

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
DEPARTAMENTO DE CINEMA E VÍDEO

LUIZ FERNANDO WLIAN

THAT'S ENTERTAINMENT?
Tensões, ambiguidades e questões estético-narrativas no musical norte americano

Niterói
2015

LUIZ FERNANDO WLIAN

THAT'S ENTERTAINMENT?

Tensões, ambiguidades e questões estético-narrativas no musical norte americano

Monografia apresentada ao curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, como requisito obrigatório para obtenção de Bacharelado em Cinema e Audiovisual.

Orientador:
Prof.^a Dr. Maurício de Bragança.

Niterói
2015



Universidade
Federal
Fluminense

IACS - Instituto de Arte & Comunicação Social
Departamento de Cinema & Vídeo
Parecer de Projeto Experimental

Aluno	Adriaz Fernando Wlian		
Curso	Cinema e Audiovisual	Mat	112057062

Título	That's Entertainment? Tensões, ambiguidades e questões estético-narrativas no musical norte-americano		
--------	---	--	--

Orientador	Prof	Maurício de Bragança	
Banca	Prof	Elizamy Sabatiera Machado	
Banca	Prof	Carolina Amaral	

Data de apresentação	03/11/2015
----------------------	------------

Parecer

A pesquisa apresenta um fôlego incomum para uma monografia, evidenciando a dedicação ao trabalho e a capacidade de diálogo com uma bibliografia de excelência no tema. Isso faz com que a pesquisa abra demasiados pontos de discussão, nem sempre aprofundados devidamente:

A banca aponta ainda a qualidade do texto, que apresenta clareza e eficiência na construção de sua argumentação

Nota final	10,0 (dez)
------------	------------

Assinaturas da banca

Maurício de Bragança
Elizamy Sabatiera Machado
Carolina Amaral

À minha família, que se estende a todos aqueles que amo.

AGRADECIMENTOS

À minha família, em primeiro lugar. Ao meu pai, por todo apoio durante minha formação. À minha mãe, por toda estrutura e amor. À minha irmã, por compartilhar risadas nos momentos certos. Sem sua base, meus queridos, eu não estaria a escrever essas linhas.

Ao professor Maurício, pela orientação do trabalho, pela grande influência intelectual, pelo empréstimo de livros e, muito importante, pela amizade.

À professora Eliany, ou minha grande amiga Ely, pela companhia, pela troca, atenção, amor. Com sua presença, para compartilhar momentos, tanto dentro quanto fora da universidade, a jornada ganhou brilho.

A Carolina Amaral, pela ajuda na concepção do trabalho, com empréstimo de livros e de sua própria dissertação acadêmica. Também pelas ótimas (e divertidas) aulas de *Chick-Flick*, e, claro, por aceitar fazer parte da minha banca examinadora.

Aos meus amigos Pedro e Sofia, queridos, que mesmo de longe deram alento em momentos necessários. Obrigado por fazerem parte da minha vida.

A Eliane Trigo, grande amiga, cujos conselhos foram fundamentais na concepção deste trabalho. Obrigado pelas conversas e pelo carinho.

A Leonardo Trigo, por compartilhar comigo. Agradeço também a toda sua família.

A todos os meus amigos, que de alguma forma, contribuíram para o espírito deste que aqui escreve.

“Gosto é a faculdade de ajuizamento de um objeto ou de um modo de representação mediante uma complacência ou descomplacência independente de todo interesse. O objeto de uma tal complacência chama-se belo”.

Immanuel Kant – Crítica do Juízo

RESUMO

O musical, gênero muito popular à sua época, é tomado por muitos como um gênero meramente escapista de entretenimento, totalmente vinculado à ideologia do modo de produção hollywoodiano. O intuito deste trabalho é investigar o fenômeno dos filmes musicais, suas características e especificidades, desde sua origem, ligada a um gênero de entretenimento teatral, até o seu auge e decadência, compreendida da chamada Era de Ouro. Além da análise teórica do musical, no que tange à elementos estético-narrativos, o trabalho busca investigar de que forma esses filmes podem trazer ambiguidades e tensões que envolvem tanto a própria concepção do gênero em si, quanto questões além dele.

Palavras-chave: Gênero musical. Entretenimento. Estética. Narrativa. Texto e Pré-texto.

ABSTRACT

The musical film, a very popular genre at its time, is taken by many people as a mere escapist genre of entertainment, totally linked to the production ideology of Hollywood. The purpose of this study is to investigate the phenomenon of musical movies, their characteristics and specificities, from the genre's origin, linked to a theatrical entertainment genre, to its peak and decadence, comprised in the so-called Golden Age. Besides the theoretical analysis of the musical, regarding aesthetic and narrative elements, the study seeks to suggest how these movies can bring ambiguities and tensions that involve both the genre conception itself, as questions beyond it.

Palavras-chave: Musical Film. Entertainment. Aesthetic. Narrative. Text and Pre-text.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Cenas do filme Amor de Dançarina	27
Figura 2: Imagem do número “By a Waterfall”	28
Figura 3: Espetáculo e plateia, cena do filme <i>Vamos Dançar?</i>	32
Figura 4: “Shall We Dance”, cena do filme <i>Vamos Dançar?</i>	42
Figura 5: “Somewhere Over the Rainbow” e “Gave Yourself a Merry Little Christmas”	43
Figura 6: Petrov e Linda discutem com seus empresários	46
Figura 7: O primeiro encontro e a aproximação	46
Figura 8: Conciliação das diferenças	47
Figura 9: O último conflito; a reconciliação e o <i>happy end</i>	47
Figura 10: Diferentes caracteres do número “Honeymoon Hotel”	54
Figura 11: Cenas de ensaio em <i>Belezas em Revista</i>	58
Figura 12: Objetificação do corpo feminino em “By a Waterfall”, de <i>Belezas em Revista</i>	61
Figura 13: Linda pilota um avião, em <i>Vamos Dançar?</i>	63
Figura 14: Carinho entre irmãs em <i>Melodia na Broadway</i>	64
Figura 15: Cena do filme <i>Magnolia</i> . De um lado, brancos; de outro, negros escravos	69
Figura 16: Imagens da sequência “Ol’Man River”	70
Figura 17: <i>Magnolia</i> dança uma música negra	73
Figura 18: Fred Astaire e elenco negro em <i>Vamos Dançar?</i>	74

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. O FILME ESPETÁCULO: DIÁLOGOS ENTRE CINEMA E TEATRO	16
1.1 UM GÊNERO DE TEATRO	18
1.2 O MUSICAL NO CINEMA	22
1.2.1 Uma nova experiência estética	24
1.2.2 A identificação	30
2. O ERIGIR DO SONHO	34
2.1 OS PADRÕES CLÁSSICOS	35
2.1.1 O <i>Backstage Musical</i>	37
2.1.2 Narrativa e número musical	39
2.1.3 A narrativa clássica	43
2.1.4 Entretenimento: o preenchimento do desejo	47
3. DESCONSTRUÇÃO	56
3.1 O TRABALHO E A DANÇA: A AMBIGUIDADE DO <i>BACKSTAGE MUSICAL</i>	56
3.2 O TEXTO SOCIAL	59
3.2.1 <i>Melodia na Broadway</i> e o papel feminino	60
3.2.2 O papel do negro em <i>Magnolia</i>	67
CONSIDERAÇÕES FINAIS	76
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	81
ANEXO – Lista de filmes citados (por ordem de aparição)	

INTRODUÇÃO

Espetáculo. Entretenimento. Escapista, alienador. Subproduto da cultura de enlatados. Apelativo. Criador de atmosferas, universos paralelos. Sonhos, fantasia. De fato, as visões e críticas que apontam para o cinema musical, no que toca a questão de gênero ou de estilo narrativo, são dos mais variados posicionamentos. De um lado, aponta-se seu viés industrial, intimamente ligado à produção hollywoodiana, que visa à reprodução de um “filme-produto”, cuja mera função é o entretenimento; de outro, analisa-se a cinematografia por sua importância histórica, suas especificidades estético-narrativas, seu papel dentro da construção da linguagem cinematográfica. Contudo, independentemente das distintas visões que podem haver sobre o gênero, estas que, muitas vezes, podem expor conceitos rasos, é de se considerar que o musical cumpre um papel de extrema relevância para o modo de olhar a trajetória do Cinema.

Gênero de imenso sucesso na primeira metade do séc. XX, o musical se estabelece com força na indústria americana, praticamente desde o seu início, ao fim da década de 1920 e início de 1930. Esse gênero, que une de forma evidente a narrativa à técnica, configura-se como um dos últimos gêneros a surgir no cinema, uma vez que sua existência estava diretamente ligada à existência de uma tecnologia sonora que o viabilizasse, o que ocorre ao fim da década de 1920. Nesse sentido, é válido pensar como esse filme alça um voo tão alto, a ponto de chegar a ser o principal segmento de produção em *Hollywood*. De onde se origina sua linguagem, sua retórica, sua proposta estética; como ele cria um pacto com seu público; quais são suas principais características; qual sua importância para todo o contexto cinematográfico?

De fato, o cinema musical se destaca, dentre as outras formas de cinematografia, por todo um conjunto de especificidades que o tornam único, especificidades estas que estão muito ligadas à sua forma, em viés imagético e sonoro, ao seu conteúdo, estruturado pela ligação entre narrativa e *performance*, à maneira como estabelece relação com seu público e, principalmente, à maneira como observa a si próprio.

O gênero musical possui longa jornada no mundo do teatro, esta que remete inclusive a fazeres teatrais de muitos séculos atrás, do teatro grego ao medieval, ultrapassando anos de História, de forma difícil de especificar. A música, a *performance* e a narrativa são formas de arte que andam juntas há muito tempo, intercalando-se das mais distintas maneiras. O cinema toma muito do referencial teatral para construir sua linguagem, de forma geral; por sua vez, o

musical se configura como o gênero que se liga mais claramente a essa tradição teatral, o que é possível perceber tanto em sua estética quanto em seu discurso.

Por esse caminho, pensar-se-á o desenvolvimento de um gênero musical em teatro, a construção imagético-sonora, a criação de uma *mise en scène* específica, e como o cinema toma para si este gênero, como ele articula toda essa linguagem à forma de um filme, criando um produto novo. O musical, já em uma tradição teatral, é um gênero que possui forte ligação com a ideia de espetáculo, de grandiosidade, de apelo popular. O cinema toma todas essas características e conceitos, e constrói um verdadeiro espetáculo fílmico, lançando mão de suas especificidades técnicas e linguísticas, redesenhando de forma acentuada a visualidade e sonoridade propostas em um *show* realizado em teatro. O filme musical, ao moldar-se como um espetáculo, reconhece-se como tal, e olha para o seu espectador, estabelece com ele um contato, demonstrando relação direta. Pelo auto reconhecimento de ser um *show*, o filme musical observa e dialoga com sua plateia. Nesse sentido, levanta-se uma das principais características do musical cinematográfico: a auto reflexividade.

O cinema musical possui uma marca de extrema distinção: a metalinguagem, a auto referência, o olhar para si próprio. Justamente por propor uma estilização da vida, que é entrecortada por música e dança, o musical se reconhece como algo especial, algo que existe para além dele próprio, que é assistido por uma plateia. Assim, o gênero brinca com seu próprio processo de construção, revelando e estilizando os meios que levam à moldura do espetáculo, além de olhar e conversar diretamente com seu público. Nesse sentido, diferencia-se muito de outros gêneros cinematográficos, por propor uma experiência estética única. Segundo a estudiosa Jane Feuer: “Historicamente, a arte musical se desenvolve em níveis cada vez maiores de auto reflexividade¹ (FEUER, 2002, p. 32)”. Dessa forma, pela criação de uma linguagem específica, de um aparato estético-narrativo próprio, constitui-se um de seus mais importantes papéis dentro do cinema.

Em outra instância, toma-se o musical como narrativa e como produto voltado a entretenimento, características essas que, articuladas, constroem o ideário de gênero, criam um pacto com o público. Nesse sentido, interpreta-se gênero por uma série de estruturas estético-narrativas capazes de gerar expectativa e confiança do público para com o filme. O musical

¹ Traduzido pelo autor. No original: “Historically, the art musical has evolved toward increasingly greater degrees of self-reflectivity”.

opera em uma série de construtos que o evidenciam como obra genuína, que o fazem ser recebido e reconhecido pelo espectador. Desde o fato de mesclar narrativa a *performance* (esta ligada aos números musicais), a toda uma construção mais ampla de texto, imagem e retórica.

Popularmente visto como um gênero leve e divertido, o musical, em um ponto de vista generalizado, articula-se por uma narrativa simples, com personagens e estrutura de pouca profundidade, além de um garantido final feliz, como analisa o autor Rick Altman. Esse filme é moldado por toda uma estrutura que se volta ao entretenimento, fator este que é analisado a fundo por autores como Richard Dyer e Jane Feuer.

Um dos pontos principais desse trabalho é destrinchar padrões narrativos e retóricos do gênero musical, constituídos especialmente por Rick Altman, Richard Dyer e Jane Feuer. Essa análise parte, principalmente, da leitura, comparação teórica e exemplificação. De outro lado, o estudo pretende averiguar o afastamento do gênero musical em relação a esses conceitos; como o filme musical é capaz de apresentar questões que vão além de um imaginário generalizado e de preceitos engessados, além de também poder quebrar ou reinventar esses preceitos.

O musical, de fato, apresenta-se como *show*, como uma proposta de divertimento a um público. Esse é o seu pré-texto, e é nesse pré-texto que opera a teoria dos autores citados anteriormente. Contudo, o trabalho pretende demonstrar como o gênero é capaz de trazer, em seu texto mais profundo, distintas e complexas questões, que podem apontar tanto para problemáticas do próprio filme em si e do processo em que ele se insere (resultado da intensa auto reflexividade), quanto problemáticas de cunho social, que olham para um lugar mais distante.

O musical é constituído de narrativa. Entende-se narrativa como um organismo, um ser que vive, que fala, que toma a realidade como mote, e a ela devolve uma mensagem. Nesse sentido, o gênero é capaz de trazer em seu texto diferentes formas de observar e abordar o mundo.

O musical clássico, cujo pré-texto apresenta de forma clara a estrutura abordada pelos autores, pode possuir textos muito diferentes, de filme a filme; textos que podem apontar para várias direções, trazer diversas questões. Diz-se isso principalmente ao se verificar a imensa gama de musicais produzidos no período áureo. Dúzias e dúzias por ano, segundo o autor Steven Cohan. Visto de forma generalizada como um gênero que reproduz repetições, uma

longa lista de histórias muito parecidas, o musical, em análise mais profunda, carrega uma imensa gama de narrativas cujos textos podem trazer questões sérias a serem analisadas. De questões compartilhadas em todo o gênero, a despontamentos específicos de um ou outro filme; de um olhar internalizado, que apresenta contradições e problemáticas do próprio processo do musical, até um olhar mais amplo, que observa problemáticas sociais, abordando-as; todas essas análises são possíveis dentro do gênero.

Em conclusão, analisa-se o musical como gênero fluído, mutável em relação ao tempo e às mudanças tanto de linguagem, quanto de formas de produção e espectadorialidade. Como o musical se modifica e resiste ao tempo. Conforme a decadência do gênero se acentua nos anos 1950, sua estrutura começa a passar por alterações, que tornam mais evidente a reinvenção de preceitos clássicos sob uma ótica diferente. De um lado, transgressões exacerbadas de um imaginário clássico; de outro, e justamente pela auto reflexividade, pela auto identificação como um musical, a remodelação do clássico, em um viés repaginado que demonstra um reconhecimento claro de seu referencial.

Dessa forma, o trabalho visa a atender a essas discussões, perpassando a teoria dos principais autores a analisar o gênero musical hollywoodiano.

O primeiro capítulo apresenta o gênero musical como peça diretamente ligada a todo um fazer teatral, este que precede o cinema. Nesse contexto, observa-se as passagens históricas que dão origem ao gênero musical no teatro, bem como a origem do conceito de espetáculo e de *mise en scène*, e como o cinema importa todos esses fatores para o seu universo, reconstituindo-os a seu modo, adaptando-os às suas especificidades, operando, assim, na concepção de um novo material.

O segundo capítulo, por sua vez, trabalha mais a fundo o gênero musical dentro do cinema, bem como suas estruturas e particularidades. O principal mote, nessa seção, divide-se em três questões principais: a análise da estrutura narrativa clássica; a articulação dessa narrativa ao número musical, como se dá a junção e o diálogo entre os dois lados; análise das ideias de entretenimento. Todas essas questões apontam para uma maior, que engloba a toda essa parte do estudo: a criação de um imaginário de gênero. Essa seção analisa a fundo e compara as teorias de Rick Altman, Richard Dyer e Jane Feuer.

Indo em outra direção, o terceiro capítulo, a partir da teoria trabalhada no anterior, visa a operar em uma observação mais profunda, a explicar sobre a desconstrução, a partir do

afastamento de um olhar generalista em relação ao gênero. Nesse momento, toma-se à análise filmes do período áureo, em especial anos 1930 e 1940, com ênfase na busca por possíveis inadequações em relação às teorias abordadas do capítulo anterior, bem como tensões no imaginário popular do gênero. Os filmes do período áureo, mesmo que tomados de observações delimitadoras, despontam questões, ambiguidades e problemáticas de grande relevância; assim, trazem em seu texto mais profundidade do que o seu pré-texto, o seu imaginário de gênero, podem aparentar.

O gênero musical, de fato, decai muito em produção e em receptividade perante o público, ao fim dos anos 1950. Isso se acentua aos anos 1960, com o que foi posteriormente demarcado como o fim da Era de Ouro. Dessa forma, o musical chega à contemporaneidade de forma totalmente reconfigurada, sendo visto e recebido de maneira diferente em relação ao período áureo. O espectador atual é outro, e o gênero abre lugar a outras formas de diálogo e recepção. O clássico, nesse contexto, passa a ser visto como algo do passado, um entretenimento de outrora. Segundo o autor Steven Cohan: “Muitos espectadores apreciam esses velhos filmes por seu nostálgico valor como um saudável e conservador entretenimento de uma era passada²” (COHAN, 2002, p. 1).

Assim, o musical é visto como um gênero que preenche um lugar específico na história da produção cinematográfica. Contudo, o trabalho se encerra ao tomar o musical como um organismo mutável, que flui e se adapta ao tempo, às novas formas de linguagem e discurso; que sobrevive justamente por brincar com seu próprio imaginário, pelo redesenhar de novas formas. Nesse sentido, toma-se palavras do autor Robert Stam: “Um cinema culturalmente polirrítmico, multitemporal, contrapontístico e de múltiplas velocidades se torna uma possibilidade real” (STAM, 2010, p. 126).

² Traduzido pelo autor. No original: “Many viewers appreciate these old films for their nostalgic value as conservative, wholesome entertainment of a bygone era”.

1. O FILME ESPETÁCULO: DIÁLOGOS ENTRE CINEMA E TEATRO

Dentre os gêneros cinematográficos que, de alguma forma, quebram o compromisso com o real, com a representação realística de mundo, o musical se destaca ao criar uma representação específica, um mundo de música e dança. Tal representação, extremamente alicerçada por estratégias retóricas, encontra sua razão de ser no fato que constitui o próprio cerne no gênero: apresentar um espetáculo. A narrativa é construída, logo *a priori*, pelo visionamento de um mundo exterior, pela consciência e claro objetivo de ser uma apresentação, de ser vista por outrem; por uma plateia. Para tanto, o musical lança mão de uma série de técnicas que criam um universo paralelo, e dentro desse universo, buscam chamar o espectador, envolvê-lo àquele mundo onde a música atravessa a vida, uma realidade cujos dramas são canalizados pelo ato de cantar e dançar. Em suma, torná-lo parte integrante do espetáculo. Essa característica do gênero musical é, de fato, um dos fatores que mais o aproxima a uma linguagem teatral, a um espetáculo de teatro.

