



A ALIANÇA DE CLASSES E O NASCIMENTO DE UMA NAÇÃO EM *CERIMÔNIA DE CASAMENTO*

Marcos César de Paula Soares – mcpsoare@usp.br

Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, SP, Brasil; <https://orcid.org/0000-0002-7056-3621>

RESUMO: Este ensaio traz uma análise do filme *Cerimônia de casamento* (1978) do cineasta Robert Altman, na qual se procura argumentar que os diálogos estabelecidos no filme entre a história do cinema e a literatura produzem uma reflexão sobre a matéria histórica do momento em que o filme foi produzido. Mais especificamente, procura-se demonstrar que o filme faz uma apanhado crítico sobre o ascenso de ideologias conservadoras a partir de meados dos anos 1970.

PALAVRAS-CHAVE: Robert Altman; *Cerimônia de casamento*; ascensão conservadora; anos 1970.

1 INTRODUÇÃO

Em 1978, em meio a uma aguda crise da economia que teria impacto determinante sobre a indústria cinematográfica mundial, o diretor estadunidense Robert Altman reúne os profissionais de sua companhia de produção independente, a Lion's Gate, para filmar o longa *Cerimônia de casamento*. A partir de um intenso diálogo com a história do cinema do período, o diretor e sua equipe produzirão uma reflexão crítica sobre as relações entre cinema e ideologia. O pressuposto deste ensaio, portanto, se pautará pela concepção de que a arte é a formalização de elementos externos, ensaiando uma relação frutífera, de fundo cognitivo, entre narrativa e sociedade.

2 DISCUSSÃO

O solene badalar de sinos na abertura de *Cerimônia de casamento* (1978), de Robert Altman, realça a monumentalidade faraônica do logotipo da Twentieth-Century Fox, demonstrando respeito fingido aos direitos de transmissão de propriedade privada que alicerçam tanto a distribuição mundial de filmes, quanto a instituição do casamento. Mas a quebra de expectativas logo se impõe: enquanto no cinema hegemônico o encadeamento de ações postula o casamento como o coroamento de processos e o desenlace das peripécias do enredo, aqui o suspense em torno das intrigas amorosas é jogado para escanteio e o costureiro “final feliz” é deslocado para o primeiro ato da trama. As primeiras tomadas – um plano fechado num crucifixo e outro na partitura da música que acompanha os créditos – introduzem símbolos que sugerem estabilidade inabaláveis. Porém, a sequência é pontuada por dois *zoom outs* que inserem a parte no todo e acabam revelando a presença inoportuna de uma diretora de cena, que

inadvertidamente quebra a solenidade da ocasião. A banalidade de sua fala – ela reclama que pisou no pé do câmera – denota uma evidente queda de tom e instala a paródia no centro da composição. Apesar da interrupção desestabilizar o fluxo regular dos eventos, o conjunto de expedientes técnicos revela a diferença entre as equipes de filmagem envolvidas: enquanto os profissionais dirigidos por Altman apostam no movimento trepidante da câmera, na capacidade investigativa do *zoom*, na agilidade da montagem e na densidade do tecido sonoro, o pequeno grupo de técnicos que filma o casamento tem sua liberdade cerceada pela delimitação espacial, tecnológica e contratual e sua intervenção se revela involuntária, resultado de inépcia, não do intento de transgredir.

O prosseguimento da sequência desenvolve o conflito entre a obediência ao ritual e a quebra de protocolo. De um lado, vemos encenadas as convenções codificadas em manuais, fossilizadas num “gênero” específico: a divisão entre o altar/palco e a congregação/plateia, a música tocada de maneira calculada e previsível, o andar mecânico dos participantes, a cenografia meticulosa e monótona, o discurso sacramental lido ao pé da letra, a concepção esquemática dos papéis. O espectador tem um vislumbre de mecanismos que pautam o cinema feito em escala industrial, cuja natureza normativa é aqui ampliada pela abordagem paródica. De outro, a decupagem captura desvios inesperados: tropeções involuntários, olhares e acenos não previstos entre “atores” e público, a impertinente mosca presa no vestido da noiva, o tédio e desatenção das crianças, o pueril aparelho dentário da futura esposa, a leitura sôfrega do padre octogenário, soprada em seus ouvidos pelo “ponto”. O escopo paródico é expandido pelo vexaminoso contraste entre os bancos vazios da igreja, ocupados apenas por um círculo “íntimo” de familiares, e a quantidade de profissionais que lotam os enquadramentos, ocupados tanto com as engrenagens do casamento propriamente dito (músicos, coro, seguranças, membros do clero, equipe de filmagem), quanto com as funções atribuídas nos créditos de abertura (48 atores, técnicos, produtores e diretor). Na oposição, fica confirmada a incompatibilidade entre duas visões de cinema radicalmente diversas. Para Altman, a decisão de retornar aos enredos em “forma de mosaico” pelos quais ficou conhecido, na qual se cruzavam dezenas de personagens e núcleos narrativos incompletos e semiautônomos, contava reproduzir a extraordinária experiência de produção de *Nashville* (1975), que havia mobilizado níveis de trabalho colaborativo inéditos na história do cinema local (ALEIXO, 2013). Na produção do novo filme, as negociações entre os vetores de dispersão criados pelo acolhimento das múltiplas contribuições individuais e a construção de elementos de coesão interna através de núcleos temáticos e formais introduziam uma variável cujo impacto viria a ser melhor compreendido a partir de um ponto de inflexão no sistema industrial de produção de filmes.

A confluência entre o aumento incessante da inflação, o espectro prenunciado pela crise de abastecimento de petróleo e o clima de intensa instabilidade política (Watergate, o processo de *impeachment* e a renúncia de Richard Nixon) não podia deixar de ter consequências para a indústria cinematográfica.

Em 1975, ano de produção de *Nashville*, uma solução fora encontrada quando o jovem cineasta Steven Spielberg condensou estratégias sendo testadas em diversos ramos da indústria. Pois *Tubarão* marcou época não apenas por ter sido um estrondoso sucesso de bilheteria, mas por aperfeiçoar uma fórmula de retornos seguros batizada pela indústria de “*high concept film*”. Observe-se que a receita fazia retornar, de outra perspectiva, uma peculiar combinação entre síntese e dispersão. No âmbito da síntese: a adoção de uma premissa básica rapidamente apreensível, resumida por uma única e potente imagem central – algo na linha de “uma pequena cidade de veraneio é atacada por um tubarão assassino”. Do lado da dispersão: a extração dessa imagem central do núcleo do enredo para múltiplos fins na área do *marketing*. Na prática, isso significava que esse ícone não podia ser escolhido arbitrariamente, pois devia ter qualidades semióticas memoráveis que pudessem tanto alavancar seu emprego em comerciais televisivos, quanto a venda de produtos derivados (o lançamento do filme foi acompanhado por uma série de produtos, incluindo o álbum com a trilha sonora, camisetas, o romance no qual o filme foi baseado, toalhas de praia, cobertores, fantasias de tubarão, tubarões de brinquedo, adesivos, jogos, pôsteres, colares de dentes de tubarão, pijamas e revólveres de água). Em resumo, o objetivo era criar uma sinergia entre ramos dispersos da indústria, integrados pela capilaridade do capital financeiro. O receituário incluía ainda ingredientes de sustentação da imagem que sintetizava o “*high concept*”: a aposta numa nova geração de estrelas, mais em sintonia com padrões normativos; a produção de trilhas musicais que pudessem ser exploradas comercialmente sem o suporte dos contextos em que foram utilizadas nos filmes; o retorno das antigas categorias genéricas, em geral na forma de pastiches dos clássicos, facilitadores da compreensão do conceito central.

