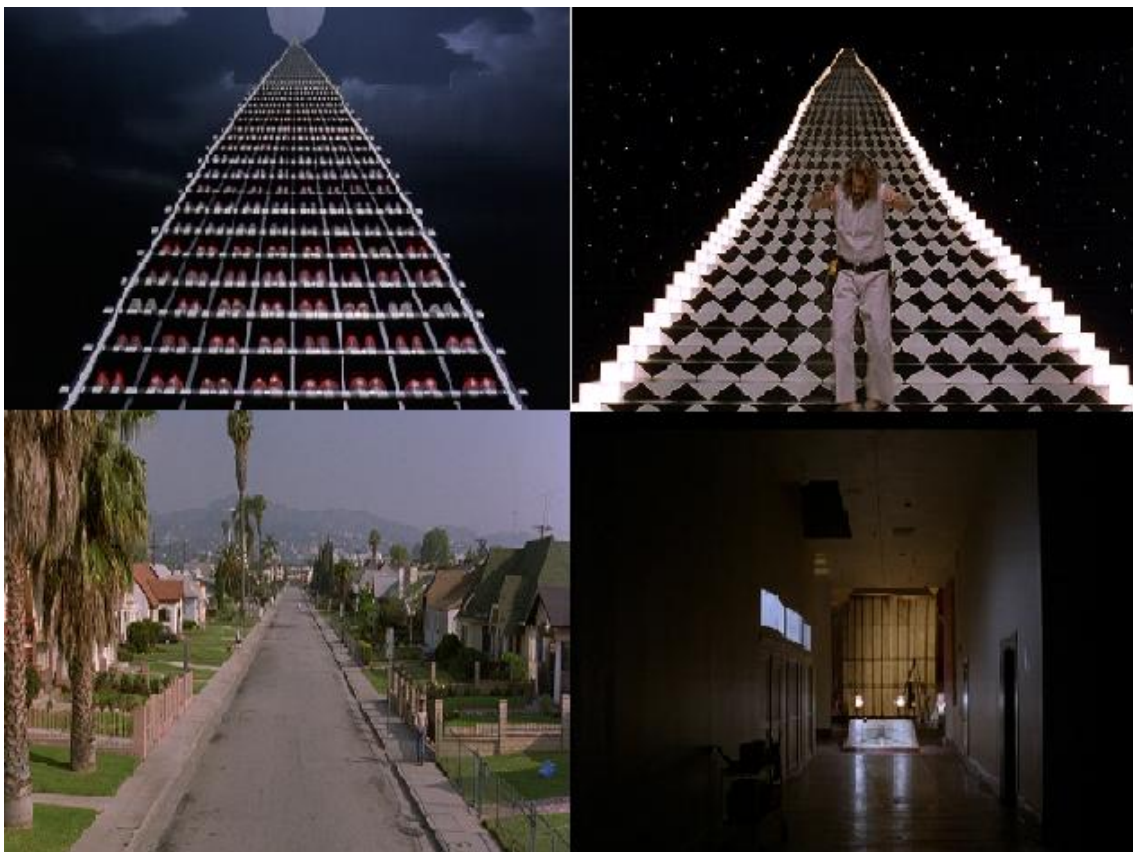


Figura 15 – Exemplos de rimas visuais.

A intensa preocupação com a qualidade estética das composições visuais pode ser atribuída também ao uso da técnica que consiste em desenhar esboços de cenas da obra antes das filmagens. O uso do *storyboard*, aliás, pode ser considerado uma das marcas registradas da dupla de diretores, como deixa bem claro um trecho do livro

escrito por William Preston Robertson:

Exactly how much of a movie a given director chooses to storyboard depends largely on the director. Some may storyboard very little of their movies, preferring to figure out actors' movements and camera position spontaneously on the set. The director of an action movie may storyboard only the action or special-effects-heavy scenes. But for those directors whose films are imbued with a carefully crafted sense of framing and an idiosyncratically distinct visual style, storyboarding becomes a very involved process. [...] In fact, the Coens storyboard every single shot in the entire movie – a very rare practice indeed. For them, the comprehensive storyboarding of a script is more than just a stage of pre-production; it is a philosophical point of view integral to their filmmaking process.⁵⁹

Na verdade, o método de visualização prévia da disposição dos elementos no enquadramento foi um dos fatores que possibilitaram aos diretores terem acesso à produção de filmes no centro da indústria cinematográfica: a utilização do *storyboard* foi o meio encontrado pela dupla para driblar a falta de recursos financeiros no início de suas carreiras e possibilitar a entrada dos irmãos em um circuito extremamente exigente em relação ao acabamento estético das obras⁶⁰. De qualquer maneira, o uso desse recurso tem papel decisivo na composição de toda a narrativa de *The Big Lebowski*. Basta prestar atenção na qualidade do acabamento visual do filme para comprovar essa tese.

Outro detalhe que, provavelmente, passa despercebido, mas também faz parte da construção formal do filme é o uso das cores nas composições visuais das cenas. Embora as sequências filmadas diante das pistas de boliche sejam aquelas em que a

⁵⁹ ROBERTSON, W. P. op. cit., p.54-55.

⁶⁰ No primeiro trabalho dos irmãos Coen, *Blood Simple*, o uso do *storyboard* para visualizar todas as cenas da narrativa foi fator decisivo para reduzir os custos de produção do filme. Desse modo, muitos gastos, como o aluguel de equipamentos para filmagem, por exemplo, foram reduzidos, uma vez que o planejamento da composição das cenas possibilitava uma economia substancial de tempo nas gravações. Desde então, o uso do *storyboard* foi adotado pela dupla de diretores em cada um de seus filmes para o planejamento de todas as cenas da narrativa. Para maiores informações, consultar o livro de William Preston Robertson sobre a produção do filme *The Big Lebowski* (ver nota 33).

mistura de várias tonalidades coloque em evidência as intenções dos diretores em criarem enquadramentos para serem consumidos visualmente, o uso desse recurso em outras cenas merece também ser destacado. Uma entrevista com o técnico responsável pela fotografia (*cinematographer*) de *The Big Lebowski*, Roger Deakins, não deixa nenhuma dúvida quanto à preocupação na escolha das cores usadas no filme:

“Because there was so much night,” says Roger, “I thought, well, I’ll make use of that. And so I decided early on that I would give the night sequences on the street a special look. I’d do them really orange. The night light, instead of being the usual blue moonlight or blue streetlamp, would have a very orange, sodium-light effect.”⁶¹

Em relação às palavras de Deakins, algumas observações importantes para a continuação de nossa análise podem ser colocadas em questão. Logo de início, pode-se deduzir que a preocupação demonstrada pelo diretor de fotografia na escolha da tonalidade alaranjada para as cenas noturnas tem como critério apenas a intenção de criar efeitos estéticos. No fundo, pouco importa a cor selecionada para criar os efeitos desejados. Qualquer outra tonalidade poderia ser escolhida, de acordo com a preferência do diretor de fotografia, sem que a alteração provocasse algum tipo de prejuízo para os significados extraídos da narrativa.

