

**Artes, negócios e a coreografia da guerra: a mercantilização do corpo em  
*The Company* de Robert Altman**

**Prof. Dr. Marcos Soares (mcpsoare@usp.br)**

<http://lattes.cnpq.br/7249014007309888>

**Prof. Dr. Marcos Fabris (marcosfabris@usp.br)**

<http://lattes.cnpq.br/4478948224543956>

**UM FILME “IMPROVÁVEL”**

Em 2003, quando Bush, no último ano de seu primeiro mandato, anunciou (em fevereiro) a escalada dos conflitos e a retomada da ofensiva do exército norte-americano no Afeganistão e (em março) o início da invasão do Iraque, o diretor Robert Altman lançou o que ele mesmo caracterizou numa entrevista como um de seus projetos mais “improváveis” (THOMPSON, 2005): o filme *The Company* (lançado no Brasil como *De corpo e alma*). Realizado entre *Gosford Park* (*Assassinato em Gosford Park*, 2001) e a série *Tanner on Tanner*, feita para a televisão em 2004, ambos filmes de alta voltagem política (explícita no segundo caso, pois a série trata da campanha de um candidato do partido Democrata), *The Company* inicialmente pode surpreender pela escolha de tema, em princípio banal: uma temporada da Joffrey Company de Chicago, uma das mais prestigiosas companhias de balé do mundo. Também pode chamar a atenção a diferença entre as narrativas mais caudalosas de filmes-mosaico (marca do cineasta) como *Nashville* (1975), *A Wedding* (*Cerimônia de casamento*, 1978) ou *Short Cuts* (1992), com suas dezenas de personagens e histórias que correm em linhas paralelas e a relativa (aparente) simplicidade de *The Company*, que alterna entre cenas de dança e a vida de não mais que meia dúzia de personagens nos bastidores da companhia (mas talvez aqui o conceito convencional de personagem, que no cinema industrial faz a distinção entre protagonista/personagem secundária/figurante já não se aplique). Quando, depois do filme pronto, o diretor se referia ao projeto, ele mesmo insistia em sua

total ignorância sobre o universo da dança e sua relutância em aceitar a ideia de Neve Campbell, que produziu o filme e fez o papel de Ryan, a protagonista da história, ela própria bailarina na adolescência e “mercadoria quente” após sua participação como atriz principal na série *Scream* (*Pânico*, 1996, 1997, 2000). Apesar dessa hesitação inicial, o cancelamento abrupto da produção de um filme com Paul Newman que seria financiado pela Miramax forneceu o “encorajamento” de que Altman precisava. Não se tratava de novidade para o diretor: em 1980, um projeto intitulado *The Smith County Widow*, para o qual ele havia contratado Malcolm McDowell, também fora cancelado na última hora; a chance de finalmente trabalhar com o ator, que fez o papel de diretor artístico da companhia de dança, foi um dentre os fatores que convenceram o diretor a encarar assunto tão “nebuloso”. As histórias das dezenas de cancelamentos de projetos cuidadosamente planejados pontuaram a carreira do cineasta, que teimava em permanecer no âmbito da produção independente, e fizeram do desemprego e do que hoje se denomina “trabalho precarizado” um dos temas recorrentes em seus filmes. *The Company* não é exceção.

Enquanto o título do filme em português é mais francamente oportunista na sua tentativa de atrair uma parcela do público interessada na “beleza” da dança e no tema repisado dos sacrifícios que os verdadeiros artistas devem fazer para atingir os êxtases da verdadeira arte (pois devem se entregar “de corpo e alma”), o título original é mais provocativo ao sugerir a relação entre as artes e os negócios e enfatizar o caráter corporativo e pecuniário que caracteriza praticamente a totalidade da produção cultural contemporânea, principalmente nos Estados Unidos. Em consonância com seu interesse pela análise dos mecanismos internos da indústria cultural – interesse que atinge um extraordinário adensamento crítico em *Brewster McCloud* (*Voar é com os pássaros*, 1970), produz uma das grandes obras-primas do cinema mundial alguns anos depois (*Nashville*, 1975) e permanece como um norte da produção do cineasta até o final de sua carreira em filmes como *The Player* (*O jogador*, 1992), *Prêt-à-porter* (1994) e *A Prairie Home Companion* (*A última noite*, 2006) –

, Altman transforma a alternância entre o “produto final” (as cenas de dança) e os episódios nos bastidores (ou, em outras palavras, entre os tempos “fortes” e “fracos” da narrativa) num dos princípios que estruturam e organizam os eventos do filme. Enquanto a mera comparação sugerida por essa estrutura, de resto evidente desde as primeiras cenas, já de saída coloca *The Company* em nível superior em relação à grande maioria dos filmes que se voltam para o universo de formas de arte “sofisticadas” como a dança, é nosso propósito investigar até que ponto e de que modo esse princípio formal ultrapassa sua simples aplicação mecânica e adensa nossa percepção de problemas de ordem histórica da ordem do dia.

Para os espectadores acostumados a assistir a apresentações de dança filmados para a televisão ou o cinema, as regras que garantem sua adesão ao espetáculo foram codificadas e consagradas através de sua adoção praticamente generalizada. No modo mais convencional, os bailarinos são inicialmente enquadrados por uma câmera em posição frontal, que imita a posição do espectador fixo na poltrona do teatro. Em seguida, as variações entre planos longos, médios e “closes” (mais raros) devem ser cuidadosamente ritmadas no processo de filmagem e na edição final para se tornarem “invisíveis”, evitando mudanças abruptas que adicionem movimentos estranhos à “organicidade” da coreografia original. Ao mesmo tempo, as tomadas se esquivam a qualquer custo da visão dos bastidores, cuja aparição repentina pode quebrar a homogeneidade visual da cena e seu encanto hipnótico. A “coincidência” entre os termos que caracterizam esse método e aqueles que foram consagrados como os do “cinema clássico” não deve passar despercebida. Já no modo mais moderno, transplantado dos métodos de filmagem de shows empregados pelas MTVs e seus derivados, o enquadramento frontal também está presente, mas os movimentos e cortes subsequentes são abundantes e em sua frequência e ritmos frenéticos provocam certa desorientação espacial por parte do espectador.

Já a abordagem de Altman faz uma combinação dessas técnicas que busca uma superação da dicotomia entre o registro realista e a notação pós-moderna, tanto da perspectiva do episódio localizado (cada uma das coreografias) quanto da estruturação geral do enredo. De acordo com depoimentos do próprio Altman, as cenas de dança que pontuam o filme, protagonizadas pelos próprios artistas (não atores) da companhia de Chicago, foram filmadas com três ou quatro câmeras, cujos movimentos constantes alternam entre a visão dos espectadores e aquelas de observadores posicionados no interior e acima do palco, criando uma coreografia própria, independente daquela da dança, intensificada pela edição e montagem das imagens obtidas. Para o espectador do filme, cuja visão, é bom insistir, não coincide com a do seu representante interno na cena, fica a percepção clara da presença da câmera como instrumento de captação das imagens e da montagem como princípio formal quando os enquadramentos escolhem e combinam pormenores relevantes do ponto de vista técnico (da dança) de modo a enfatizar a incrível habilidade artística dos bailarinos. Ao mesmo tempo, o registro preserva uma visão ampla do conjunto a partir da variação entre parte e todo.

Como confessou o cineasta em diversas entrevistas, o enorme desgaste físico a que se submetiam os bailarinos em cada coreografia (tema que o filme tratará de explorar, como veremos) impedia que as cenas pudessem ser interrompidas e refeitas incessantemente (como num set comum de filmagem, onde as cenas de torturas de atores não são incomuns). Assim como em filmes anteriores<sup>1</sup>, o resultado final aqui é um documento extraordinário do enorme talento e disciplina dos bailarinos (em geral jovens de cerca de 20 anos), a quem o filme faz um óbvio e merecido tributo. Diversas sequências nos bastidores da companhia, que mostram esses jovens nos vestiários, em clima de filme sobre colegiais americanos, ou em ambientes informais em meio a conversas triviais sobre fofocas, sexo, pequenas intrigas, etc., aumentam o espanto do

---

<sup>1</sup> Em *Nashville*, por exemplo, as cenas de música foram em sua maioria gravadas uma única vez. Ver os depoimentos sobre as filmagens em STUART, Jam. **The Nashville Chronicles**. Nova York: Simon & Schuster, 2000.

espectador, que talvez não esperasse que pessoas tão jovens e “normais” pudessem ser capazes de tais façanhas.

Mas o aspecto mais inusitado das filmagens dos números de dança fica por conta da insistência em mostrar os bastidores que “assombram” a cena, cuja presença é marcada por holofotes que ofuscam o espectador do filme como flashes fotográficos. Além disso, é bom lembrar que esse aspecto do espetáculo de dança também representa uma dificuldade com a qual todo bailarino tem que lidar, pois o espaço do palco tem que estar fixado em sua mente já que durante o espetáculo a possibilidade de enxergar qualquer coisa no palco é bastante limitada por conta desse tipo de iluminação interna. A cada aparição incômoda dessas luzes, sempre de perspectivas incomuns para o público treinado pelo método usual, uma vez que a câmera se posiciona dentro dos limites do palco e em ângulos inusitados<sup>2</sup>, a montagem lança o próprio espectador no turbilhão de uma coreografia do olhar que o obriga a se situar constantemente dentro da geografia geral da cena. Já nas margens do palco estão os técnicos, coreógrafos, diretores, assistentes de todos os tipos, etc., num verdadeiro exército de trabalhadores cujo papel é fornecer os “andaimes” que possibilitam e dão forma final ao espetáculo, mas cujo destino é a invisibilidade para quem observa o palco do ponto de vista do consumidor das artes.

Embora o tema da invisibilidade do trabalho (fundador das regras que caracterizam o chamado “cinema clássico”) caracterize um conjunto de processos sociais muito mais amplos do que os artísticos, uma das peculiaridades do balé é justamente a incorporação ampliada e ao mesmo tempo invertida desse princípio como estrutura central. Do ponto de vista do gesto isolado, a dança (principalmente na estrutura do *allegro*, combinação entre

---

<sup>2</sup> O leitor interessado pelo cinema norte-americano se lembrará da extraordinária sequência de *Cidadão Kane* em que a câmera em movimento ascendente mostra dois auxiliares que observam a atuação da “cantora de ópera” Susan Alexander de cima e fazem gestos pouco lisonjeiros sobre a qualidade do espetáculo. Em *The Company*, Altman recupera tanto o procedimento técnico quanto o recorte de classe dos observadores.

rapidez e suavidade elogiada pelo diretor artístico da companhia numa cena do filme como a forma mais sofisticada do balé) mira o horizonte de certo equilíbrio entre a estilização do gesto e sua expressão “natural”. Ao contrário das cenas esportivas, onde os olhos esbugalhados e as veias dos atletas aparecem sob os músculos retorcidos, o esforço descomunal dos bailarinos é melhor apreciado quando simulado sob a suposta leveza e delicadeza dos movimentos: deve-se levantar o corpo pesado da bailarina como se esse fosse um gesto simples e a aparência do esforço é punida como falta de preparo físico, habilidade técnica ou “graça”. A centralidade desse tema no filme aparece em sua insistência em mostrar cenas dos ensaios em que o esforço de levantar o corpo da bailarina, sempre difícil, aparece como centro da discussão: uma vez no ensaio do *pas de deux* ao som de “My Funny Valentine”, em que Maia, uma das bailarinas, é repreendida por mostrar certa tensão no rosto, e outra na tentativa de levantar o corpo da bailarina numa diagonal – a “walking-lady lift”. Além disso, o papel da música durante o espetáculo é não apenas o de espacializar o tempo ou adicionar camadas de significado ao conjunto, mas também o de encobrir o barulho dos pés dos bailarinos e do gesso da sapatilha de ponta batendo duramente no palco (o filme vai explorar esse contraste na sua sonoplastia no momento em que a montagem aproxima as cenas de ensaio da apresentação para o público). Nesse esforço disfarçado estaria, assim, o parentesco entre o trabalho da dança e os processos de dissimulação que caracterizam o fetiche da mercadoria. A comparação está longe de ser absurda no âmbito do filme, pois ele mostra que para o público que paga o ingresso, posicionado num espaço muito mais restrito do que aquele do espectador do filme, o espetáculo de balé se oferece como pura exterioridade e como mercadoria no sentido literal.