O sucesso dos novos esquemas nos incita a entender a ousadia de filmes como *Nashville* e *Cerimônia de casamento*, que dispensam a centralidade de astros conhecidos, eludem as convenções genéricas e transformam a premissa principal – “a organização de um show musical” ou “a celebração de uma festa de casamento” – num falso “*high concept*” através da multiplicação de personagens e situações, difíceis de apreender numa visão de conjunto imediatamente codificável. Também o emprego da música em ambos os filmes acionava esquemas críticos. Pois uma parte vultosa do lucro com a venda dos novos longas advinha do enorme sucesso de suas trilhas sonoras, cujos rendimentos não raro ultrapassavam aquele das bilheterias, como seria demonstrado pela milionária venda dos álbuns com as canções de *Os embalos de sábado à noite* (1977). Já em *Nashville*, a bizarra banda sonora, destilação satírica de estereótipos e preconceitos que caracterizavam o “Sul profundo”, era indissociável dos contextos em que aparecia e incompreensível fora deles. Enquanto, voltando à abertura de *Cerimônia de casamento*, o destaque dado à partitura e à execução pouco inspirada da música ecumênica revela a oposição aos obrigatórios esquemas de segmentação das novas tendências.

Se a oposição aos imperativos do “high concept film” implica o enfrentamento de formas espúrias de fragmentação narrativa, o que dizer da trama que se inicia após a cerimônia de casamento, com sua hiperinflação de personagens e situações? De fato, os festejos da união sacramental, que ocupam todo o resto do filme, farão multiplicar as peripécias e o ritmo de alternância entre os esquetes cômicos, numa flagrante aparência de descontinuidade e desordem. Seguindo os procedimentos usados na abertura, a câmera continuará passeando entre episódios mais ou menos autônomos, que não constituem propriamente uma linha de enredo, e criará uma sensação de fluxo contingente, desprovido de espinha dramática, fazendo com que o espectador se sinta como um “penetra” vagando pelo ambiente de quermesse, observando o desfile de comportamentos esdrúxulos. Como em outros filmes do diretor, a democrática paisagem sonora, adensada pela adoção da improvisação na direção dos atores e pelo emprego simultâneo de diversos microfones, amplificam os dados da cena. Em chave oposta, o retorno do *zoom out*, desta vez da fachada da propriedade na qual se passará a festa, procedimento que a abertura nos ensina a decodificar como um antídoto contra a autonomização do detalhe, sugere que a repetição de “cognatos” talvez possa criar vínculos de ligação interna entre os quadros, aproximados entre si pela estrita unidade de tempo e espaço. Pois a concentração da ação principal na casa de campo cria uma forte impressão de coesão, pois o espaço é caracterizado pelo isolamento e pela exclusividade. O refinamento da mansão é realçado pela simetria clássica dos arranjos arquitetônicos e dos dados topográficos (estrada, portão, casa, jardim). A coerência interna do sistema é ainda garantida por uma noção específica de distinção social, vinculada às elites do Meio-Oeste do país, com história e mitologia próprias.

Entretanto, o conjunto de referências em torno da casa e de seus proprietários também reforça para o espectador uma noção maleável de espaço, construída através da colagem de citações heterogêneas. Um variado campo simbólico é tecido a partir dos esforços das personagens de mimetizar os modos da aristocracia autêntica: seja por meio do gosto discreto pelas línguas europeias e pelas viagens internacionais (que levou ao casamento de uma das filhas com um italiano pé-rapado); seja pelo desejo por um sentimento de harmonia projetado por certa tradição da cultura setecentista inglesa (talvez tenha rendimento uma comparação entre o filme e a obra de Jane Austen, que explora a miragem de apaziguamento social criada pela confluência entre o isolamento no campo e as alianças urdidas por casamentos. Mas o sistema de citações pode produzir relações menos enaltecidas: a presença da atriz Lillian Gish no papel da matriarca da família, estrela de *O nascimento de uma nação* (1915), de Griffith, ativa memórias das casas senhoriais no Sul escravocrata.

Por outro lado, o filme parece frustrar consistentemente nossa tentativa de identificar sistemas amplos de organização, a não ser pela óbvia eleição da sátira de costumes como princípio atuante na seleção e encadeamento dos episódios. A julgar pela guinada lépida entre situações, a ênfase é na economia máxima de recursos tipificadores (a enfermeira que fuma, o médico alcóolatra, etc.) que

possibilitem a resposta reflexa da plateia, reativada a cada instante pela passagem ágil para um novo quadro. Além disso, a multiplicação de personagens, por si só um complicador substantivo, é embaralhada por uma acachapante homogeneidade visual. Desde o início, as personagens afetam elegância e distinção, mas estão divididas por um restrito código de cores nas roupas e apetrechos. O resultado é uma combinação entre o incessante movimento interno do quadro e a monotonia reiterativa dos arranjos visuais. Ademais, a encenação em ambientes espelhados duplica o numeroso elenco, provocando desorientação tanto para as personagens que se perdem nesses labirintos, quanto para o espectador, que procura com dificuldade se situar diante da proliferação de signos homólogos. Colabora ainda para a impressão de uniformidade a relativa escassez de estrelas no elenco, que esvazia do horizonte do espectador as expectativas e pressupostos ativados pelo *star system*. Se as presenças de Mia Farrow (projetada pelo êxito recente de *O bebê de Rosemary*) e de Carol Burnett (a maior estrela de televisão da época devido à popularidade do programa *The Carol Burnett Show*) contribuem para produzir certa assimetria na distribuição das ênfases, no âmbito da composição interna essas figuras introduzirão esquemas de estruturação do conjunto que problematizam seu estatuto.

Na sequência da igreja, um *zoom* nos apresenta a Buffy (Farrow), irmã da noiva, conspirando para sabotar a cerimônia com o anúncio público de suas impropriedades sexuais. Em meio ao caos generalizado, as forças de resistência ao clima de normalidade parecem se concentrar em torno da enigmática personagem, apartada do conjunto por seu silêncio obstinado. No entanto, a revelação de seu segredo (ela diz esperar um filho do noivo) frustra a promessa (todo o corpo discente da Academia Militar onde estudava o noivo poderia ser responsável pela gravidez) e reforça o princípio de *intercambialidade* atuante na caracterização do conjunto de personagens. A introdução de um ponto de inflexão que redundava no nada pontua o filme com um “falso clímax”, que ressurgirá em outros núcleos do enredo, frustrando o espectador que vislumbra algum suspense em torno dos segredos que todos escondem.