Cinema e teatro, desde o advento do primeiro, compartilham uma infinidade de características. Heranças de um a outro. De um antigo e estruturado fazer teatral a uma nascente linguagem, que buscava sua forma de ser. Nesse contexto, pode-se estabelecer uma série de paralelos analíticos. Trazendo para a análise do musical, percebe-se um traçado evidente que liga as duas formas de arte. Um filme musical, tanto nas instâncias estética quanto narrativa, se configura aos moldes de um espetáculo a ser apresentado (em muitos casos, contando inclusive com a presença de uma plateia diegética). O teatro, por sua vez, é quem constrói esse ideário de espetáculo. A narrativa musical parte da reconfiguração da realidade para uma extra realidade, na qual a história é contada através de diálogos e monólogos cantados, dança, *performance*. Cria o que se pode chamar de sonho, ou, em termo mais específico, utopia³ (DYER, 2002). Nessa conjuntura, assume como forma o lúdico, o fantasioso, no que tange não apenas a interpretação dos atores, dançarinos, mas também a direção de arte, cenários, figurinos; a construção sonoro-imagética como um todo. Essa ludicidade é característica marcante do teatro, que cria uma infinidade de universos sobre um espaço delimitado – o palco – por meio do uso de alternativas que chamam o espectador a criar, a visualizar, a imaginar esse outro mundo. O musical parte do mesmo princípio. Não é sem propósito que o musical

³ *Entertainment and Utopia*, Richard Dyer, 2002.

cinematográfico hollywoodiano anda de mãos dadas com o teatro musical, em especial o produzido na *Broadway*, em Nova York (foco da análise deste trabalho). Jane Feuer, estudiosa do gênero musical, diz que

uma grande porcentagem dos primeiros musicais tomaram por domínio o mundo do entretenimento: *Broadway*, *vaudeville*, as *Ziegfeld Follies*, o burlesco, *night clubs*, o circo, *Tin Pan Alley*, e, em menor escala, mídia de entretenimento de massa na forma de rádio ou da própria Hollywood⁴.
(FEUER, 2002, p. 31)

Relação histórica, que neste trabalho será tratada por relação *Hollywood-Broadway*, ela se confere desde os primórdios do gênero musical (que coincide com os primeiros anos do cinema sonoro) até os dias atuais, de forma intensa. Em quase um século de produção hollywoodiana de filmes musicais, é imensa a quantidade de filmes cujos argumentos foram trazidos de uma mídia a outra, adaptados da plataforma teatral à plataforma fílmica. E a adaptação, nesse caso, não trata apenas do conteúdo narrativo, mas de toda uma construção estética. *Hollywood* trata de, por meio das especificidades do fazer cinematográfico, recriar o espetáculo. Portanto, nesse processo, o produto gerado decerto é um filme fortemente arraigado a uma tradição teatral. Rick Altman, um dos principais estudiosos de gênero e narrativa, sobre o musical hollywoodiano, afirma:

Os estudiosos dos primeiros anos do musical pressupõem que o gênero é uma importação direta da *Broadway*, determinada pela nova tecnologia do cinema sonoro. As provas circunstanciais apontam, certamente, nessa direção: não só se utiliza canções e argumentos da *Broadway*, mas que *Hollywood* produza seus próprios musicais originais valendo-se, para assegurar os resultados, da equipe artística da *Broadway*⁵. (ALTMAN, 2000, p. 56 *apud* BRANDÃO, 2001, p. 11)

Tal teatralidade, dentro do gênero musical, torna-se um aspecto tão intrínseco, que passa por um processo de naturalização. O performático, portanto, anda junto ao real, ou mesmo assume o papel de real. Assim, configura-se uma das principais marcas do musical cinematográfico.

⁴ Traduzido pelo autor. No original: “a large percentage of the early musicals took for their subjects the world of entertainment: Broadway, vaudeville, the Ziegfeld Follies, burlesque, night clubs, Tin Pan Alley, and, to a lesser extent, mass entertainment media in the form of radio or Hollywood itself”.

⁵ Traduzido por Brandão. No original: “Los estudiosos de los primeros años del musical presuponen que el género es una importación directa de Broadway, determinada por la nueva tecnología del cine sonoro. Las pruebas circunstanciales apuntan, certamente, em esa dirección: no sólo se reciclan canciones y argumentos de Broadway, sino que Hollywood produce sus propios musicales originales vaniéndose, para asegurar los resultados, del equipo artístico de Broadway”.

Dentro dessa conjuntura, é válido analisar de forma mais articulada como surge esse musical, essa narrativa cuja dimensão é inerentemente atravessada pelo “extra real”, e como ela articula o público ao seu processo, por meio de linguagem própria.

1.1 UM GÊNERO DE TEATRO

O gênero musical possui longa história em teatro. Mesmo que não oficializado como um gênero, necessariamente, o fazer musical está presente no teatro desde seus primórdios, pode-se dizer. Muitos dos aspectos de linguagem hoje verificados em um musical partem das mais distintas referências teatrais, advindas de diversos períodos históricos. O gênero musical cinematográfico, bem como o teatro musical da *Broadway*, surge do hibridismo, do resultado do encontro de uma série de formas teatrais, sendo essas, em sua maioria, preponderantemente ligadas à arte popular.

Pensar nas origens de um gênero, ou em sua estruturação no decorrer do tempo, requer uma análise de aprofundamento extremamente específico. Contudo, é possível, dentro deste estudo, estabelecer parâmetros de análise, partindo de determinadas referências. Em relação ao musical teatral, em sua concepção mais contemporânea (toma-se nesse sentido o teatro musical produzido do início do séc. XX até os dias atuais), é possível afirmar, por sua forma e estruturação, que ele se relaciona a outras modalidades teatrais, em especial: ópera, opereta e *vaudeville*.

No sentido da junção de encenação e canto, a ópera toma lugar de matriz a outros fazeres teatrais, e se liga mais diretamente ao teatro musical por sua estrutura de linguagem – como já dito, a incorporação do canto à cena – além da ostensão de cenários, figurino, entre outros. Contudo, é na opereta europeia e no *vaudeville* americano que o teatro musical (em especial o realizado nos anos 20, prima fonte do musical cinematográfico) encontra sua ligação mais direta.

A opereta é um gênero europeu cujo auge se dá do séc. XIX ao início do XX, e que pode ser tomado por uma “pequena ópera”: uma ópera mais curta, mais simples, menos densa em forma e em conteúdo, em relação à ópera clássica. Suas narrativas são pouco complexas e voltadas à comicidade. Um gênero que, por suas características, é mais ligado a uma espetatorialidade popular, ou seja, voltado às grandes massas. Posteriormente, dá origem à

comédia musical, que se torna amplamente difundida pela *Broadway*. O *vaudeville*, por sua vez, é originário das apresentações de feira, muito comuns na Europa (em especial na França), constituindo-se como um típico gênero de entretenimento. Trata-se de um “*show* de variedades”; apresentações que dão lugar à comédia, ao drama, ao canto, à dança, ao circo, ao ilusionismo, em números separados e sem ligação direta entre si.

Tendo tais modalidades de teatro como claras referências, o musical teatral cria, a partir do hibridismo, uma linguagem própria. Nessa conjuntura, no que tange a sua construção, em aspectos visuais, sonoros e, especificamente, à criação da cena (esta que é complexa, repleta de corpos e de movimento), é importante levantar à análise a questão da *mise en scène*, e de como ela se constitui no fazer teatral, bem como seu papel fundamental no gênero musical.

Em termos de *mise en scène*, tem-se o grande encontro entre cinema e teatro. “Se há uma noção que parece aproximar a arte cinematográfica de seu antecedente teatral, é certamente a de ‘*mise en scène*’” (AUMONT, 2000b, p. 5 *apud* OLIVEIRA JUNIOR, 2013, p. 17). Pode-se dizer que a construção de uma *mise en scène*, em teatro, permitiu a construção de uma *mise en scène* voltada à linguagem cinematográfica. Nesse sentido, sendo o musical cinematográfico alicerçado no encontro cinema-teatro, a análise visa a discussão de por que meios o teatro construiu tal conceito, como que a construção do espaço e da visualidade ganharam corpo.

Dentro dessa conjuntura, levanta-se o começo de uma tradição baseada na encenação como visual, como apelo aos olhos e sentidos do público por meio do gesto, do movimento, do uso da espacialidade. Em termos históricos, toma-se por parâmetro o teatro europeu do séc. XVIII, ligado às influências do filósofo francês Denis Diderot, bem como a ascensão de um teatro popular.

Muito ligado a teatro, Diderot formulou pensamentos diretamente relacionados à arte dramática. Dentre suas ideias, destaca-se a crítica ao modo de ser do teatro classicista, imperante àquele século. Mais voltado à nobreza, esse teatro era permeado por uma linguagem extremamente restrita e rígida, estruturada primordialmente na recitação. Exatamente por esse motivo, era pouco trabalhado no quesito visual, na construção de uma cena que fizesse pleno uso do espaço e das alternativas disponíveis.

Diderot é imperativo na crítica a esse fazer teatral. De acordo com sua visão, no teatro classicista os códigos cênicos eram pouco desenvolvidos, pela ênfase a uma atuação de pouco movimento, muito apoiada no efeito da palavra e pouco no jogo cênico, além do uso de cenários

e figurinos pouco expressivos. Ele defende a ideia de um teatro mais apoiado na encenação, na gestualidade, nos efeitos do corpo e do movimento; uma cena que valorizasse mais o trabalho do ator em relação ao espaço, que desse à narrativa mais expressividade e particularidade. “Ele pede a elaboração de um jogo cênico que enfatize a ação física da representação (o gesto, a fisionomia), e não mais a palavra e o texto” (OLIVEIRA JUNIOR, 2013, p. 19).

Por esse pensamento, verifica-se o início da concepção de uma ideia contemporânea de cena. A expressividade física, baseada no movimento dos corpos, em seu entrelace, em seu domínio de espaço, tomando lugar onde a autoridade maior, *a priori*, era o oral, a palavra. O estudioso Luiz Carlos Oliveira Junior, ao analisar o pensamento de Diderot naquele contexto, diz: “A cena deve se impor por sua qualidade de presença, colocando o mundo imaginário da peça ao alcance dos sentidos” (Ibid., p. 19).

O conceito de *mise en scène* teatral, da forma que esta foi posteriormente incorporada pelo cinema, foi se desenvolvendo a partir dessa ruptura gradativa com a rigidez do teatro classicista, sendo que a influência das ideias de Diderot, seguida paralelamente ao desenvolvimento e ascensão do melodrama como gênero dramático, tem papel fundamental nesse processo.

Nesse contexto, o teatro popular possui papel catalisador. Considerado vulgar e de “segunda categoria”, representa o reduto onde gêneros como o melodrama obtiveram sucesso imediato. Um fator que explica o papel do teatro popular na construção dessa linguagem cênica mais voltada à visualidade, à ação física e ao movimento, é a proibição formal do uso da palavra em apresentações teatrais populares. A oralidade era considerada um privilégio da alta cultura. Sendo assim, o teatro popular, em suas distintas modalidades, teve de criar uma linguagem própria, altamente baseada na visualidade e na expressividade sonora advinda da música. Segundo Oliveira Junior (Ibid., p. 20), os espetáculos populares “deviam se dedicar a formas de entretenimento não literárias, nas quais as falas, caso existissem, eram ritmadas por música”. Nessa conjuntura, esses espetáculos se dedicaram à construção de aspectos pictóricos do drama, aos seus signos visíveis (Ibid., p. 20). Nesse caso, a ação em cena, fortemente apoiada na gestualidade e movimentação física, teve encontro com o desenvolvimento de cenários elaborados, figurinos específicos, e toda sorte de elementos que favorecessem à expressividade narrativa.

Por esse caminho, desenvolvem-se com louvor as formas populares de teatro. Com a “liberação da palavra” no teatro popular, conquistada com a Revolução Francesa, houve suporte

ao desenvolvimento de um teatro de grande apelo dramático, e é nesse contexto que o melodrama se estabelece.

De outro lado, retomando as influências de Diderot e a consolidação de um teatro burguês, pode-se dizer que o desenvolvimento da primazia visual se deu de forma paralela ao teatro popular. Os atores em palco passam a quebrar os códigos formais do classicismo, e o movimento em cena se torna algo mais solto, tomando parte determinante no fluxo narrativo do espetáculo, bem como em seu apelo visual perante o público. Igualmente, desenvolve-se de forma mais acabada a questão dos cenários e figurino, que no teatro classicista eram tomados como acessórios de pouca importância, sendo pouco expressivos e reaproveitados de espetáculo a espetáculo. O aspecto visual, nesse processo, ganha mais individualidade, sendo seu papel de vital importância na construção dos efeitos cênicos, da contação da história e, por conseguinte, da experiência estética. Segundo o teórico de cinema Ismail Xavier, “a maquinaria posta à disposição do encenador (...) faziam do teatro uma experiência visual excitante, variada, mobilizadora” (XAVIER, 1996, p. 252).

Esse processo de reforma na concepção da cena abre caminho para que, no séc. XIX, surja a ideia de *mise en scène*, já posta nessas palavras, bastante caracterizada da forma com que se conhece e se usa o termo atualmente. Essa forma de construção cênica que posteriormente seria transposta e resignificada pelo cinema.

Partindo desse ponto histórico, tomado neste trabalho como ponto de origem do teatro contemporâneo, faz-se a ligação com o teatro musical. Pelo desenvolvimento da “cena visual”, aliado com a ascensão de gêneros populares de teatro, criou-se a ideia de espetáculo. Uma peça cujo intuito principal é atrair o público, utilizando como recursos principais sua retórica visual e sonora.

Outra corrente decisiva para o modo como o cinema assimilará a prática e a noção da *mise en scène* é o teatro comercial de grande espetáculo que floresce em Londres, Nova York e Paris. Não é nem um teatro literário nem ópera, mas um espetáculo popular que exige outra concepção de elaboração do conjunto segundo uma meta – sempre a mais espetacular possível – a atingir. (OLIVEIRA JUNIOR, 2013, p. 21)

O teatro musical, tal como existia na *Broadway* dos anos 1920 (década na qual surge o cinema sonoro e, por conseguinte, o gênero musical) advém muito desse contexto, tendo suas origens nesse gênero popular voltado ao entretenimento, à visualidade e expressividade ligadas

à música e à dança. É esse teatro musical que é levado à *Hollywood* a partir do fim dos anos 20, sendo continuamente tomado pela indústria de cinema americana nas décadas subsequentes.

1.2 O MUSICAL NO CINEMA

O advento do som permitiu uma verdadeira reconstrução do fazer cinematográfico. Sempre presente no teatro, o som ganhou espaço no cinema, de forma mais objetiva, no sentido de registro, em meados de 1920. Conquista fundamental ao nascimento de novas formas de se construir um fluxo de imagens, uma narrativa. Xavier (2008, p. 35) diz que “com o som, a cena dialogada ganhou maior coeficiente de realidade e também ganhou em ritmo e força dramática”. Diferentemente do papel que representava no cinema mudo, quando orquestras ao vivo embalavam a exibição do filme, o som ganha um novo *status*, atribuído de igual importância em relação à imagem, sendo ambos integrantes de mesmo nível (Ibid., p. 36). De fato, o advento do cinema sonoro, ocorrido no seio da produção hollywoodiana, reconfigurou a forma de se fazer e se pensar o cinema em todo o mundo, bem como propiciou a ascensão de um novo gênero cinematográfico: o musical.

Já estabelecido em teatro, o musical só se torna realidade no cinema por meio do som, sendo assim o gênero cinematográfico mais ligado, àquele momento, à tecnologia, em relação intrínseca. Segundo o estudioso Steven Cohan (2002, p. 3), “o musical é inseparável da história do *studio system* em *Hollywood*, conforme este emerge pela transição dos filmes silenciosos aos falados, no fim dos anos 1920⁶”. Portanto, o musical pode ser considerado um dos últimos gêneros cinematográficos a nascer, por ser o único, dentre todos, cuja existência estava inerentemente ligada à existência de tecnologia que permitisse o registro sonoro. Cohan analisa a importância da união do gênero à tecnologia:

A tecnologia sonora foi certamente condição indispensável à emergência do musical como um gênero preponderante, bem como os musicais exerceram papel crucial na conversão para o som na indústria⁷. (COHAN, 2002, p. 5)

⁶ Traduzido pelo autor. No original: “The musical is inseparable from the history of the Hollywood studio system as it emerged through the transition from silent to talkies in the late 1920s”.

⁷ Traduzido pelo autor. No original: “Sound technology was surely an indispensable condition for the musical’s emergence as a major genre, and musicals just as surely played a crucial role in the industry’s conversion to sound”.

Em período anterior a 1927, quando estreia o primeiro filme falado, *O Cantor de Jazz* (The Jazz Singer, 1927), já se trabalhavam, no cinema de *Hollywood*, meios de promover a adição de som aos filmes. Advindo desses esforços, lança em 1926 *Don Juan* (Don Juan, 1926), primeiro filme a ter sequências cantadas, conquista advinda do uso da tecnologia do *Vitaphone*, que permitia a inclusão de sons à imagem. Porém, é com *O Cantor de Jazz* que há, pela primeira vez, o registro sincronizado. A personagem principal, vivida pelo ator Al Jolson, diante de uma plateia diegética, lança a frase “Esperem um minuto! Vocês ainda não ouviram nada!⁸”. Esse filme, realizado pela Warner Brothers, abriu portas para a reestruturação da produção cinematográfica. *Hollywood* caminha na direção do uso cada vez mais intenso do som nos filmes.

Embora *O Cantor de Jazz* não possa ser, oficialmente, considerado um musical, pelo fato de não existir, ao seu lançamento, tal definição de gênero, ele se estrutura em uma narrativa voltada à música, à sonoridade. Assim, abre caminho para o desenvolvimento de um filme musical, de fato, e isso se dá em 1929, com a estreia de *Melodia na Broadway* (The Broadway Melody, 1929). Primeiro filme totalmente sonorizado a receber o Oscar de Melhor Filme, *Melodia na Broadway* é considerado o primeiro filme musical hollywoodiano, inaugurando uma tradição de filmes de mesmo gênero que viriam nas próximas décadas⁹. Os próprios anúncios do filme, à época, denotam o nascimento desse novo gênero, trazendo a frase: “Todo falado, cantado e dançado¹⁰”.

Hollywood, sendo a principal detentora dos meios para a construção de um gênero musical àquele período, empenha-se fortemente na concepção de um gênero típico e genuinamente americano, voltado ao entretenimento. Assim, corroborando com a ideia de apogeu sonoro, representando um tipo de ostentação em relação ao uso do som (tendo em vista, também, o enorme sucesso em relação ao público) *Hollywood* produz uma série de filmes musicais nas primeiras décadas do cinema sonoro, apropriando-se intensamente do estilo

⁸ Wait a minute! You ain't heard nothing yet!

⁹ *Melodia na Broadway* é considerado, em texto de Steven Cohan – introdução do livro *Hollywood Musicals, The Film Reader* – o primeiro filme musical hollywoodiano. O filme, lançado em 1929, divide esse mesmo ano com a obra *The Hollywood Revue of 1929*, também marcante no início do gênero. Tais marcos não comportam todo um fazer cinematográfico amplo voltado à musicalidade, bem como podem ser refutáveis, tendo-se em vista outras concepções de cinema musical. Contudo, para fins de estudo, tomar-se-á este filme a partir do dito por Cohan.

¹⁰ All talking, all singing, all dancing.

estético desenvolvido em teatro, reconfigurando-o, constituindo um gênero cinematográfico concreto e repleto de especificidades.

1.2.1 Uma nova experiência estética

Como dito, o sucesso de *Melodia na Broadway* fez com que a indústria cinematográfica americana produzisse um eixo específico voltado a musicais. Portanto, dentro desse eixo, formulou-se a contínua construção de uma ideia de gênero, nascido em *Hollywood*, herdado do teatro, com foco no entretenimento. E assim foi moldado o “espetáculo musical cinematográfico”. Todavia, nesse contexto, é importante analisar de que formas o cinema se apropria desse ideário de espetáculo sem, contudo, reproduzir fidedignamente um espetáculo de teatro. Como o cinema, pela compreensão de suas próprias possibilidades, se apropria da forma teatral, dissecar e a reconstrói, de forma a criar um produto novo, com todas as marcas de um produto genuinamente cinematográfico, deixando de lado a ideia de “teatro filmado”, mesmo por meio da retratação de um gênero cuja ligação com o teatro é intrínseca.

Os palcos, plateias e coxias, bem como no real espaço físico de um teatro, foram “importados” para as narrativas musicais do cinema. A grande maioria dos filmes musicais das primeiras décadas do cinema sonoro contam com a presença de um palco, inserido na narrativa, onde os números musicais ocorrem. Segundo João Luiz Vieira (1996, p. 341), “criam-se palcos ou proscênios completamente integrados na diegese do filme”. Sejam palcos ou grandes espaços delimitados à “ação musical”, é possível verificar a construção de espaços físicos específicos, bem como seria em um teatro. Sendo assim, como que este cinema consegue criar um estatuto próprio, um perfil de filme? A resposta está nas próprias especificidades da linguagem cinematográfica, tanto no que tange à técnica quanto a visão artística. Mesmo com a recriação de espaços físicos tradicionais, coube ao fazer cinematográfico gerar uma experiência estética diferenciada, e tal experiência se deve, em especial, a três particularidades, que se interligam: câmera, *mise en scène* e montagem.

Retoma-se a questão da *mise en scène*, tópico iniciado anteriormente. Evidentemente nascido no teatro, como já dito, o “colocar em cena” se faz um conceito muito mais complexo no cinema. Uma vez transposto de uma plataforma a outra, teve sua definição totalmente resignificada. A delimitação de um enquadramento, ou melhor, de uma infinidade de

enquadramentos, ligada a forma de captura dos elementos filmados, bem como o movimento destes, gera uma gama imensa de possibilidades, que vão muito além do que se pode analisar em relação a uma *mise en scène* teatral. Nessa conjuntura, a construção de uma *mise en scène* não mais está unicamente ligada ao trabalho do encenador ou do ator, mas agora se liga intrinsecamente a todo um aparato técnico e retórico exclusivos da linguagem cinematográfica.