Outro fato que chama a atenção é a aparente autonomia conferida a Roger Deakins para a seleção de alguns efeitos nas composições visuais do filme. De acordo com seu depoimento, coube a ele a escolha da tonalidade a ser utilizada nas sequências noturnas. Assim, ao contrário do processo de criação do *storyboard*, que envolve a participação de Joel e Ethan Coen junto ao desenhista encarregado de executar essa tarefa, a relação entre Deakins e os diretores, pelo menos a julgar por esse episódio, aparenta estar fundada no sistema de divisão de trabalho que dá as cartas na indústria

⁶¹ Ibid., p.79.

cinematográfica. Dessa forma, o controle do processo criativo fugiria das mãos dos diretores e ficaria sob a responsabilidade de técnicos encarregados em executar funções bastante restritas na produção dos filmes. Esse sistema adotado pela indústria cinematográfica tem como fundamento os princípios de racionalização do trabalho e apresenta como principal consequência a produção de filmes cada vez mais enquadrados dentro de fórmulas rigidamente pré-estabelecidas. As poucas possibilidades de escolha estariam, portanto, submetidas às idiossincrasias de cada um dos responsáveis pelo processo de criação e não produziriam nenhum efeito significativo em relação ao sentido da obra como um todo.

Em se tratando dos irmãos Coen, seria difícil acreditar nessa possibilidade, uma vez que eles têm o privilégio de manter sob seu controle diversas etapas do processo de construção do filme. Além de dirigirem os filmes, eles também são responsáveis pelo roteiro e pela produção de cada uma de suas obras. Embora os créditos pela edição de imagens sejam atribuídos a Roderick Jaynes, os verdadeiros responsáveis pela execução dessa tarefa são os próprios diretores, que simplesmente escolheram um nome fictício para figurar nos letreiros dos filmes. Mesmo aqueles que participam do processo de criação da obra cinematográfica em outras funções, como é o caso do diretor de fotografia Roger Deakins, não podem ser considerados totalmente estranhos aos métodos empregados pelos dois irmãos, já que Joel e Ethan Coen mantêm praticamente a mesma equipe de trabalho para a produção de todos os seus filmes⁶². De qualquer

⁶² Os métodos de trabalho empregados pelos irmãos Coen são bastante peculiares e têm como uma de suas principais características a participação da dupla em todas as etapas de produção dos filmes. Praticamente todos os detalhes da produção final passam pela aprovação de Joel e Ethan Coen. Mesmo as pequenas intervenções do elenco na obra final, principalmente na forma de improvisações na atuação de cada um dos atores, são na maioria das vezes recusadas pelos diretores. A maneira centralizadora a partir da qual os irmãos produzem seus filmes poderia ser contrastada com os métodos de trabalho coletivo empregados por Robert Altman em suas obras,

maneira, as palavras do diretor de fotografia confirmam que, mesmo assim, o processo de produção aparentemente centralizado nas decisões tomadas pelos irmãos foge, às vezes, do controle e sofre intervenções de outros membros da equipe. Mesmo que a escolha desse recurso por parte de Roger Deakins tenha, provavelmente, contado com a aprovação dos diretores do filme, pode-se afirmar que o sistema de divisão do trabalho deixa marcas no resultado final da obra, que podem ser observadas pelos espectadores mais atentos e bem informados.

De volta à descrição dos recursos formais, os motivos que levaram a escolha de um procedimento técnico utilizado em *The Big Lebowski* poderia ilustrar melhor o modo como as relações entre forma e conteúdo estão articuladas em cada sequência do filme. Em quase todo o filme, e também em todas as outras obras assinadas por Joel e Ethan Coen, as cenas foram filmadas com lentes do tipo grande-angular (*wide-angle lens*), que tem como principal característica possibilitar uma maior profundidade de campo. Embora a escolha desse tipo de lente possa estar ligada à intenção do diretor de inserir alguns elementos na tela e possibilitar, assim, que o espectador estabeleça relações entre eles, o uso da lente grande-angular em *The Big Lebowski* parece ser uma questão simplesmente de preferência pessoal por parte dos diretores e, portanto, tem como principal finalidade a criação deste ou daquele efeito visual. Podemos perceber, por exemplo, que a maior profundidade de campo nas sequências gravadas nas pistas de boliche torna possível a visualização de uma enorme quantidade de elementos bem distantes do foco da câmera. Em uma entrevista a William Preston Robertson, ao falar sobre as composições visuais do filme, Joel Coen deixa claro que a escolha das lentes a serem usadas nas mais diversas sequências é parte de um processo extremamente

por exemplo. Maiores detalhes sobre os métodos de trabalho utilizados pela dupla de diretores também podem ser encontrados no livro de William Preston Robertson.

intuitivo e ligado ao gosto pessoal:

“I’m trying to think of – see, I never think of the abstract like that.” He says. “It’s the same with the lens business. It’s not like there’s a conscious decision to use wide-angle lenses. You just put up different lenses and you go, ‘Yeah, I think that’s the way to go’ or ‘I want to see this.’ It’s not like you have a theory about how it should work...”⁶³

Sem dúvida, as lentes selecionadas também trouxeram aos diretores a possibilidade de inserir alguns elementos importantes para a interpretação de algumas sequências, mais especificamente, aqueles em que a empregada limpa um dos quartos da mansão de Jeffrey Lebowski e que um técnico especializado na manutenção dos equipamentos de boliche ocupa um pequeno espaço na tela. No entanto, longe de ser a regra, a inclusão dessas duas cenas pode ser tomada como uma exceção em meio às construções visuais do filme. Nesse sentido, vale destacar o uso da lente grande-angular em situações que vão além da simples preferência por este ou aquele estilo e que têm como finalidade aumentar a capacidade da obra cinematográfica de colocar à mostra as relações históricas. O melhor exemplo de como esse recurso foi utilizado para a criação de novas possibilidades de expressão dos conteúdos históricos pode ser atribuído a Orson Welles, como descreve David Cook:

Like Renoir, [Orson Welles] used the deep-focus format functionally, to develop scenes without resorting to montage, but he also used it expressively – as Eisenstein had used montage – to create metaphors for things that the cinema cannot represent directly on the screen.⁶⁴

Se em *The Big Lebowski* os procedimentos formais não são inteiramente mobilizados para aumentar as possibilidades de exposição das relações históricas, o uso das citações também segue, aparentemente, o mesmo caminho. Logicamente, já foram

⁶³ Ibid., p.83.