Já a participação de Carol Burnett no papel de Tulip Brenner, mãe da noiva, introduz um novo quadro de complicações. A verve cômica demonstrada em seus solilóquios improvisados, acompanhados por uma precisa gramática de gestos, expressões faciais e inflexões vocais, é responsável pelos melhores momentos do filme. Talvez não seja exagero supor que o encadeamento das peripécias da trama ambicione reproduzir o esquema do premiadíssimo *The Carol Burnett Show*, no qual se mesclavam esquetes cômicos, paródias de filmes, apresentações de dança e quadros musicais. A identificação do parentesco entre elementos compositivos contribui para reforçar a hipótese: pois a economia de meios exigida pela duração dos esquetes que compunham o programa retomava uma tradição humorística com raízes no teatro de variedades, com sua ênfase na atuação exteriorizada, na justaposição paratática, na dissolução da estrutura dramática e da psicologia, na comicidade física, na caracterização sintética de tipos e na corrosiva sátira social.

De outro prisma, é a falação desmedida da personagem, que invariavelmente beira o *nonsense*, acoplada à variedade caleidoscópica de situações e à cacofonia do plano sonoro, que adensa a impressão de que este é um filme sobre a “dificuldade de narrar”. Duas sequências justapostas, complementares do ponto de vista de seus métodos de encenação, avançam esse princípio. A primeira mostra uma fila formada pelos noivos e parentes mais próximos. Os cumprimentos não podiam faltar no ritual organizado por Miss Billingsley (Geraldine Chaplin), que tenta garantir que tudo saia de acordo com o roteiro consagrado pela tradição. No início do rito, a primeira pessoa da fila é a personagem de Burnett, sobre quem o espectador pouco sabe. Munida do sorriso congelado, dos gestos automáticos e das palavras convencionais, a personagem “faz seu papel”. A continuação da sequência comprova a sabedoria da decisão, facilitadora de sua integração com os modos comedidos da gente grã-fina. Adicione-se que a mestre de cerimônias é rígida, pois é profissional e a equipe de filmagem registra o evento para a posteridade. A disposição da fila em linha reta, os comportamentos padronizados, a caracterização por função, o ritmo imposto pelo pacto social têm temporalidade própria e exigente, pois demandam trocas rápidas que congelam as falas. Os papéis discursivos, sociais ou narrativos dos diálogos são soterrados por uma banalidade intolerável.

Adiante, na sequência do baile, esse conjunto será agraciado pela introdução de padrões rítmicos crescentemente acelerados, adensados pelo movimento da dança, que sugere descompromisso e leveza. A cena retoma, assim, a tradição do filme musical, mas também as demandas introduzidas por um dos campeões de bilheteria do ano anterior, *Os embalos de sábado à noite*. Mas qualquer esperança de naturalidade é rapidamente contida por Miss Billingsley, que insiste que esta é uma das etapas previstas pela convenção e que os procedimentos devem seguir uma sequência pré-estabelecida na ordem e composição dos pares. Logo, a promissora quebra da rigidez linear da fila de cumprimentos não produz diferença qualitativa das trocas discursivas, pois preferências pessoais ou laços afetivos devem ser esquecidos em nome da praxe. A partir da formação do primeiro par – os noivos, que se atrasam e quase põem tudo a perder – a edição da sequência vai alternar entre o enfoque nos casais dançantes, que seguem as ordens previstas, e nos convidados situados ao redor da pista, que vagueiam sem rumo pelas salas e corredores.

Entre esses últimos, a ênfase é na dissonância. Muitos estão alcoolizados, sob o efeito de drogas ou ensimesmados por dilemas pessoais. Ainda assim, o método de caracterização de personagens insiste nas justaposições, em consonância com o roteiro planejado pelos organizadores, embora as intenções sejam evidentemente diferentes. No entanto, a música é excessivamente alta e a ocasião coíbe a autenticidade. Para além da obrigatória conformidade com as limitações específicas da situação, fica a suspeita de que os comportamentos são exemplares de um tipo de sociabilidade com validade ampla: o presente é tudo o que importa e as exíguas informações sobre o passado são voláteis e não têm densidade,

vão sendo criadas pelo sabor do momento e podem ser abandonadas ou esquecidas por uma concepção esquemática do futuro, reduzido à espera pelas trocas rápidas.

Por sua vez, a lógica do encadeamento de esquetes se situa novamente entre a aparência do acaso e o vislumbre de uma precisa geometria, invisível para as personagens individuais. Pode ocorrer que o mesmo personagem participe de sistemas aparentemente diversos, o que cria dinamismo nas caracterizações. Assim, a colisão entre Jules (Howard Duff), o médico alcóolatra, munido de seu indefectível copo de whisky, e David (Gerald Busby), o pastor puritano, orgulhosamente ostentando seu copo de leite, não é difícil de prever e só pode levar ao desastre cômico. Mas numa virada inesperada de perspectiva, o tipo social do fanático religioso é adensado pelo encontro casual com Antoinette (Dina Merrill), a tia do noivo, com David derrapando na confissão sobre sua vida pregressa de pecados e sobre sua redenção a partir do momento em que ouviu a voz de Deus na televisão. Essa sequência de chistes, longe de ser fortuita, nos prepara para entender o papel que o pastor terá no futuro da narrativa. O método ativo, não custa insistir, *uma tensão constante entre contingência e necessidade*. Por outro lado, se a relativa variedade de tipos sociais projeta uma visão qualquer da esfera pública, a ênfase está nas diferenças de interesses, que, entretanto, são superadas por uma atmosfera geral de frouxidão, inconsequência e tolerância. Resta saber se tal superficialidade é índice de incompetência do diretor ou dos atores, ou se ambiciona projetar uma visão do processo social.

Enquanto isso, na pista de dança, a aproximação física dos pares, promotora de uma ideia de intimidade que constitui um dos pilares da concepção burguesa do caráter sagrado da família e da esfera privada, não reproduz o clima de “sala de estar” que sustenta o drama convencional. A extensão do tempo da dança em comparação com as trocas na fila de cumprimentos projeta a possibilidade de um prolongamento dialógico das falas, mas os encontros só fazem multiplicar as chances de equívocos. Mesmo no centro das relações mais privadas, os contatos são lacunares. O noivo faz uma declaração de amor filial à mãe, ausente por estar no meio de uma crise de abstinência. Numa outra rodada, os recém-casados discutem a escolha de “sua canção favorita”, que nenhum dos dois conhece ou aprecia. A homogeneidade do quadro é agudizada pela vigilância atenta da mestre de cerimônias e das câmeras internas à cena, que reforçam a adesão aos papéis previstos e promovem a adoção deliberada de comportamentos planos.

