



## JAZZ E CRIME ORGANIZADO EM *KANSAS CITY*

---

Elder Kôei Itikawa Tanaka<sup>1</sup>

<http://lattes.cnpq.br/5019098259427559>

**RESUMO:** Este ensaio busca analisar a problemática relação entre o jazz e o gangsterismo em *Kansas City* (1996), de Robert Altman. Por meio da análise da sequência final do filme, traremos um panorama histórico sobre o tema e investigaremos como a ligação entre produção musical e crime organizado se estabelece na construção formal do filme.

**PALAVRAS-CHAVE:** jazz, crime organizado, gangsterismo, cinema norte-americano

**ABSTRACT:** This essay aims at analyzing the problematic relationship between jazz and gangsterism in Robert Altman's *Kansas City* (1996). Through an analysis of the film's final sequence, we will bring up a historical background about the theme and investigate how the connection between musical production and organized crime is established through the formal construction of the movie.

**KEYWORDS:** jazz, organized crime, gangsterismo, north-american film

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

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

---

<sup>1</sup> Mestrando em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo. Bolsista CAPES desde outubro de 2008.



O piano de Bill Basie<sup>2</sup>, assim como o saxofone de Coleman Hawkins<sup>3</sup>, Lester Young<sup>4</sup> e todos os outros músicos da banda de jazz do *Hey-Hey Club* não são somente uma fonte de prazer para Seldom Seen, como também fazem parte do princípio organizador do filme de Robert Altman, cujas obras frequentemente possuem uma estrutura narrativa fragmentada que acaba envolvendo a música de alguma maneira. Foi assim com *Nashville* (1975), em que a *country music* estava presente em todos os aspectos do enredo, e com *Short Cuts* (1993), no qual a música – jazz ou erudita – era parte fundamental no núcleo que envolvia as personagens Zoe e Tess.

Com *Kansas City*, no entanto, Altman buscou outro tipo de abordagem, fazendo do filme em si um tipo de improvisação jazzística (STERRIT, 2000, p. 212), ao mesmo tempo em que registrava um quadro político, econômico e social da cidade na década de 1930, usando o jazz como argamassa dessa construção. Parte importante dessa estrutura se dá na figura do gângster Seldom Seen, que dá forma à força que o crime organizado em Kansas City possuía àquela época. Junto com os músicos de jazz do clube, Seldom e seus capangas constituíam também o núcleo dos personagens negros dentro da narrativa que Altman nos apresenta. O espaço do *Hey-Hey Club*, portanto, concentra em *Kansas City* uma série de elementos (produção artística, crime organizado, questões raciais) que merecem uma análise mais detida. Um bom ponto de partida pode ser a sequência que fecha a narrativa.

Altman inicia o encerramento de seu filme com uma ponte sonora. Depois de executar Blondie com um tiro à queima-roupa, Carolyn surge à porta da casa em que estava confinada e, enquanto ela segue para o carro em que Henry Stilton a espera, ouve-se o início de *Solitude*, uma música de tom melancólico composta por Duke Ellington<sup>5</sup> em 1934. É o segundo momento no

<sup>2</sup> William “Count” Basie (1904-1984) iniciou sua carreira como músico na adolescência, acompanhando filmes mudos nos cinemas de Nova Jersey, sua cidade natal, de onde saiu pouco tempo depois acompanhando um show itinerante de *vaudiville* pelos EUA. Em 1927, estabeleceu-se em Kansas City, onde tocou nos *Blue Devils* de Walter Page e, em seguida, na banda de Bennie Moten. Após a morte desse último, Basie assumiu a liderança da banda e tornou-se um grande sucesso, divulgado o jazz produzindo em Kansas City nas turnês ao redor dos EUA. Fonte: (Fonte: Giddins, G., DeVeaux, S. *Jazz*. New York: W. W. Norton & Company, 2009, pp. 214-215)

<sup>3</sup> Coleman Hawkins (1904-1969) nasceu em St. Joseph, Missouri, e começou a estudar música aos cinco anos de idade. Aos dezoito entrou para sua primeira banda de jazz. Logo em seguida, uniu-se à banda de Fletcher Henderson, com quem permaneceu por onze anos desenvolvendo sua técnica de solista no saxofone tenor, tornando-se uma das maiores referências do jazz no instrumento. (Fonte: Giddins, G., DeVeaux, S., op. cit., p. 162)