⁶⁴ COOK, D. A. *Orson Welles and the Modern Sound Film*. In: *A History of Narrative Film*. 3ª ed. New York: Norton, 1996. p. 395.

mencionadas no capítulo anterior algumas citações que têm como finalidade acrescentar novos significados e, dessa forma, tornar possível uma leitura alegórica de diversos elementos presentes no filme. As referências aos filmes *Two Jakes*, *Double Indemnity* e *Dr. Strangelove*, por exemplo, adicionam novos dados à interpretação dos conteúdos inseridos em *The Big Lebowski*.

Entretanto, o gosto pelas citações também revela a intenção dos diretores em exibir seu virtuosismo ao imitar cenas dos mais variados filmes. Na sequência em que Dude visita a mansão de Jackie Treehorn em Malibu, podemos identificar uma referência direta ao filme *North by Northwest* (Intriga Internacional, 1959), dirigido por Alfred Hitchcock. Após atender um telefonema e rabiscar algo em um bloco de anotações, Treehorn deixa a sala por alguns instantes, abrindo espaço para a personagem principal assumir o papel de detetive e tentar desvendar o mistério que cerca o desaparecimento de Bunny Lebowski. Ao perceber que o produtor de filmes eróticos arrancou do bloco de anotações o pedaço de papel rabiscado durante a ligação, Dude tenta descobrir o conteúdo das notas esfregando a ponta de um lápis levemente sobre toda a superfície da folha para colocar em destaque as marcas deixadas pela escrita de Treehorn. A cena retoma um episódio de *North by Northwest*, em que a personagem principal utiliza a mesma técnica para descobrir um endereço anotado em um bloco de papel. A diferença é que, em vez de descobrir informações importante, Dude encontra no bloco de anotações um desenho de conteúdo erótico. Ao contrário das outras citações, essa referência ao filme de Hitchcock é construída apenas como uma *gag* (quadro cômico), sustentando o tom cômico da narrativa, mas sem trazer novos significados à cena. Além de entreter o público em geral com a *gag*, o pequeno episódio se dirige em especial aos cinéfilos, que têm como tarefa descobrir o maior número

possível de citações incluídas no filme.

Nesse momento, é importante retomar uma citação já analisada anteriormente, mas que merece ser brevemente recolocada em discussão à luz das questões levantadas neste capítulo. A referência aos filmes de Busby Berkeley, encontrada no episódio intitulado *Gutterballs*, traz à tona as relações entre as obras do diretor de musicais e o pacote de medidas econômicas conhecido com *New Deal*. Embora os musicais de Berkeley estejam estreitamente ligados à época da Grande Depressão e ao *New Deal*, algumas dúvidas podem ser lançadas quanto aos critérios adotados para a escolha desses filmes como alvo da citação levada a cabo no videoclipe *Gutterballs*. Em se tratando da grande crise econômica de 1929 e das medidas tomadas pelo presidente americano F. D. Roosevelt, outros filmes poderiam ter sido escolhidos como forma de se fazer uma alusão ao período. Os filmes de Frank Capra ou, ainda, *The Grapes of Wrath* (As Vinhas da Ira, 1940), dirigido por John Ford, poderiam ser apontados como opções mais apropriadas que os musicais de Busby Berkeley. No entanto, essa escolha por parte dos diretores de *The Big Lebowski* não está, aparentemente, relacionada somente aos conteúdos históricos que dão forma aos filmes de Berkeley, mas principalmente às possibilidades estéticas oferecidas pela execução de números musicais sofisticados.

A partir das observações feitas acima, está claro que, apesar de às vezes possibilitar o acréscimo de significados ao processo interpretativo do filme, os recursos formais utilizados na construção da narrativa seguem à risca a cartilha da indústria cultural, aderindo aos seus mais diversos modismos. A presença de referências a filmes tão distintos acaba revelando muito mais o virtuosismo por parte dos diretores em incluir um número incontável de citações do que propriamente uma tentativa de colocar à mostra as relações existentes entre os materiais históricos. Ainda que seja possível

apontar nas referências a existência de conteúdos sociais, a enorme coleção de citações enfraquece a possibilidade de representação das relações históricas. Além da exuberância das composições visuais e do apreço por citações de todos os tipos, vários outros procedimentos formais podem ser incluídos na lista.

À primeira vista, a trilha sonora pode ser facilmente enquadrada dentro dos critérios (ou da falta deles) adotados pelos artistas pós-modernos. Ainda que a trilha sonora seja utilizada em várias ocasiões para lançar comentários em direção às diversas cenas do filme, o que salta aos ouvidos é o “ecletismo” das composições musicais. À maneira pós-moderna, os mais variados estilos de música são reunidos em uma coleção de causar inveja mesmo aos detentores de um gosto mais “sofisticado”. Exemplos tão díspares quanto o *rock* dos anos 60, o *country* norte-americano, o *technopop*, um *standard* de jazz, a canção latina e a música clássica podem ser encontrados na lista de faixas sonoras.

Da mesma forma, a presença de algumas estrelas *pop* reforça a impressão de que o filme inteiro gira em torno da cultura de massa. Dentre essas estrelas da indústria cultural americana, a figura mais importante é o músico conhecido como Flea, baixista do grupo *Red Hot Chili Peppers*, que participa no filme no papel de um dos três nihilistas. Outra figura bastante conhecida é a cantora Aimee Mann, que faz o papel da namorada de um dos três alemães. Além disso, o cantor de *country-folk* Jimmie Dale Gilmore interpreta o pacifista Smokey, que é ameaçado por Walter após um desentendimento nas pistas de boliche.

