

Christine Veras de Souza

O SHOW DEVE CONTINUAR
O gênero musical no cinema

Dissertação apresentada no Curso de Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientadora: *Prof^a. Dr^a. Ana Lúcia Andrade*

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2005

Souza, Christine Veras de, 1977-

O show deve continuar: o gênero musical no cinema / Christine Veras. - 2005.

300 f. : il.

Orientadora: Ana Lúcia Andrade

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes

1. Filmes musicais - História e crítica - Teses I. Andrade, Ana Lúcia Menezes de, 1969- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes III. Título

CDD: 791.435

Christine Veras

O SHOW DEVE CONTINUAR

O gênero musical no cinema

Belo Horizonte

2005

***Para minha mãe Marilene
quem primeiro me fez acreditar na
magia dos musicais,***

***e para Ana que me ajudou a
compreender e desvendar os
segredos dessa magia.***

AGRADECIMENTOS

Ao meu marido Dácio por nunca ter duvidado. Seu apoio, carinho e compreensão foram fundamentais para o desenvolvimento desta dissertação.

Ao meu irmão Fábio por seu incentivo e sugestões.

Ao meu pai Aldayr pelo carinho e torcida.

Aos meus irmãos Cláudio e Carlos Eduardo.

À Tia Suzana, Marcelo e toda a turma carioca.

À Sálua e Delair pelo apoio.

À Prof^a. e amiga Érika Savernini por sua ajuda e paciência inestimáveis.

Ao Prof. Dr. Heitor Capuzzo.

Aos amigos que encontrei pelo caminho e que de alguma forma contribuíram para o desenvolvimento deste estudo.

Ao Cineclube UFMG e ao laboratório Midia@rte.

Às bibliotecas da Escola de Belas Artes e do Teatro Universitário.

À Cindy (1989 – 2005) que dormia a meus pés enquanto eu escrevia.

RESUMO

Dentro do cinema industrial, o gênero musical teve suas potencialidades encobertas pelo rótulo de escapista, contribuindo para a alienação do espectador. A partir disso, buscou-se resgatar essa modalidade dramática, através de análises e estudos de produções musicais significativas, buscando sua importância para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica clássica.

O gênero passou por diferentes fases, sendo que, mesmo depois de sua decadência na indústria cinematográfica norte-americana, musicais continuaram sendo produzidos. No século XXI, o musical ressurgiu em produções contemporâneas, apontando um novo caminho através de sua adaptação ao ritmo e gosto do espectador atual, provando a incrível capacidade deste gênero de se adaptar aos novos tempos, angariando novas gerações de cinéfilos.

O musical, devido à sua flexibilidade narrativa, abriu as portas para todo tipo de experimentações interessantes com o som. Diferentes produções exploraram e continuam explorando a música enquanto recurso formal para expressar a subjetividade de personagens. Outros países também se aventuraram na criação de um estilo próprio de musical. Assim, os países que decidiram dedicar-se ao gênero criaram soluções características de sua nacionalidade, permitindo um novo olhar sobre o musical.

ABSTRACT

Inside the industrial cinema, the musical genre had its potentialities concealed by the label of “escapism”, contributing to the alienation of the spectator. Since then, it has become necessary to rescue this dramatic modality, through analyses and studies of significant musicals productions, searching its importance to the development of the classical cinema language.

The genre passed by different phases, being that, even after its decadence in the American film industry, continued being produced. In the XXI century, the musical resurrects once again in contemporary productions, showing a new path, through its adaptation to the rhythms and the tastes of today’s spectator, and proving the incredible capacity of this genre in adapting itself to the new time, conquering new generations of movie fans.

The musical, due to its narrative flexibility, opens the doors to all kinds of interesting experimentations with sound. Different productions explored the music, and continue to do it, as a formal resource to express the characters’ subjectivity. Other countries adventured in the creation of its own personal musical style. Therefore, the countries who decided to dedicate themselves to the genre have created characterized solutions of their nationality and culture, allowing new sights about musicals.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	02
1 – UM GÊNERO TIPICAMENTE NORTE-AMERICANO	07
1.1 – Esses homens maravilhosos e suas fábricas de sonhos	20
1.2 – Dois gêneros se encontram: o musical e a animação	53
1.3 – Anos de glória: o legado de Arthur Freed	56
1.4 – Uma nova Hollywood	98
1.5 – Bob Fosse e uma nova era para o musical	108
2 – O MUSICAL REINVENTADO: ATUALIDADES DO GÊNERO	123
3 – A ADAPTAÇÃO DO MUSICAL EM DIFERENTES CINEMATOGRAFIAS	182
3.1 – O Musical na França	183
3.2 – O Musical na Inglaterra	207
3.3 – O Musical no Brasil	223
3.4 – O Musical na Índia	245
3.5 – Os Musicais Socialistas (União Soviética e Alemanha Oriental)	255
3.6 – Releituras do Musical: Carlos Saura, Fernando Solanas e Lars von Trier	262
CONSIDERAÇÕES FINAIS	282
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	286
FILMOGRAFIA	290