<sup>4</sup> Lester Young (1909-1959) nasceu no Mississippi, mas cresceu em Nova Orleans, onde seu pai o treinou em diversos instrumentos para que Lester, junto de seus irmãos, formasse a Young Family Band. Deixou a banda da família em 1927 para excursionar com King Oliver, Benny Moten and the Blue Devils, entre outros. Em 1933 estabeleceu-se em Kansas City. Quando a banda de Fletcher Henderson passou pela cidade em dezembro daquele ano, Young e Hawkins participaram de uma lendária *jam session* envolvendo outros saxofonistas tenores – entre eles, Ben Webster. Essa *jam session* durou toda a madrugada e, de acordo com o que se tem notícia, Lester Young saiu vencedor dos duelos. (Fonte: Giddins, G., DeVeaux, S., op. cit., pp. 250-251)

<sup>5</sup> Edward Kennedy (Duke) Ellington (1899-1974) é considerado um dos mais importantes compositores de jazz norte-americanos. Nascido em Washington D.C., numa família negra de classe média que incentivava seu talento para a música e as artes, Ellington destacou-se em diversos campos da música: foi compositor, arranjador, letrista,



filme em que Altman utiliza a mesma música, mas com arranjos diferentes. No primeiro, há a participação da maior parte dos músicos da banda, que aparecem tocando em cena pouco antes do corte para o interior da casa de Blondie. Nesse segundo momento, *Solitude* surge com um arranjo somente para bateria, piano, contrabaixo e clarinete. Se antes os saxofonistas eram os solistas, agora são os contrabaixistas que tomam os solos para si. Embora seja a mesma música, a melancolia da melodia se dá de maneira completamente distinta nas duas execuções, o que evidencia a capacidade dos músicos – e do próprio jazz – de aceitar variações que vão além das improvisações. De qualquer maneira, em ambos os casos a composição de Duke Ellington tem a função de criar uma moldura em torno do sentimento de Blondie e de Carolyn – enquanto a primeira aposta todas as suas fichas num modelo romântico, e só vê sentido em sua vida ao lado de Johnny O’Hara, a segunda amarga um relacionamento vazio e desconta suas mágoas num vidro de láudano<sup>6</sup>.



**Figura 1**  
A banda do Hey-Hey Club tocando *Solitude*

líder de banda, pianista e produtor. Sua importância na cultura norte-americana vai além do escopo musical, pois se recusava a aceitar quaisquer limitações raciais que lhe fossem impostas. Com essa postura, tornou-se um autêntico herói para as comunidades negras dos Estados Unidos por quase um século. (Fonte: Giddins, G., DeVeaux, S., op. cit., pp. 138-139)

<sup>6</sup> Solução de ópio em álcool com efeito sedativo. Arma importante no arsenal médico até o final do século XIX, seu uso entusiástico resultava frequentemente em dependência química. (Fonte: Strathern, P. O sonho de Mendeleiev: a verdadeira história da química. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002, p. 83-84.)



Quando a sequência com Carolyn e Henry Stilton termina, no entanto, *Solitude* passa a ter outra função. O corte nos leva ao interior do Hey-Hey Club. A câmera focaliza, em plano médio, Seldom Seen sentado a uma das mesas coberta por dólares, uma garrafa de bebida e os sapatos do gângster. Seldom separa as notas em maços, enquanto *Solitude* segue ao fundo. A câmera realiza um *travelling* da direita para a esquerda associado a um *zoom out*, e assim, enquanto os créditos do filme começam a subir, passamos a observar um plano médio do interior do clube. É possível visualizar, em primeiro plano, os poucos músicos ainda tocando no palco, mas sem nenhum cliente às mesas e com o ambiente à meia-luz. Vemos Seldom, agora, em segundo plano ao fundo. Trata-se, portanto, do final do “expediente” no clube, o fim da *jam session* que havia começado na manhã do dia anterior.

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

Mas de que maneira se deu o vínculo do jazz com o gangsterismo? Por que os músicos precisaram recorrer ao crime organizado para terem condições de trabalho? Parte da resposta reside no cenário econômico dos EUA no início do século XX. A queda da bolsa de Nova Iorque em 1929 ocorreu num momento em que o consumo de discos de jazz crescia vertiginosamente. Embora quem lucrasse de fato com a indústria fonográfica fossem os produtores e não os músicos, os discos eram os principais responsáveis pela divulgação do jazz em todos os EUA antes da expansão das transmissões de rádio. Com a crise, houve uma estagnação na indústria norte-americana do lazer, a venda de discos despencou e o desemprego avançou.