O retângulo cinematográfico, a tela, carrega em si a dubiedade da delimitação e da ampliação. Delimita em um enquadramento os elementos filmados, a cena. Contudo, por meio da interação entre as mais distintas escalas, pontos de vista, posicionamentos e, em especial, movimentos dos corpos filmados, o quadro é capaz de ampliar e/ou sugerir espaços de ação. Sumariamente, a tela cinematográfica possui o poder de se descentralizar, de ser centrífuga. Como exemplifica Ismail Xavier, a respeito de um enquadramento em primeiro plano:

O primeiro plano de um rosto ou de qualquer outro detalhe implica na admissão da presença virtual do corpo. De modo mais geral, pode-se dizer que o espaço visado tende a sugerir sua própria extensão para fora dos limites do quadro, ou também a apontar um espaço contíguo não visível. (XAVIER, 2008, p. 20)

Mais do que permitir a criação imaginária de elementos que “não estão lá”, o quadro permite outras possibilidades. O movimento dos corpos, o seu posicionamento, o direcionamento do olhar de uma pessoa que aponta para fora, entre outros elementos, garantem a criação de um espaço amplificado, que foge aos limites do quadro. Assim, a *mise en scène* não se prende, necessariamente, ao que se vê, ao que está em cena (em outras palavras, não se prende a ela própria). Ela é capaz de criar, pelo apelo à imaginação do espectador, elementos e até mesmo encenações virtuais.

O teatro constrói um micro espaço, formado por um cenário delimitado sobre um palco. Para além dos limites do palco, nada mais há, *a priori*. Não existe (pelo menos não de forma intrínseca à linguagem teatral) um direcionamento natural para fora do espaço que compreende a ação. O espaço cênico se resume ao espaço do palco, ou ao espaço determinado para a encenação. O cinema, por sua vez, é capaz de construir um macro espaço. Mesmo que o lugar de registro da câmera não seja, propriamente, um espaço amplo por si só, através da linguagem, do aparato técnico e retórico, fortemente ligado à temporalidade e espacialidade dos corpos (em especial, ao seu movimento, que se estende para fora dos limites do quadro), o cinema consegue amplificar o espaço, criar um espaço virtual, um ambiente que nasce no imaginário do espectador. “O movimento efetivo dos elementos visíveis será responsável por uma nova forma de presença do espaço “fora da tela” (Ibid., p. 20).

Trazendo o gênero musical a essa discussão, percebe-se tal fato de forma evidente. Sendo o movimento dos corpos o responsável pela amplificação dos espaços, estes que ultrapassam os limites da tela, no musical se percebe uma grande evidência dessa característica, uma vez que este é um gênero que, por definição, representa o ápice do movimento; é intrinsecamente ligado à dança, ao frenesi de corpos que percorrem e preenchem plasticamente os espaços, dentro da tela e ultrapassando-a. O espaço visado não mais enclausura o espectador aos limites daquela tela, mas o convida a vislumbrar o que há além, graças à espacialidade gerada pelo movimento, pelas entradas e saídas, que apontam para outras direções. Assim, o espaço do número musical se configura em um macro espaço, que escapa ao micro espaço do palco, apontando para várias direções, exibindo várias escalas, criando imagens, texturas diferenciadas.

As peculiaridades da *mise en scène* cinematográfica, contudo, não existem por si só. Elas se interligam diretamente às formas de registro; mais especificamente, à presença da câmera, e sua infinidade de possibilidades.

A rigor, a câmera representa aquela que captura a imagem, que a delimita em um determinado espaço. Contudo, como já dito, por meio do movimento dos elementos registrados, a delimitação do espaço, efetuada pelo enquadramento, se converte em construção de espaços extra enquadramento, espaços virtuais. Mas além disso, mais do que o movimento dos corpos diante de uma câmera, levanta-se outra peculiaridade: o movimento da própria câmera, bem como sua multiplicidade de pontos de vista, que criam novas formas de registro, sendo vetor da construção de novas experiências estéticas.

A câmera e sua mobilidade ampliam os recursos expressivos, potencializando a dramaticidade dos fatos e dos gestos. O potencial do efeito de cada olhar, de cada palpitação do corpo, que, no teatro, precisava do excesso e da mímica para se amplificar, tem a seu serviço no cinema, o quadro – e o plano, em sentido mais vasto (...). Entra em jogo uma explicitação do sentido pela imagem, a tela funcionando como um local para o qual os significados e as emoções se canalizam em formato intensificado. (OLIVEIRA JUNIOR, 2013, p. 23)

No gênero musical, com a presença de uma atmosfera dedicada à música, à dança, à reprodução de ritmos, à criação de um espetáculo, é evidente que a câmera se torna ferramenta fundamental na construção da expressividade. Diferentemente de um espectador de teatro, que contempla em ponto fixo o espetáculo, a câmera é capaz de se deslocar, de olhar de perto, de longe, e até mesmo de invadir o espetáculo, perpassando-o; sendo assim, o seu registro pode

gerar uma infinidade de imagens, perpassar os mais diversos movimentos, criando um movimento próprio (que pode ou não corroborar com os movimentos dos corpos).

A câmera funciona como um olhar seletor, que captura e registra os elementos de todas as formas possíveis, podendo movimentar-se livremente dentre eles.

As metáforas que propõem a lente da câmera como uma espécie de olho de um observador astuto apoiam-se muito no movimento de câmera para legitimar sua validade, pois são as mudanças de direção, os avanços e recuos, que permitem as associações entre o comportamento do aparelho e os diferentes momentos de um olhar intencionado. (XAVIER, 2008, p. 22)

A presença de uma câmera dentre um espetáculo musical, perpassando os passos dos dançarinos, caminhando conforme o movimento proposto pela dança e/ou música executadas, constrói novas poéticas; reconfigura a poética dos corpos. Como diz Vieira (1996, p. 339), “a noção de *performance* necessariamente se amplia para incluir, além do corpo natural, a própria câmera cinematográfica”.

Nessa conjuntura, tratando especificamente do gênero musical, aponta-se para a ideia de uma “câmera dançante”: uma câmera que, tal como as imagens dos corpos que captura, se movimenta, atravessa os espaços, cria ritmos. “Dança” junto aos dançarinos. Sendo, portanto, o seu “olhar” o mesmo olhar de um futuro espectador, a câmera, por se impor dentre o número musical, é capaz de trazer, metaforicamente, o próprio espectador àquele espaço, aproximá-lo daquele universo; retirá-lo do contemplativo ponto fixo de um espectador de teatro e inserir sua visão no interior do espetáculo, sendo tal visão movimentada, ritmada com a música e a atmosfera ali proposta.



Figura 1: Cenas do filme *Amor de Dançarina*

As cenas acima, extraídas do filme *Amor de Dançarina* (*Dancing Lady*, 1933), exemplificam a presença dessa câmera dentro do número musical. No primeiro quadro, ela

perpassa o movimento das pernas das dançarinas. No segundo, captura um circuito de carrossel, estando inserida nesse circuito, criando uma imagem profunda e cheia de elementos. Evidencia-se nesse exemplo, assim, a ampliação do espaço cênico e a aproximação do espectador àquele mundo.

Nesse contexto, um bom exemplo a que se pode referenciar, tratando dos primeiros filmes musicais (anos 1930), são as experiências propostas pelo diretor e encenador de musicais Busby Berkeley. Criador de coreografias e experimentações exacerbadas, especialmente no quesito visual, ele consegue, a partir da combinação e movimentação dos corpos, criar novas figuras. Toma-se por exemplo o número musical “By a Waterfall”, do filme *Belezas em Revista* (Footlight Parade, 1933). Nele, depara-se com a apresentação de um grandioso número de dança aquático, repleto de bailarinas, no qual os corpos femininos, por meio de enquadramento e movimentação específicas, criam as mais variadas formas, tanto orgânicas quanto geométricas.

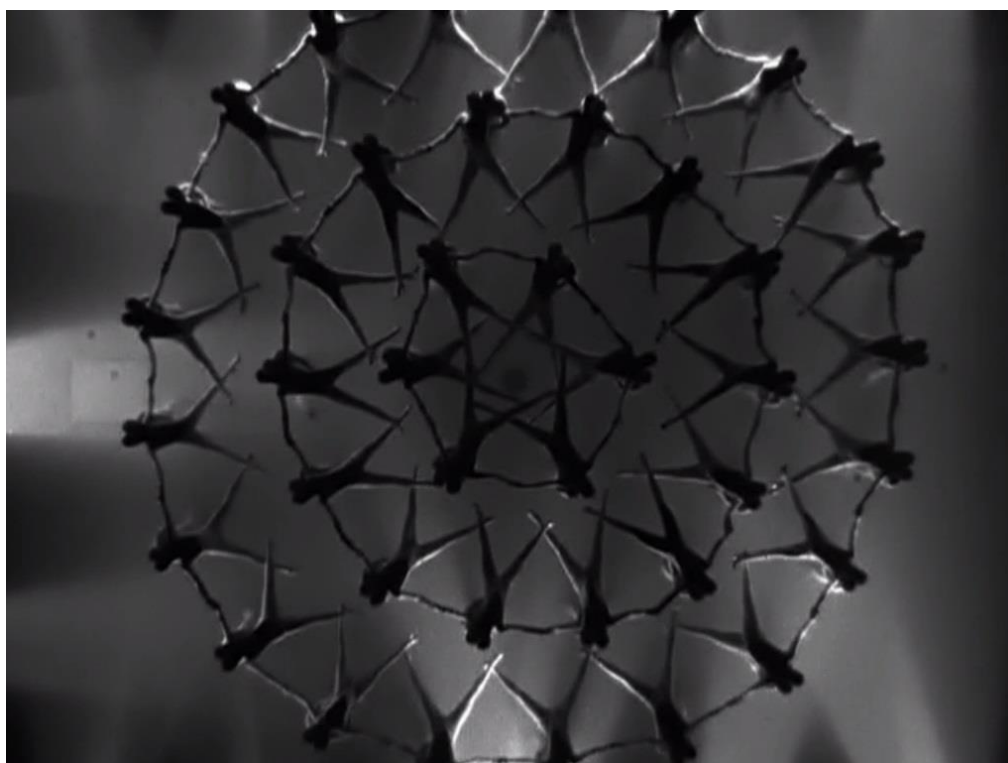


Figura 2: Imagem do número "By a Waterfall".

Como visto na figura acima, a criação de novas formas, principal marca do trabalho de Berkeley, é uma das diversas possibilidades advindas do cinema. Bailarinas emprestam seus

corpos, a flutuar sobre a água, para a formação de um desenho, uma figura nova. Tal imagem, no ângulo em que foi registrada, jamais poderia ser vista por um espectador teatral. Assim, Berkeley se torna um dos pioneiros da concepção de uma poética musical estritamente cinematográfica, extremamente alicerçada pelo uso da câmera.

A respeito da criação de um universo onírico, ao observar o trabalho de Berkeley, Vieira diz que

ao universo realista do filme clássico narrativo tradicional se opõe a pura imagística, o abstrato, a fantasia, o essencialmente ambíguo na criação de mundos que se desenvolvem num espaço cujas dimensões dão a sensação de algo infinito. Os cortes na montagem, que são invisíveis, transportam o espectador magicamente de um ponto a outro, criando uma geografia totalmente impossível de mapeamento para o corpo humano. O movimento se declara sintético, as imagens rodam, dançarinas voam em direção às lentes da câmera, ou criam fantásticos efeitos caleidoscópicos que antropomorfizam o olhar numa variedade de formas. Se a geografia é difícil de mapear, a temporalidade também é imensurável e, no mais das vezes, a montagem atualiza procedimentos oníricos de deslocamento e condensação, implícitos no desenvolvimento de narrativas coreográficas que, com frequência, dramatizam o sono. (VIEIRA, 1996, p. 347)

Evidentemente, a câmera se torna um trunfo cinematográfico na criação de *mise en scènes*. Porém, não somente nela reside as principais diferenças em relação ao teatro. Nesse processo ela se alia diretamente, e em igual importância, à montagem.

Método exclusivo do cinema, a montagem, de forma geral, representa o vetor que implica na instauração de uma descontinuidade na percepção das imagens (XAVIER, 2008, p. 24), sendo constituída da união e combinação de dois ou mais registros feitos por uma câmera, podendo, nesse contexto, trabalhar no sentido da suavização ou da evidenciação da descontinuidade entre as imagens justapostas. Xavier (Ibid., p. 24) nomeia tal descontinuidade, inerente ao fazer cinematográfico, de descontinuidade elementar. Segundo ele, o tipo de relação estabelecida entre a justaposição das imagens e os fenômenos nelas representados, ligado às alternativas de suavização ou evidenciação da descontinuidade, pode gerar determinadas consequências no produto final. “Dependendo das opções realizadas diante destas alternativas, o ‘efeito de janela’ e a fé no mundo da tela como um duplo do mundo real terá seu ponto de colapso ou de poderosa intensificação na operação de montagem” (Ibid., p. 24 e 25). A montagem trata, portanto, de uma intervenção direta no registro filmado, sustentada no ato de cortar e colar fragmentos. Pela união dos distintos fragmentos, das distintas imagens, é gerado um novo produto, um fluxo de imagens que se diferenciam entre si, mas que criam, por sua vez, através do corte e da junção, um novo ritmo.

É nessa conjuntura, especificamente, que o uso da câmera e a montagem se unem, tomando ainda mais intensidade no número musical: pela criação de ritmos. O musical, por definição, é composto por uma narrativa intercalada por números que dependem de forma inerente da música, esta que, por sua vez, é embalada pelo movimento: movimento dos atores, dançarinos, e da câmera que os registra. A montagem, nesse sentido, age como um imperativo, que assim como a câmera, é capaz de selecionar, além de cortar e unir, criar a partir de duas imagens uma terceira. Pode se configurar de forma a embalar a música executada, seguir no mesmo fluxo que esta, corroborando com a melodia. Assim, determinadas combinações entre uso de câmera e montagem, por si só, já são capazes de construir musicalidade. Tais combinações, ligadas à *mise en scène* e ao som, mais especificamente à música, geram uma unidade, uma fluência ritmada. Uma sequência musical, por definição.

Explanando sobre o uso de câmera e montagem no número musical, Vieira diz que, nessa construção,

a dança não só pertencia ao corpo de atores e dançarinos mas se espalhava por todos os componentes do filme, inscrevendo-se de maneira notável na montagem ao imprimir ritmo ao filme e também na velocidade do registro – o trabalho de câmera lenta, por exemplo, parecendo suficiente na criação da dança. O enquadramento, em especial, sempre que adquire mobilidade, possibilita a distensão dos gestos, ampliados ou sintetizados pela montagem. (VIEIRA, 2008, p. 19)

Dessa forma, confirma-se o número musical como estrutura baseada na junção de fatores, de ordem artística e técnica, que fazem dele o que é; constroem o resultado final. A cena musical no cinema, portanto, não existe em si e por si, mas opera como produto artístico advindo de diversos aparatos de linguagem.

1.2.2 A identificação

Discutir-se-á neste tópico uma especificidade gerada pela experiência estética do musical cinematográfico, em especial esse filme musical das primeiras décadas do gênero. Pode-se dizer que esta característica se traduz como herança direta do musical de teatro: a interpelação do espectador, e a sua conseqüente identificação.

Por meio da experiência estética proposta pelo cinema, o musical criou novas formas de se apresentar ao público. Entretanto, por ainda preservar em sua retórica muito do teatro, o filme musical criou um ideário de espectadorialidade, muito similar a ideia de uma espectadorialidade

teatral. Nesse sentido, a *mise en scène* musical se difere, e muito, da *mise en scène* de um filme clássico, criando peculiaridades que, em outras cinematografias, poderiam causar estranhamento no espectador. Oliveira Junior, ao discursar sobre o papel da *mise en scène*, diz:

A arte da *mise en scène* é a arte de explorar a fundo todas as possibilidades que se apresentam e, nesse sentido, devemos considerar que a *mise en scène* não progride cronologicamente na história do cinema, não evolui linearmente: ela se dá em decorrência da finalidade de cada narrativa, do tipo de cinema a que serve, do material em que se baseia. (OLIVEIRA JUNIOR, 2013, p. 28)

Toma-se, desse excerto, a ideia de finalidade. Dentro do musical, e mais fortemente no musical das primeiras décadas, a *mise en scène* é deliberadamente pensada e formulada no intuito de interpelar o “além tela”, o espectador do filme, e tal interpelação se dá, principalmente, pelo olhar direto do ator para a câmera. Assim, pela ligação de olhares entre personagem e espectador, o contato deste com o outro mundo, com a “dimensão musical”, é estabelecido. Dessa forma, é mostrado claramente o direcionamento daquela *mise en scène*: ela é feita para o público, olha para o público, e o chama; ela existe para o espectador e pelo espectador, e isso se confirma no convite feito pelo olhar. Vieira explana sobre esse tópico:

O musical sempre prevê o espectador. Ele faz parte do jogo. A sua *performance* está sempre dirigida a nós, espectadores, de forma explícita, ao contrário do filme clássico narrativo, que impõe, como uma de suas regras, o tabu do encontro dos olhares entre personagem e espectador, proibindo que o ator ou atriz olhe diretamente para a câmera. (VIEIRA, 1996, p. 342)

Assim, percebe-se que, ao adotar essa retórica, o musical se diferencia de outros gêneros, sem, contudo, gerar o já falado estranhamento no espectador. Eis um uso retórico que é plenamente aceito pela audiência. “A *performance* ganha, assim, uma cumplicidade essencial ao estabelecimento de uma situação de intimidade com a plateia, onde a presença do espectador é continuamente reconhecida e explorada”. (Ibid., p. 343)

A interpelação se configura, portanto, como uma espécie de pacto, estabelecido entre o universo do filme e o espectador, e isso gera consequências na forma como a narrativa é recebida. Vieira aponta tal característica como uma vantagem retórica em relação a outros gêneros. Segundo ele, “o espectador, naturalmente uma testemunha passiva de uma narrativa não-discursiva, acaba ganhando um papel ativo no musical uma vez que seu lugar como espectador é essencial ao sucesso da *performance*, do *show*” (Ibid., p. 346).

Dentro desse assunto, Vieira ainda vai além, ao trazer a ideia de dupla identificação, colocando lado a lado o público diegético, presente na narrativa, e o público do filme. Como

em grande parte dos filmes musicais os números ocorrem sobre um palco, apresentados a uma plateia diegética, o público do filme pode ver essa plateia. Assim, por meio da montagem, que intercala as imagens da plateia ao *show* que está sendo apresentado, por vezes a plateia diegética desaparece da tela, e o *show* entra em contato direto com a plateia “do lado de cá”, a plateia do filme, o que abre espaço para a interpelação, o “convite com o olhar”; por esse processo, a plateia do filme toma o lugar, temporariamente, da plateia diegética, identificando-se como tal. Nas palavras de Vieira:

A plateia original e fantasmática desaparece, substituída pela subjetividade do espectador do filme, como se nós estivéssemos sendo alçados da plateia real a que pertencemos e transportados para uma outra plateia, paradoxalmente mais viva e, ao mesmo tempo, mais fantasmática. Como a plateia original se “retirou” momentaneamente para o espaço fora-da-tela, a *performance* é efetuada diretamente para nós mesmos, (...), transgredindo, assim, a tal regra da interdição de olhares. São esses registros duplos (participação no ponto de vista dos atores e da plateia dentro-do-filme) que criam uma identificação dupla no musical, e que trazem uma vantagem retórica sobre outros gêneros. Experimentamos uma sensação de participação direta na criação da *performance* quando compartilhamos do ponto de vista dos atores e da plateia dentro da narrativa”. (Ibid., p. 344)



Figura 3: Espetáculo e plateia, cena do filme *Vamos Dançar?*

O exemplo acima, o número “Shall We Dance”, do filme *Vamos Dançar?* (*Shall We Dance*, 1937), torna bastante clara a questão da substituição da plateia e a identificação. Uma vez que a plateia diegética, no quadro à direita, desaparece do enquadramento na cena, o *show* sobre o palco passa a se dirigir ao público do filme, em relação direta. Fred Astaire olha diretamente para a câmera, e dessa forma se liga ao espectador do filme. O público do filme, assim, transporta-se para dentro daquele teatro, ocupando o lugar de plateia.

A estudiosa de musicais Jane Feuer, dentro desse contexto, aponta para a ideia de “mito da audiência”, uma das pernas do tripé que constitui o “mito do entretenimento¹¹”. Segundo ela, o filme musical fisga o espectador por torná-lo, por meio de sua retórica, parte integrante e indispensável do *show*; por fazê-lo identificar-se como um ser ativo naquele universo. Segundo ela, “os musicais por si só exercem controle contínuo sobre as respostas de seus públicos¹²”. (FEUER, 2002, p. 37)

A identificação, portanto, ergue-se como uma das principais particularidades da experiência estética promovida pelo filme musical. E é justamente nessa característica que, com todas as especificidades advindas do fazer cinematográfico, reside uma das marcas mais evidentes do teatro. Consistindo numa apresentação cujo contato com o público é direto, permeado pela troca de olhares, o teatro é o lugar da interpelação. Nesse sentido, o cinema olha para o teatro, e por meio de seu discurso, reconstrói essa característica.