INTRODUÇÃO

Em seu surgimento (1895), o cinema fora concebido pelos irmãos franceses Auguste e Louis Lumière como um instrumento de registro da realidade em movimento. Foi Georges Méliès, famoso mágico ilusionista, diretor e artista de teatro, quem revelou as possibilidades fantásticas de manipulação da imagem ao conceber o cinema como espetáculo. Ao afastar-se da documentação do real, surgiram os parâmetros do cinema como entretenimento.

Mesmo com uma significativa e fundamental preocupação em encontrar as possibilidades permitidas pelo cinema, a produção cinematográfica passou a ser essencialmente voltada para a idéia do espetáculo, do entretenimento. Ainda no início do século XX, surgia Hollywood, a Meca do cinema norte-americano, que logo se transformaria no pólo da indústria cinematográfica. Formada por grandes estúdios de cinema, Hollywood estabeleceu um poderoso sistema, o *Studio System*, tendo como seus aspectos fundamentais o *star system*, trabalhando a imagem dos atores junto ao público como “astros” e “estrelas” das telas, e a classificação dos filmes em função de gêneros – poderosos instrumentos de promoção do consumo cinematográfico hollywoodiano.

O presente estudo parte da análise de filmes e fases do gênero musical norte-americano, caracterizando-o devido às suas peculiaridades, excentricidades e ao volume de sua produção, que se iniciou com o advento do cinema sonoro e permanece até os dias de hoje. A partir daí é realizado um estudo comparativo de como as fórmulas e estratégias do musical norte-americano se transformaram e se adaptaram na cinematografia de diferentes países. Por isso, o gênero musical, na amplitude em que é analisado nesta dissertação, não pode se limitar a um conceito definitivo, já que em suas diferentes fases suas características se transformaram, abrangendo novos conceitos. De qualquer forma não é o fato de um filme possuir música que o torna um musical, vários outros elementos podem ser agregados como, por exemplo: dança, canto enquanto expressão da subjetividade do personagem, música diegética e/ou incidental, uma história de bastidores de um espetáculo musical, uma adaptação de uma peça musical, cortes em continuidade com a música e/ou com a coreografia, presença de personagens de uma ingenuidade quase infantil que faz com que expressem sua

euforia através de arroubos melódicos e um caso de amor, para citar apenas alguns.

Ao se analisar a produção musical norte-americana dos primeiros anos do cinema sonoro, os filmes do gênero poderiam ser, simploriamente, categorizados como aqueles que apresentassem música diegética, ou seja, filmes em que a fonte sonora, que produz a música, é visível e que, em alguns casos, pode ser interpretada pelos próprios personagens. Como o musical surgiu nos primeiros anos do cinema sonoro, contar histórias com música tornou-se um artifício para se adicionar som ao filme e assim conseguir atrair o público. Por isso o musical ainda não era um gênero consolidado, pois se acreditava que praticamente qualquer história poderia ser contada com música. Logo, devido à influência teatral e a uma herança do cinema mudo, os melodramas musicais encheram as telas. O que pode ser comprovado pelo filme “O Cantor de Jazz” (1927), de Alan Crosland, que através das falas cantadas de Jack (Al Jolson) para sua mãe emocionou o mundo, tornando-se o marco que caracterizou o início do cinema sonoro.

Com o passar do tempo o próprio gênero transcendeu esse simples conceito, dando lugar a diferentes estilos de musical. A partir de 1933, com o lançamento de “Rua 42” dirigido por Lloyd Bacon, um novo estilo de musical surgia através das coreografias inovadoras de Busby Berkeley. Nesse mesmo período Fred Astaire e Ginger Rogers se juntam e realizam divertidas comédias românticas que tomaram o lugar do melodrama, centrando a história no par romântico. Os finais felizes passavam a ser uma constante. Com a população ainda se recuperando dos traumas da Grande Depressão, esse novo tipo de musical surge como estratégia para afastar a população das tristezas da realidade dando-lhes a crença de que dias melhores viriam. A partir desse período a coreografia passou a ter uma grande importância nos filmes do gênero, fosse através das monumentais formações de coristas de Busby Berkeley ou da hipnótica interação da dupla Astaire-Rogers. Logo surgiram outros estilos como o musical de ambiente universitário, a opereta adaptada, os musicais do período de esforço de guerra e, alguns anos mais tarde, as biografias de compositores, músicos e intérpretes famosos. Paralelamente a uma transformação temática e conceitual do gênero as técnicas e estéticas se transformaram e se

incrementaram a cada estilo, como por exemplo, o movimento e o posicionamento de câmera que se tornavam cada vez mais funcionais à narrativa.