Nas interações entre os membros das famílias que se unem, a situação não é diversa, pois os Sloan são representantes da elite de Chicago, enquanto os Brenner são novos-ricos do Kentucky e as inevitáveis diferenças são motivo de excruciante embaraço. Uma pergunta se impõe: em circunstâncias tão adversas, será possível uma superação das incompatibilidades e uma equalização de pressupostos? Em meio a tanta indefinição, é a mãe da noiva que novamente ameaça roubar a cena. No baile, a personagem de Carol Burnett aparecerá acompanhada do genro, Dino (Desi Arnaz Jr.) e de Mack Goddard (Pat McCormick),

marido de Antoinette. Na compulsória dança com o noivo, exigida pelas normas, o constrangimento é compensado pela fala caudalosa de Tulip. Num monólogo improvisado, ela elogia a decisão do jovem de estudar numa academia militar, evidência clara de patriotismo, muito necessário “especialmente agora”, provavelmente aludindo ao forte espírito antimilitarista que havia incendiado a nação desde a guerra do Vietnã. A frase curta, na qual predomina a função fática, define, entretanto, parte da atmosfera da época, mostrando com que lado do embate ideológico a família do Kentucky se alinha. Mas o heroísmo tão veementemente elogiado é diminuído pelo fato da retirada das tropas norte-americanas do Leste Asiático desde 1975 e pela confissão singela de Dino de que tem pouco apreço pelas campanhas e disciplina militares (os democratas ilustrados do Meio-Oeste haviam se declarado contrários à guerra). O diálogo reforça lacunas de vários tipos, ao passo que confirma de um só golpe a incapacidade dos jovens recém-casados de encaminhar o desenvolvimento da trama.

É então que, inesperadamente, surge uma oportunidade para que Tulip se candidate ao posto de centro romântico do enredo, ainda que em nível paródico. Pois ao contrário do jovem casal, tudo no comportamento da personagem denota vivacidade, em grande parte graças ao campo de força gerado pela atuação de Carol Burnett. Com o cumprimento das convenções ritualísticas e o relaxamento das regras de composição dos pares, os encontros e trocas entre os convidados ganham uma rotação mais livre e a junção entre Tulip e Mack parece casual. Para quebrar o gelo, ela improvisa um monólogo, no qual alinhava informações banais sobre assuntos variados para um parceiro que, de olhos firmemente fechados, embalado pela música sentimental e por suas próprias fantasias, está num outro nível de “consciência”. Parte substantiva do efeito cômico está na combinação entre a trivialidade das falas, que abdicam de qualquer função dramática, e os indícios de maciças doses de desconforto, traduzidos por uma gramática de gestos com parentescos com a tradição da pantomima (a diferença gritante de estatura física, a dança desajeitada, a rejeição da psicologia evidenciada pela atuação exteriorizada e pela máscara das expressões faciais). Vinda do nada, a declaração intempestiva de Mack causa espanto, mas é gradativamente aceita por Tulip, encaminhando um “mini-enredo” com começo, meio e fim no centro da composição por justaposição de esquetes. Seria demais esperar que o final contasse com a subversiva fuga do casal?

Mas antes que os “protagonistas” inaugurem a principal parte da trama, outro grupo de trabalhadores se ocupa dos últimos preparativos para a festa. A rigidez dos arranjos cênicos na igreja é substituída pela intensa movimentação de um exército de funcionários. Desde sua primeira aparição, Miss Bingley se assegura de que tudo está no lugar, passando em revista cada pormenor, recitando normas, repreendendo aqueles que ousam relaxar na obediência às regras. Em *Nashville*, Geraldine Chaplin havia feito o papel de uma jornalista europeia engajada em filmar um documentário sobre a cidade, introduzindo um olhar externo ao núcleo duro da trama, com ambição a ponto de vista geral sobre o

conjunto das relações retratadas. Desta vez, tudo indica que ela exercerá função semelhante, pois sua atividade incessante nos lembra que a coordenação de tantas tarefas exige visão de conjunto, experiência e disciplina. Na sequência da dança, ela toma do microfone, coreografa os movimentos e anuncia cada etapa do programa, imprimindo aos eventos as características e ritmos de um “espetáculo teatral”. Para garantir o controle sobre a situação, ela brada seu slogan em voz alta: “Isto não é um circo, mas uma festa de casamento”. No entanto, a sequência na igreja, encenada às costas da personagem, nos havia alertado para a predominância da abordagem paródica e o espectador suspeita que a referência ao circo acabe por dar o tom geral (além de citar o título de um das obras-primas de Chaplin). Ademais, a repentina convocação para falar com Nettie Sloan (Lilian Gish), a matriarca da família, que não pôde assistir ao rito religioso por ordens médicas, confirma sua falta de autonomia. Constrangida, ela reclama da interrupção, mas sobe as escadas para ouvir as ordens de quem paga as contas.

A imobilidade imposta pela debilidade física, que lhe interdita o campo de visão criado pelo ziguezague frenético da mestre de cerimônias, não impede que Nettie demonstre sinais de lucidez. Ao contrário dos outros membros da família, emparedados por limitações pessoais, ela não tem ilusões sobre o desastre que se anuncia. Seu tom de derrisão representa uma possibilidade de distanciamento e um respiro de sensatez em meio à algazarra geral. De posse de informações de bastidor, Nettie passa a intervir ativamente para evitar a catástrofe. Entre tantas preocupações, ela recomenda a Randolph (Cedric Scott), o mordomo negro com quem uma das herdeiras da família tem um romance secreto, que ele “se comporte”. A fala aparentemente amistosa, reforçada por um meigo aperto de mãos, não esconde o fato de que se trata de uma ordem. Na fricção estridente entre a adesão meramente formal ao profissionalismo, a afirmação das prerrogativas geradas pelo dinheiro e a mistura entre esclarecimento e preconceito fica a dúvida sobre a confiabilidade dos candidatos ao ponto de vista geral internos à trama. De uma perspectiva oposta, o encontro entre as duas atrizes sugere um esquema compositivo amplo, pois o diálogo promove um cruzamento de referências a dois dos pais fundadores do cinema norte-americano moderno: de um lado, Geraldine Chaplin, filha de Charles Chaplin e de Oona O’Neill; de outro, Lilian Gish, a estrela de filmes clássicos de Griffith. A ideia de um conjunto integrado é reforçada pelas linhas de oposição e complementaridade entre os dois cineastas, que compõe um panorama histórico abrangente, de caráter totalizante.

A alusão a Chaplin nos fornece uma ferramenta crítica para descrever o método geral de encadeamento dos episódios da trama, que, como vimos, privilegia a justaposição paratática entre quadros relativamente autônomos (as *gags*, na linguagem da comédia silenciosa). Tal perspectiva nos permite analisar de um novo prisma as sequências na fila de cumprimentos e no baile, dando ao tema da “dificuldade de narrar” contornos mais específicos, resultado menos de limitações do que da introdução de um princípio ativo de composição, pois são as relações convencionais de causa e efeito que são

desafiadas por esse tipo de enfileiramento de atrações. De um ângulo ainda mais amplo, talvez possamos ver os enredos em mosaico do trabalho de Altman como uma extensão desse conjunto de técnicas, de onde a referência ao circo passa a identificar linhas de continuidade com a tradição.