Entretanto, do ponto de vista geral, a “naturalidade” do movimento não corresponde à imitação do gesto comum (stanislavskiano) em sentido realista (aquele que “qualquer um faria na vida real”), mas faz de cada passo uma pincelada de um quadro altamente estilizado, assumidamente anti-realista (as coreografias). Além disso, em seu conjunto, cada gesto é parte de uma

articulação intrincada e complexa e uma demonstração de grande habilidade técnica. Já temos elementos, portanto, para demonstrar que Altman está em terreno mais do que familiar: em certo sentido, logo de saída as cenas de dança sugerem uma aproximação, cujos contornos é preciso definir com mais cuidado, com o próprio trabalho do cineasta, em sua ênfase na incorporação do detalhe “realista” (as tentativas de Altman de partir para uma estética mais abertamente “expressionista” ou “caricatural” em filmes como *MASH* e *Brewster McCloud*, ambos de 1970, representaram um ponto alto de sua carreira em relação ao qual ele teve que recuar<sup>3</sup>) num mosaico complexo que redimensiona cada escolha e impossibilita qualquer visão de um realismo ingênuo. Ao mesmo tempo, o trabalho com o foco narrativo, dimensionado tanto na mudança constante do lugar do espectador do filme em relação à ação, quanto na presença simultânea de diversos tipos de observadores durante os espetáculos, supera e torna antiquada a discussão sobre certo tipo de tendência realista no cinema. Pois as discussões teóricas sobre o foco narrativo no cinema frequentemente esbarram no fundamento “realista da linguagem cinematográfica”, que impossibilitaria uma cena de ser inteiramente subsumida à perspectiva de um personagem-narrador, já que subsistiria na imagem um resquício de sua existência material que em princípio resistiria a qualquer tipo de interiorização (a não ser em casos extremos da estilização do cinema surrealista)<sup>4</sup>. Nesse sentido, a última sequência do filme de Altman é uma verdadeira aula das potencialidades da linguagem do cinema, pois a coreografia é observada por uma multiplicidade de perspectivas que adensam camadas de

---

<sup>3</sup> A esse respeito, ver SOARES, Marcos. ***Brewster McCloud and the Limits of the Historical Imagination***. IN: ARMSTRONG, Rick (ed.) **Robert Altman: Critical Essays**. Londres: McFarland, 2011. Em certo sentido, *Brewster McCloud* faz uma análise dos motivos históricos pelos quais os Estados Unidos não puderam produzir em Altman um “Fellini norte-americano”. Mas o processo é mais amplo: os filmes da chamada fase madura de Woody Allen, por exemplo, também fazem um recuo em relação à abordagem mais anárquica e “primitiva” de suas primeiras comédias, movimento elogiado pela totalidade da fortuna crítica. A análise dos motivos históricos desse processo ficará para outra oportunidade.

<sup>4</sup> Para uma discussão sobre o assunto ver PASOLINI, Pier Paolo. **The cinema of poetry**. IN: NICHOLS, Bill (ed.) **Movies and Methods**. Berkeley: University of California Press, 1976.

significado cada vez mais complexas: para o público normal, a dança é expressão estética desencarnada; para o diretor da companhia, é a tradução concreta do capital investido; para os pais de Ryan, que a assistem quando ela cai em cena, trata-se da possibilidade do fim de investimentos emocionais e monetários efetuados desde a infância da filha; para a colega ferida, que assiste ao espetáculo dos bastidores com o pé engessado, a interrupção de um horizonte agora inalcançável devido ao fim de uma carreira promissora; para os técnicos envolvidos, trata-se da tarefa a ser executada com perfeição mecânica e artística, etc. Já para o espectador do filme fica a complexa tarefa de alinhar todos esses modos de ver numa chave de síntese totalizadora que dê conta não apenas do confronto em sentido abstrato do choque das perspectivas, mas principalmente do que ele sugere dos conflitos sociais que lhe dão sentido.

## **A CIDADE-EMPRESA**

Outro ponto de adensamento da relação cena/bastidor (assim como uma aproximação entre a produção do balé e do filme) está na ênfase nos bastidores do mundo artístico num sentido ainda muito mais amplo, no momento em que se mostram tanto os percalços da vida de uma companhia (nas duas acepções da palavra), quanto as agruras da vida dos trabalhadores (em sentido estrito) da indústria cultural. De um lado, temos as intermináveis reuniões de negócios, as negociações em torno dos orçamentos, as demissões e contratações, os conflitos com as exigências dos sindicatos, etc. Nesse recorte da ação, a ênfase recai em grande parte sobre o diretor artístico da companhia, Alberto Antonelli (Malcolm McDowell), ponto de convergência dos diversos interesses em jogo. Mistura de ditador e *prima donna*, o diretor tempera suas atividades diárias (em geral em torno de ponderações diretamente ligadas aos negócios, principalmente na área dos “recursos humanos”) com pequenas pitadas de intervenções “artísticas” nos diversos ensaios em curso, frequentemente críticas, que podem ser recebidas com apatia pelos artistas já acostumados com os

desmandos do chefe, com nervosismo por aqueles que se sabem vigiados e que podem ser despedidos a qualquer momento, ou com rebeldia pelos dançarinos mais ousados. Padrasto autoritário, ele distribui conselhos paternais (sexo seguro, dieta cuidadosa) com o esmero de quem sabe que a mão-de-obra especializada com que lida pode ser difícil de substituir. Já nas apresentações do grupo, faz a vez de claqué puxando os aplausos e gritos de “bravo”, para em seguida distribuir elogios e promessas (nem sempre exequíveis) para os astros (ou aspirantes àquela condição) da trupe.

A insistência no componente étnico na caracterização do personagem (ele é de origem italiana) constitui um dos dados mais curiosos sobre o diretor da companhia (mas não apenas sobre ele: o filme enfatiza a proveniência estrangeira de dois coreógrafos, Lars Lubovitch e Robert Desrosiers, tanto nos nomes quanto nos sotaques). Num determinado momento de suas atividades, ele aceita um troféu de mérito de uma associação ítalo-americana, onde reclama (novamente a preocupação com a escassez de mão-de-obra) que as famílias italianas, em geral excessivamente convencionais, não deveriam impedir que seus filhos seguissem a carreira da dança. A escolha do ator inglês Malcolm McDowell pode parecer descabida para este papel, especialmente num país que conta com dezenas de atores importantes de ascendência italiana (Al Pacino, Robert DeNiro, etc.). Fora o fato evidente de que o filme não poderia arcar com os cachês de atores tão caros (é bom não perder nenhuma piada), a escolha produz um tipo de estranhamento (ou “distanciamento épico”) de interesse. A pista que revela a importância desse aspecto da caracterização do personagem pode estar em seu sotaque, que não é exatamente o britânico padrão (que se poderia esperar de McDowell), nem o americano padrão (que os atores ingleses sabem imitar tão bem), nem sequer o inglês ítalo-americano, fixado indelevelmente no ouvido do público americano através da exposição constante a essa variedade fonética e de seu aproveitamento temático nos inúmeros filmes sobre os gângsteres e a Máfia. A indeterminação étnica e geográfica aponta para um desprendimento “transnacional” cuja tradução empresarial é a

flexibilidade da (pseudo) ruptura constante e encontra uma homologia nas atividades de um artista-empresário que escrutina os horizontes artísticos globais (contrata coreógrafos europeus, canadenses, etc.) e os aproveita numa mistura eclética. Assim, as encenações podem variar do chamado balé clássico, passando pela dança moderna (com trilha musical que vai dos clássicos do jazz ao *new-age* e à música eletrônica), e desaguando em híbridos bizarros como na coreografia final, mistura de conto de fadas infantil, mitologia hindu, *Indiana Jones* e *O Rei Leão*. O nome técnico da estratégia é “diversificação de mercado”. Sua tradução estética é o pós-modernismo.

Mas é justamente a eleição da relação cena/bastidor como estrutura central do filme que possibilita a observação de um dado crucial na caracterização do diretor, a saber, a presença constante de Édouard (William Dick), duplo silencioso que ronda todas as atividades diárias do personagem (a escolha da profundidade de campo, na filmagem das sequências onde Antonelli aparece, enfatiza justamente a presença de Édouard em literalmente todas as cenas de MacDowell). Sua entrada em cena é sutil, embora reiterada com insistência de modo a introduzir um padrão sugestivo. O ator é relativamente desconhecido, mas a escolha de seu figurino (ternos escuros) marca o contraste com o estilo “relax” e colorido mais apropriado ao espírito criativo e artístico da companhia (Antonelli e seu indefectível cachecol amarelo). Édouard é, sem dúvida, o representante do aspecto mais assumidamente empresarial do negócio. As conversas frequentemente sussurradas, na maior parte das cenas ininteligíveis para os espectadores internos e externos, sugerem a importância de suas intervenções. Sua presença marcante em dois momentos – um na homenagem da associação ítalo-americana (cujo tom oficial sugere a seriedade dos assuntos tratados ali, que não se resumem às festividades ou mera preservação “cultural”, mas assumem as funções de uma câmera de comércio), outro no momento em que interrompe uma reunião para lembrar o chefe de um encontro importante com o prefeito –, dá contornos mais nítidos para sua função, a de intermediário entre as atividades culturais e o espectro mais amplo do *establishment*

econômico e político. Dito de outra forma, Édouard, apesar do suposto refinamento do nome francês, funciona como o elo burocrático entre governantes e artistas dentro de uma nova lógica de planejamento econômico que faz da “parceria” entre o setor público e a iniciativa privada, alicerçada pela dimensão cultural, uma marca de sua distinção mercadológica.