O período da Depressão poderia muito bem ter acabado com todos os empregos para os músicos e levado o gênero para a uma crise. Isso não aconteceu de maneira generalizada,



segundo Burton Peretti, por dois motivos principais. O primeiro deles está relacionado à intervenção do Estado por meio da *Works Progress Administration* (WPA) e seu programa de amparo aos músicos, o *Federal Music Project* (FMP), que oferecia, além de educação musical para a população em geral, a organização dos trabalhadores em um sindicato para que pudessem lutar pelos seus direitos. Entre suas conquistas, o FMP conseguiu estabelecer quatro escolas de música em Manhattan (três delas no Harlem<sup>7</sup>) e empregou mais de cem músicos como instrutores em regime de meio-período. Entretanto, os ganhos dos músicos empregados pela WPA eram mínimos. Peretti cita como exemplo o caso do trompetista William Samuels, que trabalhava numa orquestra de quarenta músicos (todos negros) da WPA e recebia US\$ 94,00 por mês numa época em que pagava US\$ 35,00 de aluguel e, com o restante, sustentava sua esposa e três filhos. (PERETTI, 1994, p. 167)

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

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

um salário quase três vezes maior do que Henry Ford pagava aos operários automotivos negros dentro do seu programa salarial de ‘cinco-dólares-por-dia’. Esse total não incluía gratificações, com as quais se chegava a US\$ 100,00 por

---

<sup>7</sup> Bairro no extremo norte de Manhattan que concentrou, no início do século XX, a população negra oriunda dos estados do sul que migrou para Nova Iorque. Nos anos 1920 e 1930, foi cenário de uma efervescente produção cultural sem precedentes na comunidade negra norte-americana. (Fonte: Harlem – <http://en.wikipedia.org/wiki/Harlem> – acessado em 11/10/2009)



semana no *Plantation Café* de Chicago e outros clubes especializados (...) Embora esses ganhos elevados fossem irregulares e restritos a poucas centenas dos músicos negros mais habilidosos, isso ainda representava um rompimento promissor com o passado. (PERETTI, 1994, p. 49)

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

fato de ela ser dominada pela máquina política mais corrupta dos EUA [o que] a fez permanecer tão aberta quanto as cidades de gado do Kansas no apogeu do oeste, e uma maior fonte de empregos para músicos do que a maioria das cidades. (HOBSBAWM, 1989, p. 68)

Em *Kansas City*, vários dos músicos que tocam no *Hey-Hey Club* de Seldom Seen representam artistas que foram importantes para o desenvolvimento do *swing*<sup>8</sup> na cidade. Altman só faz menção direta a alguns deles: os nomes da pianista Mary Lou Williams e dos saxofonistas Ben Webster, Lester Young e Coleman Hawkins - sendo os dois últimos os protagonistas da sequência do duelo - aparecem no cartaz do lado de fora do clube; em certo momento, Seldom

<sup>8</sup> Estilo de jazz surgido em meados da década de 1930 e cuja denominação praticamente substituiu o termo jazz na época, que passou a ser usado quase que exclusivamente para descrever a música produzida em Nova Orleans na década anterior. O swing é caracterizado por uma nova virtuosidade por parte dos músicos - que avançaram no que diz respeito às bases harmônicas e melódicas do jazz; uma evolução no uso da guitarra com o surgimento do amplificador e a inclusão do saxofone como instrumento da seção melódica; surgimento das big bands, compostas por 12 a 18 músicos; e o desenvolvimento das composições de jazz para essas bandas. "Se o jazz da década de 1920, criado numa época de afluência, iluminava um individualismo desafiador, a Era do Swing respondeu aos anos de adversidade e de guerra com um espírito coletivo que expressava um despreocupado otimismo" - Fonte: Giddins, G., DeVeaux, S., op. cit., p. 171-172 (tradução nossa)



Seen chama a atenção para o som do pianista Bill Basie (que é mais conhecido como "Count" Basie, mas só recebeu essa alcunha em 1936, e o filme se passa em 1934); Seldom também pergunta pelo "médico amigo de Bennie Moten", fazendo referência a um dos maiores pianistas e líderes de banda da cidade, que morreu em uma operação nas amídalas feita pelo mesmo médico com quem havia embriagado-se na noite anterior – é por esse médico que Seldom pergunta para retirar as vísceras de Johnny O'Hara no fim do enredo; e, por último, o saxofonista Charlie Parker<sup>9</sup>, que, em 1934, teria quatorze anos como aparenta no filme.