Para além das semelhanças entre os ambientes do circo e da festa de casamento, as relações com essa esfera da história das artes cênicas ganharão figurações específicas. Com efeito, o emprego do método de sobreposição de estruturas tripartites em *Cerimônia de casamento* confirma a busca de um aproveitamento consciente do repertório desenvolvido por astros cômicos como Chaplin. Tomemos um exemplo construído em torno da figura do bispo, que está no centro de um encadeamento de três *gags*: na fila de cumprimentos, na subida da escada para o andar superior e no “diálogo” com a matriarca morta. Na primeira, a geometria retilínea do arranjo literaliza a metáfora do varal de atrações, com o convidado avançando de “quadro” a “quadro”, ora fazendo confusão com os nomes de alguns, ora ouvindo ou fazendo chistes. Porém, a *gag* mais expressiva do conjunto se constrói em torno de um adereço cênico, em consonância com o caráter antipsicologizante da comédia silenciosa. A escolha não é aleatória, pois a bengala imperiosamente evoca o personagem do vagabundo de Chaplin. O objeto ganha centralidade com a incorporação de outra estrutura tripartite, criada no teatro de variedades e aperfeiçoada nos primórdios do cinema, numa versão da tríade tese/antítese/ síntese: na primeira tomada, vemos que o convidado traz uma bengala, cuja presença é sinalizada por seu andar lento e claudicante; na segunda, o plano aberto nos revela que o padre carrega um objeto idêntico, aproximado do outro pelo gesto do aperto de mãos; finalmente, a *gag* se conclui quando o convidado prossegue de posse das bengalas. O bispo reclama do engano, mas em seguida é vítima de outra atrapalhação. Desta vez, a estrutura tripartite é repetida no momento em que ele procura um banheiro no andar de cima, com a ajuda de um incompetente segurança. Na primeira parte da *gag*, os dois personagens são vistos subindo a escada juntos, emoldurados pelo plano médio e pela fala ininterrupta do detetive, dirigida ao padre; na segunda, um leve deslocamento da câmera mostra um dos personagens subindo sozinho, mas mantendo a aparência do diálogo, responsável por uma ilusão de continuidade; na última parte, o segurança percebe que o bispo ficou para trás, suspende a narração de suas aventuras e refaz seus passos.

Muito se escreveu na fortuna crítica sobre o filme silencioso a respeito da concisão matemática da *gag*, convenção ordenadora do caos aparente que tradicionalmente reina no universo da comédia (GUNNING, 1995). O método tripartite sintetizava uma abordagem essencialmente pragmática, aperfeiçoada por décadas na lida dos artistas com o público do teatro de variedades, numa fórmula que se consagrou a partir da constatação da eficácia do *timing* e da condensação expressiva atingidas pelo esquema preparação/nó/desfecho. Mas a ênfase na precisão também resultou de diversos exercícios de redução estrutural da técnica cômica nesses filmes, não raro em leituras alegóricas baseadas no caráter geométrico, reiterativo ou mecânico dos movimentos e arranjos cênicos. Walter Benjamin era fascinado

pelos traços de reprodução mecânica inscritos no estilo de atuação de Chaplin, cujo personagem gesticulava como um boneco movido à corda, com saltos que mimetizavam as disjunções provocadas pelas câmeras usadas no período (BENJAMIN, 1993). Daí a conclusão de que as comédias silenciosas eram invariavelmente marcadas por uma inversão: por mais indefeso que fosse o protagonista, o ator sempre demonstrava grande engenhosidade no confronto com as demandas implicadas no fazer do filme. Tal leitura encontra sustentação no fato de que diversos dos filmes da era de ouro da comédia silenciosa incorporam ostensivamente a “execução de um teste” como motivo central dos enredos dos filmes. Frequentemente, os heróis dessas películas são forçados a encarar desafios envolvendo o emprego preciso de gestos, ferramentas e máquinas. Invariavelmente, o dilema enfrentado, origem de uma infinidade de situações cômicas, envolve a repetição impensada do *movimento automático*. Logo, sua vitória implica em adquirir destreza e proficiência física e mental na execução de tarefas práticas, muito em sintonia com o desejo de ver as novas invenções técnicas não apenas em termos utilitários, mas como fonte de prazer.

A questão do automatismo retorna nas sequências com o bispo, tanto do ponto de vista dos gestos mecânicos e reiterativos de seus opositores, quanto da sua própria dificuldade de se adaptar às exigências inesperadas do momento, como um ator inábil no exercício de improvisação. Mas se na comédia silenciosa a predominância da estrutura tripartite de tese/antítese/síntese implica uma possibilidade de vitória simbólica, aqui a persistência da abordagem paródica se alimenta tanto da fragilidade física quanto do congelamento ideológico do personagem, de quem não podemos esperar as conquistas advindas da habilidade atlética, mental, emocional ou cognitiva dos antigos personagens cômicos. Enquanto a bengala de Chaplin é um adereço cênico em torno do qual o vagabundo faz uma infinidade de variações improvisadas entre a pantomima e o balé, dando ao objeto funções para além de seu emprego previsto, para o bispo a bengala é reduzida a sua praticidade imediata, índice de limitações de vários tipos. Tal redução do escopo simbólico tem, entretanto, uma funcionalidade. Talvez possamos dar um passo nessa direção através da leitura da conclusão da sequência de *gags*, na qual o “diálogo monológico” com a matriarca morta evidencia que o bispo está condenado à repetição do convencional e não vislumbra horizonte de superação. Resta determinar a estrutura de sentimento implicada por esse conjunto de escolhas formais.

Já a referência a Griffith nos remete ao universo da incorporação pelo cinema de outras esferas da experiência literária e teatral: o romance vitoriano, com seu estilo digressivo, suas fortes intervenções autorais, frequentemente endereçadas diretamente ao leitor, e sua avaliação moral dos processos sociais (a figura paradigmática é evidentemente Dickens); mas também o melodrama, que ganharia força renovada no âmbito do espetáculo inaugurado pela sétima arte a partir da ênfase clássica na narração onisciente, no ilusionismo, na poeticidade do *close-up* e na reciclagem das emoções visíveis a olho nu,

tanto no nível da atuação quanto do reaproveitamento dos temas ligados ao “drama de sala de estar” burguês. Não raro, as duas tendências, a saber, a apresentação “transparente” dos eventos e, na ponta oposta, a explicitação dos processos discursivos e das convenções de uma representação mediada por uma voz autoral, convivem no mesmo filme (HANSEN, 1991). O ponto de contenção fica por conta da avaliação dessa convivência: o princípio compositivo geral privilegiaria o atrito e o conflito, o que tornaria Griffith um precursor de tendências radicais do cinema moderno ou a harmonização de vetores opostos, o ponto de vista defendido por Eisenstein (EISENSTEIN, 1990)? De outro ângulo, a confluência entre o eclipse gradativo, mas irreversível, de artistas cômicos como Chaplin e o sucesso institucional de Griffith, elevado ao papel de avô do *blockbuster* contemporâneo, é indicação de um processo de transformação institucional, com resultados que viriam a pautar grande parte da produção mundial de filmes. Na verdade, os primeiros abalos do que viria a constituir uma crise se fizeram sentir no âmbito da própria comédia silenciosa, quando a normatização institucional e estética que se produziu em seguida estabeleceu critérios e métodos de trabalho naturalizados, encampados universalmente. No campo da comédia, estabeleceu-se um embate entre vetores de fragmentação (o convívio anárquico de *gags* semiautônomas) e a exigência de alinhamento dramático (em geral através da introdução do enredo romântico), num conflito negociado filme a filme, com resultados diversos. Já o melodrama e seus derivados se adaptaram melhor e deram fôlego aos novos imperativos. Porém, tal percurso não foi homogêneo, nem livre de tensões. De fato, a noção do filme clássico como uma linguagem universal com normas atemporais, construídas sobre o estatuto do cinema silencioso como um portador virtual de uma imagem da esfera pública, encontrou um obstáculo substantivo numa película dirigida por Griffith, o polêmico *O nascimento de uma nação* (1915), que dividiu a plateia com sua inaceitável defesa do Sul escravocrata e da ação heroica da Ku Klux Klan no resgate da personagem de Lilian Gish. O extraordinário sucesso do filme foi tecido na convergência entre o poder persuasivo de seu arcabouço discursivo, síntese e desenvolvimento dos alicerces centrais da linguagem clássica, e a insistência na “fidelidade científica” na apresentação dos eventos. Assim, o assassinato de Lincoln, por exemplo, é precedido por um letreiro que afirma a veracidade da cena (incluindo fontes pictóricas e historiográficas), enquanto a encenação insere o quadro num sistema visual que substancia a perspectiva subjetiva (o atentado é visto do ponto de vista da heroína do filme, que observa a ação através de binóculos). Entretanto, na contramão de suas ambições universalistas, o filme acabou contribuindo para produzir uma noção do “excepcionalismo sulista”, marcado pelo ranço escravocrata, a ideologia reacionária, a miséria rural e os conflitos raciais. Enquanto, voltando à cerimônia de casamento, esse quadro de determinações exige uma reavaliação do diálogo entre Miss Billingsley e Nettie Sloan. Pois a sequência introduz um forte candidato a ponto de vista geral, Randolph, o mordomo negro, que demonstra conhecimento geral, sangue frio e grande capacidade avaliativa dos eventos. Entretanto, como vimos,