Prova de sua competência está no acesso da companhia ao palco do *Grant Park* (que abriga o *Millenium Park*), um dos espaços culturais mais prestigiosos do país, na sequência em que a tempestade ameaça interromper o espetáculo. Os projetos de revitalização do parque foram iniciados em outubro de 1997 e finalizados com uma grande cerimônia para 300 mil espectadores em julho de 2004. Desde então, o *Millennium Park* tornou-se uma das áreas residenciais mais desenvolvidas da cidade. Recentemente, foi eleito o endereço mais caro dos Estados Unidos pela revista Forbes (no filme, a filmagem dos ensaios no parque, novamente em profundidade de campo, mostra com clareza a opulência dos prédios no entorno). O planejamento da região na verdade remete aos planos piloto da cidade desenhados no início do século pelo urbanista Daniel Burnham, que vislumbrava Chicago como uma "Paris das pradarias", com fontes, bulevares radiais e outros equipamentos urbanos inspirados naqueles oriundos da reforma urbana de Haussmann empreendida na capital francesa. A vedete do parque é a ópera a céu aberto, batizada de *Pritzker Pavillion*. Nela ocorrem várias premiações do Prêmio Pritzker, o Oscar da Arquitetura. O arquiteto responsável pelo projeto, Frank Gehry, havia recebido um prêmio em 1989 justamente por uma ópera, o *Walt Disney Concert Hall*. Ainda no parque fica uma gigantesca escultura que virou símbolo-logo do parque e da própria Chicago, a *Cloud Gate*. Conhecida como “The Bean”, a estrutura, que se parece com um feijão, foi projetada pelo artista indiano Anish Kapoor (um dos *darlings* do mercado de arte pós-moderna) e em sua superfície, através de um efeito cômico involuntário, o turista pode ver seu próprio reflexo grotescamente distorcido. Para completar o clima de quermesse cultural, o parque ainda possui

várias praças, galerias de arte, exposições e outras construções como pavilhões, teatros e um gigantesco ringue de patinação.

Essa combinação entre “revalorização urbana” (o nome dado ao conjunto de estratégias neoliberais de valorização patrimonial e mercadorização integral do espaço urbano de diversas metrópoles no mundo todo), especulação imobiliária e consumo ostensivo da cidade como mercadoria, adotada pela totalidade das principais cidades americanas, teve em Nova York entre os anos 70-90 um de seus primeiros laboratórios. Em planos gerais, a narrativa consagrada pelo *establishment* enfatiza o contraste entre, de um lado, a cidade em meio à crise fiscal que quase a levou à falência no início dos anos 70, fruto dos “excessos do Estado de Bem Social” e, de outro, a recuperação neoliberal que se seguiu nas décadas posteriores. Assim, a “*welfare capital of the world*”, como Nova York era justamente conhecida no país, foi transformada através da introdução de bilhões de dólares em subsídios e incentivos fiscais cujo objetivo era atrair a comunidade ligada aos negócios, principalmente nos setores das finanças, da especulação imobiliária e do turismo. Dois dos líderes políticos que testemunharam esse processo resumem o período de maneira cândida e adicionam nova camada de significados ao binômio cena/bastidor que temos discutido:

O que testemunhamos aqui é fantástico. Houve um período em que tudo que fazíamos na cidade era baseado no que era bom para os negros. Antes, no que era bom para os imigrantes. Agora a questão é aquilo que é bom para o mercado de ações. Assistimos a um processo – em plena capital americana do Estado de Bem Social – em que o mercado tomou o controle das políticas fiscais da cidade sem encontrar qualquer oposição. (GREENBERG, 2008, p. 234)

E ainda:

O mercado imobiliário forneceu um sinal visível de desenvolvimento. Podíamos ver os prédios subindo, as cerimônias de abertura, a cobertura da imprensa. Os parques industriais, os pequenos negócios, os esforços de desenvolvimento econômico para lidar com impedimentos tais

como a necessidade de infraestrutura nos transportes e investimentos na educação – tudo isso é trabalhoso e exige tempo. Não há nisso uma gratificação imediata. A ideia era ‘vamos construir prédios rapidamente e incentivar o desenvolvimento sem levar em conta se os subsídios necessários poderiam ser usados de modo mais benéfico’. (GREENBERG, 2008, p. 234)

O modelo “bem sucedido”, apesar do aumento significativo da degradação de diversas áreas urbanas e do surgimento de novos bolsões de pobreza em todas as cidades que adotaram tais políticas, foi rapidamente imitado pelo mundo afora (inclusive no Brasil) e não menos em Chicago, cidade historicamente conhecida pela força de sua classe trabalhadora numerosa, principalmente da população negra, devido à importância de seu parque industrial, agora já em frangalhos, na economia da cidade entre os anos 20-70. Tal modelo não pode prescindir, é claro, da presença contínua de toda uma gama de “iscas culturais”<sup>5</sup> e seus produtos derivados. Se em Nova York, o papel do marketing na recuperação econômica da cidade construiu novos ícones memoráveis, como a canção *New York, New York*, de 1977 (a gravação de Sinatra é de 1985), o *World Trade Center*, até 2001 símbolo da políticas pró-*business* adotadas pela cidade e a *Times Square*, “higienizada” para consumo da classe média, em Chicago os cartões postais da cidade foram adornados pela moeda forte da arte contemporânea (Frank Gehry e Anish Kapoor estão entre os indivíduos mais bem remunerados da “nova geração” de artistas pós-modernos), promovidos por iniciativas culturais como a companhia de dança, e gerenciados por burocratas como Édouard.

## O CÁLCULO DO ESPONTÂNEO

---

<sup>5</sup> Para uma excelente análise dos processos de simbiose entre as transformações recentes dos espaços urbanos em nível global e o “*cultural turn*” ver ARANTES, Otilia. **Uma estratégia fatal. A cultura nas novas gestões urbanas.** IN: ARANTES, Otilia, MARICATO, Ermínia, VAINER, Carlos. **A cidade do pensamento único.** Petrópolis: Vozes, 2000.

Entretanto, se a apropriação de recortes precisos do espaço urbano (os mais “rentáveis”) e dos circuitos de valorização baseados em tais suportes espaciais é em parte legitimada pelo “*upgrading*” cultural<sup>6</sup>, é preciso ser cuidadoso. Pois a dimensão cultural (principalmente aquela mais diretamente ligada à “alta cultura”) se autovaloriza justamente através de sua aparência como esfera refratária ao cálculo e à homogeneidade imposta pela ideologia dos negócios (embora essa nunca tenha sido uma preocupação nos Estados Unidos: o ambiente da companhia, situada num “entre-lugar” entre Chicago e a França muito diverso daquele onde circulam os dançarinos em sua vida cotidiana, ainda garante um último resquício de “sofisticação” e dignidade às atividades artísticas<sup>7</sup>). Por isso, o “cálculo de espontâneo”, isto é, o desenvolvimento meticuloso dos consensos indispensáveis entre cultura e “business”, de onde este renasce reforçado em sua legitimidade, deve proceder com método e cautela<sup>8</sup>.

Duas sequências do filme encaram o assunto de frente. Quando o cenógrafo canadense Robert Desrosiers (que interpreta a si mesmo) é contratado para dirigir a coreografia que fecha o filme (“The Blue Snake”), ele é recebido com pompa e circunstância, enquanto é aclamado como um “gênio” (é preciso que a companhia encaminhe seus processos de autovalorização a cada passo). Suas extravagâncias artísticas, que envolvem cenários complicados e um número grande de bailarinos, são recebidas com menos entusiasmo: Antonelli lhe pede que se lembre das três palavras-chave do processo, a saber, “orçamento, orçamento, orçamento” para que o projeto tenha a aprovação na reunião do “Conselho” (realizada num espaço invisível do filme, nos bastidores dos bastidores, mas com impacto não menos perceptível). O fato de que a

---

<sup>6</sup> “No centro [desse processo], para variar, a Cultura, cujo consumo, na forma de refinamento artístico ostensivo, é a melhor garantia de que o clima para os negócios é saudável.” F. ARANTES, O. op. cit. p. 29.

<sup>7</sup> A relativa “independência” da companhia em relação aos outros espaços do filme se produz não apenas cenicamente mas, sobretudo, através do uso da linguagem, uma mescla de inglês e francês ininteligível para quem não domina o jargão.

<sup>8</sup> Otília Arantes fala em negócios respaldados “pela aura libertária [de uma] resistência antiprodutivista”. Cf. ARANTES, O. op. p. 45.

coreografia acaba sendo montada já é indicação de que Desrosiers não é inteiramente avesso aos aspectos mais, digamos, prosaicos da empreitada artística. Mas os dados cruciais aparecem em outra sequência: quando indagado sobre seu método de ensaio, ele afirma categoricamente que não quer trabalhar com contagens (nem da música nem do metrônomo), mas com a “respiração” ou “ritmo natural” dos bailarinos. Aqui o dado do espontâneo. A sugestão é recebida com espanto pelos outros professores que, entretanto, louvam seu aspecto “inovador”. A natureza “boa praça” do coreógrafo (que, como canadense, oferece, em princípio, uma versão mais “light” da truculência americana) é enfatizada numa série de episódios curtos, encenados em chave cômica ligeira, em que ele dá diversos passos em falso inofensivos (senta na *chaise du maître*, etc.).

No entanto, mais adiante, durante os últimos ensaios, algumas semanas antes da estreia, o coreógrafo impõe um ritmo rígido de trabalho, baseado numa cadência ininterrupta que, se não obedecida, pode significar a exclusão do dançarino recalcitrante. De fato, Justin (David Gombert), cujo empresário pontua parte do filme com suas negociações, é despedido por não se “sentir confortável” com os passos impostos e é imediatamente substituído: a métrica externa atropela e vence o ritmo humano. Na inversão contemporânea que essa cena efetua das memoráveis sequências de Chaplin diante da linha de montagem em *Tempos Modernos*, mas agora sem as máquinas, bem ao gosto tanto de um ambiente mais afeito às artes, quando da moderna sociedade “pós-industrial”, fica a pista de que os métodos fordistas de produtividade podem ser reaproveitados sempre que forem aplicáveis.

Mas Desrosiers é também apenas uma peça intercambiável de uma engrenagem muito mais complexa cujas ramificações constroem uma estrutura de *mise-en-abyme* que leva de Antonelli/Édouard ao prefeito e seus associados nos ramos público e privado (já a essa altura impossíveis de discernir). Afinal de contas, a companhia não conta com um grupo de coreógrafos permanentes,

mas “terceiriza” essa parte do trabalho em âmbito internacional, sempre, é claro, em busca de “excelência” artística. Na sequência do *pas de deux* no parque, o sucesso da coreografia garante o retorno do coreógrafo, que também depende da avaliação de sua produtividade, medida em parte pelos aplausos da plateia, como numa versão sofisticada de um show de calouros num programa de auditório: nos festejos nos bastidores, Antonelli promete que seu contrato será renovado para a próxima temporada. Já a onipresença prepotente do diretor artístico, cujos movimentos marcam as transições entre os espaços dos negócios e dos ensaios, registra a importância do artista-empresendedor cujas intervenções sinalizam não apenas a expansão narcísica de sua presença em todos os ramos de atividades da companhia, mas principalmente a garantia de que todos os espetáculos irão contar com uma identidade que procure garantir a adesão por parte do público, acostumado a se auto-definir através dos estilos e marcas que consome ostensivamente. Daí a relativa homogeneidade de seus comentários sobre os ensaios, que na sua opinião em geral carecem de “autenticidade”: no seu conselho (ou ordem) de que é preciso adotar a rebeldia associada à geração dos anos 60 para dotar as coreografias de maior “vigor” (“Esse balé é sobre os anos 60. Jovens em todo o país protestando contra a guerra, tentando mudar o mundo. Então eles mudaram as regras, fizeram passeatas em favor da paz, carregaram flores enquanto eram atacados e empurrados...”) está cifrado um gesto de mercadorização do dissenso e de transformação da autenticidade em marca registrada<sup>9</sup>. Ao mesmo tempo, sua personalidade “artística” remete a valores de estilo distantes dos antigos rigores burgueses e seu elogio à repressão do hedonismo e do narcisismo (relegados ao “duplo” Édouard) de modo que suas exigências podem se travestir do oposto do velho ideal produtivista.