Encerrando este capítulo, reunindo a ideia de identificação às especificidades estéticas do musical cinematográfico, anteriormente discutidas, pode-se reafirmar que o gênero se constrói a partir do contínuo encontro entre cinema e teatro, sendo que o diálogo entre ambos perdura intensamente na produção hollywoodiana. A relação *Hollywood-Broadway* não se limita, portanto, ao período primordial do musical cinematográfico, sendo a *Broadway* fonte inspiradora ao nascimento do gênero em *Hollywood*; pelo contrário, a relação se estreita e se estrutura com força no decorrer da história do gênero, dentro do âmbito do cinema norte-americano. Tal relação, nesse tipo de cinematografia, corrobora com a construção e reconstrução da linguagem e retórica do filme musical, com as formas pelas quais este tipo de filme abordará a narrativa e chegará ao seu público.

¹¹ O “mito do entretenimento”, cunhado por Feuer, será melhor analisado no próximo capítulo deste trabalho.

¹² Traduzido pelo autor. No original: “the musicals themselves exert continuous control over the responses of their audiences”.

2. O ERIGIR DO SONHO

O musical, já em meados dos anos 30, estava consolidado como um dos maiores (e mais lucrativos) gêneros cinematográficos da indústria hollywoodiana. Desde sua criação, as grandes produtoras americanas empenharam-se em seu desenvolvimento, em construir um ideário de gênero, alicerçado por uma série de especificidades estético-narrativas. Nesse contexto, é válida a análise de como o musical é estruturado, e como ele se torna um clássico.

Como discutido no capítulo anterior, a teatralidade é um dos cernes mais basilares do gênero, uma vez que ele se apresenta como importação direta de gêneros teatrais. Da mesma forma, observa-se o entretenimento. Para além de um filme com características teatrais marcantes, o musical cinematográfico se sobressairia no sentido da criação de um espetáculo, de uma atração que propiciaria um grande momento de prazer ao espectador. Nesse sentido, as grandes produtoras de *Hollywood* passam os primeiros anos do cinema sonoro na busca por esse modelo de musical, por meio de experimentação, de formulação narrativa e distintas inserções do número musical ao filme.

Nessa primeira fase do musical, percebe-se uma intensa busca por estruturação, visionando-se atender às demandas de gosto do público, bem como as possibilidades técnicas das produtoras. Nessa conjuntura, ascende o *studio system*, o sistema de estúdio que seria de vital importância para o musical. Pode-se dizer, aliás, que o musical clássico foi consagrado por este sistema. Dentro de um esquema de grande indústria, o filme musical se torna um produto, que naquele contexto se tornaria um dos principais produtos da indústria do entretenimento. Segundo Steven Cohan, estudioso de musicais, “os principais estúdios eram bem como corporações de qualquer outra grande indústria. (...). O musical foi um dos produtos mais prestigiosos e confiáveis dessa indústria¹³” (COHAN, 2002, p. 6).

Dentre as fórmulas executadas nesse período primordial, toma-se uma bastante específica, que rapidamente iria definir: o *revue*, ou filme revista, herança clara do *vaudeville*; modelo desprovido de uma linha narrativa, sendo moldado por apresentações artísticas variadas. Este musical representa um teatro de revista filmado. Um relevante exemplo de *revue* é o filme *The Hollywood Revue of 1929* (1929), filme no qual se ouve pela primeira vez a

¹³ Traduzido pelo autor: No original: “The major studios were much like the corporations of any other big industry. (...) The musical was one of this industry’s most prestigious and reliable products”.

canção “Singing in the Rain”, composta por Arthur Freed e Nacio Herb Brown. Contudo, esse tipo de musical, principalmente pelo fato de não possuir uma história, teria seus dias contados na produção hollywoodiana, tendo sua derrocada completa nos próprios anos 30. No início desta década, inclusive (e motivado pela pouca estruturação), o musical sofre um leve declínio em aceitação do público, e é justamente neste declínio que o *revue* desaparece. Segundo o estudioso Martin Rubin: “O declínio temporário do gênero musical em popularidade em 1931-32 trouxe consigo uma falência geral do puro *revue* não-narrativo na tela¹⁴” (RUBIN, 2002, p. 54). Porém, a partir justamente desse declínio, a estrutura do gênero musical passa a ser formulada com mais intensidade.

Melodia na Broadway, por sua vez, traz consigo um padrão narrativo e estético que seria convertido em fórmula e replicado em muitos filmes sucessores. Segundo Steven Cohan, “*Melodia na Broadway* estabeleceu muito das convenções narrativas, protocolos para uso musical do som, e práticas de produção que permaneceriam centrais no gênero¹⁵” (COHAN, 2002, p. 4). Este filme trata de uma narrativa que se dá nos bastidores da *Broadway*. Esse modelo de narrativa que circunda a produção de um *show*, marcante em *Melodia na Broadway*, seria adotado como uma das principais fórmulas narrativas do gênero, constituindo uma espécie de subgênero, o *backstage musical*, que será posteriormente abordado.

2.1 OS PADRÕES CLÁSSICOS

O musical apresenta uma espécie de terreno do impossível, um campo paralelo onde o ato de cantar e dançar se torna algo inerente à natureza. E esse terreno do impossível, esse universo paralelo, não termina em si, mas deve olhar e servir a um público externo que o contempla, oferecendo-lhe prazer, diversão, entretenimento. Eis o principal mote de onde parte o pensar da construção da história de um musical; partindo dessa premissa, as fórmulas narrativas começam a ganhar corpo. A construção do sonho se dá pela estruturação desta

¹⁴ Traduzido pelo autor. No original: “The temporary decline in popularity of the movie musical in 1931-32 brought with it a general demise of the pure plotless revue on the screen”.

¹⁵ Traduzido pelo autor. No original: “*Broadway Melody* established many of the narrative conventions, protocols for using sound musically, and production practices that would remain central to the genre”.

narrativa, articulada com recursos retóricos de viés discursivo e estético. Assim, formula-se o ideário de filme musical, os padrões responsáveis pela criação de um imaginário de gênero.

Dentre autores que estudam o gênero e a construção do sonho e do prazer dentro deste, Martin Rubin traz sua definição de musical:

Uma possível definição de musical a se trabalhar (pelo menos em sua forma tradicional) é: um musical é um filme que contém uma significativa proporção de números musicais que são impossíveis, persistentemente contraditórios em relação ao discurso realístico da narrativa¹⁶. (RUBIN, 2002, p. 57)

Sendo o musical uma trama cortada por números impossíveis, toma-se o que Steven Cohan (amparado nos escritos de Rubin) diz sobre o número impossível:

Um número é ‘impossível’ quando é motivado, performatizado, e/ou fotografado em contradição espacial, temporal ou lógica, com a realidade fictícia da trama do filme, sua diegese¹⁷. (COHAN, 2002, p. 2)

Portanto, eis o grande papel que o musical clássico viria a cumprir: criar uma história atravessada pelo impossível, embalada por momentos de viés onírico. Criar um sonho, por assim dizer. O real, nesse contexto, serve ao idealizado, ao onírico; o sonho, por sua vez, olha para o mundo real da trama, estilizando-o, dando-lhe formas distintas das que se veem em outros gêneros cinematográficos. Segundo Cohan,

o musical precisa ser abordado como um gênero que típica e inevitavelmente estabelece seus números impossíveis em um tipo de relação dialética com a narrativa, aumentando, interrompendo, revisando, ou multiplicando os códigos de realismo cinematográfico que ordinariamente determinam a diegese de um filme¹⁸. (Ibid., p. 2)

Nessa conjuntura, levanta-se à análise as formas encontradas por *Hollywood* para promover tal ideário de gênero.

¹⁶ Traduzido pelo autor. No original: “A possible working definition of the musical (at least in its traditional form) is: a musical is a film containing a significant proportion of musical numbers that are impossible – i.e., persistently contradictory in relation to the realistic discourse of the narrative”.

¹⁷ Traduzido pelo autor. No original: “A number is ‘impossible’ when it is motivated, performed, and/or photographed in spatial, temporal, or logical contradiction to the otherwise realistic fictive world of the movie’s plot, its diegesis”.

¹⁸ Traduzido pelo autor. No original: “(...) the musical needs to be approached as a genre which typically and inevitably sets its impossible numbers in some kind of dialectic relation with narrative, heightening, disrupting, revising, or multiplying the codes of cinematic realism ordinarily determining a film’s diegesis”.

2.1.1 O *Backstage Musical*

Pode-se dizer que o musical encontra seu *status* de clássico por meio da auto reflexividade, pelo pensar de seu próprio processo. Constitui-se, portanto, como uma arte metalinguística, como a apresentação da auto referência. Por essa forma, nasce o *backstage musical*, ou musical de bastidores¹⁹.

O musical de bastidores é aquele cuja trama gira em torno dos bastidores do *show business*, representado pelo teatro musical, em especial a *Broadway*, ou pelo próprio cinema hollywoodiano. As personagens centrais, geralmente, são caracteres próprios do mundo dos espetáculos: a atriz ou dançarina como a mocinha; o ator, dançarino ou produtor de espetáculos como galã. Como personagens secundárias, produtores, coristas, dançarinas e dançarinos. Em suma, todo o enredo serve ao *show business*. Nesse contexto, sobre a forma como se molda a narrativa, Jane Feuer diz que

interlúdios musicais, geralmente na forma de sequências de ensaio que detalham a maturação do *show*, seriam interpassados por cenas de drama paralelo que detalham a maturação dos casos amorosos fora-do-palco²⁰. (FEUER, 2002, p. 31)

Partindo desse pressuposto, o *backstage musical* traz em si uma interessante característica: a desmitificação do espetáculo, a revelação dos aparatos técnicos do *show*; porém, inserido no mesmo processo, traz a recriação dessa mitificação, levando a aura do espetáculo ao “atrás das cortinas”, ao mundo real da trama; o *show*, no caso, empresta a sua aura à vida e aos dramas das personagens nos bastidores; dessa forma, os bastidores acabam por se tornar o próprio *show*, e os números musicais, diegeticamente ligados ao espetáculo gerado dentro da trama, passam a se ligar, em sentido narrativo, ao enredo desta trama, ao enredo dos bastidores. Segundo Feuer, ao trazer a análise do *backstage musical* a sua concepção de mito do entretenimento (que será posteriormente analisada), o revelar do que ocorre atrás

¹⁹ O *Backstage Musical*, iniciado a partir do cinema musical, é um formato que, desde seu início, se institui fortemente na cultura norte-americana (e posteriormente na cultura mundial). Tal formato se estende para além do cinema em si, tornando-se uma tradição, especialmente ao servir de matriz para *reality-shows* musicais exibidos em televisão, cujo intuito, bem ao estilo de um *backstage musical* cinematográfico, é apresentar os meandros da construção do *show*.

²⁰ Traduzido pelo autor. No original: “musical interludes, usually in the form of rehearsal sequences detailing the maturation of the show, would be interspersed with parallel dramatic scenes detailing maturation of the off-stage love affairs”.

das cortinas desmitifica a produção do entretenimento; contudo, ao invés de romper o mito, o musical de bastidores remitifica o entretenimento, levando-o a outro nível, já que “destruir a aura, reduzir a ilusão, seria destruir também o mito do entretenimento²¹” (Ibid., p. 32).

Nesse sentido, Feuer propõe que a revelação dos bastidores do mundo do espetáculo seria propulsora da criação de um novo modelo de entretenimento. Eis o que faz o *backstage musical*: através de um espetáculo que serve à criação de outro espetáculo, o público se divertiria ao ver o que acontece atrás das cortinas e, por meio de determinados aparatos retóricos, se sentiria parte integrante da produção desse espetáculo diegético, bem como parte integrante do mundo real da trama (que se confere como um mundo potencialmente tão fantasioso quanto o do espetáculo).

Dessa forma, pela constituição desse subgênero, o musical encontra uma fórmula retórica para se sustentar, que viria a ser muito bem-sucedida, especialmente na década de 30, em que é preponderante. Segundo Martin Rubin,

a estrutura de bastidores/*show-dentro-do-show* tem um efeito libertador na técnica cinematográfica e nas oportunidades de espetáculo, estabelecendo um padrão que seria continuado na história subsequente do filme musical²². (RUBIN, 2002, p. 55)

Dos exemplos que podem se despontar desse modelo de musical, tomam-se principalmente os filmes da famosa dupla de atores-dançarinos Fred Astaire e Ginger Rogers, produzidos pela produtora RKO, como os mais famosos *Vamos Dançar?* e *O Picolino* (Top Hat, 1935); musicais da Warner Brothers, em especial o *Rua 42* (42nd Street, 1933) e o *Belezas em Revista*, cujos números musicais eram marcados pela peculiar direção de Busby Berkeley, que cria um *show* à parte dentro dos filmes; alguns musicais da MGM, como o próprio *Melodia na Broadway* e suas sequências, *Melodia na Broadway de 1936* (Broadway Melody of 1936, 1935), *Melodia na Broadway de 1938* (Broadway Melody of 1938, 1937) e *Melodia na Broadway de 1940* (Broadway Melody of 1940, 1940), e alguns filmes mais recentes sob a produção de Arthur Freed, como exemplo o filme *Ciúme, Sinal de Amor* (The Barkleys of Broadway, 1949), *A Roda da Fortuna* (The Band Wagon, 1953), ambos com Fred Astaire no

²¹ Traduzido pelo autor. No original: “to destroy the aura, reduce the illusion, would be to destroy the myth of entertainment as well”.

²² Traduzido pelo autor. No original: “the backstage/show-within-a-show structure has a liberating effect on film technique and on opportunities for spectacle, setting a pattern that would be continued in the subsequent history of the movie musical”.

elenco, e o saudoso *Cantando na Chuva* (Singin' in the Rain, 1952), que traz como universo dos bastidores o início da saga sonora no cinema.

2.1.2 Narrativa e número musical

Retoma-se a questão da estruturação narrativa do musical. O *backstage musical*, de fato, representa uma fórmula preponderante no gênero, contudo é preciso analisar de que forma, mesmo dentro desse subgênero (e para além dele), o musical constrói seu enredo, e como os números musicais se inserem nesse enredo, como dialogam com a história. Segundo Rubin:

O gênero musical é em grande parte um resquício de formas arcaicas de entretenimento. O gênero permanece em um estado de irresoluta suspensão entre espetáculo e narrativa, entre agregação e integração. A principal questão estética em um musical diz respeito ao tipo de relação desenvolvida entre esses dois lados do gênero²³. (Ibid., p. 53)

A suspensão entre espetáculo e narrativa é um dos principais eixos a se pensar e trabalhar, em relação a estruturação do musical. As relações entre a história, representando um polo, e o espetáculo, representando outro, podem ser as mais diversas possíveis, podendo apontar para a mescla ou a completa separação entre ambos. Nesse sentido, pode-se elencar dois tipos básicos de musicais: os entrecortados e os integrados.

Um musical entrecortado corresponde àquele filme no qual a narrativa é, de forma clara, interrompida em favor do número musical, este que se apresenta como uma unidade ímpar, fechada em si mesma, dentro do filme. A relação entre narrativa e número, apesar de existente (geralmente explicada pela existência de uma plateia de teatro diegética, que assiste àquele número), é muito frágil. Os números musicais despontam da história, tornando-se inalcançáveis ao mundo real desta, criando para si uma aura própria; em suma, destacam-se nos filmes, por si só, por meio da primazia visual e sonora que geram um espetáculo à parte. Neste modelo, não existe uma preocupação evidente em aproximar a narrativa ao número musical, uma vez que a própria estrutura do filme aponta para a evidência desse número, seu destaque perante

²³ Traduzido pelo autor. No original: "The musical genre is in large part a holdover from such archaic entertainment forms. The genre remains in a state of unresolved suspension between spectacle and narrative, between aggregation and integration. A major aesthetic choice in a musical concerns the type of relationship it develops between these two sides of the genre".

todo o conjunto. Os números musicais são extremamente grandiosos, constroem um imenso universo permeado por beleza e fantasia.

O principal tipo de musical entrecortado a que se pode referenciar são os filmes produzidos pela Warner Brothers, em especial os filmes cujos números musicais tiveram sua direção a encargo de Busby Berkeley. Nesse exemplo, os números musicais são tão trabalhados e imponentes, que se tornam uma unidade sólida e totalmente independente dentro da trama. No caso de Berkeley isso se percebe pela imensa exacerbação de sua direção, que conta com “dimensões gigantescas de coro, cenário, enquadramento e encenação” (AMARAL, 2014, p. 8). Esse estilo, chamado por alguns autores de *Berkeleyesque*, se destacaria por sua imensidão e exagero; marca maior deste diretor e coreógrafo, como já evidenciado no primeiro capítulo, é a concepção de imagens e padrões geométricos com corpos de dançarinas; um grande requinte visual, mas que não contribui em nada para a narrativa. Segundo Rubin, “a criação do espetáculo *Berkeleyesque* é um senso de gratuidade, extravagância, abuso, ostentação – da exibição pela exibição²⁴” (RUBIN, 2002, p. 60).

De outro lado, toma-se o musical que busca a conciliação entre a narrativa e o espetáculo: o musical integrado. Representando o oposto do musical entrecortado, esse modelo busca o intercalar dos dois polos, pela amenização de suas diferenças; nesse caso, um polo serve ao outro, e os dois, mesmo sendo unidades distintas, tornam-se intrínsecos um ao outro; o número musical passa a exercer um papel de vital importância no desenrolar da trama, por cumprir, muitas vezes, o papel de gerar ou dissolver conflitos, além de expressar, de forma direta, os sentimentos das personagens, conferindo-se, portanto, como uma representação exacerbada dos sentimentos humanos.

Segundo Martin Rubin, a suavização entre o realismo, presente na narrativa, e o número musical, que opera no preenchimento do sonho, se dá pela mescla, pela ligeira aglutinação que leve a um número musical mais realístico e, em complementaridade, a uma realidade mais idealizada e artificial.

Isso é realizado por duas estratégias complementares: (1) por fazer o mundo do número musical mais natural e contido (ao invés de um mundo radicalmente

²⁴ Traduzido pelo autor. No original: “the creation of Berkeleyesque spectacle is a sense of gratuitousness, extravagance, overindulgence, flaunting – of display for the sake of display”.

excessivo com suas próprias leis de tempo e espaço, à la Berkeley) e (2) por fazer o mundo da narrativa mais artificial e estilizado²⁵. (Ibid., p. 59)

Nesse exemplo de musical, o número musical se torna algo mais fluído e naturalizado; não precisa mais, necessariamente, estar ligado a um *show*, mas pode fazer parte da vida, para além dos espaços do teatro, do cinema, do *show business*, de forma geral; todo o universo espacial da narrativa pode ser convertido em espaço de encenação ao espetáculo. O número musical, não mais separado do mundo real da trama, já não tem espaços específicos e delimitados para acontecer; pode irromper em locais como ruas, parques. O palco já não é mais o centralizador da ação, e o despontar da música pode surgir em qualquer lugar.

Os maiores expoentes desse tipo de musical são os filmes de Fred Astaire e Ginger Rogers, produzidos pela RKO, e os filmes da MGM, em especial os sob produção de Arthur Freed. Nos filmes de Astaire e Rogers, que também podem ser tomados por musicais de bastidores, o número musical adota essa característica mais orgânica e naturalizada, em oposição aos musicais de bastidores da Warner Brothers. Para além de circundar, de forma exclusiva, a concepção de um *show* (caso dos filmes da Warner), a narrativa dos filmes da RKO dá foco à maturação dos sentimentos do casal central. Nesse contexto, os números musicais se inserem, além dos espaços do *show*, em distintos espaços e situações narrativas, servindo à exibição dos sentimentos das personagens, bem como a dissolução dos conflitos entre o galã e a mocinha. Sumariamente, o espetáculo serve à narrativa, e não se separa dela; nesse caso, um polo pede o outro, e existe pelo outro, em relação mutuamente intrínseca.

Exemplo desse número musical ligado à dissolução de conflito, é o número “Shall We Dance”, do filme *Vamos Dançar?*. Por meio desse número, exclusivamente, o casal principal, que estava separado, se reconcilia, o que leva ao final feliz. Nenhum recurso narrativo para além do empregado dentro deste número é utilizado para demonstrar a reconciliação e a união do casal.

²⁵ Traduzido pelo autor. No original: “This is accomplished by two complementary strategies: (1) by making the world of the musical numbers more natural and restrained (rather than a radically excessive world with its own laws of time and space, à la Berkeley), and (2) by making the world of the narrative more artificial and stylized”.