Com a chegada dos anos 1940 a Unidade do produtor Arthur Freed na MGM, consolida a criação de um novo tipo de musical, que ficaria sendo conhecido como o musical clássico norte-americano por excelência. As produções da Unidade de Freed realizaram musicais em que a música é parte fundamental da narrativa, pois através dela a história é continuada. Isso fez com que os números musicais passassem a ser mais bem inseridos no filme, possuindo assim uma razão de ser. Com Freed não se poderia mais contar qualquer história com música, suas histórias eram muito bem escolhidas e desenvolvidas para que a música fosse indispensável. A isso se aliou figurinos impecáveis, uma direção de arte primorosa, a escolha cuidadosa das músicas, dos compositores e seus intérpretes, bem como a funcionalidade da coreografia e da câmera que a acompanhava. Esses elementos diferenciavam artisticamente as produções musicais da MGM, dando ao público um entretenimento de qualidade. Entre os grandes musicais produzidos por Freed o ponto alto é “Cantando na Chuva” que em 1952 parodiou o próprio gênero realizando um musical sobre a produção de um filme musical durante a transição do cinema mudo para o sonoro.

Para que o envolvimento do espectador fosse total, a técnica precisava ser invisível e, em nome da qualidade do entretenimento, estratégias e soluções criativas foram desenvolvidas. Muitos diretores e artistas criativos dedicaram-se ao gênero, buscando soluções que integrassem música e história. Realidades fantásticas foram criadas, oferecendo a possibilidade de se experimentar uma fantasia utópica, através da criação de um mundo paralelo, espelhado na realidade, mas afastado de seus reais problemas. Dentro desse aspecto, em uma publicação em comemoração ao centenário do cinema, Sérgio Augusto define algumas características do gênero musical:

Reflexivo por excelência, o musical mexe de maneira singular não apenas com o cinema, mas também com o nosso relacionamento com o mundo à nossa volta. Ele nos expõe ao avesso de uma paráfrase do real, ao limbo encontrado onde o corpo e a voz literalizam à vontade as metáforas impossíveis”. (LABAKI; AUGUSTO, 1995, p. 144)

É claro que uma série de fatores contribuiu para a consolidação do musical como gênero tipicamente norte-americano, como, por exemplo, o sistema de produção cinematográfica único dos grandes estúdios norte-americanos, que possibilitava a concentração dos melhores técnicos, escritores, compositores, diretores e artistas; a influência direta da Broadway e as constantes absorções de seus talentos por Hollywood; e o público, cuja mudança de gosto era capaz de transformar toda a indústria cinematográfica norte-americana. De maneira simplificada, esses foram alguns dos principais aspectos que contribuíram para a diferenciação do musical norte-americano das demais produções do gênero. Outros países tiveram uma produção de musicais paralela à Hollywood, mas seus filmes não possuíam o mesmo alcance ou destaque internacional. O domínio dos processos de produção, distribuição e exibição cinematográfica consolidaram a poderosa indústria cinematográfica norte-americana garantindo sua hegemonia.

Já nos anos 1960 com a decadência do sistema de estúdio e o crescimento da televisão, os musicais entraram em decadência nos Estados Unidos. Um dos mais caros gêneros norte-americanos já não podia existir sem o auxílio dos grandes estúdios. Enquanto isso, pelo mundo, novas formas e livres interpretações do gênero despontaram dando origem a diferentes subdivisões do gênero, como a ópera-rock, os filmes de dança, e muitas outras tendências que possuíam claras inspirações nos musicais norte-americanos. De certa forma grande parte dessas produções procurava romper com as rígidas estratégias do gênero, como é o caso de “Os guarda-chuvas do Amor” (1964) na França e da ousadia musical do primeiro filme dos Beatles “Os reis do iê-iê-iê” (1964) na Inglaterra. Mesmo nos Estados Unidos, na década seguinte, alguns musicais como “Godspell” (1974) e “Hair” (1979), começaram a despontar indicando uma nova tendência do gênero. Bob Fosse afasta os finais tipicamente felizes de suas produções, expressando sensualidade e ambigüidade através de coreografias perfeitas.