---

<sup>9</sup> Sobre a mercadorização dos ícones dos anos 60 no clima empresarial contemporâneo, ver FRANK, Thomas. **The Conquest of the Cool. Business Culture, Counterculture and the Rise of Hip Consumerism**. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1997; e FRANK, Thomas & WEILAND, Matt (eds.) **Commodify your Dissent**. Nova York & Londres: Norton, 1997.

Na convergência entre os temas da invisibilidade do cálculo e do trabalho, da manutenção de certa ideologia da arte como espaço da liberdade, da instabilidade de um emprego que depende da habilidade em simular uma aparência de harmonia e da introdução desse universo no centro de movimentações econômicas amplas que se alimentam da legitimação cultural dos negócios, Altman monta um painel do caráter fetichista das artes contemporâneas. É justamente aos consumidores de cultura que a fala que abre o filme se dirige: ao lembrar os espectadores do espetáculo que eles devem desligar seus telefones celulares, *paggers*, câmeras e “outros aparelhos eletrônicos” antes da apresentação, a direção da companhia lembra que todos se encontram num templo e que, precisamente por isso, devem romper momentaneamente os elos que os ligam ao mundo das comunicações modernas, ao mesmo tempo em que sinaliza implicitamente a composição de classe de grande parte desse público consumidor (trata-se justamente da nova classe afluyente atuante nos ramos das finanças e seus parceiros, que se beneficiaram das iniciativas de reformulação da cidade e que agora colhem seus frutos). Enquanto isso, a forma do filme, que expõe esses processos, incentiva uma percepção desabusada e desconcertante que a esta altura da análise já podemos chamar de des-fetichizante, na medida em que recusa uma dualidade entre reprodução/produção cultural e analisa os impasses da atual “sociedade da cultura” sob o prisma da “extinta” sociedade do trabalho<sup>10</sup>.

## O ACASO PLANEJADO

Mas o tema do trabalho nos obriga a voltar às principais vítimas do processo, a saber, os artistas-trabalhadores que povoam o filme. Desmentindo a visão

---

<sup>10</sup> A referência aqui é aos debates sobre o “*cultural turn*” (“tudo é cultura”) e sobre os rumos da dita sociedade “pós-industrial” no momento em que o trabalho teria deixado de ser um valor central da constituição da subjetividade contemporânea, mais atendida com os “avanços” dos novos sujeitos históricos e seu alargamento, em princípio de índole oposicionista, das exigências anti-establishment (gênero, raça, sexualidade, etc.).

economicista de que o investimento na economia pode gerar uma infinidade de empregos em diversos setores da sociedade (o efeito de *trickle down* da expansão da atividade, para lembrar uma das expressões favoritas de Reagan), Altman revela que essas iniciativas têm impacto quase nulo sobre os déficits sociais que concernem os bailarinos. Do ponto de vista da caracterização, o filme é econômico, mas certo nos pormenores. Fora das fronteiras do espaço da companhia, a cenografia e a iluminação enfatizam aspectos menos glamourosos da vida dos bailarinos. Distantes das áreas da cidade agraciadas pelo processo de valorização cultural-imobiliária, eles vivem literalmente acampados em sacos de dormir no chão dos apartamentos minúsculos e escuros dos colegas ou, os mais “privilegiados” como Ryan, em áreas da cidade desvalorizadas pela presença do “*elevated train*” de Chicago (o barulhento metrô de superfície, vizinho de janela da dançarina). As gritantes diferenças cênicas na caracterização dos espaços fazem com que as visitas ao *Millenium Park* e a outros símbolos-imagens da cidade produzam, assim, um efeito de transgressão de fronteiras por parte de cidadãos-consumidores reduzidos ao papel de turistas em sua própria cidade. A instabilidade do emprego na companhia de dança (mas seria apropriado falar de atividade tão nobre como “emprego”?) encoraja os jovens, num ato de “iniciativa” e “empreendedorismo”, qualidades louvadas pelas novas realidades econômicas, a buscar suas próprias redes de proteção (num momento em que as do Estado de Bem Social praticamente desapareceram): num exemplo apequenado, mas por isso mesmo eloquente, da mobilidade e flexibilização que marcam hoje o cenário empresarial e a precarização generalizada do trabalho, Ryan mescla as atividades dos ensaios com o emprego de garçoneite *freelancer* numa discoteca (trata-se, afinal, de outro ambiente onde ela está em contato, de modo bem diverso, é verdade, com a dança e a música).

O preço desse processo é estendido às relações de sociabilidade em princípio mais “íntimas”, como as maternas: o vídeo caseiro da menina dançando num espetáculo escolar revela que o investimento da mãe nas promessas do “*star*

*system*” vem de longe. Sem dúvida, a escolha da “próxima estrela” tem parentescos com uma loteria, pois no clima de vale tudo do espetáculo moderno (no sentido dado por Guy Debord) todos podem ser célebres, mas nunca se sabe quando a sorte pode aparecer. Por isso é sempre aconselhável cercar as variáveis e aumentar as chances de acerto. É a mãe que lembra a jovem, ao apontar para o souvenir herdado da avó (uma mistura de relógio e caixa de música adornado por uma bailarina), das tentativas anteriores (a avó também havia sonhado em ser bailarina) de modo a introduzir na esperança do estrelato a conclusão triunfante de uma trajetória que justifica e dá sentido aos esforços e frustrações de gerações. Já o presente da narrativa revela que as estruturas convencionais da família burguesa patriarcal podem ter ruído, como prometeu a cultura antagônica que despontou nos anos 60 (a mãe aparece com o novo marido, o pai com a nova esposa), mas mantiveram intactos os laços afetivo-pecuniários que unem mãe, pai e filha. Esse “hibridismo” peculiar, em que se desenham os traços de uma superação abortada, se expande na caracterização da figura materna como um misto de mãe preocupada e agente artística, que bajula o diretor após a apresentação bem sucedida da filha, enquanto cobra desta última mais agressividade nas negociações com o chefe (o tema da “*generation gap*”, repisado pelas idealizações hollywoodianas, é cifrado através de uma conciliação mais pragmática). Na subjetividade cindida que procura se equipar para se adaptar à nova flexibilidade exigida pela crise econômica encontra-se grande parte da verdade da “multiplicação de identidades” legada pelo mundo reconstituído depois dos abalos sísmicos de 1968.

Um detalhe loquaz na caracterização desse problema está na sequência do encontro de Ryan e Josh (James Franco) num salão de bilhar, atividade de entretenimento de *ethos* claramente proletário, mas desta vez num cenário “pós-industrial” de predominância do terciário e seus derivados mercadológicos na área da cultura (Ryan trabalha na companhia e numa discoteca; Josh num restaurante francês, pelo menos no nome bastante sugestivo, *Marché*, que alia culinária chique, “estética” no arranjo dos pratos e ambiente *hip*). Por outro lado,

a caracterização de Ryan nesta cena, cujo figurino sugere uma mistura entre rebeldia estudantil e operária, remete, esta sim, a um “hibridismo” (ou uma aliança de classes, a despeito de discrepâncias na agenda e lista de prioridades) que, por alguns momentos da brecha histórica criada pelas participações dos jovens nos movimentos sociais do final dos anos 60, prometeu uma combinação historicamente explosiva, cuja derrota ajudou a preparar a ascensão da direita na década posterior.

Embora a profissão do namorado seja prosaica, a ênfase na observação de sua proficiência (sua destreza na cozinha é filmada em planos médios) demonstra que ele também precisa ser hábil no que faz e chega a sugerir uma dúvida sobre qual dos dois empregos é mais útil do ponto de vista social mais amplo. Já o núcleo romântico que os dois personagens procuram garantir ao filme é pouco explorado, pois o excesso de trabalho muitas vezes impede o encontro, mesmo (ou principalmente) se a festa é a do final do ano, cuja contagem para o início do ano novo, que enquadra e determina o ritmo do trabalho de cozinheiros e garçons, revela em nova chave as exigências ligadas ao binômio produtividade/tempo que marca o trabalho “pós-fordista” contemporâneo tanto no restaurante quanto na companhia de dança. No conflito entre o universo subjetivo (a dificuldade das relações amorosas) e as demandas do trabalho alienado (a exaustão física e mental) se insere a possibilidade de implosão da adesão subjetiva ao trabalho que marcava a antiga ética produtivista, mas também a garantia dessa mesma adesão ao trabalho “artístico”, cuja aparência de autonomia em relação à banalidade da vida cotidiana, acoplada às promessas de estrelato, sustenta a natureza pragmática de certa ideologia da arte. Mas sem deixar de produzir hostilidades de ambas as partes.

Pois tampouco o refúgio nos ensaios produz a válvula de escape desejada. Num dos extremos do processo de “alta produtividade” está o estrelato, de difícil acesso mesmo para os mais capazes e, mesmo quando atingido, de curtíssima duração para quem depende da beleza e da perfeição física como instrumento

de trabalho: aqui o tempo não é aquele que, disponibilizado por um acordo social, leva ao avanço das forças produtivas e ao desenvolvimento espiritual, mas o do relógio, que é o tempo do desgaste e do envelhecimento e Deborah, a bailarina de 43 anos, já dá mostras evidentes de sua “dificuldade” de se adaptar às sempre renovadas exigências corporativas e, como insiste o diretor artístico da companhia, “imaginar o movimento não significa a capacidade de realizá-lo”. No outro extremo está o desemprego: como apontei anteriormente, em diversas das cenas, os ensaios mostram a dificuldade de realizar os movimentos exigidos a contento, o que resulta na substituição imediata dos bailarinos “incompetentes”. A frase de Antonelli citada acima tem alcance: será que os coreógrafos, em meio aos seus ímpetos criativos abstratos, podem, ou sequer desejam, prever os desafios reais de sua realização? Em que pese o desejo real dos bailarinos de superação dos limites físicos e criativos, permanece na companhia uma estrita divisão do trabalho que separa o trabalho mental (a concepção das coreografias em sentido latente ou abstrato) do físico (sua execução efetiva) com danos evidentes para os bailarinos (pois não existe equivalência real entre os processos de compra e venda da força de trabalho). Quando dois dos bailarinos, em momentos diversos do filme, ousam sugerir diretrizes para a realização de um espetáculo, Antonelli é firme: “Você quer se sentar nesta cadeira e gerenciar a companhia?”. Ao que um dos subordinados lucidamente responde: “Não, eu fico com a dança mesmo.”