Netti intervém para bloquear essa possibilidade. Mas tal descarte não conta com ação violenta da KKK, nem com as cores do conflito social, mas com a simpatia centenária da matriarca, incapaz de incitar um bando de linchadores. Alguma coisa havia se modificado na imagem do Sul do país.

A reflexão sobre os dilemas gerados pela persistência de formas residuais de atraso que persistem e adquirem funcionalidade no interior das economias avançadas encontra uma figuração singular nas sequências na cantina subterrânea. Respeitando a preferência por esquemas tripartites, as personagens se encontrarão nesse espaço em três ocasiões diferentes. Nas duas primeiras, os dados da encenação ensaiam uma modulação paródica da noção burguesa de autonomia entre as esferas coletiva e privada. No segmento que inaugura o conjunto, os chefes de família fazem um brinde no subsolo, decorado com requintes de “fidelidade”, incluindo uma violonista que toca tarantelas napolitanas. A “réplica fiel” promove o choque estridente entre cartões postais, das grutas azuis de Capri ao Coliseu. O acúmulo extravagante de clichês é motivo de muito elogio. O clima é de celebração e a seleção de tipos representativos (o mafioso aliado às elites, o novo-rico sulista, o colecionador de arte, o pastor evangélico) sugere um quadro alegórico, urdido pela redução drástica do conceito de coletivo ao conluio entre as parcelas poderosas das duas famílias. Se a atmosfera sugere uma “conspiração a portas fechadas”, exemplar da natureza da política e dos negócios contemporâneos, a ideia de autonomia decisória é abreviada pela sequência de eventos: o colecionador de arte incontinentemente revela sua embaraçosa falta de refinamento ao procurar por um “trono” no banheiro mais próximo, o pastor aborrece com uma reza antes do brinde. Os constrangimentos mútuos demonstram que ao grupo falta espírito corporativo.

Para compensar, na segunda parte da tríade a insatisfação por trás das motivações coletivas é deslocada por questões de caráter privado: Luigi (Vittorio Gassman) leva a esposa à intimidade do subsolo para informá-la sobre a morte da mãe. Mas Regina prefere fazer digressões sobre o passado do casal – o encontro em Roma, a mudança para os Estados Unidos, o casamento, os filhos. Entretanto, do apelo à lembrança não se infere uma relação avaliativa com o passado ou uma reativação da memória, mas os sintomas de um delírio provocado pelo *high* de morfina, com evidentes afinidades com o enredo de um filme de viagem de férias. Assim, as falas desencontradas entre o casal seguem correndo em linhas paralelas. Enquanto nessas sequências a ênfase é nos desencontros, que reiteram descompassos reais e armam uma aporia entre as esferas pública e privada, uma síntese peculiar será atingida no desenlace da série. Após uma instrutiva palestra de Miss Billingsley sobre a história da instituição do casamento, o corte do bolo é interrompido por uma tempestade. O pânico se instala com um corte súbito da eletricidade e os convidados são instruídos, como num filme sobre um ataque nuclear no auge da Guerra Fria, a se refugiar da catástrofe iminente nos porões da casa. A gritaria generalizada faz inferir uma paródia de filmes de desastre, o subgênero mais lucrativo da leva de filmes que formam a genealogia principal dos “high concepts”. Tudo indica que a possibilidade do fim dos tempos nos leva ao clímax do filme,

pois em diversos núcleos da ação segredos cuidadosamente guardados vão sendo revelados. Como antes, a mobilidade da câmera exhibe quadros autônomos, ligados entre si pelo espaço exíguo e pela trilha sonora fornecida pelas falas sobrepostas. Nesse momento, tudo indica novamente fragmentação e desordem.

A oportunidade de flagrar eventos impactantes não é desperdiçada pela pequena equipe de filmagem, que emprega *flashes* para recortar personagens e situações no ambiente de penumbra. Se antes a iluminação das cenas procurava simular as aparências da luz natural e se mesclava de modo transparente na tessitura dos eventos captados pela objetiva, agora a tendência recai na desarmonia entre os componentes, plasmada no confronto entre a forte luz dos refletores e as sombras ao redor do foco da câmera. A ausência de condições adequadas dificulta que a pequena equipe adote o sistema ordenado de composição antes fielmente seguido: assim, as câmeras e microfones vão captando aleatória e democraticamente candidatos a celebridades instantâneas, abolindo hierarquias. A abordagem brusca, desordenada e direta, acoplada à tendência à intensa descontinuidade implicada pela câmera na mão, relembra os elementos da linguagem televisiva, parodiada em sua tentativa de mimetizar os protocolos da cobertura de guerra, um dos pratos mais frequentes dos menus servidos aos espectadores locais desde a eclosão da guerra do Vietnã.

Se há alguma ilusão de autenticidade na captura imediata e espontânea das situações, ela é dissipada pela prontidão com que as personagens se adaptam ao clima geral e aos métodos de registro de imagens implicados pela abordagem precária e descontrolada. Como sua classe política, esse é um público que tem apreço pelas potencialidades do visual e é escolado na adoção de máscaras e na atuação proficiente diante dos equipamentos técnicos. Assim, as câmeras internas à cena fornecem estímulos e mostram as figuras prontas, sorrindo para as lentes, enquanto capturam a passagem entre papéis adotados em meio às variações de luz, marcando a transição entre a absorção em problemas individuais à pose estudada diante da lente. Tulip rapidamente adota o comportamento de uma estrela de comercial televisivo diante das luzes dos holofotes. A abordagem empresta aos personagens uma inusitada capacidade épica de transformação em cena, como atores que trocam de papel e roupa diante da plateia. Ativa, assim, uma visão da materialidade do trabalho de captação de imagens, para além da consciência das personagens, colocando o espectador diante da estrutura compositiva da obra.