Figura 4: “Shall We Dance”, cena do filme *Vamos Dançar?*

O número musical como lugar de exibição do sentimento, elevação ou dissolução do conflito, também é marca característica nos filmes produzidos por Arthur Freed, na MGM. Este estúdio, por sinal, é um dos que mais se empenha na estruturação do gênero musical, bem como em sua sofisticação no sentido estético e narrativo. Freed é um dos produtores que mais busca a integração entre o polo do espetáculo e o polo da narrativa, buscando levar aquele a este de forma orgânica e naturalizada. Nessa conjuntura, inclusive, que se eleva o musical integrado cujo enredo não trata de bastidores, ou do mundo dos espetáculos. Um musical que pode trazer tramas variadas, e onde as músicas e danças se encaixam totalmente ao mundo real da trama, operando na demonstração dos sentimentos, das ambições e dos conflitos das personagens. Tomam-se como exemplos os filmes *O Mágico de Oz* (*The Wizard of Oz*, 1939) e *Agora Seremos Felizes* (*Meet Me in St. Louis*, 1944). Filmes cujas narrativas giram em torno de dramas pessoais e/ou familiares. Em *O Mágico de Oz*, a história de uma jovem que, levada a uma terra encantada, busca retornar ao lar; em *Agora Seremos Felizes*, uma família que entra em conflito devido ao fato de terem de partir de sua cidade querida. Nesse contexto, as músicas se inserem, de forma exclusiva, como canal de comunicação: diálogo entre personagens, evidenciação de sentimentos. Como exemplo, os números “Somewhere Over the Rainbow”, de *O Mágico de Oz*, que opera no exibir da ambição da personagem central, Dorothy, de ir além de sua terra; e o número “Have Yourself a Merry Little Christmas”, de *Agora Seremos Felizes*, que representa uma cantiga de uma moça para acalmar sua irmã caçula.



Figura 5: "Somewhere Over the Rainbow" e "Have Yourself a Merry Little Christmas"

Em ambos os exemplos, o número musical entra como parte do mundo natural. Assim, os filmes que trazem esse modelo se conferem pela extrema aglutinação do espetáculo com a realidade. O número musical se torna mais modesto e orgânico, na medida complementar que a realidade na qual ele se insere se torna uma realidade idealizada, na qual a presença da música e da dança na expressão dos sentimentos é algo natural.

A suspensão entre espetáculo e narrativa, cunhada por Rubin, apresenta-se como uma das questões centrais na construção de um filme musical, sendo a conciliação entre os dois polos o que dará o tom do filme, o que fará dele uma história entrecortada por números musicais independentes, ou uma história que aponta para o número musical, sendo por ele suportada, em relação de troca, ou mesmo uma história totalmente contada através da música, na qual o mundo real e o espetáculo se tornam uma coisa única.

Nesse contexto, um aspecto é central: o número musical se confere como o cerne do filme musical; os números musicais são responsáveis por fazer do filme o que ele é, que o constituem como um filme musical. Assim, torna-se intrínseco o pensar do número musical inserido em uma narrativa musical, na constituição do gênero.

2.1.3 A narrativa clássica

Além da articulação entre número musical e narrativa, outra questão a se levantar é de que forma é concebida a narrativa do musical clássico em si. A análise, neste caso, visa à

observação das estruturas de causa e efeito, dos inícios e fins, dos pontos de virada tradicionais do gênero.

O musical adota para si uma narrativa clássica, comum a outros gêneros de cinema, como o melodrama. Inserido na ideia de entretenimento, o filme musical é visto como um produto que, para além de contar uma história, deve entreter o público. Toma-se “entretêr” por causar prazer, alegria, divertimento. Nesse contexto, reside um imaginário que preenche um senso comum a respeito do gênero, este que dá conta de uma visão simplista de narrativa. Nesta narrativa, onde o moço de boa índole se relaciona com a moça de boa índole, sendo essa relação que levará ao final feliz, há uma simplificação dos sentimentos, que são sempre muito bem definidos; nesse sentido, eleva-se uma concepção maniqueísta, na qual bem e mal apresentam divisões evidentes, e os sentimentos são sempre pontuais e indubitáveis. Outra característica é o estereótipo, que constitui tanto as personagens centrais e secundárias, quanto o todo da narrativa em si. De observação pouco aprofundada da narrativa clássica, essa definição cumpriria boa parte do imaginário de gênero.

Apona-se, portanto, os pré-requisitos necessários para a narrativa clássica: par romântico (que será responsável pelo final feliz); no musical, especificamente, a presença de música no desenrolar da história, esta que deve se impor, ter um *status* de grande importância dentro do contexto. Assim, tem-se a linha: O encontro do galã com a mocinha, a aproximação e conciliação das diferenças, o conflito, a superação e o *happy end*.

Nesta análise, evoca-se o autor Rick Altman. Pela profunda observação da narrativa musical, e pela comparação com outros gêneros cinematográficos, Altman chega à conclusão de que, a despeito do proposto pela narrativa clássica do cinema, que trabalha com ações promovidas pela relação de causa e efeito, o musical recria essa fórmula, deixando a estrutura tradicional em segundo plano ao privilegiar uma narrativa que se desenrola pelo paralelismo. “Enquanto a tradicional abordagem da narrativa assume que a estrutura cresce advinda da trama, a estrutura bifocal do filme musical americano deriva da personagem²⁶” (ALTMAN, 2002, p.45). Uma trama bifocal, portanto, que nasce não dos conflitos da própria trama ou seu universo, mas sim das personagens; dessa forma, aponta-se para os dois lados centrais da história: as personagens masculina e feminina; o galã e a mocinha.

²⁶ Traduzido pelo autor. No original: “Whereas the traditional approach to narrative assumes that structure grows out of the *plot*, the dual-focus structure of the American film musical derives from *character*”.

Tal bifocalidade se confere não apenas na narrativa em si, mas também no quesito estético, pela criação imagético-sonora que cria dois universos (o masculino e o feminino), universos estes que, apesar de apontarem para duas direções, são estritamente semelhantes. O homem e a mulher representam universos opostos e mutuamente simétricos, complementares, que ao se unirem, passam por confrontações até chegar à reconciliação, o que culmina no *happy end*. As personagens centrais, assim, representam dois polos, que quando tem seu ponto de encontro, evoluem no sentido da harmonização de suas diferenças. Conforme a narrativa avança, percebe-se a variação de pontos de vista complementares, sendo que “o contexto básico é constituído por uma cena paralela envolvendo o outro amante²⁷” (Ibid., p. 46).

Assim, conforme os conflitos são dissolvidos, os dois polos se fundem em uma coisa só, e seus universos se transformam em um único universo, que trará alegria e benefícios para ambos. Segundo Altman, a única forma de harmonizar as diferenças entre os dois polos é através de sua união, que geralmente é representada, ao final da história, na forma de um casamento. Em suas palavras, “o filme musical americano estabelece uma série de oposições entre homem e mulher, finalmente resolvendo-as pela harmoniosa união através do artifício do casamento²⁸” (Ibid., p. 48).

Essa estrutura narrativa é verificável em muitos musicais clássicos, bem como em outros gêneros do mesmo período, a maior exemplo o melodrama. Altman exemplifica sua teoria com base nos filmes *Lua Nova* (New Moon, 1940) e *Gigi* (1958). Para este trabalho, elenca-se o filme *Vamos Dançar?*, de Astaire e Rogers. A trama deste filme é bem estruturada sob este modelo.

A princípio, tem-se como protagonistas dois dançarinos, Petrov (Fred Astaire) e Linda Keene (Ginger Rogers). Ambos possuem empresários, com os quais discutem sobre a carreira. Em uma cena, Petrov discute com seu empresário por causa de seu estilo de dança, o sapateado, em oposição ao estilo imposto pelo empresário, o balé. Na cena seguinte, tem-se uma estrutura muito similar: Linda discute com seu empresário, pois pretende pôr um fim a sua carreira. Eis então que há o primeiro encontro; Petrov vai até Linda, apresentando-se como um dançarino russo, por acreditar que assim a aproximação seria facilitada. Posteriormente, Petrov e Linda se encontram em um navio, no qual Linda descobre que Petrov, na verdade, é americano. A

²⁷ Traduzido pelo autor. No original: “*the basic context is constituted by a parallel scene involving the other lover*” [grifo do autor].

²⁸ Traduzido pelo autor. No original: “*American film musical sets up a series of male/female oppositions, eventually resolving them to harmonious unity through the device of marriage*”.

mentira instaura um primeiro conflito, que é amenizado por meio da aproximação do casal. Contudo, mais um conflito se instaura quando começam a se espalhar boatos de um casamento secreto entre ambos. Dessa forma, desenrola-se o jogo de conflitos e reaproximações, que acaba levando o casal a se apaixonar, de fato. Um último conflito, provocado pelo ciúme de Linda com Petrov e uma ex-namorada, gera uma ruptura momentânea, que será superada na cena final, quando Petrov apresenta um espetáculo dedicado a Linda, e canta a música “Shall We Dance”, na qual Linda reaparece, e os dois dançam juntos. Assim, constitui-se o *happy end*.



Figura 6: Petrov e Linda discutem com seus empresários.



Figura 7: O primeiro encontro e a aproximação.



Figura 8: Conciliação das diferenças.



Figura 9: O último conflito; a reconciliação e o *happy end*.

Vamos Dançar? é apenas um dos filmes que se pode analisar tomando a estrutura de Altman como base. Essa estrutura é fundamental, pois permeia muitos filmes musicais clássicos. Altman aponta também, para além do contraste entre o masculino e o feminino, para dicotomias sociais, em especial de classe e idade.

As análises do autor, incluídas em longo estudo de gênero, contribuem bastante no sentido de um aprofundamento e complexificação da narrativa musical.

2.1.4 Entretenimento: o preenchimento do desejo

A partir da estruturação narrativa, mergulha-se mais fundo na questão do entretenimento em si, e de como esse conceito é construído dentro do gênero. Configurando-se como um dos principais motes de um musical clássico, o entretenimento se constrói pelo despertar da

diversão, da alegria e do bem-estar no espectador. Essa concepção de entretenimento opera, portanto, na construção de sentimentos que preenchem os desejos do espectador. Dessa forma, a partir da análise dos escritos de Jane Feuer e Richard Dyer, teóricos de excelência nesse contexto, pode-se dizer que o entretenimento cria uma aura, um mito, uma sensação de utopia.

Segundo Altman, ao explicar sua estrutura narrativa, o musical opera na construção do mito através da conciliação de universos opostos, dicotômicos.

O musical é um dos mais importantes tipos de texto a ter função na vida americana. Por reconciliar termos previamente vistos como mutuamente exclusivos, o musical é bem-sucedido na redução de um insatisfatório paradoxo a uma configuração mais trabalhável, uma concordância de opostos. Tradicionalmente, essa é a função que a sociedade atribui à mito²⁹. (Ibid., p. 50)

Assim, trabalhar-se-á neste tópico com a ideia de mito. Portanto, levanta-se à análise Feuer e seu mito do entretenimento, e Dyer, que associa ao mito o termo “utopia”. Os conceitos de Feuer e Dyer dialogam muito entre si, pois ambos, ao tomar o musical como entretenimento, trabalham com a ideia de um poder aurático capaz de gerar uma gama de sensações e sentimentos no espectador, por meio de ferramentas específicas.

Ao abordar o entretenimento em si, Dyer o associa a toda uma ideologia capitalista, na qual o musical se torna um produto a veicular, por meio de sua retórica atrativa, determinados preceitos.

Eu digo que entretenimento é um tipo de *performance* produzida para o lucro, performatizada perante uma generalizada audiência (o ‘público’), por um grupo treinado e pago que nada faz além de produzir *performances* cujo único (e consciente) objetivo é o de prover prazer³⁰. (DYER, 2002, p. 19)

Dessa forma, Dyer afirma que, uma vez que o entretenimento é produzido por profissionais ligados ao capitalismo e especializados neste ramo, é, na mesma medida, definido e influenciado pelos interesses destes. Desse excerto, evoca-se uma fala de Steven Cohan:

Um produto comercial desenhado para apelar às massas, o musical claramente reproduziu valores da cultura dominante de seu público, como evidente na

²⁹ Traduzido pelo autor. No original: “The musical is one of the most importante types of text to serve this function in American life. By reconciling terms previously seen as mutually exclusive, the musical succeeds in reducing an unsatisfactory paradox to a more workable configuration, a concordance of opposites. Traditionally, this is the function which society assigns to myth”.

³⁰ Traduzido pelo autor. No original: “I say that entertainment is a type of performance produced for profit, performed before a generalized audience (the ‘public’), by a trained, paid group who do nothing else but produce performances which have the sole (conscious) aim of providing pleasure”.

exibição fetichista de corpos femininos nos números, o papel central dado ao casal heterossexual, que compõe uma narrativa romântica em torno dos números, o embranquecimento da música negra e marginalização de *performers* afro-americanos³¹. (COHAN, 2002, p. 15)

A partir dessas visões, tem-se o musical como um produto do entretenimento, que serve a uma ideologia capitalista. Contudo, indo além na questão da construção do mito, tal ligação com o capitalismo se complexifica. Dyer, nesse sentido, nega que o gênero seja um mero reprodutor de valores capitalistas e patriarcais. Em sua visão, o musical opera por meio da estética, pela construção de formas, de sensações, que se ligam e preponderam sobre o discurso; e, através dessa construção, chega ao público, preenchendo seus sonhos, oferecendo-lhe, por meio do sensível, uma sutil ideia do que seria a utopia.

Entretenimento oferece a imagem de ‘algo melhor’ para se escapar, ou algo que ansiamos profundamente, algo que nossa vida diária não pode prover. Alternativas, esperanças, desejos – esses são o cerne da utopia, o senso de que as coisas poderiam ser melhores, de que algo diferente do que é pode ser imaginado e talvez realizado³². (DYER, 2002, p. 20)

Nesse ponto, Dyer aponta o poder do musical na construção de um tipo específico de catarse, na qual o espectador se sentiria suprido e realizado através da história. Contudo, ele nega que o musical exhiba o mundo utópico em si, mas afirma que, por meio do senso de realização, da beleza e leveza, presentes no musical, a ideia de utopia seria transmitida pelo sensível, pelo nível da sensação. Assim, o espectador não teria a visão precisa da utopia, mas através das sensações, poderia imaginar como ela poderia ser, o sentimento que ela poderia proporcionar. A utopia se incorpora no discurso, nos sentimentos expressados. Nas palavras de Dyer:

(...) a utopia está contida nos sentimentos incorporados. Ele apresenta como seria o sentimento de utopia, em vez de como ela seria organizada. Trabalha, assim, com o nível da sensibilidade, ao qual refiro um código afetivo que é

³¹ Traduzido pelo autor. No original: “A commercial product designed to appeal to a mass audience, the musical clearly reproduced the values of the mainstream culture it adressed, as evidente in the fetishizing exhibition of female bodies in production numbers, the central role given to the heterossexual couple in fashioning a romance narrative around the numbers, the whitening of ethnic music and marginalization of African-American performers”.

³² Traduzido pelo autor. No original: “Entertainment offers the image of ‘something better’ to escape into, or something we want deeply that our day-to-day lives don’t provide. Alternatives, hopes, wishes – these are the stuff of utopia, the sense that things could be better, that something other than what is can be imagined and maybe realized”.

característico, e amplamente específico, de um dado modo de produção cultural³³”. (Ibid., p. 20)

Dyer, a partir desse argumento, eleva o papel da experiência estética na construção do sentimento utópico. Assim, aponta para a importância dos signos representativos e não-representativos do filme musical. Os signos representativos são aqueles que são diretamente compreendidos pelo público, pois estão evidentemente incorporados ao discurso – a narrativa em si. Por sua vez, os signos não-representativos englobam a forma do filme em si – “cor, textura, movimento, ritmo, melodia, trabalho de câmera³⁴” (Ibid., p. 20). Esses signos não-representativos, apesar de não serem tomados diretamente pelo público ao nível do intelectual, chegam a ele através da sensação, e é justamente tal sensação que provoca a alegria, instiga o espectador a entrar no espírito proposto; o sensível, portanto, é uma das principais responsáveis pelo erigir da ideia de preenchimento, de provimento do desejo. O sentimento utópico, por assim dizer.

Nessa conjuntura, Dyer liga, mais uma vez, a construção da utopia no musical a ideologia capitalista. Ele coloca que, na medida em que o entretenimento opera no preenchimento de necessidades da sociedade, respondendo a demandas criadas por esta, ele também define, cria e delimita os desejos dessa sociedade, construindo um esquema que parte do capitalismo, e só por ele pode ser solucionado. Eis o paradoxo proposto por Dyer: o entretenimento se configura como uma solução ao capitalismo, sendo, contudo, promovido por ele próprio.

“(…) os ideais de entretenimento implicam desejos que o capitalismo por si promete encontrar. Assim abundância se torna consumismo, energia e intensidade se tornam liberdade pessoal e individualismo, e transparência liberdade de discurso. (…). As categorias da sensibilidade apontam para falhas ou inadequações no capitalismo, mas somente aquelas falhas e inadequações com as quais o capitalismo se propõe a lidar³⁵”. (Ibid., p. 23)

³³ Traduzido pelo autor. No original: “(…) the utopianism is contained in the feelings it embodies. It presents, head-on as it were, what utopia would feel like rather than how it would be organized. It thus works at the level of sensibility, by which I mean an affective code that is characteristic of, and largely specific to, a given mode of cultural production”.

³⁴ “colour, texture, movement, rhythm, melody, camerawork”.

³⁵ Traduzido pelo autor. No original: “(…) the ideals of entertainment imply wants that capitalism itself promises to meet. Thus abundance becomes consumerism, energy and intensity personal freedom and individualism, and transparency freedom of speech. (…) The categories of sensibility point to gaps or inadequacies in capitalism, but only those gaps or inadequacies that capitalism proposes itself to deal with”.

Por esse ponto, traz-se Jane Feuer à análise. Feuer e Dyer, paralelamente, criam suas conceituações. Dyer por meio da utopia e suas categorias da sensibilidade; Feuer pelo mito do entretenimento. Ambas as definições têm pontes diretas uma com a outra. As categorias da sensibilidade de Dyer são energia, abundância, intensidade, transparência e comunidade. Já o mito do entretenimento, de Feuer, é estruturado pelas ramificações: o mito da espontaneidade, o mito da integração e o mito da audiência.

No esquema de Dyer, energia trata da ligação do trabalho com a dança; representa o vigor, a potência do ser humano no ato da *performance*, da atuação. Abundância se liga a ideia do ter, do estar suprido, do prazer material, da negação ao senso de pobreza, do senso de igual distribuição de riquezas. Intensidade representa o poder superlativo das emoções, de alegria, excitação, que são sempre autênticas, muito afloradas, diretas e desprovidas de ambiguidade ou incertezas. Transparência apresenta o ideário de sinceridade, de espontaneidade desinteressada, de sentimentos claros e indubitáveis, que estabelecem uma relação – relação entre as personagens, relação personagem-público. Comunidade trabalha no sentido da união, da ligação entre todos, no mundo da trama e no mundo real, bem como de um ao outro, pelo senso de pertencimento, de participação, de igualdade e comunhão; trabalha, nesse caminho, para o universo além-narrativo, pela construção de públicos, de distintas formas de espectralidade. Essas categorias, trabalhando juntas, conectam-se ao espectador, tocando-o em suas experiências e anseios pessoais.

Para ser efetiva, a sensibilização utópica deve ser retirada das experiências reais da audiência. Fazer isso, puxar atenção ao espaço entre o que é e o que deveria ser, é, ideologicamente falando, brincar com fogo. O que musicais devem fazer, então, (...) é trabalhar através dessas contradições em todos os níveis, de forma a manipulá-las, a fazer parecer que elas desapareceram³⁶. (Ibid., p. 26)

O tripé cunhado por Feuer, as ramificações do mito do entretenimento, constituem-se, também, pelo visionamento do público, na busca por atender a suas necessidades; age, portanto, no preenchimento do desejo.

O mito da espontaneidade explana sobre a naturalidade no surgir do número musical, bem como a leveza e facilidade de sua execução, a verdade de seus sentimentos, como se fosse

³⁶ Traduzido pelo autor. No original: “To be effective, the utopian sensibility has to take off from the real experiences of the audience. Yet to do this, to draw attention to the gap between what is and what could be, is, ideologically speaking, playing with fire. What the musicals have to do, then, (...) is to work through these contradictions at all levels in such a way as to ‘manage’ them, to make them seem to disappear”.

algo essencialmente natural e esperado, no mundo da narrativa; algo independente de ensaios e direção, totalmente despido de artificialidade.

O entretenimento musical reivindica para si todas as naturais e alegres *performances* na arte e na vida. O mito da espontaneidade opera (...) para fazer da *performance* musical, que é na realidade parte da cultura, parecer parte da natureza³⁷. (FEUER, 2002, p. 35)

Por sua vez, o mito da integração diz que o musical age sobre o público por fazê-lo crer na possibilidade da perfeita junção entre diferentes estratos, seja de pessoas, de grupos, de culturas, de sentimentos. No musical, a reunião e convívio de todos é algo possível, e todos são iguais. A integração, nesse caso, aponta para a crença na igualdade. A alegria e o bem-estar do público andam lado a lado com a alegria da narrativa. Nesse contexto, Feuer também correlaciona o musical ao capitalismo:

Todos sabem que o filme musical foi uma arte de massa produzida por uma minúscula elite para um vasto e amorfo consumo público; o musical auto reflexivo busca superar essa divisão através do mito da integração. Ele oferece uma visão de *performance* musical originária no popular, gerando amor e espírito de cooperação que inclui a todos e que pode superar todos os obstáculos. Por promover a identificação do público com o coletivo de *shows* produzidos, o mito da integração busca dar ao público um senso de participação na criação do filme em si³⁸. (Ibid., p. 36)

Desta mesma premissa, de agregação do público, parte-se para o mito da audiência, que opera de forma mais incisiva na aproximação do público com a história. Retoma-se, nessa conjuntura, a questão do poder de produzir identificação do musical (tratado no capítulo anterior). O mito da audiência, pelo visionamento das necessidades e vontades do público, trabalha no estabelecimento de uma ponte direta entre o universo do musical e o espectador. Esta é uma estratégia retórica que toma o espectador do filme por um espectador diegético, deslocando-o para dentro da trama. Tal deslocamento, justificado pela presença de um espetáculo, dentro da diegese fílmica, se dá por meio da interpelação, feita a partir do universo

³⁷ Traduzido pelo autor. No original: “Musical entertainment claims for its own all natural and joyous performances in art and in life. The myth of spontaneity operates (...) to make musical performance, which is actually part of culture, appear to be part of nature”.