Do outro lado, as relações entre colegas são mediadas por um misto de camaradagem e competição velada, pois a exclusão de um bailarino pode tanto significar a chance tão ansiosamente esperada para aparecer, quanto a lembrança do destino inexorável de todos os que vivem nessa corda bamba. As cenas que mostram o ensaio do *pas de deux* são eloquentes: na primeira, Alec e Maia são substituídos momentaneamente porque a bailarina está ferida, embora garanta que em poucos dias estará em condições de retomar os ensaios; mas “*time is money*” e na segunda sequência Ryan e Domingo já assumiram o papel de bailarinos oficiais da coreografia, enquanto os dois colegas observam

cabisbaixos no fundo. Apesar da aparente solidariedade entre os bailarinos excluídos, Alec não pode perder tempo: após o sucesso da coreografia e a festa de comemoração, assistimos ao solo em que Maia foi abandonada, enquanto a montagem paralela e a ponte sonora entre essa sequência e da chegada de Ryan, a estrela da noite, em casa sugerem que para quem é ambicioso é necessário ser ágil não apenas na dança, mas também no processo de descartar velhas conexões para apostar naquelas que podem dar certo.

Nessa esteira, há o perigo constante das quedas e dos ferimentos: os ensaios e apresentações são frequentemente interrompidos por tais “acidentes”. Numa das cenas mais memoráveis do filme, uma das bailarinas rompe o tendão de Aquiles num dos ensaios: a sonoplastia, que contrasta “em zoom” o barulho ampliado da ruptura com o silêncio constrangido que se segue ao acidente, sinaliza aquilo que todos os presentes sabem, mas não ousam enunciar – como sabem todos aqueles com conhecimentos básicos sobre atividades ligadas à alta “performance” física, o rompimento de tendão significa o fim da carreira de uma bailarina assim acidentada. Mas a palavra “acidente”, com suas conotações de desvio da forma padrão, talvez não seja a mais apropriada para descrever este contexto, pois o ferimento faz parte de um quadro de variáveis facilmente previstas diante dos desafios impostos aos bailarinos. Como, portanto, esse tipo de “acaso” já faz parte do planejamento gerencial da companhia, seus representantes podem passar rapidamente à substituição da funcionária incapacitada por outra, ambas partes de um sistema que as reduz a peças intercambiáveis<sup>11</sup>. Afinal, “*the show must go on*”.

Essa série de desenvolvimentos desenha dois conjuntos de quadros temáticos e narrativos que agrupam personagens e ações numa lógica específica. Um deles

---

<sup>11</sup> Este assunto não é novidade na filmografia de Altman, que em *Nashville* faz uma análise dos processos de substituição de estrelas em crise por aspirantes ao estrelato que disputam o trono, processo que depende da existência de um “exército de reserva” de trabalhadores. A esse respeito, ver ALEIXO, Antonio Marcos. **Um épico possível: refuncionalização de técnicas, formas e clichês em Nashville, de Robert Altman**. São Paulo, 2013, 32of. Tese (Doutorado). FFLCH- USP, 2013.

remete ao papel do tempo no desenho das cenas e do enredo. O outro, ligado ao anterior, remete a um viés da ação que envolve Ryan, Deborah e seus parceiros. Começamos pelo segundo aspecto: dentre os diversos eixos temáticos do filme, é possível isolar um a partir do qual podemos recontar o enredo como a exposição do gradativo processo de descenso da antiga estrela da companhia (Deborah) e sua substituição pela jovem e promissora “*starlet*” (Ryan). De fato, se a maioria dos bailarinos aparece apenas nas cenas conjuntas de ensaio, Deborah e Ryan têm certo destaque dramático por serem as protagonistas de sequências nas quais a primeira é repreendida pela falta de adequação, seja às normas de comportamento, seja às exigências das coreografias, enquanto a segunda é elogiada por ter alcançado “um novo patamar” de excelência. Nesse processo de sugerir novas perspectivas divergentes a partir das quais os eventos podem ser lidos, que podem ser gloriosos se vistos do ponto de vista da companhia ou desastrosos do ponto de vista da bailarina em fim de linha, se insinua um arejamento narrativo através do qual o espectador é convidado a imaginar narrativas alternativas e a montar um “filme mosaico” a partir dos dados oferecidos pela matriz. Porém, se inicialmente Ryan e Deborah são o centro de narrativas conflitantes, que contrapõem sucesso e fracasso, o filme vai expor justamente a circularidade do processo, através da qual a artista jovem vê na velha uma imagem de si no futuro. Pois o estrelato introduz no processo corporativo uma lógica autodestrutiva ao canalizar investimentos numa figura que, com o aumento de sua importância, deve se expor com maior intensidade e se desgastar: é na curta brecha entre a ascensão e a queda (aqui no sentido literal) que subsiste o tempo-valor espetacular de uma estrela. Já no produto final aparecem juventude e espontaneidade como valores absolutos e autônomos, disponibilizados para consumo estético.

É na necessidade de intensificar o aproveitamento do capital investido nos recursos humanos que se insere a lógica narrativa ligada ao tempo. Daí a insistência do filme no tema (a passagem entre gerações, a idade dos bailarinos, etc.) mas também, como já pontuamos, no aproveitamento do tempo no

desenho das cenas e das coreografias, seja na ênfase nas contagens que organizam o trabalho dos ensaios, seja nas sequências nos bastidores, não menos coreografadas, em que Antonelli, sempre com pressa, busca um equilíbrio entre seus diversos ramos de atividade de modo a imprimir à vida da companhia um ritmo nervoso (ou “empresarial”) que deve se esforçar para se adequar ao seu (as saídas apressadas da sala de reunião, as conversas abruptamente interrompidas, as idas e vindas do diretor nos ensaios). Aqui novamente a figura de Édouard adquire funcionalidade redobrada, pois uma de suas funções é precisamente o de gerenciar como um cronômetro (ou um metrônomo, já que estamos numa companhia de dança) a agenda do chefe para driblar interrupções e imprevistos, os maiores inimigos do tempo-tornado-espaco que rege a vida dos negócios. A urgência do tempo tampouco foge das considerações dos diversos “assistentes”, voluntários ou não, que a empresa vai angariando: na sequência em que a mãe de Ryan insiste para que a filha seja firme nas negociações com Antonelli, ela inicia a conversa com um impaciente: *“Darling, it’s time!”*.

Mas também o acaso pode ser calculado e, quem sabe, até lucrativo. O aproveitamento mercadológico que a companhia faz de certos “imprevistos” é brilhantemente encenado na sequência do parque que, como já deve ter ficado claro, concentra e potencializa diversos temas centrais para o desenvolvimento dos teoremas do filme. Quando o espetáculo sofre a ameaça de ser interrompido por uma tempestade (evento comum numa cidade como Chicago e claramente fator a ser computado num investimento em uma apresentação ao ar livre), o diretor se constrange com o perigo oferecido aos bailarinos (Ryan e Domingo), mas não o suficiente para interromper a apresentação, pois o efeito cênico que a tempestade cria agrega mais “teatralidade”, almejada pela coreografia. Não resta dúvida que o perigo do fiasco existe, pois as somas envolvidas são vultosas, mas o jogo e o risco podem valer a pena, pois para grandes investidores há sempre como amortizar os prejuízos. E se tudo der certo, o ganho pode ser incalculável para a consolidação da marca-imagem tanto para

os planejadores urbanos quanto para os promotores culturais. A peripécia tem final feliz em clima de festa: segundo Antonelli (mas também a mãe-empresária de Ryan), tudo parecia indicar que a tempestade havia sido encomendada pela companhia. Mas trata-se de loteria em que os riscos são distribuídos desigualmente, pois o acaso só se apresenta como tal para quem foi impedido de vislumbrar uma vasta rede de relações entre eventos que, entretanto, podem ser planejados e calculados por quem dispõe do quadro geral de riscos e potenciais lucros.<sup>12</sup> Na última sequência do filme, essa disparidade fará com que Ryan se aproxime ainda mais perigosamente do precipício.

## O TEATRO DOS OPRIMIDOS

Mas voltemos às hostilidades mútuas. Em meio aos preparativos do encerramento de final do ano, a trupe de bailarinos decide montar uma “peça”, onde apresentam paródias de eventos que marcaram a temporada. Na sua estrutura geral, a sequência reconta os episódios centrais do filme até aquele momento, mas com alteração da ordem cronológica. A cenografia que abre o filme, por exemplo, aparece em quarto lugar na sequência de paródias, após uma curta introdução com um mestre de cerimônias, um quadro que satiriza o ensaio em que Antonelli pede aos bailarinos que adotem a postura rebelde dos anos 60 e outro que mostra a chegada de Desrosiers à companhia. O último quadro que vemos é a paródia da cenografia do *Millenium Park*, sob uma falsa tempestade. Essa temporalidade mais “frouxa”, assumidamente anti-realista,

---

<sup>12</sup> Nas notas que compõem os *Manuscritos econômico-filosóficos* de Marx, ele cita um trecho de Adam Smith que vale relembrar: “Numa loteria perfeitamente justa, aqueles que tiram o bilhete ganhador devem ganhar tudo aquilo que foi perdido por quem tirou um bilhete em branco. Numa profissão em que há vinte pessoas que fracassam contra uma que faz sucesso, este último deveria ganhar tudo que poderia ter sido ganho pelos outros vinte infelizes. O advogado que começa talvez por volta dos quarenta anos a tirar partido de sua profissão deveria receber a retribuição, não somente pela educação tão longa e custosa que recebeu, mas ainda pela educação que se deram mais de vinte outros estudantes e para quem esta provavelmente nunca trará nada.” Cf. MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 60. (A tradução de Jesus Ranieri mantém a nota em francês, língua na qual Marx leu o texto de Smith).

aproxima a encenação da estrutura geral de um show de variedades mambembe, no qual a ligação entre episódios ressalta os saltos entre quadros, e ajuda a enfatizar o lado cômico e inverossímil da apresentação. De quebra, inverte simbolicamente a temporalidade que marca os ritmos produtivos no âmbito do trabalho. Mas seu sentido mais crítico aparece na abordagem caricatural: esse “filme dentro do filme” aposta no “mau gosto”, na imitação grotesca e distorcida do real sem, contudo, esquecer de sinalizar o lado ridículo do evento original, enfatizado pelo figurino, pela imitação de sotaques e pelo arremedo de idiosincrasias.