**Figura 2**

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

Além das referências diretas, os aficionados por jazz também são capazes de identificar, por exemplo, o cantor Joe Turner (que trabalhava como bartender no *Sunset Club* de Kansas City) e o baterista Jo Jones (famoso por ter humilhado Charlie Parker em uma de suas primeiras jam sessions ao jogar um dos pratos de sua bateria ao lado do saxofonista no meio de seu solo). Há ainda outros pequenos elementos que surgem ao longo da narrativa e que acrescentam densidade à contextualização histórica que o diretor nos oferece. Em determinado momento há, por

<sup>9</sup> Charlie Parker (1920-1955), assim como Altman, nasceu em Kansas City e foi considerado um dos precursores do bebop, estilo de jazz desenvolvido nos anos 1940 a partir do swing. (Fonte: Giddins, G., DeVeaux, S., op. cit., pp. 301-302)



exemplo, um diálogo entre Carolyn e Blondie sobre o “caso Lindbergh”<sup>10</sup>. Blondie apresenta sua teoria sobre o assunto e ambas demonstram pena pelo desfecho do caso. Ironicamente, nenhuma das duas chega a perceber que a situação que elas vivem naquele momento é exatamente a de um sequestro. Em outra rápida cena do filme, podemos ver a data exata em que a narrativa se passa – 27 de março de 1934, registrado como o dia de uma conturbada eleição para prefeito de Kansas City em que quatro pessoas foram assassinadas durante o período de votação. Os tiroteios foram ligados a disputas entre facções do partido Democrata e entre gângsteres. Embora tenha havido um esforço da oposição, aqueles que detinham o poder previamente garantiram a permanência em seus respectivos cargos. (MONTGOMERY, 1999, p. 217)

Assim como os exemplos acima, há elementos e referências ao longo desse e de outros de seus filmes que Altman não decifra por completo, deixando essa tarefa a cargo do espectador. Para o diretor, o fato de o cinema não ser, nos termos adonianos, uma arte autônoma<sup>11</sup>, não significa que ela precise ser obrigatoriamente de fácil compreensão. É possível exigir do espectador um esforço cognitivo mesmo sendo uma arte acessível às massas. Esse procedimento faz de Altman uma exceção à regra em Hollywood, já que a tendência da indústria cinematográfica é privar o espectador desse trabalho intelectual e mantê-lo sob o véu da ideologia.

Outra referência histórica que Altman nos mostra sobre a década de 1930 em Kansas City se dá na figura de Tom Pendergast, líder democrata do Condado de Jackson. Homem religioso e abastado, Pendergast controlava a cidade com um poder baseado em três elementos

<sup>10</sup> Em março de 1932 o filho de 20 meses de idade do herói da aviação norte-americana Charles Lindbergh foi sequestrado em sua casa, em Nova Jérsei. Lindbergh pagou US\$ 50.000,00 pelo resgate de seu filho, encontrado morto dois meses depois no meio da mata a 5 milhas de distância da casa dos Lindberghs. Bruno Hauptmann, um imigrante alemão, foi acusado pelo homicídio e executado, mas não houve provas consistentes de sua culpa. O caso provocou comoção nacional e causou a adoção do *Federal Kidnapping Act*, conhecido como *Lindbergh Law*, que proíbe o sequestro e transporte de indivíduos através das divisas estaduais. (Fonte: Lippman, M. R. *Contemporary criminal law: concepts, cases, and controversies*. Thousand Oaks: Sage Publications, 2007, p. 367.)