³⁸ Traduzido pelo autor. No original: “Everyone knows that the musical film was a mass art produced by a tiny elite for a vast and amorphous consuming public; the self-reflective musical attempts to overcome this division through the myth of integration. It offers a vision of musical performance originating in the folk, generating love and a cooperative spirit which includes everyone in its grasp and which can conquer all obstacles. By promoting audience identification with the collectively produced shows, the myth of integration seeks to give the audience a sense of participation in the creation of the film itself”.

narrativo, desse espectador, que, dessa forma, é levado à plateia do *show* dentro do filme, e passa a se sentir parte fundamental àquela narrativa. Feuer afirma que

performances bem-sucedidas serão aquelas nas quais o *performer* é sensível às necessidades de seu público, e que dará a este um senso de participação na *performance*³⁹. (Ibid., p. 36)

Ao se reunir, portanto, as categorias da sensibilidade de Dyer ao mito do entretenimento, de Feuer, é possível estabelecer pontes claras, enfatizar as suas semelhanças. As categorias de energia e transparência se ligam ao mito da espontaneidade, sendo que ambas apontam para a naturalização do número musical. Por sua vez, a categoria de comunidade se estrutura pelas mesmas premissas do mito da integração, que opera no sentido da igualdade e união de todos.

Exemplos podem despontar das análises de ambos os estudiosos. Um exemplo a se elencar, neste tópico, que apresenta o senso de comunidade e integração, presentes nas teorias de Feuer e Dyer, é o número musical “Honeymoon Hotel”, do filme *Belezas em Revista*. Este número traz a reunião de distintos caracteres em um mesmo lugar, o “Honeymoon Hotel”; os hóspedes, os funcionários (repcionista, copeiro, camareira), além de trazer entre os funcionários uma personagem negra, e entre os hóspedes, uma personagem com deficiência física, um anão; porém, o número não retrata, mesmo que superficialmente, as diferenças das personagens (bem como os tipos de discriminação social que poderiam ali existir), pela exibição de todas em alegre comunhão e cooperação, esta que caminha para um fim bem específico: o sucesso do número musical.

³⁹ Traduzido pelo autor. No original: “successful performances will be those in which the performer is sensitive to the needs of his audience and which give the audience a sense of participation in the performance”.



Figura 10: Diferentes caracteres do número "Honeymoon Hotel".

Sendo assim, pela união de diferentes personagens, o musical gera o senso de comunidade e integração. Contudo, tal ideário só é construído nesse número pelo esvaziamento da discussão sobre as diferenças sociais e raciais. Tais diferenças, bem como seu impacto na sociedade, não existem no contexto do número musical, não são evidenciadas ou levadas a questionamento. A aproximação de caracteres diferentes, portanto, opera na criação de uma ideia de igualdade e comunhão, como se jamais houvesse existido uma discriminação social entre os distintos estratos sociais ou raciais representados. Tal discussão é reduzida à alegria e espontaneidade de um número musical.

Segundo Feuer e Dyer, assim o gênero musical constrói o sonho, o “impossível”, o mito, a utopia. Uma realidade virtualmente melhor, mais feliz e excitante, que procura trazer o espectador, que está do lado de fora, para perto, mesmo que seja apenas do plano das ideias e das sensações; e o espectador, por sua vez, se entrega a esse convite. Dessa forma, na concepção dos autores, forma-se o entretenimento. Nas palavras de Feuer, “esses filmes vão longe para justificar a noção de que toda vida deveria aspirar à condição de uma *performance* musical⁴⁰” (Ibid., p. 38).

A análise comparada dos autores, dois dos principais teóricos do gênero, é muito importante no sentido da conceituação do entretenimento, bem como as especificidades de sua

⁴⁰ Traduzido pelo autor. No original: “these films go to such lengths to justify the notion that all life should aspire to the condition of a musical performance”.

manifestação no musical, além de possibilitar uma espécie de mapeamento, uma vez que muitas das características abordadas são verificáveis, especialmente nos números musicais. Contudo, esses textos de Feuer e Dyer⁴¹ parecem não dar conta de uma visão mais aproximada do gênero, de sua pluralidade, de suas singularidades de um filme a outro. Nesse contexto, a busca por padrões faz-se importante; porém, as especificidades e seus despontamentos requerem análise à parte.

⁴¹ *The Self-reflexive Musical and the Myth of Entertainment* (2002) e *Entertainment and Utopia* (2002), respectivamente.

3. DESCONSTRUÇÃO

O musical clássico é um filme-entretenimento, com forma e narrativa moldadas a determinados padrões – eis a síntese trabalhada por Dyer, Feuer e Altman, abordada no capítulo anterior, que reúne os filmes musicais em padronizações construtivas da ideia de entretenimento. Contudo, para além desses padrões, é de grande importância a análise de questões, tensões, ambiguidades e possíveis inadequações.

Em uma faixa que toma dos anos 30 aos 60, que compreende a Era de Ouro do gênero, um número imenso de musicais foi produzido em *Hollywood*. Sendo assim, apenas pelo quesito quantitativo, é impossível dizer que os filmes se integram de forma homogênea, sem distinguir-se entre si em quesitos narrativos e discursivos. Ou seja, pode ser precário e pouco analítico o englobamento generalizado do gênero musical, sua tomada por padrões fixos e comuns. Nesse contexto, toma-se a ideia de pré-texto e texto, sendo pré-texto uma camada mais superficial do texto, campo onde residem os padrões comuns do gênero, e o texto, camada mais profunda, que é específica da obra, portanto variável de filme a filme. Por esse caminho, esta seção visa a ir além dos padrões trabalhados anteriormente, pela busca de características e questões que possam despontar novas formas de interpretação, tanto em filmes que, de forma evidente, desconstroem um ou mais padrões pré-estabelecidos ao gênero musical, quanto em filmes que, mesmo tendo o padrão clássico em seu pré-texto, trazem em seu texto discussões que transgridem a própria narrativa em si.

Uma série de questões podem ser levantadas por meio da análise do musical clássico, estas que podem apontar tanto para discussões metalinguísticas, que observam as problemáticas e ambiguidades do processo do filme em si, quanto discussões de cunho social, que transpassam os limites da narrativa ao exprimirem determinadas imagens, conceitos e valores. Dessa forma, subdivide-se a análise em tópicos, a fim de se verificar tais questões.

3.1 O TRABALHO E A DANÇA: A AMBIGUIDADE DO *BACKSTAGE MUSICAL*

Toma-se como mote uma das categorias da sensibilidade cunhadas por Richard Dyer: a energia. Essa categoria, como indica o próprio nome, representa o vigor e a potência em um

número musical, estes que se despontam de forma espontânea, representando fluidez, liberdade e alegria no ato da *performance*.

Como discutido no capítulo anterior, o número musical, sendo o cerne do filme musical, é a unidade que apresenta todas as características anteriormente abordadas – a ideia de sentimento utópico, de construção do sonho, de entretenimento. Todavia, ao se inserir em uma narrativa, tanto de forma entrecortada quanto integrada, o número ganha outro valor, quando se observa todo o conjunto igualmente. Assim, no filme de bastidores, é possível levantar uma questão de grande importância à interpretação do musical: a contradição entre trabalho e dança.

A energia, categoria de Dyer, aponta para a ligação do trabalho com a dança. Em leitura aprofundada, toma-se trabalho por produção, por capitalismo, e dança por liberdade, espontaneidade. O *backstage musical*, mesmo inserido em um padrão clássico, alicerçado pelas estruturas estético-narrativas anteriormente abordadas, apresenta, de forma evidente, uma importante questão: a exibição do modo de funcionamento capitalista, em contradição direta com a ideia de liberdade promovida pelo número musical.

O filme de bastidores, como já dito, apresenta a seguinte estrutura: o mundo dos espetáculos, observado por detrás das cortinas, do ponto de vista de suas personagens constitutivas – produtores, diretores, compositores, atrizes, atores, bailarinas e bailarinos. Nesse contexto, o protagonismo cabe, geralmente, a uma atriz/bailarina, representando o polo feminino, e um ator/bailarino, produtor ou compositor, representando o polo masculino. Assim, polo feminino e masculino se encontram, nasce o amor e despona o *happy end*. Contudo, dentro dessa linha, dá-se foco à questão do *show business* em si. Pelo fato dos filmes de bastidores, principalmente os produzidos pela Warner Brothers dos anos 30, trabalharem com a concepção de um espetáculo, dentro da narrativa, tem-se duas instâncias a se observar: o espetáculo concebido, representado pelos números musicais do filme, e o trabalho de concepção desse espetáculo, representado pelas cenas de ensaio, que permeiam grande parte da narrativa além número musical.

O número musical, unidade que concentra em uma sequência o espetáculo diegético, já ensaiado e acabado, apresenta-se como o momento máximo do ideário de entretenimento, de construção de sonho e utopia, que remonta aos conceitos e categorias discutidos no capítulo anterior. Sendo assim, ele vem para preencher a ideia de liberdade, de espontaneidade; ele traz personagens que, ao cantar e dançar, parecem fazê-lo por vontade própria, para exhibir seus sentimentos e júbilos em um momento sincero e natural, que soa como desprovido de qualquer

intenção de produzir algo, de se identificar como um produto; ele existe de forma fluída para si próprio, como uma ode à alegria de viver.

Por sua vez, a concepção do espetáculo, mostrada no decorrer da narrativa, revela seus métodos de produção, que contrastam de forma evidente com a proposta do número musical. Pela exibição dos ensaios, das repetidas execuções, do controle exercido pelos produtores, diretores, os “homens do *show business*”, sobre os corpos das dançarinas e dançarinos, evidencia-se a realidade do espetáculo, que nada mais é que um construto de uma linha de produção permeada por trabalho intenso, repetitivo e exaustivo, que nada tem de fluído, idealizado ou libertador, da mesma forma que não existe para si, mas deve servir ao gosto de um público.

Eis então a grande ambiguidade do *backstage musical*: a espontaneidade *versus* o trabalho. O espetáculo, inserido no número musical, sendo a demonstração do sonho, aponta para o prazer, para uma contemplação que acompanha uma ideia de ócio (que seria não produtivo, portanto não capitalista), em contraste com a realidade sobre o espetáculo, que é resultado de um intenso trabalho, milimetricamente projetado e articulado, guiado a mãos firmes por produtores rigorosos, construído com rigidez, repetição e exaustão, bem aos moldes de uma linha de produção – eis a indústria do entretenimento (retratada por Dyer e Feuer no capítulo anterior). O trabalho e a dança são dois polos que se tensionam o tempo todo e muito intensamente no decorrer da trama de bastidores.



Figura 11: Cenas de ensaio em *Belezas em Revista*.

As tensões geradas pela dicotomia entre trabalho e dança possuem o mérito de revelar a contradição capitalista, em forma mais ampla. Como explanado por Dyer, no capítulo anterior,

o capitalismo age no cinema musical bem como em toda a grande produção cultural voltada a entretenimento: pela criação de alternativas a ele próprio, em um caminho no qual a sensação de fuga do capitalismo só pode ser promovida por ele próprio. Essa síntese, de viés adorniano, é ponto chave da tensão presente no *backstage musical*, este que, para além de revelar os métodos e a construção do espetáculo diegético, demonstra também como opera o mundo do *show business*, como funciona a concepção do espetáculo para fora da narrativa, bem como a concepção do próprio filme em si.

Assim, verifica-se uma das maiores ambiguidades do musical, conferível em todo filme de bastidores, de forma ampla, o que engloba uma imensa gama de filmes. Eis, portanto, observada uma tensão elementar no gênero musical.

3.2 O TEXTO SOCIAL

Como um filme-entretenimento, o musical é visto e discutido, conforme o conteúdo explanado no capítulo anterior, sob determinados conceitos e padronizações. Contudo, retomando o fato da precariedade analítica em se assumir padrões como formas únicas de se interpretar e explicar o gênero musical, em homogeneidade, é válida a análise de como os filmes musicais podem desconstruir os padrões clássicos pré-estabelecidos, ou mesmo trabalhar com tais padrões, mas trazendo em seu texto questões que transgridem o universo narrativo, que vão além da trama; filmes que trazem questões que olham para a sociedade, para a representação de personagens reais, de grupos sociais.

O musical, bem como o cinema, de forma geral, trabalha com a representação, por meio de construtos, de imagens e sons que compõem o mundo em um ecrã. Nesse contexto, insere-se a narrativa e suas personagens, que tomam a realidade como base, criando sobre ela a poesia e a idealização. As personagens que ali estão, mesmo quando construídas sob estereótipos, ligam-se a personagens reais, a situações reais (através deste fato, também, evidencia-se a identificação que o cinema promove). Sendo assim, o musical trabalha com narrativa, portanto trabalha com personagens, com pessoas, com as mais diversas relações que estas podem estabelecer entre si. Nesse sentido, os filmes podem exibir tensões e problemáticas reais ligadas ao ser humano e às relações interpessoais; portanto, podem acabar por desconstruir conceitos básicos, as ideias de comunidade e integração. Dessa forma, observa-se o musical sem

superficialidade, tomando “a narrativa romântica como um mero pré-texto, uma história que coexiste, contradiz e disfarça um outro, e mais central, texto⁴²” (ARBUTHNOT, SENECA, 2002, p. 78).

Os despontamentos de questões sociais podem ser dos mais variados possíveis. Contudo, para fins de exemplificação, toma-se para análise dois casos específicos: a representação da mulher, da personagem feminina, e a questão racial, no filme musical.

3.2.1 *Melodia na Broadway e o papel feminino*

O gênero musical, no contexto de sua popularização, tornou-se conhecido, dentre outros motivos, pela forma exacerbada com que faz uso da figura feminina. A mulher, aos moldes de padrões clássicos de beleza, expõe seu corpo das mais diversas maneiras, sendo ela um dos principais componentes a dar forma e movimento a um número musical⁴³. Compondo um imenso coro, as figuras femininas constroem padrões, que são totalmente identificáveis através da dança, de seus passos milimétricos e uniformes. O corpo feminino é forma, e serve de imagem ao número musical, conferindo-lhe beleza, bem como proporcionando a um público masculino heterossexual uma espécie de fetichismo.

Como um gênero de espetáculo, o musical é reconhecido pela assimetria com a qual representa a diferença sexual nos números musicais, encorajando a posição de espectador do homem *voyeur*. Em histórias de bastidores, diretores, compositores, e espectadores são tipicamente homens, enquanto mulheres são objetificadas como *show*, sendo todo o coro formado por mulheres, vestidas

⁴² Traduzido pelo autor. No original: “the romantic narrative as a mere pre-text, a story which co-exists with, contradicts and disguises another, more central, text”.

⁴³ A imagem feminina é um componente preponderante em muitos números musicais. Apesar disso, Steven Cohan analisa, em seu texto “*Feminizing the Song-and-Dance Man: Fred Astaire and the spectacle of masculinity in the Hollywood musical* (2002), a apresentação do corpo masculino e do homem *performer* no gênero musical. Segundo Cohan, o musical, como gênero popular, é pioneiro no sentido de trazer o corpo masculino como espetáculo, o que desestabiliza a mera divisão de papéis masculino e feminino, sendo o primeiro o observador e o segundo o objeto a ser observado. O autor defende a existência de uma inversão dessa ordem, em muitos casos, bem como a relativização dessa rígida constituição. Essa análise, decerto, é verificável e confere ainda mais complexidade ao estudo do gênero musical. Contudo, nessa seção do texto, ao se elevar a mulher como espetáculo objetificado, usar-se-á como exemplo principal o espetáculo *Berkeleyesque*, no qual é totalmente verificável essa estrutura de feminino objetificado. Nesse exemplo, e em exemplos similares, o corpo feminino perde sua individualidade, por meio da multiplicação de corpos (corpos muito parecidos, em grande quantidade, próximos um ao outro), bem como a uniformização desses corpos, por meio de adereços visuais. Essa concepção visual costuma privilegiar a imagem do corpo feminino como objeto.

em fantasias extravagantes, frequentemente inseparáveis do conjunto⁴⁴.
(COHAN, 2002, p. 63)

O excerto explana sobre a forma como a mulher, dentro do número musical, é escalada em evidente contraste em relação ao homem. Ela se torna, como dito, uma espécie de artifício estético, o que é intensificado pela uniformização do corpo feminino, através da repetição de posições, que formam padrões visuais, bem como por suas roupas bufantes, que se assemelham à decoração do cenário. Tal característica é facilmente verificável em muitos filmes musicais, especialmente aqueles cujos números são assinados por Busby Berkeley. Nos números de Berkeley, os corpos femininos servem à imagem, à exacerbação visual, à construção de formas, de desenhos. As coristas/dançarinas, que em alguns casos sequer executam uma dança de alta sofisticação, possuem um papel muito específico: apresentar-se, exibir seu corpo e sua beleza, olhar e sorrir para a câmera, e assim, para o espectador. No caso, esse espectador seria um homem heterossexual; a figura sorridente e convidativa da mulher se destina ao homem que a assiste. A objetificação feminina serve ao suprimento do desejo e fetiche de uma espetatorialidade masculina heterossexual.



Figura 12: Objetificação do corpo feminino em "By a Waterfall", de *Belezas em Revista*.

⁴⁴ Traduzido pelo autor. No original: "As a genre of spectacle, the musical is renowned for the asymmetry with it represents sexual difference in production numbers, encouraging the spectatorial position of a male voyeur. In backstage stories, directors, songwriters, and spectators are typically men, whereas women are objectified as the show, with all-female chorus line, dressed in extravagant costumes, often made inseparable from the set".

Como visto nas imagens, mulheres belas e sorridentes formam, juntas, um grande chafariz orgânico, que brota das águas. O corpo feminino se torna um objeto, que serve a toda uma conjuntura cultural ligada a preceitos machistas e patriarcais.

Muitos números musicais se encarregam de fazer da mulher não uma personagem ativa, mas alvo passivo do objeto de desejo masculino. Contudo, ao se tomar distância do número musical, pela observação da narrativa em que ele se insere, pode-se perceber, em muitos casos, uma ambiguidade. Se de um lado há a mulher como objeto de desejo, dentro do número musical, de outro, esse construto pode se desfazer.

Estudos que analisam mais profundamente a participação feminina na narrativa do filme musical apontam, curiosamente, para possíveis leituras feministas, a nível de recepção. Nesse sentido, o texto fílmico se desloca de sua origem e ganha novas interpretações. Autoras como Patricia Mellencamp, Pamela Robertson, Lucie Arbutnot e Gail Seneca apontam para tais leituras, observando aspectos que elevam a participação da mulher a um nível de maior importância, tanto dentro da narrativa quanto para a construção da imagem feminina no âmbito social.

Como já dito, a narrativa musical, geralmente, possui bifocalidade entre os polos masculino e feminino, que se encontram e se unem. Assim, toma-se para estudo o polo feminino. A mulher protagonista. Em grande parte dos filmes musicais da Era de Ouro, esta personagem é representada por uma mulher pertencente ao mundo dos espetáculos: uma atriz, cantora, dançarina. Geralmente jovem e solteira, tem como foco a carreira no *show business*, sendo seu principal objetivo, *a priori*, o sucesso profissional. Mulheres que se empenham na conquista de seu sonho, e que apenas através de seu trabalho têm contato com as personagens masculinas, o que institui o par romântico.

Essa personagem feminina é verificável em diversos filmes musicais. Bom exemplo se identifica na figura de Ginger Rogers. Em boa parte de suas atuações com Fred Astaire, Rogers dá vida a uma personagem independente, de carreira bem-sucedida. Em *Vamos Dançar?*, ela vive Linda Keene, uma famosa dançarina. Solteira, toma as decisões sobre a própria carreira, sendo superior, em todos os níveis, à personagem de seu empresário, uma personagem masculina. Muitas cenas do filme demonstram a potência da personagem, mas talvez poucas possuam o mesmo poder emblemático que a seguinte:



Figura 13: Linda pilota um avião, em *Vamos Dançar?*

Para escapar de uma situação adversa, a personagem parte de um navio em alto mar, pilotando habilmente um avião sozinha. Linda Keene é apenas um exemplo desse tipo de personagem feminina, que foge do padrão estabelecido nos números musicais anteriormente citados.

Além do próprio empoderamento pessoal da personagem feminina, levanta-se à discussão uma outra característica, de igual importância: a relação estabelecida entre personagens femininas, dentro da trama. A partir desse mote, pode-se referenciar a um filme primordial no gênero musical: *Melodia na Broadway*.