A presença no centro do palco, em posição claramente visível, de um dos alunos num terno cinza, que observa silencioso mas atento as intervenções de Antonelli, remete claramente à figura de Édouard, que sai dos bastidores e assume uma posição na cena que enfatiza o lugar central que ele ocupa na vida da companhia. É um dos pontos altos da encenação na medida em que resume seu princípio formal e seu espírito geral: na distorção do dado realista está o sentido de um *realismo intensificado*, didático e crítico, pautado pela perspectiva das vítimas do processo. Seguindo essa mesma tendência, os bailarinos fazem movimentos que, com bom humor, enfatizam as quedas e acidentes, enquanto explicitam o comportamento rebelde dos jovens. Já o Antonelli da encenação troca o “*babes*”, forma usual utilizada para se referir os bailarinos, pelo “*company*”, muito mais direto. No seu conjunto, o quadro de referências revela parentescos com o espírito cômico, paródico, caricatural e desmistificador do cinema de Altman, mas em sua incorporação peculiar de uma estética ágil, tipificadora, econômica e direta, próxima de certas formas do “agit-prop”, mostra o que os filmes têm como “conteúdo latente” (mas que aparece de modo inequívoco em momentos como este), fruto da necessidade de mediar entre a liberdade relativa da produção independente e a dependência de sistemas de distribuição e exibição sob controle do capital.<sup>13</sup> Mas a Altman interessa reter do

---

<sup>13</sup> A discussão clássica sobre o assunto, que examina as limitações dos processos de produção independente que não detêm a totalidade do aparato produtivo, é o texto de

episódio da peça dos bailarinos uma visão das vantagens do trabalho coletivo e colaborativo que, mesmo diante de circunstâncias adversas, encoraja sistemas de coesão ideológica e referências comuns e solidárias, forjadas no embate com a precariedade do trabalho. O filme *The Company* é tudo isso (e não apenas literalmente), pois surge de negociações que procuram fazer confluir as demandas dos negócios (sem dúvida há um pouco de “Antonelli” no próprio Altman) e as ambições artísticas de um grupo de trabalhadores da indústria cultural que constituíram um *esemble* que Altman levou décadas para reunir em torno de si.<sup>14</sup>

Mas o trabalho de câmera e a montagem não se limitam a mostrar a encenação dos alunos. Enfatizam inclusive seus bastidores, onde rondam pessoas menos interessadas na apresentação: o agente de Justin, que acha tudo ridículo e ordena que seu cliente se retire para descansar antes dos ensaios do dia seguinte e a sempre atenta mãe-agente de Ryan, que supervisiona o trabalho da filha. A encenação da encenação, que cria um clima de solidariedade entre os bailarinos ao mesmo tempo que demonstra e afia o senso crítico da trupe, pode ser aturada como válvula de escape necessária – desde que não interfira nos ritmos dos negócios. Mas não interferirá? O que dizer da sátira ácida de Antonelli na versão de Alec, que numa cena anterior havia sido ameaçado de demissão? Será que a apresentação sugere apenas uma rebeldia inofensiva? Ou representa uma função mais ambiciosa com potencialidades ainda insuspeitas? Serão firmes, nesse momento histórico, as linhas que separam a “rebeldia” estudantil pequeno-burguesa da proletarização e do desvalimento em massa de jovens em situação cada vez mais precária? O filme ensaiará uma resposta no futuro da narrativa, que mostrará a sinuca de bico em que se

---

Brecht sobre a produção do filme *Kuhle Wampe*. A esse respeito, ver SILBERMAN, Marc (ed.). **Bertolt Brecht on Film and Radio**. Londres: Methuen, 2000.

<sup>14</sup> Ver a esse respeito, ver STUART, Jam. **The Nashville Chronicles**, op. cit. e ZUCKOFF, Mitchell (ed.). **Robert Altman: The Oral Biography**. Nova York: Alfred A. Knopf, 2009.

encontrarão Justin e Ryan, que correm o risco de perder o emprego apesar do criterioso “*management*” de seus empresários.

É nesse momento que interessa retomar as referências aos anos 60, feitas por Antonelli e lembradas pelos bailarinos como referência central de sua encenação. Sem dúvida o filme dramatiza no conjunto eventos que em parte derivam de uma série de conquistas dos anos rebeldes: a liberdade sexual (que envolve tanto a diversidade de parceiros quanto os presentes eróticos trocados pelas amigas na festa de final de ano), a tolerância no que tange à divisão dos gêneros em certos ramos da atividade artística (os rapazes já podem se dedicar à dança sem provocar comoção), a implosão da família nuclear burguesa. Mas deixa intocada, como apontamos antes, a supremacia do mundo dos negócios na ordem geral da vida. Além disso, a sequência da peça marca um contraste entre, de um lado, os espaços tomados pelas “passeatas pela paz” contra a guerra do Vietnã no final dos anos 60, com sua ênfase na cidade como local dos conflitos e na rua como espaço da festa popular ou revolucionária (justamente o emprego do espaço urbano sistematicamente dificultado pela “revitalização” da cidade-imagem) e, de outro, o espaço muito mais restrito da cena teatral, para a qual, entretanto, ela pode ser um “ensaio”, no sentido de afiar o espírito crítico. Entretanto, como o filme mostra, os sinais mais visíveis de incorporação dessa herança histórica estão atuando no lado do seu aproveitamento empresarial da “riqueza simbólica” criada pela Nova Esquerda e sua ênfase na transformação dos conflitos políticos em batalhas “culturais”<sup>15</sup>. É na “arregimentação” contemporânea dos movimentos “caóticos” que caracterizaram a “desordem” dos anos 60 que, como veremos, reside parte da verdade sobre a lacuna que separa esses dois momentos da supremacia da cultura.

## UM PRINCÍPIO FORMAL

---

<sup>15</sup> Visão abraçada inclusive pelos conservadores. A esse respeito, ver BELL, Daniel. **The Cultural Contradictions of Capitalism**. Nova York: Basic Books, 1996.

Nesta altura da análise, já temos condição de compreender melhor o alcance do contraste entre frente e fundo, cena e bastidor ou, tomando emprestados os termos do debate crítico, entre aparência e essência, transformado em princípio formal que organiza os materiais do filme, potencializando seu alcance reflexivo e dando-lhes valor de diagnóstico histórico. Ao aproximar o universo da dança, com o qual o cineasta se confessa pouco familiarizado, de um painel mais amplo que a obra de Altman tem montado desde o final dos anos 60 e que se volta para a análise da indústria cultural na sua forma contemporânea, o diretor dá ao tema “restrito” dimensões mais gerais sem, contudo, deixar de incluir nelas a reflexão sobre os assuntos da ordem do dia (tais como a “revitalização” de Chicago, a precarização do trabalho, etc.).

Para resumir e avançar, a esse princípio podemos adicionar outro, que em parte converge com o primeiro, cuja estrutura enfatiza o contraste entre a geometria precisa dos movimentos sincronizados das cenas de dança com a “desordem” que caracteriza as cenas de bastidor, com seus diálogos improvisados, sua temporalidade menos enérgica e seus desenhos mais “confusos” tanto na trajetória que desenham no interior do quadro quanto na banda sonora (que, como apontamos, não são menos organizados). O espectador que acompanha a carreira de Altman terá percebido nessas cenas o estilo pelo qual o diretor se notabilizou que, com suas múltiplas câmeras e microfones, faz uso de uma diversidade de fontes de captação que frequentemente aparecem sobrepostas tanto no enquadramento individual quanto na montagem de quadros temáticos mais amplos. Neste filme, o contraste fica evidente tanto pelo uso da montagem quanto pela encenação da passagem de um ambiente ao outro. Numa das cenas iniciais, os bailarinos atrasados chegam no meio de conversas e desordem informal para, ao entrarem no espaço da aula, rapidamente encontrarem suas posições fixas na barra e se localizarem em relação à contagem do mestre, inclusive corrigindo os erros de colegas que quebram a hierarquia de posições costumeiras já previamente estabelecidas. A

convergência entre esses dois padrões estruturais – frente/fundo; “ordem”/“desordem” – encontrará no filme um adensamento inusitado, que guarda certa homologia com a ênfase do filme em encenações “secretas”, nos bastidores dos bastidores que, contudo, podem revelar a chave que organiza o quadro total de relações.

Para explorar esse assunto, tomemos uma das pistas que o filme trata de enfatizar com alguma insistência: a presença de “*My Funny Valentine*”, um clássico da canção americana composta por Richard Rogers e Lorenz Hart para o musical da Broadway *Babes in Arms*, de 1937. Seis gravações da canção aparecem no filme, na primeira vez na coreografia no *Millenium Park*, para em seguida reaparecer em diversas versões cantadas nas cenas de encontro entre Ryan e Josh. O musical *Babes in Arms* foi filmado pelo coreógrafo e diretor Busby Berkeley em 1939, com os jovens Mickey Rooney e Judy Garland, mas a canção foi retirada do repertório do filme para acomodar “outros números”. Interessa analisar essa substituição.

As semelhanças entre os filmes de Berkeley e Altman estão longe de ser casuais: estão na versão cinematográfica de 1939 os esforços e frustrações de jovens que querem ingressar nos “rankings” da indústria cultural, as mães ansiosas para cavar audições para seus rebentos, a paródia das velhas gerações e, centralmente, uma sequência em que o espetáculo dos jovens ao ar livre é repentinamente interrompido por uma tempestade. O enredo trata da história de dois adolescentes (Rooney e Garland) cujos pais, veteranos do teatro de variedades, são ameaçados pelo advento de formas mais modernas de entretenimento de massas (o rádio e o cinema). As personagens de Garland (uma ótima cantora) e de Rooney (um compositor em dia com “o que o público quer ouvir”) propõem a montagem de um espetáculo mais em consonância com os “tempos modernos”, mas são tratados como “crianças de colo” (os “*babes in*

*arms*” do título<sup>16</sup>). Trata-se, então, de mostrar à velha geração que os jovens também merecem um lugar ao sol. A solução vem de Mickey, que arregimenta os jovens da cidade para a montagem de um musical, enquanto os pais estão na estrada tentando arrancar as últimas migalhas de uma forma de ofício em franco declínio. Os ensaios correm bem, mas a falta de capital obriga os aspirantes ao sucesso a utilizar um palco ao ar livre improvisado nos fundos da casa. Acontece o inevitável: a apresentação do *minstrel show* produzido pelo casal, forma do teatro de variedades popular no período pós-Guerra Civil em que os atores (em geral brancos) atuavam com o rosto pintado de negro, é interrompida por um furacão, mas avançou o suficiente para interessar um produtor da Broadway, atraído pelos rumores do talento incomum dos artistas. O clima de final feliz fica por conta da profissionalização dos jovens, que veem seu musical, com algumas “modificações”, fazer sucesso no mundo oficial do *show bizz*. Essa curta paráfrase já adianta alguns dos temas centrais do filme, como o elogio à cultura produzida industrialmente e aos negócios, mas é na encenação das cenas de grupo que a tese do filme encontra sua melhor expressão.