Diante da presença marcante do universo da cultura *pop* na narrativa de *The Big Lebowski*, não é à toa que um festival foi criado por fãs incondicionais do filme em homenagem às personagens. Guardadas as devidas proporções, o filme pode ser

comparado à série *Star Wars*, que atinge em cheio uma legião de fanáticos versados nos produtos da indústria cultural. Sem qualquer tipo de constrangimento, os participantes desse festival se vestem de sua personagem preferida e se comunicam por meio de frases retiradas dos diálogos do filme⁶⁵.

Por todos esses motivos, o filme pode ser classificado como mais um simples artefato da indústria cultural, afeito aos modismos mais sofisticados da produção pós-moderna. Por outro lado, uma série de relações históricas, desde o movimento de expansão ao Oeste até a era Reagan, parece estar representada em meio aos materiais reificados da cultura de massa que dão forma à narrativa. Assim, ao longo deste capítulo, a análise de algumas cenas demonstra a convivência de duas tendências opostas durante todo o filme, uma ligada à composição formal pós-moderna, enquanto a outra representa um impulso em direção à figuração das relações sociais.

A estruturação da narrativa sobre essa contradição deixa à mostra uma composição desigual: embora pareçam se encontrar em alguns momentos, os dois pólos permanecem separados, cada um apontando para um caminho diferente. Da mesma forma, o mesmo gesto que coloca em evidência as relações históricas também é transformado em um simples clichê, em uma tensão indissolúvel entre as duas partes. A partir dessa contradição o filme é construído. Se, por um lado, as relações históricas extrapolam os limites impostos pela composição formal, por outro, a estética pós-

⁶⁵ Além da existência desse evento, chamado simplesmente de *Lebowskifest*, o nível de obsessão apresentado por alguns fãs do filme pode ser comprovado, ainda, pela existência de uma “religião” denominada *Dudeism*, em homenagem à personagem principal. De fato, o grau de adoração que alguns fanáticos apresentam por produtos da indústria cultural parece ter chegado à beira do absurdo. Para uma idéia mais precisa de como o filme foi adotado por uma grande legião de fãs, consultar o livro editado por Edward P. Comentale e Aaron Jaffe (*The Year's Work in Leowski Studies*. Indiana: Indiana University Press, 2009.)

moderna impede a matéria histórica de encontrar uma forma de representação mais adequada ao seu conteúdo.

Em resumo, as sequências em que as imagens dos trabalhadores são colocadas à mostra revelam o procedimento adotado na construção das cenas. Enquanto a fórmula do espetáculo ganha contornos bem definidos nos gestos das personagens e na estrutura narrativa em geral, os elementos que estabelecem relações históricas permanecem submersos em meio à exuberância das composições visuais. Dito de outra forma, em vez de a composição estética auxiliar na criação de significados, ela impõe obstáculos ao florescimento dos conteúdos históricos, que precisam ser extraídos a fórceps de seu entorno.

Antes de chegarmos a uma conclusão, seria interessante colocarmos mais uma vez à prova a tese que vem sendo aos poucos construída neste capítulo. Para isso, uma breve análise de uma das várias personagens secundárias do filme será realizada. A aparente falta de critério na escolha da personagem a ser submetida a um olhar mais cuidadoso revela a medida em que o conflito apontado na construção das sequências descritas anteriormente está presente em toda a narrativa em *The Big Lebowski*. Mais importante do que o conteúdo em si, o modo como a análise dos temas sugeridos nas próximas páginas é realizado diz muito a respeito das questões levantadas neste capítulo. A partir de agora, então, faremos uma rápida descrição do percurso trilhado por Bunny Lebowski no desenrolar da narrativa.

Na parte final do filme, Bunny Lebowski tem parte de sua história contada a

Dude por Da Fino, uma personagem secundária, que tem sua participação restrita apenas a uma breve sequência. Nessa cena, ele admite ser um detetive à procura da esposa de Lebowski. Contratado pelos pais de Bunny, a missão de Da Fino é localizar a atriz de filmes pornográficos para tentar convencê-la a voltar para casa.

Em seu encontro com Dude, o detetive afirma que o nome verdadeiro de Bunny é Fawn Knudsen. Para demonstrar que suas informações são autênticas, Da Fino retira do bolso de seu casaco duas fotografias de Bunny. Um dos retratos mostra a adolescente Fawn Knudsen em um traje de animadora de torcida (*cheerleader*). Enquanto Dude observa a imagem, o detetive acrescenta que a menina sorridente da foto fugiu de sua casa há aproximadamente um ano. Na outra fotografia, uma casa na fazenda é colocada em foco, cercada por uma paisagem completamente tomada pela neve. Segundo Da Fino, a fazenda pertence à família Knudsen, que entregou a foto a ele na esperança de que a imagem convença Bunny a voltar para casa.

Da Fino: Crazy, huh? Ran away about a year ago. The Knudsens told me I should show her this when I found her. It's the family farm. It's outside Moorhead, Minnesota. They think it'll make her homesick.
Dude: Oh, boy. How ya gonna gonna keep 'em down on the farm once they've seen Karl Hungus?

Nessa sequência, alguns elementos merecem ser analisados de uma forma mais cuidadosa. Antes de partir para uma análise da personagem Bunny Lebowski, vale destacar a inclusão de algumas citações na cena. Como de costume, Joel e Ethan Coen acrescentam pequenas referências a detalhes contidos em seus filmes anteriores. Em primeiro lugar, o modelo do carro de Da Fino, um Fusca, remete o espectador ao veículo usado por uma das personagens de *Blood Simple*. Além disso, o passado de Bunny traz uma referência ao filme imediatamente anterior a *The Big Lebowski*. O cenário preenchido pela neve e o sobrenome de origem escandinava consistem em uma

referência ao filme *Fargo* (Fargo, 1996). Vale ressaltar que, como vimos no capítulo anterior, esse procedimento é bastante utilizado pela dupla de diretores na maioria de seus filmes. Só para citar mais um exemplo, em *The Big Lebowski*, um dos nihilistas, o ator pornográfico Karl Hungus, pede uma panqueca em um restaurante, imitando uma cena em que uma personagem de *Fargo* insiste em comer panquecas no café da manhã. Nos dois filmes, as duas personagens são interpretadas pelo mesmo ator, Peter Stormare, o que contribui para caracterizar a cena de *The Big Lebowski* como uma citação. De qualquer forma, o mais importante é que esse procedimento também faz parte do repertório pós-moderno amplamente usado pelos dois diretores. Nesse jogo intertextual, o espectador é convidado a identificar o maior número possível de citações.