Lançada em 1929, sendo considerada por muitos a primeira narrativa musical do cinema, a obra traz uma interessante característica, esta que, de forma singela, rompe com o padrão bifocal de universo masculino e feminino, estabelecido por Altman – a trama traz como protagonistas duas personagens femininas, duas irmãs, Hank (Bessie Love) e Queenie (Anita Page).

Recém-chegadas a Nova York, as irmãs buscam uma carreira do mundo dos espetáculos. Dividem sozinhas um quarto de hotel, sendo que Hank, a mais velha, administra as contas e cuida de seus interesses e dos da irmã caçula, Queenie. Enquanto Hank é experiente

e madura, Queenie é jovem e insegura. Ambas demonstram com frequência carinho e afeto entre si, sendo que boa parte da narrativa exhibe momentos exclusivamente dedicados a elas, sozinhas. Um desses momentos, inclusive, mostra um beijo fraternal entre as irmãs.



Figura 14: Carinho entre irmãs em *Melodia na Broadway*.

Hank possui um noivo, Eddie (Charles King), um integrante do mundo dos espetáculos, que inclusive ajudaria as irmãs a entrar na *Broadway*. No decorrer da trama, contudo, Eddie se apaixona pela irmã mais jovem, Queenie. A moça, que também começa a se interessar por

Eddie, prefere esconder o sentimento para não magoar a irmã, relacionando-se assim com outro homem, Jock Warriner (Kenneth Thomson). Ao final, quando Hank percebe o sentimento que brotara entre Eddie e sua irmã, abre mão de seus sentimentos em benefício do casal. Por fim, Eddie e Queenie ficam juntos, e Hank permanece solteira, construindo por si só uma carreira no *show business*.

A trama de *Melodia na Broadway* traz um bom exemplo de protagonismo feminino. O foco é todo dado ao papel das irmãs, em especial a mais velha, Hank, o que é evidenciado, por exemplo, na última cena do filme, que exhibe a partida desta a uma nova viagem rumo ao sucesso profissional. A personagem Hank, aliás, apresenta o exemplo maior de empoderamento feminino no filme. Uma mulher forte, determinada a alcançar seus objetivos profissionais, tem como foco principal a sua carreira e a da irmã; seu relacionamento conjugal é relegado a segundo plano. Quando a personagem percebe o interesse do noivo pela irmã, ao invés de dar início a uma batalha entre mulheres pelo amor do galã (o que daria importância central a este), ela simplesmente cria uma atuação, finge não gostar mais de Eddie, afirmando que a relação fora puramente por interesses profissionais. Pela dissimulação, ela sufoca seus sentimentos, mas não se rende à adversidade, não demonstra fraqueza. Ao entregar o noivo para a irmã, ela termina sozinha, e decide seguir viagem, a fim de dar progresso à vida de artista.

Dessa forma, *Melodia na Broadway* reduz amplamente a importância da personagem masculina, que apesar de possuir um papel relevante no contexto narrativo, não é equiparável ao poder e à presença das irmãs em cena.

Toma-se *Melodia na Broadway* como um bom exemplo pelo fato de este ser pioneiro no cinema musical, o que demonstra que, desde seu início, o gênero apresenta ambivalências e inadequações. Além desse exemplo, existem vários outros exemplos a se apontar. Patricia Mellencamp e Pamela Robertson, por exemplo, abordam o empoderamento feminino e a relação entre mulheres no filme *Cavadoras de Ouro* (*Gold Diggers of 1933*, 1933), enquanto Lucie Arbuthnot e Gail Seneca analisam a amizade feminina no filme *Os Homens Preferem as Loiras* (*Gentlemen Prefer Blondes*, 1953).

Em *Cavadoras de Ouro*, a trama circunda o companheirismo entre um grupo de moças que moram juntas, sendo que todas aspiram ao estrelato. Os perfis das personagens femininas, bem como sua relação de amizade, são tão interessantes que preponderam sobre as personagens masculinas, que não possuem grande força. Segundo Mellencamp, “essas animadas amigas são

infinitamente mais interessantes, idiossincráticas, e espertas que os homens fracotes⁴⁵” (MELLENCAMP, 2002, p. 67). De fato, a preponderância feminina é marcante neste filme, e torna-se algo ainda mais interessante pelo fato de a narrativa brincar, através da ironia, com o estereótipo de personagem feminina, da “cavadora de ouro”, da mulher interesseira que depende dos homens e os explora. Em determinado momento narrativo, as espertas e inventivas personagens femininas dissimulam perante as personagens masculinas, que se apresentam muito fracas e influenciáveis. As mulheres se fingem diante dos homens, adotam propositalmente o papel de “cavadora de ouro”, estereótipo criado pelos próprios homens justamente para denegri-las. Através da farsa, elas conseguem enganá-los, manipulando-os a sua vontade. Segundo Robertson:

Cavadoras de Ouro (...) sugere que mulheres podem usar disfarce não apenas para negar o poder masculino, mas também para ganhar acesso estratégico ao poder e privilégio tipicamente negado a elas como mulheres⁴⁶. (ROBERTSON, 2002, p. 140).

Caso similar se verifica em *Os Homens Preferem as Loiras*, filme em que a dupla de amigas Lorelei e Dorothy, vividas respectivamente por Marilyn Monroe e Jane Russell, cujo companheirismo é o cerne da trama, são as protagonistas em evidência, sendo que as personagens masculinas são relegadas ao nível secundário. Arbuthnot e Seneca apontam para toda uma construção narrativa e estética que assinala a valorização da relação e do papel femininos, e de sua intensa preponderância sobre as relações conjugais⁴⁷.

De *Melodia na Broadway*, agindo de forma pioneira, a outros musicais da Era de Ouro, o musical cria a ambiguidade: de um lado, a objetificação da mulher (em especial das dançarinas, personagens secundárias); de outro, o empoderamento feminino (através das protagonistas). Nesse caso, o musical apresenta uma objetificação do feminino, atribuída ao número musical, mas ele próprio a desconstrói, no âmbito da narrativa; entrega assim, ao público, ambas as vertentes, gerando um contraste claro, uma constante tensão.

⁴⁵ Traduzido pelo autor. No original: “These lively friends are infinitely more interesting, idiosyncratic, and clever than the wimpy men”.

⁴⁶ Traduzido pelo autor. No original: “Gold Diggers of 1933 (...) suggests that women can use masquerade not only to disavow masculine power but also to gain strategic access to power and privilege typically denied them as women”.

⁴⁷ *Pre-text and Text in Gentlemen Prefer Blondes*, Lucie Arbuthnot e Gail Seneca, 2002.

A representação do feminino pode ser ainda mais complexa, em relação à representação do masculino, no musical. Como analisa em texto Steven Cohan⁴⁸, o musical é capaz também de trazer o corpo masculino como espetáculo; segundo seu estudo, o musical seria pioneiro, dentre os gêneros de cinema, a trazer uma espetacularização do corpo masculino, algo totalmente verificável em *performances* de Fred Astaire e Gene Kelly, por exemplo. Cohan, assim, aponta para uma possível inversão da lógica engessada de mulher como espetáculo e homem como espectador. Nesse sentido, portanto, pode-se dizer que as representações referentes ao feminino e masculino são muito mais complexas do que parecem, são capazes de despontar ainda uma série de análises e observações, que vão muito além do imaginário de senso comum.

A representação do corpo, bem como das personagens feminina e masculina, confere-se também como uma problemática elementar no musical, conferível em praticamente todos os filmes do gênero. De importância fundamental à sua compreensão como gênero, essa tensão é apenas um exemplo de representação social a que se pode observar. Outras questões de cunho social podem ser levantadas.

3.2.2 O papel do negro em *Magnolia*

Indo em outra direção, buscando um segundo exemplo, esta seção visa a estudar outro aspecto social que se pode averiguar em filmes musicais. Nesse caso, toma-se como mote a questão racial, usando de exemplo o filme *Magnolia*, ou *O Barco das Ilusões* (Show Boat, 1936), produzido pela Universal. Trata-se de um filme peculiar, pela forma como apresenta sua história. Além de abordar de forma incisiva a questão racial, desenvolve sua narrativa por um viés bastante dramático, que rompe e reinventa uma série de preceitos clássicos do gênero.

A trama, que parte do sul dos Estados Unidos no século XIX, gira em torno da personagem Magnolia Hawks (Irene Dunne), uma moça cuja família é composta de artistas que cruzam o Rio Mississippi em um barco no qual realizam espetáculos. Em uma das paradas do barco, em uma cidade sulista, Magnolia se apaixona pelo apostador Gaylord Ravenal (Allan Jones), com quem se casa e tem uma filha. A família passa a viver em Chicago, sobrevivendo

⁴⁸ “Feminizing” the Song-and-Dance Man: Fred Astaire and the spectacle of Masculinity in the Hollywood musical, Steven Cohan, 2002.

das apostas de Ravenal; entretanto, conforme este passa a ter azar no jogo, abandona esposa e filha, e Magnolia passa a criar a criança sozinha. Paralelamente, há a história de Julie la Verne (Helen Morgan), uma das principais artistas do barco da família de Magnolia. Uma bela jovem mulata (mas de aparência branca), que é forçada a abandonar o barco quando descobrem sua origem. Ao sair do barco, leva junto seu marido branco, com quem, pelas leis da época, ela não poderia ser legalmente casada. Posteriormente, ela é também abandonada pelo marido, e se entrega ao alcoolismo.

Apenas por um resumo da história, é possível perceber que se trata de uma peça que se distingue, em temática e tom, do ideário de musical clássico. A trama possui um viés triste, rompendo, portanto, com a ideia de alegria, retirando de seu enredo a simples dissolução de conflitos. Nesse contexto levanta-se a questão do racismo, e como o filme a aborda. Em um período de escravidão negra, o filme evidencia claramente as distinções entre o branco e o negro, fazendo exposição do estabelecimento de poder e discriminação racial. O escravo negro ocupa seu papel, nas fazendas e no serviço doméstico, enquanto os brancos são os senhores, os artistas, os homens livres. A personagem Julie, uma branca de ascendência negra, é impedida de permanecer na cidade, obrigada a se mudar com o marido, pelo fato de não ser genuinamente branca; é oprimida por um contexto no qual a miscigenação era crime. Como o restante dos negros, é discriminada. Esse é o maior exemplo de completa ruptura da ideia de comunidade, de Dyer, e do mito da integração, de Feuer.

Magnolia traz a discussão sobre discriminação racial à voga, o que quebra a sensação de comunhão, pertencimento e alegria. Quebra a construção do mito. Não há excitação e companheirismo, uma vez que não há a união, ela é devidamente proibida, e a separação é incisivamente imposta.

A divisão entre branco e negro se reflete intensamente na linguagem fílmica. Um bom exemplo retira-se da sequência inicial do filme: à chegada do “barco das ilusões” na cidade, todos os moradores da região se aproximam do porto para ver a parada dos artistas, que entravam na cidade. Os artistas, em carruagens, desfilam pelas ruas da cidade, enquanto são cumprimentados pelas pessoas ao redor. Nesse momento, um plano exhibe uma multidão de pessoas brancas a acenar para os artistas. Ao corte, inicia-se outro plano, muito semelhante ao anterior: negros, na mesma posição, ângulo e direcionamento de olhar que os brancos do plano anterior, também acenam para os artistas. Essa dupla de planos, que se dão em sequência, além de enfatizarem a dicotomia racial, demonstram um tipo de divisão do espaço cênico entre as

etnias: as personagens estão na mesma posição, olham para o mesmo lugar, conforme as carruagens com os artistas andam de um lado a outro do espaço; dessa forma, é como se uma espécie de linha imaginária dividisse aquele cenário entre brancos e negros.



Figura 15: Cena do filme *Magnolia*. De um lado, brancos; de outro, negros escravos.

A trama apresenta momentos emblemáticos no sentido de apontar o estabelecimento da relação de poder do branco sobre o negro. Um desses momentos é quando a personagem Pete (Arthur Hohl), um homem branco, se dirige à personagem Queenie (Hattie MacDaniel), uma escrava negra, mulher corpulenta e de meia idade, chamando-a de “eightball”, expressão que pode ser traduzida como “bola preta”. Posteriormente, indaga-a sobre como ela conseguiu um broche dourado que usava no pescoço, insinuando um suposto roubo. Ao que Queenie responde que a joia havia sido dada a ela, Pete se enfurece. Para além do fato narrativo de a joia, na verdade, ter sido um presente de Pete à Julie, e que Julie é quem havia dado a joia à escrava, o fato de uma mulher negra usar uma joia gera, no imaginário da personagem Pete, bem como no imaginário da época, uma figura depreciativa, baseada no contraste – uma joia de ouro, sendo usada por uma mera escrava negra, configura, sob esse imaginário, uma forma de ofensa, de depreciação.

Além da questão da discriminação e do estabelecimento de poder, o filme exhibe o negro apresentado por ele próprio, tanto por meio da expressão de sua cultura, de seus sentimentos, penúrias, quanto de sua própria imagem, como corpo, como ser antropológico. O principal momento que evidencia essa característica é o número “Ol’ Man River”, interpretado pelo ator negro Paul Robeson, no papel de Joe, acompanhado de um coro exclusivamente formado de homens negros, os trabalhadores dos portos e das fazendas. Tanto a letra da música quanto as

imagens constroem um verdadeiro espetáculo étnico que, em sentido imagético, apresenta a figura do homem negro, como corpo, como demonstração de força, rigor e trabalho; e em sentido poético, demonstra o sofrimento do povo negro, usado no trabalho, subjugado pelo homem branco.

A sequência possui características muito peculiares, no sentido da linguagem. Toda a construção imagética opera no erigir de uma determinada *mise en scène*, carregada de significado; o erigir de uma determinada visão e exibição das personagens filmadas. O corpo de homem negro é o alvo central de exibição; esse corpo é claramente destacado por uma série de aparatos, como exemplo o contraste de cor com os cenários em que se insere. Os negros, em um ambiente de trabalho (nos portos e fazendas), operam movimentos mecânicos, iguais; distribuem-se em fileiras. Em muitos planos nos quais aparecem uma única personagem, essa personagem é filmada em *contra-plongée*, de baixo para cima, o que gera uma grande ênfase desse corpo filmado, constrói um engrandecimento desse corpo, algo muito acentuado pelo contraste com o cenário, geralmente um céu claro e nublado ao fundo. Tal construção cria uma poetização daquela personagem e da ação por ela executada; poetiza a *mise en scène* – o homem negro, grande e robusto, no trabalho, sob um céu claro e em uma paisagem natural –, o que cria uma espécie de naturalização poetizada dessa imagem, dessa situação.



Figura 16: Imagens da sequência "Ol' Man River".

Por outro lado, a letra da música opera como crítica; exhibe com ênfase o sentimento do negro em relação a sua posição na sociedade, a forma como se percebe, como lida consigo próprio e com a realidade na qual se insere. Um momento específico da música pode demonstrar: “Todos os negros trabalham no Mississipi, todos os negros trabalham enquanto os homens brancos se divertem, puxando aqueles barcos do amanhecer ao crepúsculo, sem conseguir descanso até o dia do julgamento; não olhe para cima e não olhe para baixo, não deve fazer a carranca do chefe branco; dobre os joelhos, e abaixe a cabeça, e puxe aquela corda até a morte⁴⁹”. De mensagem profunda, a letra claramente problematiza o racismo e o papel do negro naquele contexto, através da evidenciação de seu sentimento de dor, sofrimento e falta de motivos para ter esperanças na vida.

Ol’Man River (Jerome Kern / Oscar Hammerstein II)

There’s an old man called the Mississipi That’s the old man that I’d like to be What does he care if the world’s got troubles? What does he care if the land ain’t free?	Há um velho homem chamado Mississipi Esse é o velho homem que eu gostaria de ser Será que ele se importa se o mundo tem problemas? Será que ele se importa se a terra não é de graça?
Ol’man river, that ol’man river He must know something, but don’t say nothing He just keeps rolling He keeps on rolling along	Velho homem do rio, aquele velho homem do rio Ele deve saber algo, mas não diz nada Ele apenas continua a correr Ele continua sempre a correr
He don’t plant taters He don’t plant cotton And them that plants’em Is soon forgotten But ol’man river He just keeps rolling along	Ele não planta batatas Ele não planta algodão E aqueles que os plantam São rapidamente esquecidos Mas o velho rio Ele apenas continua sempre a correr
You and me, we sweat and strain Body all achin’ and wracked with pain Tote that barge and lift that bale You gets a little drunk And you lands in jail	Você e eu, nós suamos e nos esforçamos Corpo todo moído e dolorido Leve aquele barco e erga aquela carga Se você fica um pouco bêbado Vai parar na prisão
I gets weary, and sick of trying I’m tired of living, and scared of dying But ol’man river, he just keeps rolling along	Eu fico cansado, doente de tentar Estou cansado de viver, mas com medo de morrer Mas o velho rio apenas continua sempre a correr

⁴⁹ “Darkies all work on the Mississipi / Darkies all work while the white folks play / Pulling those boats from the dawn till sunset / Gettin’ no rest till the judgment day / Don’t look up / And don’t look down / You don’t dast make / The white boss frown / Bend your knee / And bow your head / And pull that rope / Until you’ dead”.

Darkies all work on the Mississippi
Darkies all work while the white folks play
Pulling those boats from the dawn till sunset
Getting no rest till the judgment day

Don't look up
And don't look down
You don't dast make
The white boss frown

Bend your knee
And bow your head
And pull that rope
Until you're dead

Let me go away from the Mississippi
Let me go away from the white man boss
Show me that stream called the river Jordan
That's the old stream that I longs to cross

Ol'man river, that ol'man river
He must know something, but don't say nothing
He just keeps rolling
He keeps on rolling along

Todos os negros trabalham no Mississippi
Enquanto os homens brancos se divertem
Puxando barcos do amanhecer ao crepúsculo
Sem conseguir descanso até o dia do julgamento

Não olhe para cima
E não olhe para baixo
Você não deve fazer
A carranca do chefe branco

Dobre os joelhos
E abaixe a cabeça
E puxe aquela corda
Até a morte

Deixe-me ir embora do Mississippi
Deixe-me ir pra longe do chefe branco
Mostre-me aquela corrente chamada rio Jordão
Essa é a velha corrente que desejo atravessar

Velho homem do rio, aquele velho homem do rio
Ele deve saber algo, mas não diz nada
Ele apenas continua a correr
Ele continua sempre a correr

Em outros momentos, a cultura negra também é trazida à tona, especialmente por meio da música e da dança. Uma sequência que ilustra bem esta questão é o número musical “Can't Help Lovin' Dat Man”. Interpretada pela personagem Julie, junta às personagens Magnolia, Queenie e Joe, a canção apresenta ritmo e dança tipicamente negros. Magnolia, a protagonista branca, se junta aos negros em sua dança, e executa uma coreografia étnica, com movimentos corporais performatizados bem ao modo do que as personagens negras executam na mesma sequência, o que a faz, logo ao fim da canção, ser repreendida por sua mãe, Parthy (Helen Westley).



Figura 17: Magnolia dança uma música negra.

Ao decorrer de todo o filme, são exibidas várias representações do negro e de sua cultura, tanto a partir das próprias personagens negras, quanto do ponto de vista das personagens brancas.

Muitos filmes musicais também trazem a personagem negra, ou trabalham com a sua cultura, evidenciando-a como cultura negra, sem uma completa tomada pelo homem branco, ou seja, sem o “esbranquiçar” dessa cultura (ao menos, não de forma direta, uma vez que tanto narrativa quanto números musicais são realizados por *performers* negros). Exemplos de musicais cujos elencos são, basicamente, compostos por negros, são os filmes *Uma Cabana no Céu* (*Cabin in the Sky*, 1943) e *Tempestade de Ritmo* (*Stormy Weather*, 1943). Nesse contexto, também é importante citar filmes que exibem o caractere negro, bem como sua cultura, mas performatizados por artistas brancos, caso do filme *Vozes do Coração* (*Mammy*, 1930), em que Al Jolson se pinta de negro para dar vida à personagem. Nesse caso específico, estudado pelo autor Michael Rogin⁵⁰, levanta-se uma problemática racial que se ergue para além do universo narrativo do filme em si, englobando todo um contexto de produção cinematográfica no qual o branco é quem dá voz ao negro, tomando e reproduzindo, a seu modo, os produtos culturais típicos à etnia negra.

A questão racial, bem como as problemáticas sociais advindas dela, em sentido de preconceito e discriminação, pode ser verificada em muitos filmes musicais, cujas narrativas não precisam, necessariamente, possuir viés dramático como *Magnolia*. As tensões podem estar

⁵⁰ *New Deal Blackface*, Michael Rogin, 2002.

presentes em todos os tipos de narrativa. A esse respeito, toma-se como exemplo uma sequência de outro filme, *Vamos Dançar?*, o número musical “Slap That Bass”, em que Fred Astaire canta e dança com negros nos porões de um navio. Os negros, que estão no navio como trabalhadores, dividem o tempo do trabalho com um tempo para se divertirem, fazerem música; formam uma banda nos porões do navio, tocam seus instrumentos, cantam e dançam, em estilo claramente marcado por sua cultura. Eis então a separação: todos os trabalhadores são negros, enquanto todos os passageiros do navio são brancos. Nesse caso, como em *Magnolia*, também há uma demonstração da discriminação racial, sendo que o homem negro, mesmo representado em um momento de diversão, é a personagem subjugada, cumpre o papel de força de trabalho.