O primeiro encontro, onde os rebeldes decidem afrontar a decisão dos pais, descamba em desordem: numa mistura entre a violência das multidões de linchadores do Sul com as imagens da juventude hitlerista que queimava livros durante o regime nazista, os jovens revoltosos festejam a quebra das regras antigas. No ápice orgiástico da sequência (Figura 1), o convívio entre formas geométricas conflitantes (círculos e diagonais) indica a falta de integração no desenho geral do quadro. O ensaio do espetáculo inicia o processo de disciplina dos jovens, cujos esforços para vencer as dificuldades compõem parte considerável das peripécias do filme. Entretanto, apesar da vitória, é justamente a intervenção do acaso que fornecerá o ponto de inflexão central do enredo: a tempestade que interrompe o espetáculo é o elemento que marca a ruptura

---

<sup>16</sup> Mas é bom lembrar que a palavra “*arms*” aparece no título com dupla acepção: se no início ela significa “braços” numa expressão cujo correspondente em português seria “crianças de colo”, mais tarde, como veremos, ela adquire o significado de “armas de fogo”.

entre a prática “independente” e a profissional. E é na Broadway que tanto as canções românticas (como “*My Funny Valentine*”, “*I Cried for You*” e “*Where and When*”) quanto as que remetem ao universo rural do sul escravista darão lugar a uma coreografia diversa, ao som de uma nova canção, “*In God’s Country*” (cujo conteúdo carola fornece a chave de interpretação da tempestade como intervenção divina), com suas linhas retas e integradas num grande desenho da ordem pretendida pela marcha militar (os adereços e cenários não deixam dúvida sobre o assunto; Figura 2). O final da coreografia mostra uma paródia em que Rooney e Garland imitam respeitosamente as figuras de Franklin e Eleanor Roosevelt (Figura 3), num momento em que as instituições políticas não haviam sofrido o processo de deslegitimação atual, enquanto conclamam o espectador a apoiar o *New Deal*.<sup>17</sup> Nesse momento a tese do filme se completa: é preciso esquecer as disputas entre radicais, liberais e conservadores (inclusive os do Sul reacionário) e até mesmo os prazeres do trabalho independente para se unir ao esforço de aliança de classes (inclusive as ligadas aos negócios) na luta da Frente Popular pela “liberdade”.

Figuras 1 – 3: Caos e ordem em *Babes in Arms*



---

<sup>17</sup> O apoio incondicional de Busby Berkeley ao programa do “New Deal” é analisado em RUBIN, Martin. *The Crowd, the Collective, and the Chorus: Busby Berkeley and the New Deal*. IN: BELTON, John (ed.) *Movies and Mass Culture*. Nova Jersey e New Brunswick: Rutgers University Press, 1996.



Já o aspecto militar da coreografia final não surpreende: embora o filme tenha sido feito em 1939, ou seja, antes da entrada efetiva dos Estados Unidos na guerra, as alianças ideológicas e práticas entre o *New Deal* e o esforço de guerra eram claras: diversos programas de intervenção do governo federal na economia nacional já haviam sido criados durante a I Guerra Mundial, quando o governo havia regulado os preços, a produção industrial e a distribuição de bens, além de ter sobre seu controle o sistema de transportes de todo o país, através do *War Industries Board* e outros programas afiliados. Após 1933, essa estrutura voltou a ser aproveitada. Comenta um historiador:

O *New Deal* rapidamente retomou os métodos e a retórica dos tempos de guerra. Raymond Moley, membro do *Brain Trust* de Roosevelt, descreveu a atmosfera tensa dos primeiros 100 dias da nova administração dizendo que 'o nervosismo em Washington lembrava o estado psicológico dos idos de 1917'. O órgão mais

visível dos primeiros esforços do *New Deal*, o NRA, foi baseado nos planos do *War Industries Board* e foi chefiado pelo General Hugh Johnson, um ex-oficial da I Guerra, que ordenava que seus subordinados usassem insígnias e frequentemente organizassem marchas e passeatas. O próprio Roosevelt muitas vezes empregava a retórica dos tempos de guerra em seus pronunciamentos. Os mais ruidosos aplausos de seu discurso de posse em 1932 foram ouvidos quando ele anunciou que pediria ao Congresso ‘o mais importante instrumento para deter a crise: poder executivo amplo para criar uma guerra contra o estado de emergência, tão amplo quanto o poder que me seria concedido se estivéssemos sendo invadidos por um inimigo estrangeiro’. Um de seus discursos mais famosos, transmitido pelo rádio em 1932, exigia uma mobilização nacional para colocar em marcha ‘planos como aqueles de 1917’ com a ajuda dos ‘homens esquecidos’ [*the forgotten men*] pela lógica do progresso. (RUBIN, 1996, p. 71-2)

Mas se o enorme aumento da militância dos “homens esquecidos” durante as primeiras décadas do século XX foi capaz de criar pressão suficiente para que a administração de Roosevelt, inicialmente hesitante na tomada de medidas em benefício da classe trabalhadora, passasse a elaborar as medidas que criaram a tradição liberal americana, a situação mudou depois de 1938, quando a submissão dos operários à necessidade de pensar numa economia de guerra foi gradativamente destruindo ou domesticando suas bases sindicais.<sup>18</sup> Os artistas de *Babes in Arms*, ao abrirem mão do êxtase estético prometido no primeiro show para abraçarem o êxtase patriótico (formalmente “rebaixado”) do segundo, trocam o que Marcuse notoriamente chamou de “comunidade *interior* abstrata” (aquela prometida pela comunidade da alma e da sensibilidade que só a “verdadeira arte”, apartada do mundo real, pode criar) por uma “comunidade *exterior* abstrata” (aquela baseada em fatores como raça, credo e nação, fomentados pelo fascismo), já que o horizonte do *New Deal* nunca foi o da mudança revolucionária.<sup>19</sup> E transformaram em “cena” a retórica da democracia americana.

---

<sup>18</sup> A esse respeito, ver BRENNER, Robert. Structure vs Conjuncture. IN: **New Left Review**. Londres, vol. 43, fev. 2007.

<sup>19</sup> Cf. MARCUSE, Herbert. **Cultura e sociedade vol. 1**. São Paulo: Perspectiva, 1997. Em seu famoso ensaio sobre as fotografias de Leni Riefenstahl e a estética fascista, Susan Sontag também aponta o parentesco entre as coreografias de Busby Berkeley e as das

## UM DIAGNÓSTICO HISTÓRICO

Ao contrapor referências ao momento dos anos 30 aos protestos dos anos 60 e às estratégias neoliberais contemporâneas, o filme monta um arco histórico ambicioso, que articula um movimento complexo de causas e efeitos. Em artigo recente sobre o panorama da crise atual, Perry Anderson dá coordenadas que podem ser úteis para nossos propósitos, pois elas baseiam-se numa periodização semelhante àquela que subjaz aos eventos do filme<sup>20</sup>. Em linhas muito gerais, o raciocínio parte da constatação de que desde o final dos anos 30 até meados dos anos 60, o “sistema político americano se dividiu, mas não de modo radical, com Democratas e Republicanos rotineiramente cruzando as linhas partidárias numa era de negociação amigável”. Esse ambiente de relativa “harmonia” possibilitou que parte das demandas de setores militantes da classe trabalhadora pudessem ser financiadas pela expansão da economia no período do pós-guerra, enquanto setores mais recalcitrantes eram duramente reprimidos.<sup>21</sup> Com a pressão tanto dos novos movimentos sociais dos anos 60 (direitos civis, feminismo, protesto anti-bélico) quanto dos movimentos de liberação colonial em nível global, a sociedade criada pelo *boom* fordista é confrontada pela Nova Esquerda, que propõe culturas e comportamentos antagônicos em relação ao conservadorismo dos anos 50, mas também à “ortodoxia” das antigas esquerdas. Anderson resume as faces que o processo adotou nos Estados Unidos:

Desde os anos 60, uma contracultura mais ou menos boêmia tinha se desenvolvido nos Estados Unidos cujo objetivo era rejeitar crenças e comportamentos convencionais. Radicalizada

---

marchas fascistas (Figuras 4 e 5). A esse respeito, ver SONTAG, Susan. **Fascinating Fascism**. IN: NICHOLS, Bill. **Movies and Methods**. Berkeley, Los Angeles e Londres: University of California Press, 1976.

<sup>20</sup> Cf. ANDERSON, Perry. *Homeland* in **New Left Review**. Londres, vol. 81, maio-junho de 2013, p. 5 – 32.

<sup>21</sup> Cf. ANDERSON, Perry. op. cit., p. 30.

pela oposição à guerra no Vietnã, essa contracultura serviu para que Nixon congregasse uma ‘maioria silenciosa’ de patriotas seguidores da lei em torno de sua causa. Com o final da guerra na Indochina, essa área da vida ideológica sofreu certa despolitização. A partir dos anos 70, muito daquilo que ficou conhecido como contracultura migrou para setores bem pensantes da burguesia, onde forças do mercado transformaram certos tipos de afronta aos tabus em formas lucrativas de dessublimação repressiva. (ANDERSON, 2013, p.15)

Mas é agora, com as crises que têm pontuado os diversos Partidos Trabalhistas no mundo todo e os governos democratas nos Estados Unidos (notadamente a partir do governo Clinton que, segundo dados recentes, acelerou medidas de desregulamentação do mercado que Reagan não havia conseguido realizar), que a clareza do processo atinge seu grau máximo. Se a solução encontrada pela elite Republicana diante da crise que marcou o início dos anos 70 foi a de angariar uma ampla base eleitoral, principalmente no Sul conservador, ao criar uma fórmula ideológica que identificava o estado liberal como uma ameaça ao status racial e aos “valores tradicionais da família”, os anos 80 – 90 viram a “adaptação” dos Democratas à “nova realidade econômica” para se contrapor à vitória conservadora, enquanto adotava uma “identidade” a partir de um repertório cultural “liberal”. Evidencia-se assim a função política e econômica do *cultural turn*: “polarizar” o debate político em torno de assuntos “culturais”, promovendo mudanças de baixíssimo custo (legalização de imigrantes, aborto, controle de armas, casamento para todas as orientações sexuais, etc.), enquanto a ciranda dos governos de “esquerda” e “direita” continuaram a administrar – sem empecilhos – a (sobre)vida do capital<sup>22</sup>. Nas palavras de Anderson: “Hoje o zelo democrata continua onde ele se posicionou no final da era do New Deal: um centrismo animado por um ódio mortal de seus oponentes,

---

<sup>22</sup> De fato, parte considerável do artigo de Perry Anderson se volta para o desmascaramento dessa ciranda a partir de dados concretos, que mostram democratas e republicanos se posicionando de modo “antagônico” em relação a determinadas questões para, em seguida, trocarem de lugar e sinal de acordo com interesses imediatos e alianças espúrias sem, entretanto, divergirem estruturalmente sobre a necessidade das medidas neoliberais de administração da economia. Não estaria cifrada nesta radiografia da vida contemporânea a base (material e teórica) para uma crítica em profundidade do pós-estruturalismo?

mas pouco radicalizado em relação a questões importantes, a não ser as culturais.” (ANDERSON, 2013, p. 24)

Fecha-se, assim, a ponte entre os três momentos históricos que o filme mobiliza, enquanto justifica-se a função esclarecedora de sua forma. Parece-nos que é esse o processo histórico para o qual se volta praticamente a totalidade da obra de Altman, provavelmente o único artista americano a analisar o problema de modo sistemático e profundo, com cada filme constituindo um capítulo desse longo projeto.<sup>23</sup>