A reação de Dude ao ver as fotos trazidas pelo detetive Da Fino também pode ser tomada como mais uma citação presente na narrativa. Dessa vez, porém, as palavras da personagem principal não são uma alusão a outro filme dirigido pelos irmãos Coen, mas ao título de uma música composta em 1918, logo após a Primeira Guerra Mundial. A primeira metade da canção *How Ya Gonna Keep 'em Down on the Farm (After They've Seen Paree)* é composta pelos seguintes versos:

Reuben, Reuben, I've been thinking
Said his wifey dear
Now that all is peaceful and calm
The boys will soon be back on the farm
Mister Reuben started winking and slowly rubbed his chin
He pulled his chair up close to mother
And he asked her with a grin

How ya gonna keep 'em down on the farm
After they've seen Paree'
How ya gonna keep 'em away from Broadway
Jazzin around and paintin' the town
How ya gonna keep 'em away from harm, that's a mystery
They'll never want to see a rake or plow
And who the deuce can parlez-vous a cow?

How ya gonna keep 'em down on the farm
After they've seen Paree'.⁶⁶

Os versos da música comentam a volta dos soldados americanos enviados à França durante a Primeira Guerra Mundial. Na forma de uma diálogo entre um casal de fazendeiros, os versos têm como principal assunto a impossibilidade de se trazer de volta à vida na fazenda os jovens americanos que participaram dos combates. Durante toda a canção, o provincianismo comum ao ambiente rural é contrastado com a atmosfera vivida na capital francesa. Nesse caso, a saída do ambiente provinciano americano em direção à cidade de Paris é vista como um caminho sem volta.

Assim, as palavras de Dude retomam o título da famosa canção para comentar, desta vez, o abismo que separa o paroquialismo existente nas pequenas cidades americanas da imoralidade contida nas imagens pornográficas. Ao ser confrontada com o cenário capturado pela fotografia mostrada por Da Fino, a vida degradada da metrópole, representada pela figura do ator pornográfico Karl Hungus, tem seu lado mais perverso colocado à mostra. No entanto, se pensarmos nas consequências desastrosas causadas pela mentalidade estreita dos habitantes das pequenas cidades no filme *Fargo*, veremos que o confronto entre os dois termos não parece apresentar uma solução satisfatória se tomado simplesmente a partir de uma das duas perspectivas.

Em relação às fotografias mostradas por Da Fino, algumas questões podem ser elaboradas antes de passarmos para uma descrição do conteúdo contido nas imagens. Em primeiro lugar, uma pequena parte do passado de Bunny parece ser recontada por meio das imagens capturadas pelas lentes fotográficas. Entretanto, esses retratos

⁶⁶ Disponível em <<http://www.firstworldwar.com/audio/howyagonna.htm>>. Acesso em 28 de janeiro de 2010.

precisam ser antes de mais nada contrastados com as imagens emolduradas e penduradas na parede da sala de Jeffrey Lebowski. Embora a maioria dos quadros sejam compostos por certificados entregues ao milionário, algumas fotos também estão presentes no espaço reservado ao passado de conquistas do empresário. As imagens de seu encontro com Nancy Reagan e das crianças acolhidas por seu instituto estão registradas no painel que traz aos observadores uma parte da trajetória bem-sucedida de Jeffrey Lebowski. A atmosfera séria e solene criada pela coleção de imagens colocadas à disposição dos observadores transmite ao conteúdo presente nos quadros uma impressão de que tudo ali se trata de uma representação oficial da história, imune a qualquer tipo de contestação. No entanto, é fácil observar que os eventos relatados pela narrativa desmentem em grande parte o conteúdo contido nessas imagens. Desse modo, a trajetória de sucesso estampada nos quadros não pode ser levada tão a sério. Nessa coleção de fotografias, a experiência é reduzida a uma simples imagem que esconde grande parte do processo para colocar à mostra somente um fragmento reificado.

Nas fotos de Bunny, porém, essa relação não parece ser assim tão simples, uma vez que a imagem da fazenda de seus pais é usada na tentativa de colocar em movimento um processo de recuperação do passado. Nesse sentido, portanto, as imagens capturadas pela câmera fotográfica colocam em cena alguns elementos que podem trazer detalhes interessantes em relação à trajetória seguida por Bunny. Assim, quando colocados lado-a-lado, os dois episódios colocam em relevo um processo contraditório em que as imagens podem revelar da mesma forma como podem esconder as relações históricas. A propósito, essa tensão é a mesma encontrada na narrativa do filme: a sequência de imagens coloca em evidência um processo de reificação ao mesmo tempo em que traz à tona as relações históricas.

Partindo agora para uma apreciação dos conteúdos colocados à mostra pelas fotografias, é possível traçar uma linha para conectar o passado de Bunny ao seu presente. Ao ser confrontada com as informações trazidas pela duas fotos em posse de Da Fino, a trajetória percorrida pela esposa de Lebowsky ganha ainda maior interesse.

Segundo as informações passadas pelo detetive e pelas fotos, a trajetória de Bunny tem início na fazenda de seus pais, na pequena e gélida cidade de Moorhead, em Minnesota. Marcada pelo inverno rigoroso e pelo paroquialismo típico das pequenas províncias americanas, a cidade parece oferecer pouco aos seus moradores. Embora alguns ainda acreditem no mito que gira em torno das pequenas cidades do interior americano, onde a vida simples e familiar parece resistir à degradação causada pelo progresso, outros preferem perseguir o “sonho americano” nas grandes metrópoles do país. Obviamente, como vimos anteriormente, a crença em qualquer uma das duas opções pode ser classificada como um exemplo de falsa consciência. De qualquer maneira, para a menina Fawn Knudsen, assim como para muitos jovens que vivem nas pequenas cidades no interior norte-americano, deixar para trás a visão estreita de sua terra natal em direção à vida nas grandes metrópoles parece ser a única opção aceitável.