Em meio ao caos, que cria a oportunidade para que todos tenham um lugar ao sol no universo paralelo simulado pelas câmeras, outro personagem vai se empenhar para dirigir a cena e conquistar o papel de protagonista. Desta vez se trata do pastor, que encorajado pela presença dos cineastas convoca a equipe para registrar sua condução de um coro infantil. O tema escolhido é um hino religioso. Nisso, o personagem segue o exemplo de seu provável ídolo, um forte competidor de Carol Burnett ao posto de estrela máxima da programação televisiva, Billy Graham, conselheiro dos presidentes Eisenhower, Johnson e Nixon e o mais influente expoente do “televangelismo” sulista que invadiu os meios de

comunicação de massa do período. A sedução hipnótica do hino, reduzido, como um bom *jingle*, a uma única estrofe que conclama o fiel a seguir Jesus, vai aos poucos conquistando adeptos. As interpretações daquilo que constitui a felicidade variam enormemente: cada convidado está enclausurado em fantasias ou gostos particulares, uns francamente conservadores (a fé religiosa), outros mais atinados com as necessidades reprimidas que os anos 60 procuraram atender. Assim, o noivo se embriaga, uma convidada canta hinos de louvor à maconha, enquanto a personagem de Carol Burnett marca um encontro sexual secreto. O ambiente não restringe as diferenças, pelo contrário, acolhe os dividendos subjetivos e encoraja a expressão livre da multiplicidade plástica das formas do desejo. Ainda assim, em poucos minutos todos se juntaram ao coro.

O manto generoso da harmonia *acentua divergências, mas não paradoxos*, e cobre até figuras que em princípio estariam barradas das benesses do paraíso na visão ortodoxa da comunidade ideal, como a tia de simpatias socialistas, que pela primeira vez baixa a guarda, e um músico negro, que adiciona à melodia seu *swing* próprio. Não se trata, é claro, de uma conversão genuína de qualquer tipo, pois a miragem de apaziguamento é temporária. Tampouco de uma adesão a um ideário ou programa social, conservador ou não. A sequência estranhamente parece convidar e repudiar uma leitura política. A motivação dos comportamentos tem origem externa – trata-se de uma intervenção da natureza, alheia ao controle e vontade humanas – e se alguns convidados podem estar propensos a interpretar os raios e trovões como sinais da ira divina, falta ao grupo a coesão criada por um conjunto de convicções ideológicas firmes e a ênfase recai em oposições estacionárias. Entretanto, é o enquadramento geral da sequência pelas técnicas de registo sonoro que lhe adiciona novas camadas de significado: pois é a *convergência das vozes*, que temporariamente silencia a sobreposição de falas, signos materiais do trabalho realizado pela equipe de produção, que pressagia um horizonte difuso de integração, de contornos a especificar.

Com efeito, na abertura de um estudo recente sobre a fenomenal ascensão do “Cinturão do Sol” a partir dos anos 70, um historiador resume a atmosfera ideológica do período com a seguinte descrição, sugestivamente próxima do ambiente na sequência no subsolo:

Uma semana antes da eleição presidencial de 1976, grupos evangélicos se uniram em Dallas para o Congresso Nacional da Oração, patrocinado pela organização Cruzada para Cristo. Trinta e dois pastores, celebridades cristãs e ativistas proferiram palestras sobre diversos aspectos da fé, mas dois texanos com ligações políticas com a Califórnia se destacaram. Quinze anos antes, os Reverendos E. V. Hill e W. A. Criswell não poderiam ter dividido o mesmo palco. O ex-radical negro, fundador da Conferência da Liderança Cristã do Sul em Houston e o fundamentalista branco da igreja Batista de Dallas tinham sido inimigos ideológicos desde o início dos anos 60, exemplificando a extrema polarização do Sul do país. Entretanto, em 1976, os dois se encontraram para falar apaixonadamente e em coro sobre as virtudes do Cinturão do Sol e seu destino espiritual e político de comandar a nação (NICKERSON, 2011, p. 1).

Enquanto uma parte da nação se preparava para celebrar o fim dos quiasmas que haviam dividido o país, no filme a miragem de reconciliação promovida durante a tempestade dura pouco. A ameaça de um desastre natural havia forjado laços de solidariedade, mas os raios e trovões não levaram ao advento do fim do mundo. O incidente é forte candidato a ser incluído na lista de traumas espetacularizados que assaltavam a nação há décadas, o que lhe empresta um estranho sentido de irrealidade. De qualquer modo, o novo falso clímax e sua pronta superação demonstram que as personagens são refratárias à experiência e o clima de “normalidade” é restaurado. O fim do interlúdio na caverna subterrânea significa que a ênfase cênica voltará a ser na fragmentação do espaço. Novamente, os núcleos familiares se dividem, cada qual com seus problemas. Os Brenner discutem a gravidez de Buffy, que ameaça pôr fim ao casamento da irmã. Em meio à crise, o consenso é impossível e as opiniões divergem radicalmente, sempre no âmbito de considerações privadas: impossível prosseguir, mas as propostas de aborto e de cancelamento do casamento, aparentemente as mais razoáveis, são descartadas e os conflitos se acirram. Já os donos da mansão se reúnem para ouvir a notícia da morte da matriarca, a última representante do clã dos Sloan. Aqui o clima é de velório, mas a atuação é ruim, as lágrimas fingidas e os cumprimentos protocolares ao extremo, pois cada um se prepara para saquear sua parte da herança. A separação em espaços distintos e a montagem paralela destacam as rixas entre as famílias, enquanto a simetria complementar dos motivos (nascimento/morte) sugere um horizonte de integração.

Enquanto isso, a proximidade do final dos festejos promove o retorno às funções previstas, que reiteram o contraste entre convidados e empregados. Ao som harmonioso de uma harpa, uma parcela dos convivas mais jovens fuma maconha para celebrar o encerramento dos eventos. Ao mesmo tempo, a morte da matriarca permite que a chegada do irmão italiano de Luigi Corelli seja festejada, pois anula seu contrato de compra pelos aristocratas. O reencontro encena comicamente os estereótipos e fantasias sobre os laços autênticos que sobrevivem nas “culturas atrasadas”, embora decepcione o espectador sintonizado com os filmes recentes sobre a Máfia: o irmão é violentamente atacado pelos seguranças da festa, mas o equívoco não leva às vendetas esperadas, pelo contrário, promove a integração do parente distante com o grupo. De outro lado, o músico negro volta ao piano, instrumento de trabalho, enquanto o mordomo toma as últimas providências práticas e a equipe de filmagem requebra as obrigatórias normas convencionais. Já Miss Billingsley, encorajada pela posição de “comando” que exerceu na condução dos eventos e pelo clima de liberalismo que marcou a congregação no subsolo, arrisca um flerte com a jovem esposa, prontamente rechaçado. A produção da festa fora “independente” e não implicou no fortalecimento de vínculos. É hora de todos voltarem aos seus postos.