Figura 18: Fred Astaire e elenco negro em *Vamos Dançar?*

O exemplo de *Vamos Dançar?* é extremamente relevante. Exemplos como esses trabalham na problematização das relações sociais, quando não fazem denúncia de mazelas sociais, de estabelecimentos de poder de um grupo sobre outro. A representação da personagem negra, bem como a revelação de estruturas sociais desfavoráveis a essa personagem, é uma tensão de extrema importância presente em diversos filmes musicais.

Eis, por fim, exemplos de questões e desdobramentos sociais que podem ser levantados no gênero musical, questões que tornam esses filmes algo além da ideia pré-concebida de entretenimento, um material que não necessariamente se adequa a um conjunto de preceitos e

fórmulas. Como outras formas diversas de narrativa, o musical é capaz de trazer questões que transgridam seus padrões comuns, de trazer tensões e ambiguidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um legado cinematográfico foi, efetivamente, construído. *Hollywood* consolidou com força seu cinema na primeira metade do séc. XX, e o musical, gênero de imensa importância naquele contexto histórico, possui relevante papel nesse processo. Esse gênero do som, da pluralidade de imagens, elementos visuais, movimentos exacerbados e, por que não dizer, excessos, muito ligados a duas marcas características: grandiosidade e pretensão. Grandiosidade de aparatos, som, visualidade, cenários, danças, *performances*, dimensões imensas de todas as instâncias. Pretensão de criar um universo alternativo, construir um sonho onde a música atravessa a vida, de forma natural, espontânea. Essa é a catarse proposta, a maior característica do gênero musical que, por muito tempo, teve seus dias de glória, e que hoje é visto, em senso comum, como um gênero do passado.

Este trabalho busca exibir esse gênero, originário do teatro, como um organismo, que através de suas peculiaridades, dialoga com o outro. Um organismo que cria uma experiência extremamente específica, pela união de narrativa e *performance*. História e espetáculo de imagens e sons. Um organismo que, como toda coisa viva, é fluído, maleável, possui nuances, complexidades e, principalmente, é mutável. Muito discutiu-se, em toda a análise, sobre o poder de discurso do gênero musical. O musical opera na conquista de um espectador, conversa com ele, provoca nele uma série de sensações; sumariamente, proporciona uma experiência estética singular. É um gênero que, como poucos, sabe observar bem a si próprio, e o faz com constância e intensidade, o que pode provocar, por meio da metalinguagem, tensões que partem para além das narrativas em si, pela evidenciação de contrastes (como abordado no capítulo 3). Além disso, justamente por ter narrativa, esta que toma emprestado da vida real os seus aparatos, o musical é capaz de observar questões existentes tanto dentro quanto fora de suas tramas, problematizando-as. O gênero pode trazer muitas mensagens em seu texto; possui mais camadas do que o imaginário do senso comum pode afirmar. Portanto, partindo dessa análise, tomando esse gênero musical (com todas as suas potencialidades) como mote, aponta-se para a sua mutabilidade, em especial no pós-Era de Ouro.

O gênero cinematográfico, de forma geral, por ter ligação direta com os mais distintos públicos, configura-se como um organismo vivo, que muda conforme o tempo e as demandas a que busca atender. Durante os anos 1930, o musical ascende ao posto de um dos mais importantes gêneros de cinema norte-americano, e mantém-se em auge também nos anos 1940.

Nos anos 1950, contudo, percebe-se uma ligeira queda em sua aceitação popular, e, por conseguinte, em sua produção; queda esta que se acentua veementemente nos anos 1960, década na qual é possível dizer que a chamada “Era de Ouro” dos musicais chega ao fim. Durante esse período áureo, a principal estrutura narrativa e discursiva do filme musical, a nível de senso comum, corresponde à teoria estudada no segundo capítulo. Filmes de temática feliz cuja narrativa, voltada ao entretenimento, seria desprovida de complexidade. Essa característica, que, como visto nos tópicos do capítulo anterior, trata de um conceito extremamente superficial e pouco analítico.

A decadência do musical, que começa a ser percebida em meados dos anos 50, se deve muito à paralela decadência do *studio system*, que então consagrara o gênero, e também à ascensão da televisão, que tira boa parcela de público do cinema, de forma geral. Os anos 50, contudo, encerram com glória o período áureo dos musicais, com clássicos como *Cantando na Chuva* (*Singin’ in the Rain*, 1952), considerado por muitos o melhor musical já produzido por *Hollywood*. Segundo Steven Cohan:

Muitos críticos e fãs consideram esse filme de Gene Kelly e Stanley Donen o melhor musical já feito, e este é o filme que mesmo aqueles que, via de regra, não gostam do gênero, usualmente viram e apreciaram⁵¹. (COHAN, 2002, p. 3)

O gênero musical desde sempre apresenta ampla pluralidade, no sentido da presença de tensões, ambivalências, questões que problematizam uma série de preceitos, autorreferentes ou não – bem como abordado no último capítulo. Porém, ainda é muito visto como um gênero ligado a uma ideia – também rasa – de entretenimento. Contudo, todo esse imaginário popular atribuído ao gênero, com ele também reside em uma imagem de um cinema de outrora, uma antiga forma de prazer que, em nível de senso comum, não exerce apelo no contemporâneo.

Por que associar o musical a um gênero do passado? O que muda no gênero e no fazer cinematográfico depois dos anos 1950, como o filme e seu público continuam a se relacionar? Estas questões, cujas respostas dão margem a próximos trabalhos, apontam, de fato, para a mudança. A ligação entre musical e público, com o passar dos anos, de fato foi alterada. Steven Cohan diz: “Uma vez sinônimo da produção de *Hollywood* como um todo, o filme musical é

⁵¹ Traduzido pelo autor. No original: “Many critics and fans alike consider this Gene Kelly-Stanley Donen film to be the best musical ever made, and it is the one which even those who do not like the genre as a rule have usually seen and enjoyed”.

um gênero fora de moda para os padrões atuais⁵²” (COHAN, 2002, p. 1). Verifica-se, assim, que houve reinvenções no pacto entre filme e público. As estruturas se modificaram, e essas modificações, por sua vez, reconfiguraram o gênero musical, tornando-o uma coisa nova. Cohan associa o ato de assistir a filmes musicais a um prazer nostálgico, a um olhar para trás e deleitar-se com toda a grandiosidade de um gênero, este que, além de todas as suas particularidades, trouxe a ascensão do som ao cinema, o que configura um importante papel. Diz-se nostálgico porque, para muitos, não compreende o contemporâneo. Para alguns autores, o público atual estranha, quando não rejeita, esse tipo de filme. Segundo Feuer, ao discutir sobre a relação do musical com as audiências contemporâneas:

O público não vê problema em animações musicais, como *A Bela e a Fera* (1991) da Disney, presumidamente devido à ligação da animação com a fantasia. De outro modo, o novo musical tem grande dificuldade em atrair jovens adultos, em larga escala, ao menos que ele tome uma trama juvenil que incorpore dança à narrativa, como *Footloose* (1984) e *Dirty Dancing* (1987)⁵³. (FEUER, 1993, p. 123-138 *apud* COHAN, 2002, p. 1-2)

Feuer declara que o público atual não recebe bem o musical, como o público da primeira metade do séc. XX. Em sua leitura, a catarse proporcionada pela construção do sonho, pelas sensibilidades utópicas, deixa de ser acolhida por esse espectador contemporâneo. Sendo assim, o gênero clássico preenche o seu contexto histórico, e novas formas e pactos são instituídos entre cinema e público.

O musical é nostalgia, uma imagem do passado. Contudo, o contemporâneo o observa. O novo olha para o clássico, contempla-o e o reinventa. Dessa forma, o musical perdura, através da mudança, alicerçada por reinvenções, novas formas de diálogo, novos públicos e propostas estéticas.

O musical clássico, que começa a decair em produção e recepção em meados dos anos 50, nessa mesma década começa a se ressignificar. Nesse contexto, percebe-se a reinvenção de padrões clássicos, bem como a adoção de novas características, estilos diferentes que observam o contemporâneo, sem, contudo, negar o clássico, mas sim tendo a plena consciência dele, observando-o o tempo todo. Mudanças estético-narrativas se tornam mais evidentes nos anos

⁵² Traduzido pelo autor. No original: “Once synonymous with Hollywood product as a whole, the movie musical is an outmoded genre by today’s standards”.

⁵³ Traduzido pelo autor. No original: “Audiences have no trouble with animated musicals, such as Disney’s *Beauty and the Beast* (1991), presumably due to animation’s grounding in fantasy. Otherwise a new musical has great difficulty attracting young adults in large numbers unless it takes the plot of a teen film that incorporates dance into its narrative, as in *Footloose* (1984) and *Dirty Dancing* (1987)”.

60 e, com ainda mais intensidade, nos anos 70. Além de novas propostas estéticas – em especial no que tange à música, aos estilos sonoros e imagéticos no número musical – questões como a quebra do sonho, dos mitos, subversão da estrutura narrativa, quebra do *happy end*, que já ocorriam desde sempre (como abordado no decorrer deste trabalho), tornam-se ainda mais evidentes, trazendo transgressões muitas vezes exacerbadas e, porque não, provocativas, a nível de recepção. Esse novo musical é um musical que, de forma clara e deliberada, desfaz uma série de preceitos do imaginário popular de musical clássico, trabalhando muitas vezes com os seus opostos. Em um tom, diga-se, rebelde, traz, por exemplo, uma série de transgressões sociais (especialmente nos anos 70). Por outro lado, justamente pelo fato de ser um musical, identificar-se como tal, esse filme também apresenta o idealizado, a fantasia; porém, de forma redesenhada, reconfigurada; uma forma que olha para o passado, e sobre ele constitui algo novo, a nível estético e narrativo.

Nesse contexto, levanta-se uma questão: da década de 1930 a quase fim de 1960, vigorou na produção hollywoodiana o Código Hays, código de censura cinematográfica que proibia, dentre outras coisas, insinuações sexuais, nudez, miscigenação racial, homossexualidade, consumo de drogas, blasfêmias religiosas. O novo musical, principalmente dos anos 70, curiosamente opera em completa e declarada contrapartida às proibições estipuladas por esse código, brincando justamente com o seu contrário, com filmes que abordam de forma enfática todas as ditas proibições. Filmes como *Cabaret* (1972), *Jesus Cristo Superstar* (Jesus Christ Superstar, 1973), *The Rocky Horror Picture Show* (1975) e *Hair* (1979), são exemplos claros.

O gênero musical, dessa forma, se reinventa. Reconstrói-se para se manter. Mas tal reconstrução não se dá em linha reta, em processo evolutivo unilinear, como observações a nível de senso comum podem inferir. Diante das análises deste trabalho, a afirmação de linhas imaginárias divisórias entre um fazer fílmico puro e outro remodelado não se sustenta, uma vez que as tensões e ambiguidades sempre estiveram presentes nesses filmes. A pureza, no fazer artístico – tanto no âmbito cinematográfico quanto fora dele – torna-se um conceito impreciso, sendo a ambiguidade uma inerência da obra de arte. O musical, tanto a nível de produção quanto de recepção e crítica, mesmo durante a Era de Ouro recebe distintas categorizações, passando da adjetivação à substantivação, da ideia de técnica estético-narrativa – vinculável a outros gêneros – a gênero cinematográfico próprio, intitulado como tal. Ou seja, em toda sua trajetória no cinema, sempre esteve sujeito à fluidez, a intercâmbios, hibridismos, contrapartidas, em todos os níveis – linguístico, estético, narrativo.

Sendo assim, o que muda no musical, diante da evidente queda em produção e recepção? A discussão sobre um suposto fim do gênero não se prende em si própria. Muito discutiu-se além, sobre inclusive um possível fim do próprio cinema em si (como ele era entendido no contexto hollywoodiano até os anos 50). Contudo, tais discussões – que historicamente mostraram-se errôneas – podem dar ainda mais base à ideia de mudança através da fluidez, pelos novos câmbios de diálogo, novos públicos, novas formas de recepção, leitura e interpretação, novas historicidades. O novo musical, como outras obras identificadas por outros gêneros, traz consigo toda a extensa bagagem material de anos de produção e recepção, com novas pinceladas, diferentes estilos – musicais, visuais, narrativos, de *mise-en-scène*. Ritmos e imagens novas surgem daí, trazendo novos apelos, novos públicos, novas formas de interpretação.

Nesse contexto, eleva-se a ideia de palimpsesto. Um papel manuscrito cujo texto, superficialmente apagado, é sobreposto por outro texto; mas no qual, sob o novo texto, por suas entrelinhas, identifica-se ainda o texto original. Eis o que se pode dizer do musical. Originalmente um texto, que por si só também é híbrido, preenchido por outros textos (teatro musical, outras formas de cinema e arte), que à visão de uma espetatorialidade comum é apagado, relegado ao seu momento histórico. Sobre esse texto se inscrevem novas formas, novas estruturas, que possibilitam novas interpretações. Essas interpretações sempre observarão, ao mesmo tempo, o novo e o original, sendo este original, também, híbrido, ambíguo, afetado por outros textos. O próprio palimpsesto, como conceito, traz a metalinguagem, o palimpsesto do palimpsesto, uma sobreposição infinita que não encontra a pureza e a coesão, mas sim uma profusão de textos, que andam sempre juntos, correlacionam-se em complementação intrínseca.

O cinema, eu argumentaria, é idealmente equipado para expressar hibridismo cultural e temporal. O cinema é temporalmente híbrido, antes de tudo, em um sentido intertextual, no qual ele “herda” todas as formas de arte e tradições milenares associadas com seus diversos temas (STAM, 2010, p. 123).

Eis, portanto, a conclusão deste trabalho. O musical clássico, cuja época de ouro rendera-lhe imenso sucesso, encontrara o seu fim na visão de uma espetatorialidade popular. Assim, pela intenção de resistir ao tempo e às mudanças de público, as estruturas teriam de se adaptar aos novos contextos. Dar lugar a novas concepções, novos formatos, novas histórias e experiências estéticas. A ideia de palimpsesto seria ponto chave desse musical, que ganha ainda mais em hibridismos e interpretações. Dessa forma, a mudança se instaura. Apenas assim o filme musical poderia continuar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTMAN, Rick. **The American film musical as dual-focus narrative**. In COHAN, Steven, ed. *Hollywood Musicals, The Film Reader*. Routledge, London & New York, 2002.

AMARAL, Carolina Oliveira do. **O Extramusical: performances musicais no cinema narrative contemporâneo**. Niterói: 2014. 104 f.; il. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Artes e Comunicação Social.

ARBUTHNOT, Lucie; SENECA, Gail. **Pre-text and Text in Gentlemen Prefer Blondes**. In COHAN, Steven, ed. *Hollywood Musicals, The Film Reader*. Routledge, London & New York, 2002.

BRANDÃO, Marcos Aleksander. **A transtextualidade remixada em “Moulin Rouge – Amor em Vermelho” (2001): uma análise de quarto cenas do filme**. São Paulo: 2009. 137.: il. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Anhembi Morumbi.

COHAN, Steven. **Hollywood Musicals, The Film Reader**. Routledge, London & New York, 2002.

_____. **“Feminizing” the Song-and-Dance Man: Fred Astaire and the spectacle of masculinity in the Hollywood musical**. In COHAN, Steven, ed. *Hollywood Musicals, The Film Reader*. Routledge, London & New York, 2002.

DYER, Richard. **Entertainment and Utopia**. In COHAN, Steven, ed. *Hollywood Musicals, The Film Reader*. Routledge, London & New York, 2002.

_____. **Judy Garland and Camp**. In COHAN, Steven, ed. *Hollywood Musicals, The Film Reader*. Routledge, London & New York, 2002.

FEUER, Jane. **The self-reflexive musical and the myth of entertainment**. In COHAN, Steven, ed. *Hollywood Musicals, The Film Reader*. Routledge, London & New York, 2002.

MELLENBAMP, Patricia. **Sexual Economics: Gold Diggers of 1933**. In COHAN, Steven, ed. *Hollywood Musicals, The Film Reader*. Routledge, London & New York, 2002.

OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. **A mise-en-scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas, SP: Papius, 2013.

ROBERTSON, Pamela. **Feminist Camp in Gold Diggers of 1933**. In COHAN, Steven, ed. *Hollywood Musicals, The Film Reader*. Routledge, London & New York, 2002.

ROGIN, Michael. **New Deal Blackface**. In COHAN, Steven, ed. *Hollywood Musicals, The Film Reader*. Routledge, London & New York, 2002.

RUBIN, Martin. **Busby Berkeley and the Backstage Musical**. In COHAN, Steven, ed. *Hollywood Musicals, The Film Reader*. Routledge, London & New York, 2002.

SOUZA, Christine Veras de. **O show deve continuar:** o gênero musical no cinema. Belo Horizonte: 2005. 300 f.: il. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

STAM, Robert. **A política da reflexividade.** Introdução à teoria do cinema. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

_____. **Para Além do Terceiro Cinema:** estéticas do hibridismo. In FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson (orgs.) Cinema, globalização e interculturalidade. Chapecó, SC: Argos, 2010.

VIEIRA, João Luiz. **Cinema e performance.** In XAVIER, Ismail (org.) O cinema no século. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. **Música, dança e performance:** o corpo em movimento. O som no cinema. Rio de Janeiro: Tela Brasilis, 2008, v., p. 18-29.

XAVIER, Ismail. **Cinema e teatro:** a noção clássica de representação e a teoria do espetáculo, de Griffith a Hitchcock. In XAVIER, Ismail (org.) O cinema no século. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. **O discurso cinematográfico:** a opacidade e a transparência. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2008.

ANEXO – Lista de filmes citados (por ordem de aparição)

- O Cantor de Jazz (The Jazz Singer, Alan Crosland, 1927, EUA, 88 min.)
- Don Juan (Don Juan, Alan Crosland, 1926, EUA, 110 min.)
- Melodia na Broadway (The Broadway Melody, Harry Beaumont, 1929, EUA, 100 min.)
- Amor de Dançarina (Dancing Lady, Robert Z. Leonard, 1933, EUA, 92 min.)
- Belezas em Revista (Footlight Parade, Lloyd Bacon, 1933, EUA, 104 min.)
- Vamos Dançar? (Shall We Dance, Mark Sandrich, 1937, EUA, 109 min.)
- The Hollywood Revue of 1929 (Charles Reisner, 1929, EUA, 130 min.)
- O Picolino (Top Hat, Mark Sandrich, 1935, EUA, 101 min.)
- Rua 42 (42nd Street, Lloyd Bacon, 1933, EUA, 89 min.)
- Melodia na Broadway de 1936 (Broadway Melody of 1936, Roy Del Ruth, 1935, EUA, 101 min.)
- Melodia na Broadway de 1938 (Broadway Melody of 1938, Roy Del Ruth, 1937, EUA, 110 min.)
- Melodia na Broadway de 1940 (Broadway Melody of 1940, Norman Taurog, 1940, EUA, 102 min.)
- Ciúme, Sinal de Amor (The Barkleys of Broadway, Charles Walters, 1949, EUA, 109 min.)
- A Roda da Fortuna (The Band Wagon, Vincente Minelli, 1953, EUA, 112 min.)
- O Mágico de Oz (The Wizard of Oz, Victor Fleming, 1939, EUA, 102 min.)
- Agora Seremos Felizes (Meet Me in St. Louis, Vincente Minelli, 1944, EUA, 113 min.)
- Lua Nova (New Moon, Robert Z. Leonard, 1940, EUA, 105 min.)
- Gigi (Gigi, Vincente Minelli, 1958, EUA, 115 min.)
- Cavadoras de Ouro (Gold Diggers of 1933, Mervyn Leroy, 1933, EUA, 97 min.)
- Os Homens Preferem as Loiras (Gentlemen Prefer Blondes, Howard Hawks, 1953, EUA, 91 min.)
- Magnolia (Show Boat, James Whale, 1936, EUA, 113 min.)
- Uma Cabana no Céu (Cabin in the Sky, Vincente Minelli, 1943, EUA, 98 min.)
- Tempestade de Ritmo (Stormy Weather, Andrew L. Stone, 1943, EUA, 78 min.)
- Vozes do Coração (Mammy, Michael Curtiz, 1930, EUA, 84 min.)
- Cantando na Chuva (Singin' in the Rain, Stanley Donen, Gene Kelly, 1952, EUA, 103 min.)
- Cabaret (Cabaret, Bob Fosse, 1972, EUA, 124 min.)

- Jesus Cristo Superstar (Jesus Christ Superstar, Norman Jewison, 1973, EUA, 108 min.)
- The Rocky Horror Picture Show (The Rocky Horror Picture Show, Jim Sharman, 1975, Reino Unido, 100 min.)
- Hair (Hair, Milos Forman, 1979, EUA, 121 min.)