Além disso, mais um detalhe importante da adolescência de Knudsen está presente na outra foto: sua roupa de *cheerleader*. Ao participar do grupo de animadoras de torcida, Bunny incorpora o estereótipo da menina bonita e popular no colégio. Entre as *cheerleaders*, o desempenho dentro da sala de aula é muitas vezes colocado em segundo plano para dar lugar aos treinamentos físicos e tratamentos estéticos. Por isso, uma vez que a beleza é considerada como o principal atributo das animadoras de torcida no colégio e na faculdade, a carreira de modelo ou de atriz passa a ser um dos principais objetivos de grande parte delas.

Assim, a mudança de Fawn Knudsen para Los Angeles está aparentemente ligada às oportunidades que a cidade oferece para os aspirantes às vagas abertas pela indústria cultural. Afinal, a cidade californiana é considerada o palco ideal para os inúmeros candidatos ao estrelato. Dessa maneira, a trajetória percorrida por Bunny coloca em cena um dos lados mais perversos do chamado “sonho americano”. A história protagonizada por ela, a da adolescente de uma cidade interiorana que parte para Los Angeles em busca do sucesso, tem um desfecho não tão feliz quanto o desejado. Apesar de encontrar uma alternativa para a vida pouco glamorosa da cidadezinha onde nasceu, o preço a ser pago pela jovem Knudsen é alto demais. Em troca de uma oportunidade, Bunny precisa oferecer tudo aquilo que possui, desde seu nome até o seu próprio corpo.

Para conseguir acesso à indústria pornográfica, Bunny precisa se submeter ao mais intenso nível de exploração mercantil. Seu corpo é transformado em um simples objeto, apenas mais uma propriedade entregue à indústria para qual ela trabalha, e que um dia será simplesmente descartado. Em cada filme, Bunny é obrigada a colocar seu corpo inteiramente à disposição da indústria pornográfica. Não apenas da maneira mais óbvia, ao ser tratada como mero objeto na gravação das cenas de seus filmes, mas também ao ter que se submeter aos rigorosos padrões de beleza seguidos pelos atores pornográficos, o que certamente a obriga a recorrer aos mais variados tipos de tratamento estético, incluindo as cirurgias plásticas. No final, até sua identidade é completamente apropriada por seus empregadores. Seu nome e seu passado são inteiramente apagados para dar lugar à atriz Bunny LaJoya.

Além disso, Fawn Knudsen também recorre a outra prática comum entre as jovens que buscam o sucesso a qualquer custo. Obviamente, seu casamento com Jeffrey Lebowski não pode ter outra motivação além do interesse de Bunny pela conta bancária

de seu marido. Enquanto Lebowski exhibe sua esposa como se fosse mais um troféu em sua sala, Bunny enxerga seu marido como um dos caminhos mais curtos para a prosperidade. No final das contas, este é o preço a ser pago pela jovem Knudsen em troca de um dia ensolarado à beira de uma piscina e do luxuoso automóvel conversível que ela exhibe nas ruas de Los Angeles. Tanto em seu emprego quanto em seu casamento, Bunny coloca à venda tudo aquilo que possui para ter acesso a uma vida cercada de luxo e de privilégios. Ainda assim, mesmo depois de abrir mão de seu corpo e de sua identidade, Bunny permanece em dívida com seu empregador, o milionário Jackie Treehorn.

Grande parte do percurso trilhado por Bunny Lebowski pode ser resumido pela breve cena em que ela dirige seu carro em alta velocidade pelas ruas de Los Angeles, logo após Dude ser expulso de um táxi por expressar sua insatisfação quanto à música escolhida pelo motorista. Depois de mostrar a personagem principal observando a partida do táxi, a câmera coloca Bunny em primeiro plano, na direção de um luxuoso carro conversível. Enquanto isso, a esposa de Lebowski canta os versos da música tocada em alto volume no rádio de seu automóvel. A música cantada por Bunny é uma versão *cover* de *Viva Las Vegas*, originalmente gravada na voz de Elvis Presley. Nos créditos finais de *The Big Lebowski*, a regravação de *Viva Las Vegas* é atribuída a um grupo de rock chamado *Big Johnson*, que gravou uma versão da música especialmente para o filme.

Como deixa bem claro o título, os versos da música descrevem em tom celebratório a cidade de Las Vegas. As luzes da cidade, as apostas nos cassinos e as belas mulheres são alvos do entusiasmo e da satisfação contidos na letra da canção. Mesmo a possibilidade de se perder uma fortuna em apenas uma jogada é considerada

algo extremamente excitante. Uma rápida leitura da primeira parte da canção já é o suficiente para se perceber a maneira como a cidade é descrita em *Viva Las Vegas*:

Bright light city gonna set my soul
Gonna set my soul on fire
Got a whole lot of money that's ready to burn,
So get those stakes up higher
There's a thousand pretty women waitin' out there
And they're all livin' devil may care
And I'm just the devil with love to spare
Viva Las Vegas, Viva Las Vegas.

De fato, a referência à cidade de Las Vegas parece bastante apropriada para descrever a cena em que Bunny dirige seu conversível. Se a personagem sonha com um mundo caracterizado pelo luxo e pelo *glamour*, as mesmas palavras podem ser aplicadas na descrição da cidade de Las Vegas. Aos olhos de seus admiradores, a cidade se oferece como um símbolo de consumo e de prosperidade. Por esse motivo, a imagem de Las Vegas é, em várias ocasiões, associada aos ideais promovidos pelo chamado “sonho americano”. Afinal de contas, muitos dos desejos sustentados pela classe média norte-americana ganham forma nos prédios luxuosos e nos letreiros luminosos que compõem a paisagem da cidade. Nesse cenário, a promessa de prosperidade é levada a sério pela enorme quantidade de apostadores que acreditam na possibilidade de enriquecimento em uma simples jogada de sorte.

Além da proximidade entre os valores pregados por aqueles que promovem a cidade e os ideais perseguidos por Bunny Lebowski, mais uma semelhança entre as duas partes pode ser imediatamente apontada. À margem da poderosa indústria de jogos e apostas que toma conta de Las Vegas, uma outra atividade também desperta o interesse dos inúmeros apostadores e aventureiros atraídos pela cidade. Em Las Vegas, assim como todas as atividades são submetidas à troca mercantil, as “lindas mulheres”

mencionadas em um dos versos da música também são transformadas em mercadorias prontas para o consumo. Não é nenhuma surpresa então que, apesar de ser considerada ilegal em Las Vegas, a prostituição é popularmente conhecida como uma atividade bastante comum entre os cassinos e hotéis da cidade.