<sup>11</sup> “[Adorno] contrapõe os produtos da indústria cultural com o sentido de obra de arte autêntica e autônoma. A arte autônoma possui um valor de verdade, pois se mostrava muito distante da precária condição material humana e, ao mesmo tempo, se manifestava como protesto à ordem vigente. Quando a arte protesta negando o âmbito das relações sócio-econômicas, ela atrai para si uma ‘promessa de felicidade’, que significa afirmar no contexto da obra uma possibilidade para o futuro. Mas a arte autônoma não era tão acessível às massas, justamente pelo esforço cognitivo que exigia de quem a apreciava. Contudo, isso não significa um pretexto para torná-la fácil. É em sua difícil compreensão que a arte resiste à falsa universalidade da integração, e seu valor de verdade se mostra preservado, além de sua seriedade designar um aspecto de denúncia contra a falsa organização social. As massas estavam mais ligadas a uma arte de entretenimento, que servia de ‘descanso’. Assim, arte séria e arte ligeira se mostravam irreconciliáveis, mas a indústria cultural fez uma forçosa união entre essas duas esferas, cujo resultado se vê na banalização da obra autêntica.” (Fonte: AGUIAR, W. F. "Adorno e a dimensão social da arte". Revista Urutagua - revista acadêmica multidisciplinar Nº 15 - abr./mai./jun./jul. Paraná: Universidade Estadual de Maringá (UEM), 2008 - [www.urutagua.uem.br/015/15aguiar.htm](http://www.urutagua.uem.br/015/15aguiar.htm) - acessado em 10/10/2009.)



principais: total domínio sobre a máquina política de seu partido; propriedade da *Ready-Mixed Concrete Company*, indústria de construção civil que oferecia todo o material necessário aos programas públicos com os quais ele contribuía; e, por último, íntimas ligações com o crime organizado desde que assumiu o poder em 1926, o que transformou Kansas City numa das cidades mais violentas do país.

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

Ainda que a corrupção e o gangsterismo não fossem nada confortáveis para os cidadãos comuns, Kansas City era, para os músicos, um paraíso, pois havia farta oferta de empregos. A fama da cidade se espalhou rapidamente pelo país, o que fez com que a música que definiu o estilo de Kansas City acabasse sendo cunhada por músicos vindos de norte a sul do país<sup>12</sup>. A influência do jazz de Kansas City ultrapassou a década de 1930 e a cidade tornou-se uma referência na evolução histórica do gênero como um dos berços da revolução *bebop* que se seguiria. Charlie Parker, um dos músicos mais radicais do *bebop* na década de 1940, nasceu e cresceu sob a influência do *swing* produzido em Kansas City.

O atrelamento da produção artística ao crime organizado não trouxe aos músicos de jazz só benefícios. Gângsteres eram empregadores tão generosos quanto difíceis. Geralmente acertavam os contratos com os músicos sem nenhuma negociação e, dessa maneira, proibiam que o músico deixasse o clube quando o contrato expirava. Essa era a regra em Chicago desde 1916. Além do ambiente violento dos clubes e das ameaças, os gângsteres chegavam até a sequestrar músicos desobedientes ou que representavam alvos simbólicos nas disputas entre grupos rivais. Duke Ellington foi um dos que sofreu com esse tipo de ameaça em uma visita a Chicago. (PERETTI, 1994, p. 147)

Vale notar que a música não foi a única expressão artística norte-americana que sofreu a infiltração do crime organizado. O cinema também foi um dos campos em que uma espécie de

---

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



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

as produtoras principais esperavam poder dominar o mercado ao monopolizar a fabricação dos projetores e a produção de filmes, monopolizando também as cine-câmaras. Particularmente nos Estados Unidos desenvolveu-se uma luta violenta em torno das patentes, destacando-se Edison pela sua ferocidade. Durante os anos de 1897 a 1906 julgaram-se nos tribunais americanos mais de quinhentos processos ligados às várias patentes que iam surgindo. Irrompe uma verdadeira guerra de *gangsters* e os cameramen têm de realizar o seu trabalho protegidos por guarda-costas. Durante a filmagem da luta Jeffries-Sharkey, em 1899, há cenas de pugilismo fora e dentro do ringue, pois o ‘cinegrafista’ da Biograph, que tem a exclusividade da reportagem, é surpreendido pela presença de um colega da Vitagraph. (ROSENFELD, 2002. p. 70).