## **BIOMECÂNICA E GESTUS**

Mas retornemos aos conteúdos mais específicos de nosso filme, desta vez de uma outra perspectiva complementar. Sua mobilização das diversas relações entre gesto, trabalho e história insinua uma linha de continuidade com outros modos de pensar essa triangulação. Dentre esses modos, pelo menos dois tiveram impacto determinante nas reflexões artísticas nas artes cênicas do ponto de vista que nos interessa aqui. O primeiro é o desenvolvimento da biomecânica, método de treinamento de atores aperfeiçoado pelo diretor teatral russo Vsevolod Meyerhold, ator do Teatro de Arte de Moscou sob direção de Stanislavsky entre 1898 e 1902 e o mais inovador dos diretores teatrais da vanguarda do período da Guerra Civil na Revolução de 1917 até ser executado pelo aparato stalinista em 1940. Um dos pontos altos das pesquisas feitas por Vsevolod Meyerhold foi a teoria que denominou de biomecânica, recurso que, de maneira genérica, transformava o corpo do ator em uma ferramenta, em mais um objeto cênico, de modo que suas posições específicas e sua disposição em

---

<sup>23</sup> Altman, fã confesso de Fellini, deve ter ficado contente com o lançamento de *E La Nave Va* (1983), um dos primeiros filmes europeus a fazer uma análise premonitória e cortante dos aspectos regressivos do *cultural turn*. Para os interessados no assunto e na relação produtiva entre os dois cineastas, fica a tarefa de comparar *La Città delle Donne* (1980) e *Dr. T & the Women* (2000).

relação ao cenário têm importante papel como elemento de comunicação visual. Essa pedagogia, sistematizada em uma série de exercícios em grande parte baseados na dança, na ginástica e no malabarismo, buscava consonância com as tendências des-psicologizantes presentes nas artes populares e circenses que animaram o debate artístico antes, durante e imediatamente após 1917. No cinema, foi a utilização do método por um dos ex-alunos de Meyerhold, Eisenstein, em *Greve* e em *Ivan, o Terrível* que garantiram o interesse do assunto. Mas o aspecto da biomecânica que nos interessa mais de perto aqui é sua formulação, indissociável de outros horizontes de superação colocados na ordem do dia pela Revolução: a dialética entre gesto estilizado e gesto útil. Em outras palavras, o que o método buscava era formular através da estilização extrema do gesto (geometrização, alternância entre tensão extrema e relaxamento) uma gramática corporal cuja aplicação pudesse ultrapassar o palco para redefinir o próprio universo do trabalho, tornado mais eficiente, rápido, prazeroso e simples através da inteligência e da economia do esforço físico. Tratava-se, de uma perspectiva ampla, de superar os modos de trabalho impostos pelo fordismo no sentido de utilizar o planejamento e a divisão do trabalho a favor do trabalhador, de modo a aumentar o escopo do conceito de produção para que ele incluísse o acesso democrático ao tempo necessário para o desenvolvimento físico e espiritual (atividades esportivas, artísticas e intelectuais).<sup>24</sup>

O filme de Altman tratará de contrastar usos específicos do acesso (ou falta dele) dos trabalhadores ao treinamento do gesto perfeito. No caso dos bailarinos, a ênfase no treinamento exigente (cada passo é meticulosamente pensado e aperfeiçoado), na disponibilidade de recursos tecnológicos (gravações em vídeo) e a confluência de diversos talentos num espaço comum (coreógrafos, músicos, administradores, etc.) produz um horizonte de

---

<sup>24</sup> Cf. LAW, Alma & GORDON, Mel (ed.). **Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics: Actor Training in Revolutionary Russia**. Jefferson & London: McFarland, 2012.

desenvolvimento técnico e artístico cujos resultados podem ser averiguados na qualidade extraordinária da performance dos jovens, ao mesmo tempo em que determinadas pressões empresariais produzem seus estragos, como vimos. Por outro lado, na figura de Josh e suas tarefas no restaurante, o filme introduz a ideia de que da perfeição do gesto também dependem diversos outros ofícios, principalmente se eles envolvem atividades com instrumentos cortantes que devem ser realizadas em espaços de tempo exíguos. Na sequência do boliche, outro passatempo de *ethos* proletário, os bailarinos executam piruetas entre um *strike* e outro, enquanto Josh, mais desajeitado, se espatifa no chão na primeira tentativa. Em outra cena na casa de Ryan, ele imita desengonçado os gestos da dança que assiste na televisão e, na última sequência, quando visita Ryan ferida nos bastidores, aparece com a mão enfaixada, fruto de um acidente no trabalho. Na interrupção do processo de democratização do gesto perfeito, cifrada historicamente na ascensão do stalinismo no caso soviético e nas derrotas dos momentos de possível superação nos anos 30 e novamente nos anos 60 nos Estados Unidos, fica formulado um horizonte de conquistas ainda não realizadas. Sua tradução no filme se efetua através da ênfase no gesto expressivo como realização estética-mercantil, objeto de contemplação enfeixado em si, que dá a ver a perfeição da arte em contraste com o mundo do trabalho alienado e precarizado.

A interdição ou controle de uma leitura alegórica do gesto, que pudesse remetê-lo para além de sua esfera “autônoma” (ou, para retomar os termos do filme, do palco para as ruas) também pode ser entendida produtivamente se vista da perspectiva da teorização do *gestus* feita por Brecht, que vislumbra a interação entre diversos níveis cênicos (texto, cenografia, música, etc.) na configuração de um “gesto” expressivo que resume em si o sentido da história na cena. Dessas perspectivas, a inclusão dos bastidores em *The Company* pode ser vista como um ato compensatório, fruto da percepção de uma lacuna no centro da representação, pois a dança tomada isoladamente, como negociação em que as marcas do trabalho são submetidas aos imperativos do trabalho estético é

imobilizada numa esfera anterior ao *gestus*. Evidência desse esforço de recuperar a possibilidade de leitura alegórica é a última imagem do filme, na qual o gargantuesco monstro que compõe o cenário engole os bailarinos-trabalhadores. Contando com a anuência generalizada da plateia, como toda grande estrela, ele aparece por último na sequência de aplausos que fecha o espetáculo e o filme. Visualmente uma mescla entre Antonelli e Édouard, situado numa floresta tropical infestada de clichês em formato de macacos, cobras, zebras, dentre outros, a criatura lembra menos a mitologia hindu que lhe fornece os motivos explícitos e mais as florestas do Vietnã mencionadas anteriormente pelo diretor, nas quais jovens norte-americanos foram engolidos pela mortífera máquina de guerra engendrada pelo conflito.

Nas referências à guerra fica registrada no filme não apenas uma visão do mundo do trabalho como inerentemente hostil, mas também uma outra imagem nos “bastidores”, outro tipo de arregimentação e coreografia a que são submetidos os “duplos” menos afortunados dos jovens bailarinos: os milhares de jovens desempregados que são recrutados para o exército numa sociedade mobilizada constantemente para a guerra. Num livro extraordinário escrito depois do 11 de setembro, a crítica de cultura Susan Willis identifica o recorte de classe que caracteriza a grande maioria dos recrutas norte-americanos que vão ao Oriente Médio, atraídos pelo serviço militar devido ao desemprego, à falta de opções, às ameaças de encarceramento que rondam os pobres (um em cada cinco negros estão na cadeia nos Estados Unidos) e pelas promessas de “benefícios” futuros (no fundo, direitos de todo cidadão: estudo, emprego digno e assistência médica). Muitos, é claro, desconhecem esta data.<sup>25</sup> Nesse ponto confluem macabramente diversas das políticas neoliberais: a terceirização, o desregulamento (desemprego), a afluência dos negócios (indústria de armas) e a ascensão da cultura (defesa da “democracia” norte-americana). Contudo, os eventos mais recentes de mobilização dos jovens por todo o globo atestam o esgotamento desse modelo e prometem, no mínimo, desenvolvimentos de

---

<sup>25</sup> Cf. WILLIS, Susan. **Evidências do real**. São Paulo: Boitempo, 2005.

grande interesse. No campo da cultura, fica o projeto inacabado de democratizar o acesso ao seu legado.

## **BIBLIOGRAFIA**

ALEIXO, Antonio Marcos. **Um épico possível: refuncionalização de técnicas, formas e clichês em Nashville, de Robert Altman**. São Paulo: 2013. 320 f. Tese (Doutorado) FFLCH- USP, São Paulo, 2013.

ANDERSON, Perry. Homeland. **New Left Review**. Londres, vol. 81, maio-junho de 2013.

ARANTES, Otilia. **Uma estratégia fatal. A cultura nas novas gestões urbanas**. *IN*: ARANTES, Otilia, MARICATO, Erminia, VAINER, Carlos. **A cidade do pensamento único**. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 11-74.

BELL, Daniel. **The Cultural Contradictions of Capitalism**. Nova York: Basic Books, 1996.

BRECHT, Bertolt. **The Kuhle Wampe Film**. *IN*: SILBERMAN, Marc (ed.). **Bertolt Brecht on Film and Radio**. Londres: Methuen, 2000, p. 203-258.

BRENNER, Robert. Structure vs Conjuncture. **New Left Review**. Londres, vol. 43, fev. 2007.

FRANK, Thomas. **The Conquest of the Cool. Business Culture, Counterculture and the Rise of Hip Consumerism**. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1997.

FRANK, Thomas & WEILAND, Matt (eds.) **Commodify your Dissent**. Nova York e Londres: Norton, 1997.

GREENBERG, Miriam. **Branding New York: How a City in Crisis was Sold to the World**. Nova York e Londres: Routledge, 2008.

LAW, Alma & GORDON, Mel (ed.). **Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics: Actor Training in Revolutionary Russia**. Jefferson & London: McFarland, 2012.

MARCUSE, Herbert. **Cultura e sociedade vol. 1**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2004.

PASOLINI, Pier Paolo. **The cinema of poetry**. *IN*: NICHOLS, Bill (ed.) **Movies and Methods**. Berkeley: University of California Press, 1976, p. 542-557.

RUBIN, Martin. **The Crowd, the Collective, and the Chorus: Busby Berkeley and the New Deal**. *IN*: BELTON, John (ed.) **Movies and Mass Culture**. Nova Jersey & New Brunswick: Rutgers University Press, 1996, p. 234-256.

SOARES, Marcos. **Brewster McCloud and the Limits of the Historical Imagination**. *IN*: ARMSTRONG, Rick (ed.) **Robert Altman: Critical Essays**. Londres: McFarland, 2011, p. 77-99.

SONTAG, Susan. **Fascinating Fascism**. *IN*: NICHOLS, Bill. **Movies and Methods**. Berkeley, Los Angeles e Londres: University of California Press, 1976, p. 31-43.

STUART, Jam. **The Nashville Chronicles**. Nova York: Simon & Schuster, 2000.

THOMPSON, David (ed.). **Altman on Altman**. Londres: Faber & Faber, 2005.

ZUCKOFF, Mitchell (ed.). **Robert Altman: The Oral Biography**. Nova York: Alfred A. Knopf, 2009.

WILLIS, Susan. **Evidências do real**. São Paulo: Boitempo, 2005.

## SOBRE OS AUTORES

MARCOS SOARES é professor de literatura inglesa e norte-americana da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. É autor de *Crítica cultural materialista* (Humanitas, 2008), *Literatura em língua inglesa: tendências contemporâneas* (lesde, 2009) e *Figurações do falso em Joseph Conrad* (Humanitas, 2013).

MARCOS FABRIS é pós-doutorando no MAC-USP (Museu de arte contemporânea da Universidade de São Paulo). É autor de *Correspondências: pintura, fotografia e o retrato da modernidade* (humanitas, 2013).