No entanto, a prostituição está longe de ser a única forma de mercantilização a que as mulheres são submetidas na cidade. Dentro dos cassinos, uma imensa quantidade de mulheres desfilam de um lado ao outro em trajes extravagantes e sensuais. Como nas vitrines de um *shopping center*, elas são transformadas, assim como Bunny, em objetos de desejo dos milhares de jogadores que circulam por entre as mesas.

Os elementos levados em consideração na análise do percurso trilhado por Bunny Lebowski encontram espaço reduzido em meio às citações e aos maneirismos estilísticos que dominam as cenas. Embora as relações aqui estabelecidas estejam de certa maneira codificadas nos elementos inseridos na narrativa, a análise dessas questões parece ultrapassar aquilo que as imagens oferecem. De fato, é difícil ignorar o jogo de citações estabelecido no episódio em que *Da Fino* é apresentado ao espectador.

No final das contas, a leitura alegórica desses elementos não está condicionada à apreensão dos recursos formais que compõem a sequência. Ao contrário, a análise do conteúdo histórico só é possível na medida em que o refinamento da construção formal é deixado de lado. Em outras palavras, os recursos estéticos atravancam a produção de significados, dando muito mais destaque à vitalidade (ou, mais precisamente, a trivialidade) das reviravoltas estilísticas. A tentativa de interpretação da personagem Bunny Lebowski comprova essa formulação: a descrição detalhada da trajetória percorrida pela atriz pornográfica esteve limitada somente à análise dos conteúdos presentes nas cenas selecionadas. Uma vez identificados os elementos que trazem

detalhes relevantes para uma interpretação das relações sociais representadas pelo filme, estes foram retirados inteiramente de seu entorno e analisados isoladamente. No momento em que a presença de algumas citações foi trazida à tona, ainda que essas referências sugerissem alguns temas a serem incorporados em nossa interpretação, a análise passou a girar em falso, ameaçando tomar um rumo completamente distinto daquele imaginado. Embora elementos importantes para nossa análise sejam indiretamente tematizados nas citações, é difícil negar que a grande quantidade de referências coloque em evidência muito mais a elaboração estética do que propriamente as relações históricas. A foto exibida por Da Fino poderia dar muito mais destaque às origens de Bunny Lebowski se outra paisagem tivesse sido escolhida para ilustrar a infância da atriz de filmes pornográficos. A partir do momento em que o cenário escolhido para a foto traz uma referência ao filme *Fargo*, o jogo intertextual é colocado em destaque, deixando o conteúdo histórico em segundo plano. Em termos mais gerais, é possível afirmar que, apesar de a proximidade dos temas criar um senso de unidade, a colagem de fragmentos caminha em direção contrária, enfatizando a falta de sentido entre as partes. Dessa maneira, enquanto o conteúdo tematizado sugere relações que possibilitam a reconstrução do passado de Bunny, o recurso ao jogo de citações convida o espectador a seguir outro caminho, mais próximo daquele percorrido pelo cinéfilo sempre atento à enorme quantidade de referências e, portanto, distante de uma apreciação crítica da matéria histórica.

Antes de concluir, é importante observar que tudo o que foi dito até agora parece se encaixar dentro de uma das características da produção cultural pós-moderna

apontadas por Fredric Jameson: o “esmaecimento do afeto”⁶⁷. Nesse sentido, ao serem acomodados dentro das fórmulas do espetáculo, os assuntos tematizados durante o filme têm seus efeitos mais devastadores minimizados pela construção narrativa refinada. Em outras palavras, no pós-modernismo, tudo o que está relacionado à expressão do sofrimento causado por um processo social que se reproduz à custa do bem-estar da maioria de seus participantes ganha contornos muito mais aceitáveis. O caminho que une as duas pontas de um processo extremamente violento de exploração mercantil, que transforma Bunny Lebowski em uma de suas vítimas no filme, é colocado em segundo plano diante da coleção de citações que, em uma breve sequência, inclui referências aos filmes *Fargo* e *Blood Simple* e a uma canção popularmente conhecida logo após a Primeira Guerra Mundial. De maneira semelhante, o alto nível de elaboração das imagens e a mistura dos mais variados gêneros e estilos diminuem o impacto causado pela representação do processo violento de exclusão intensificado a partir da derrota dos anos 60 frente às promessas de integração por meio do consumo de mercadorias. Por esse motivo, até o impacto causado pelos horrores cometidos nas guerras parece ter sido minimizado ao ser representado por meio de gestos facilmente associados aos clichês mais banais.

⁶⁷ A expressão é utilizada por Jameson em seu livro *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sem minimizar a importância conferida à elaboração estética no processo de produção do filme, é importante apontar o impulso rumo à representação das relações históricas que faz parte de toda a narrativa de *The Big Lebowski*. O acúmulo de referências, atingido por meio de diversos elementos inseridos na narrativa, leva à produção de significados que precisam ser interpretados à luz dos desdobramentos históricos dos períodos representados no filme.

Por outro lado, apesar da tentativa de dar forma às relações sociais, é impossível deixar de lado o alto nível de elaboração estética e colocar em discussão somente os conteúdos históricos inseridos na narrativa. Sem produzir novas formas, nem resgatar procedimentos mais adequados à representação da realidade social, as escolhas estéticas para a construção da narrativa não escondem a adesão por parte dos diretores de *The Big Lebowski* à produção cultural pós-moderna. Como resultado, um embate entre a composição estética e a representação dos conteúdos sociais parece estar codificado em cada uma das cenas que compõem o filme.

Certamente, poderíamos afirmar que, por um lado, o filme acaba se tornando mais acessível ao público na medida em que recorre aos mais diversos modismos colocados à disposição pela indústria cultural. Ao recorrer às formas industriais para a mediação do conteúdo histórico, o filme atinge em cheio um público cada vez mais ligado aos produtos da cultura de massa. No entanto, podemos chegar à conclusão de que, no final das contas, o ganho conseguido nessa empreitada é superado pelo enorme retrocesso representado pela insistência no uso dos materiais reificados da indústria

cultural. Dito de outra forma, em vez de apontar possíveis direções a serem seguidas, o procedimento adotado na composição do filme apenas dá forma aos impasses que atingem a produção cultural contemporânea.