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

Com o fim da Lei Seca em 1933, embora os gângsteres não precisassem mais dos músicos para atrair consumidores de bebida contrabandeada, eles mantiveram a propriedade dos clubes onde se tocava jazz. A relação dos músicos com os criminosos continuou sendo, portanto, uma necessidade para os primeiros, por não serem donos de seus meios de produção. Ainda assim, o inverno de 1934 foi, para muitos deles, a pior época das suas vidas financeiras. Sidney Bechet, clarinetista e um dos primeiros a introduzir o saxofone (uma invenção das bandas militares francesas) no jazz, e Tommy Ladnier, trompetista, chegaram a abrir juntos uma lavanderia no Harlem, que logo veio a falir. (PERETTI, 1994, p. 167)

A alternativa mais viável financeiramente para os músicos empobrecidos durante a Depressão era justamente a que implicava maior desapego artístico: entrar para as bandas de música dançante mais populares – a parte mais visível do jazz, derivada do *ragtime* e popularizada



por Paul Whiteman, Ted Lewis e a Tin Pan Alley. Essas bandas representavam uma variedade do jazz que era “moderadamente sincopada, raramente usava o *blues* ou o *swing* e quase nunca evidenciava a improvisação, tirando essa vertente da grande tradição do jazz”. (PERETTI, 1994, p. 94) Poucos músicos permaneceram em Chicago, Nova Orleans e outras cidades durante a Depressão. Aqueles que não tinham alternativas aceitavam esse retrocesso estético e se mudavam para Nova Iorque, onde grande parte da indústria de música popular se encontrava. Estúdios de rádio e orquestras da Broadway, entre outros, acolheram esses músicos e lhes ofereceram emprego. Nesse contexto, as *jam sessions* ganharam força e os músicos reuniam-se após o expediente em pequenos clubes para tocar livremente por horas a fio.

Alguns historiadores consideram as *jam sessions* dos anos 1930 como a raiz do estilo que surgiu na década seguinte, o *bebop*. Longe dos palcos e das platéias ávidas por música dançante, os músicos usavam as *jam sessions* não só como um espaço para descanso do trabalho, mas também como uma oportunidade para aprender. Com esse intuito, havia nessas reuniões uma série de obstáculos musicais a quem se dispusesse a participar, como tocar uma música conhecida num ritmo extremamente rápido ou em tom pouco usual. Dessa forma, as habilidades musicais de cada um eram testadas constantemente. Aqueles que tinham sucesso permaneciam no grupo da *jam session*, e os mal-sucedidos voltavam para casa para treinar. Isso criou uma geração de instrumentistas virtuosos, que elevaram a improvisação a níveis nunca alcançados anteriormente, tornando o jazz uma música mais difícil tanto na sua execução, como na sua apreciação. Esse processo levou o gênero a uma crise, fazendo com que os shows de jazz a partir da década de 1940, na era do *bebop*, passassem a ter um caráter intimista, com um público mais seletivo, que ia até o clube de jazz para celebrar as habilidades do músico.

Com a banda do *Hey-Hey Club*, Altman faz um resgate de um momento na história do jazz em que ele era uma música mais popular, alcançava diferentes classes sociais e era tocada para que as pessoas dançassem e se divertissem. (GIDDINGS, DeVEAUX, 2009, pp. 295-301) Naquele momento da história norte-americana, o desenvolvimento do jazz configurou um avanço, pois houve a criação de associações de artistas e a geração de empregos – até certo ponto, uma solução para o problema dos negros nos Estados Unidos. Entretanto, o jazz não foi capaz de obliterar o preconceito racial e as desigualdades sociais. Além de depender do financiamento do crime organizado, ele era uma promessa de liberdade que, por estar contida no sistema capitalista, se realizou somente para alguns indivíduos. O próprio filme cria um contraponto entre a liberdade criativa dos músicos e o aprisionamento social dos personagens



negros da trama. Para eles, a promessa de liberdade não foi cumprida, pois ainda precisa ser universalizada.

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

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

148

- DRIGGS, F., HADDIX, C. *Kansas City Jazz: from ragtime to bebop*. New York, Oxford University Press, 2005.
- GIDDINS, G., DeVEAUX, S. *Jazz*. New York: W. W. Norton & Company, 2009
- HOBBSAWM, E. *História Social do Jazz*. Tradução Angela Noronha. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1989.
- MONTGOMERY, R. et. al. *Kansas City: an American story*. Kansas City, Kansas City Star Books, 1999, p. 217.
- PERETTI, B. *The Creation of Jazz – Music, Race, and Culture in Urban America*. Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1994.
- ROSENFELD, A. *Cinema: Arte e Indústria*. São Paulo, Perspectiva, 2002.
- STERRIT, D. Director Builds Metaphor for Jazz in Kansas City. In: *Robert Altman Interviews – Edited By David Sterritt*. Jackson: University of Mississippi, 2000.