No entanto, o teste final das dinâmicas internas dessa coerência será realizado no episódio do acidente automobilístico. Quando o veículo dos noivos parte repentinamente, os Brenner também decidem deixar a festa. Na estrada, a família depara com um acidente envolvendo o carro dos recém-

casados. O retorno à mansão congregará as duas famílias mais uma vez, com o acidente promovendo um tipo peculiar de superação. A notícia do acidente causa comoção na mansão, mas é rapidamente esquecida para que ressentimentos mútuos e reprimidos sejam finalmente explicitados. O cenário pode ser fino, mas quem pagou a conta de festa foi Snooks. Este, por sua vez, é acusado de ser um “mero caminhoneiro”. As herdeiras da família Sloan não exercem atividade produtiva de qualquer tipo, com exceção de Antoinette, que avalizou seu sonho de refinamento através do casamento com um colecionador de arte com sobrenome francês, mas foi compelida a buscar trabalho precário na Flórida para viabilizar sua fábrica. Os Brenner são nativos do Kentucky, um estado no Sudeste do país com uma longa história de conflitos raciais e econômicos em torno do cultivo do tabaco nas *plantations* locais desde antes da Guerra Civil, mas que a partir dos anos 60 se tornou uma potência industrial ao concentrar o maior número de fábricas de caminhão nos Estados Unidos. No confronto, antigas convicções são defendidas com paixão, a gritaria predomina e os bons modos são esquecidos.

De repente, como numa peça ruim, procedimentos *deus-ex-maquina* são ativados e os recém-casados descem as escadas. Tudo não passou de um mal-entendido e a ressurreição é comemorada com alarido, mas agora congregando um núcleo mais seletivo de participantes. A conclusão é que o acidente havia envolvido os dois jovens padrinhos do casamento, cujos tipos físicos e comportamentos impulsivos (eles haviam roubado o carro dos noivos) os tornam os únicos candidatos genuínos ao posto de casal nos moldes do filme romântico. Mas é hora de esquecer os antigos modelos e comemorar a nova aliança. A única voz de protesto é a de Luigi, mas a partida dos irmãos italianos na conclusão do filme não instaura processos transgressores, pelo contrário, reforça a aquiescência com a coerência interna no núcleo recém-reconstituído. Entretanto, o coroamento dos vínculos fortalecidos pelo “falso acidente” só se completa com o epílogo das aventuras sexuais de Tulip, que interpreta o caso como uma merecida punição divina, seguida de um milagre que lhe dá uma nova chance de redenção. Com efeito, a regressão carola captura muito do espírito da época, alardeado por todos os cantos, mas o dado perturbador, talvez novo, é o fato de que a perda de controle sobre a vida e o entregar-se ao jogo aleatório e irracional dos eventos abre oportunidades para que um constrangimento exterior, com evidentes consequências sociais, seja percebido como atalho para uma dimensão reveladora e tornado efetivo como uma necessidade subjetiva, num momento de conversão íntima e voluntária.

Ao mesmo tempo, esse clima de “deixa para lá” era indicativo de fenômenos muito mais amplos. De fato, o momento de produção do filme testemunhava o abandono sistemático da última tentativa de conciliação nacional sob o signo dos “antigos paradigmas” e o início de um movimento na direção de um novo patamar de acertos. A equipe econômica do presidente Jimmy Carter era composta por um time diverso de keynesianos, com leve tendência a privilegiar a representação do Sul do país, compensada pela busca de diálogo constante com uma variedade de setores da sociedade, incluindo os sindicatos e

ativistas do Movimento dos Direitos Civis. O desafio era combater a recessão que atingira o país entre 1974-5, cujos efeitos se traduziam em inflação, altos níveis de desemprego, baixa produtividade e fuga de capitais. Um remendo temporário foi encontrado no aumento de ofertas de empregos nos setores governamentais, o que acarretava crescimento da dívida pública. Por outro lado, a comunidade empresarial argumentava que o programa contra a inflação exigia redução de salários, enquanto os líderes sindicais pressionavam para uma legislação em favor da classe operária. O Partido Democrata nunca fora propriamente um “partido dos trabalhadores”, mas tinha interesses em manter a fidelidade de largos setores organizados do parque industrial do país, com algum poder decisório no jogo eleitoral. O governo propôs uma série de reformas moderadas, que garantiam direitos elementares de sindicalização, mas foi surpreendido por uma acachapante derrota em 1978. A vitória da oposição evidenciava um esforço sistemático do setor empresarial de financiar lobbies e organizações de militância da direita, especialmente no Sul do país.

De outro lado, a intensa mobilização sulista chamava a atenção nacional e ganhava adesões importantes. Em 1976, uma edição da *Newsweek* dava destaque na capa e na reportagem principal ao “Ano dos Evangélicos”. Logo em seguida, o *New York Times* embarcou na tendência com artigos sobre o mesmo tema. Enquanto alguns anos antes, a nova onda de modernização conservadora tinha sido entendida como uma ameaça, agora os propagandistas dos novos tempos conclamavam todos a esquecer as antigas diferenças. Note-se que o anúncio estridente da vitória ideológica vinha acompanhado de medidas práticas definidoras de uma agenda nacional, cujo estudo até hoje ocupa historiadores, geógrafos e urbanistas, que analisam os modos através dos quais o Sul buscou se renovar através de garantias de retorno dos investimentos com promessas de estabilidade social, fim dos conflitos raciais que famosamente marcaram a história da região, assim como um ambiente de intensa desregulamentação da economia. Nesse sentido, a nova hegemonia se urdia através do abandono (pelo menos em teoria) do ranço criado pelas antigas leis de segregação racial e do reaproveitamento de símbolos e mitos ligados à história da expansão das fronteiras nacionais em direção ao Oeste, com sua ênfase no individualismo e nas virtudes advindas da liberdade das pressões do Estado. O clímax e coroamento do processo viriam em 1980, com a eleição de Ronald Reagan, um presidente cowboy.

3 CONCLUSÃO

Esperamos ter demonstrado que o casamento celebrado no filme pode ser lido como uma alegoria de processos sociais amplos, que determinavam os destinos dos Estados Unidos e do mundo: trata-se da confluência de setores sociais aparentemente antagônicos, que esquecem suas diferenças em

nome de uma nova hegemonia. Acreditamos que o tema permanece atual e seu enfrentamento depende de formas de análise, inclusive nas artes, que o enquadrem criticamente.

4 REFERÊNCIAS

ALEIXO, Antonio Marcos. *Um épico possível: refuncionalizações de técnicas, formas e clichês*, em Nashville, de Robert Altman. 2013. 332 f. Tese (Doutorado em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

GUNNING, Tom. An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator. In: WILLIAMS, Linda. (ed.). *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*. New Jersey: Rutgers University Press, 1995.

HASEN, Miriam. *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge (Mass.) & London: Harvard University Press, 1991.

NICKERSON, Michelle (ed.). *Sunbelt Rising*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2011.

Title

Class Alliances and the Birth of a Nation in A Wedding.

Abstract

This essay presents an analysis of the film A Wedding by director Robert Altman in which it is argued that the dialogue established between film history and literature produces an acute evaluation of the moment the film was produced. More specifically, it is argued that the film presents a critical appraisal of the rise of the conservative trends that marked the history of the United States from the mid-1970's.

Keywords

Robert Altman; A Wedding ; conservative rise; 1970's.

Recebido em: 10/07/2021.

Aceito em: 29/08/2021.