De certa maneira, os impasses apontados na relação entre forma e conteúdo colocam em relevo um movimento contraditório que precisa ser superado: quanto mais a necessidade de mudança se impõe no horizonte político, maiores os esforços exigidos e mobilizados para a manutenção da ordem social. Em outras palavras, em um período de extremo retrocesso nas discussões políticas, o recurso à exuberância formal é usado para sustentar um discurso em favor da continuidade de um processo cada vez mais problemático, enquanto as contradições sociais insistem em aparecer por todos os lados.

O mais importante, contudo, é colocar em discussão as limitações implicadas no uso dos procedimentos apontados anteriormente. Ao partir do pressuposto de que estamos diante de um período marcado pela presença incontornável da indústria cultural em nossas vidas, todo um repertório de técnicas e procedimentos contrário à lógica rígida do mercado é reduzido à condição de letra morta. Assim, qualquer tentativa de compreensão da realidade social estaria submetida às formas industriais, sem abrir espaço para o resgate de técnicas ainda não absorvidas pela lógica da mercadoria. A crítica às relações forjadas pelas leis do mercado, portanto, estaria condicionada a procedimentos submetidos, eles mesmos, às leis de oferta e procura colocadas em prática pela mercadoria.

Dessa perspectiva, o que permanece de fora dos filmes de Joel e Ethan Coen diz respeito à articulação entre a composição formal e as relações históricas representadas na obra. As restrições impostas pela escolha de formas moldadas pela indústria cultural precisam ser deixadas para trás em favor de uma composição da fatura estética que

esteja diretamente ligada à reflexão política. Por esse motivo, ainda que relações interessantes possam ser estabelecidas a partir dos elementos inseridos na narrativa, as reviravoltas formais precisam ser superadas por um aparato mais apropriado para uma análise das contradições do processo histórico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. & HORKHEIMER, M. *A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas*. In: *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BRECHT, B. *Estudos sobre teatro*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BÜRGER, P. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota, 1989.
- CEVASCO, M. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- COMENTALE, E.P. & JAFFE, A. (ed.) *The Year's Work in Lebowsky Studies*. Indiana: Indiana University Press, 2009.
- COOK, D. A. *Orson Welles and the Modern Sound Film*. In: *A History of Narrative Film*. 3ª ed. New York: Norton, 1996.
- COSTA, I. C. *Panorama do Rio Vermelho*. São Paulo: Nankin, 2001.
- DAVIS, M. *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*. New York: Vintage, 1992.
- _____. *In Praise of Barbarians: Essays Against Empire*. Chicago: Haymarket Books, 2007.
- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEKOVEN, M. *Utopia Limited: The Sixties and the Emergence of the Postmodern*. Durham: Duke University Press, 2004.

DICKERSON, B. *Hollywood's New Radicalism: War, Globalisation and the Movies from Reagan to George W. Bush*. London: I. B. Tauris, 2006.

EISENSTEIN, S. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

FRANK, T. *The Conquest of Cool: Business Culture, Counter-culture, and the Rise of Hip Consumerism*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.

GOOGIE ARCHITECTURE ONLINE. Disponível em <<http://www.spaceagecity.com/googie/>>. Acesso em 11 de abril de 2010.

HARVEY, D. *The Condition of Postmodernity*. Cambridge: Blackwell, 1990.

JAMESON, F. *Periodizing the 60s*. In: *The Ideologies of Theory: Essays 1971-1986, Volume 2*. London: Routledge, 1988.

_____. *The Cultural Turn*. London: Verso, 1998.

_____. *A cultura do dinheiro*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

_____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 2002

KLEIN, N. *The Shock Doctrine*. London: Penguin, 2008.

KLEIN, N. M. *The History of Forgetting: Los Angeles and the Erasure of Memory*. New York: Verso, 2007.

KURZ, R. *Os últimos combates*. 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

_____. *Com todo vapor ao colapso*. Juiz de Fora: UFJF – Pazulin, 2004.

- LOS ANGELES COUNTY – COOPERATIVE EXTENSION. Disponível em <http://celosangeles.ucdavis.edu/Natural_Resources/Wetland_and_Coastal_Marine_Research.htm>. Acesso em 30 de dezembro de 2009.
- LÖWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 20000.
- MOTTRAM, J. *The Coen Brothers: The Life of the Mind*. Dulles: Brassey, 2000.
- MULVEY, L. *Visual Pleasures and Narrative Cinema*. Disponível em <imlportfolio.usc.edu/ctcs505/mulveyVisualPleasureNarrativeCinema.pdf>. Acesso em 8 de junho de 2010.
- NAREMORE, J. *More Than Night: Film Noir in its Contexts*. Los Angeles: University of California Press, 1998.
- PALMER, R. *Joel and Ethan Coen*. Chicago: University of Illinois, 2004.
- PRINCE, S. *A New Pot of Gold: Hollywood Under the Electronic Rainbow, 1980-1989*. Los Angeles: University of California, 2002.
- ROBERTSON, W. P. *The Big Lebowski*. New York: Norton, 1998
- ROWELL, E. *The Brothers Grim: The Films of Ethan and Joel Coen*. Maryland: Scarecrow, 2007.
- SAFATLE, V. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Botempo, 2008.
- SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas*. 5ª ed. São Paulo, Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- SOJA, E. *Postmodern Geographies*. London: Verso, 1989
- SPICER, A. *Film Noir*. Harlow: Pearson Education, 2002.
- SZONDI, P. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo, Cosac Naify, 2001.

THE OFFICIAL YMA SUMAC'S WEBSITE. Disponível em <<http://www.yma-sumac.com/biography.htm>>. Acesso em 28 de dezembro de 2009.

THE WORLDWIDE GUIDE TO MOVIE LOCATIONS. Disponível em: <<http://www.movie-locations.com/movies/b/BigLebowski.html>>. Acesso em 29 de dezembro de 2009.

TYREE, J. & WALTERS, B. *The Big Lebowski*. London: British Film Institute, 2007.

UNGER, D. & UNGER, I. (ed.) *The Times Were a Changin': The Sixties Reader*. New York: Three Rivers Press, 1998.

WILLIS, S. *Cotidiano: Para começo de conversa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.

_____. *Evidências do real: os Estados Unidos pós-11 de setembro*. São Paulo: Boitempo, 2008.

XAVIER, I. *Sertão Mar: Gláuber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ZINN, H. *Carter-Reagan-Bush: The Bipartisan Consensus*. In: *A People's History of the United States*. New York: Harper Perennial, 2003.

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](#)