Para compreender o gênero e destacar sua importância na história do cinema, foram analisados apenas aqueles filmes que, por algum motivo, contribuíram significativamente para o desenvolvimento do musical nos Estados Unidos e no mundo. Alguns filmes foram apenas citados, quando também mereciam uma análise mais aprofundada, mas, de certa forma, as principais

estratégias do gênero foram abordadas nas produções analisadas. Outros, apesar de significativos para o estudo, não foram analisados por não terem sido lançados no Brasil e, às vezes, nem no exterior em VHS ou DVD. Esse é o caso, por exemplo, da maioria dos musicais do mestre Ernst Lubitsch, alguns de Busby Berkeley e da Unidade de Arthur Freed, bem como algumas produções indianas do gênero, e alguns musicais franceses, como os últimos filmes de Jacques Demy e o mais recente musical de Alain Resnais, *"Pas sur la bouche"* (França – 2003). Além disso, a dificuldade de acesso à cinematografia específica do gênero produzida em outros países, como Itália, Portugal, Japão, Egito, África, México e América Latina em geral, acabou determinando a filmografia analisada. Portanto, o estudo se torna uma forma de se compreender as contribuições desse gênero adorado e, ao mesmo tempo, subvalorizado por muitos.

Os musicais podem não ter sido os primeiros filmes a utilizar certas estratégias narrativas, mas experimentaram diferentes possibilidades com a finalidade de entreter. Dentro de sua história, o musical passou por constantes processos de apogeu e decadência, sendo reinventado a cada novo ciclo. Esse estudo analisa os principais musicais norte-americanos desde seu surgimento até a contemporaneidade. Ao ressurgir também na contemporaneidade, o gênero procura lembrar que ainda tem muito a oferecer à indústria cinematográfica, através do resgate de antigas tradições e suas adaptações a uma linguagem e ritmo cinematográficos modernos. As diferentes expressões do gênero musical em países como a França, a Inglaterra, o Brasil, a Índia, a ex-União Soviética, além de manifestações isoladas, como a Trilogia de Carlos Saura, a mistura de musical e política de Fernando Solanas e a contundente crítica/homenagem de Lars von Trier também serão analisadas. Dessa maneira, procura-se explicitar a funcionalidade narrativa de um dos gêneros mais populares da história do cinema através do conhecimento de suas origens até seus desdobramentos e adaptações no cinema de diferentes países.



1 – UM GÊNERO TIPICAMENTE NORTE-AMERICANO

“Wait a minute! Wait a minute! You ain’t heard nothing yet!”

Frase dita por Al Jolson, no filme “O Cantor de Jazz”
(*The Jazz Singer* – EUA – 1927), de Alan Crosland.

“O público falante dos filmes mudos transformou-se num público mudo dos filmes falados.”

(SKLAR, 1975, p. 181)

O final da década de 1920 foi marcado pelo surgimento do som no cinema. O fato de os filmes se tornarem sonoros trazia em si uma idéia de naturalismo, de aproximar a representação cinematográfica da realidade. Graças ao advento da tecnologia sonora surgiu um novo gênero cinematográfico tipicamente norte-americano: o Musical. Paradoxalmente à intenção original de sua criação, o som foi utilizado por este novo gênero como um recurso que afastava os filmes da realidade – o que acontecia, por exemplo, quando os personagens começavam a cantar e dançar, interrompendo o desenvolvimento convencional da narrativa. Esse afastamento da realidade, proposto pelo musical, trouxe para o cinema de entretenimento uma maior liberdade e flexibilidade criativa, acarretando inúmeras descobertas e contribuições para a linguagem cinematográfica.

O próprio cinema, em seu surgimento (1895), havia sido concebido pelos irmãos Auguste e Louis Lumière como um instrumento de registro da realidade em movimento. Contudo, foi Georges Méliès, famoso mágico ilusionista, diretor e artista de teatro, quem revelou as possibilidades fantásticas de manipulação da imagem ao conceber o cinema “como uma prática encantatória e mágica”¹. Com o afastamento da documentação do real, proposta pelos irmãos Lumière, foram surgindo os parâmetros do cinema como espetáculo.

Assim como a invenção do cinema trouxe uma nova forma de ver, pensar e reproduzir a realidade, todo o processo de se escrever, realizar, produzir, atuar, exhibir e assistir a filmes sofreu alteração com a chegada do som. Nenhuma das transformações e aperfeiçoamentos técnicos pelos quais o cinema passou, desde sua criação, foi de caráter tão profundo. Com o som, o cinema jamais voltaria a ser o que era.

¹ VEILLON, 1992, p. 132.

Em cerca de quase 35 anos de existência, o cinema mudo desenvolvera uma linguagem cinematográfica primorosa, centrada essencialmente na força e no potencial narrativo da imagem. Mesmo sem o recurso da fala, foram criadas estratégias imagéticas que levavam o espectador a se emocionar e a se identificar com o drama vivido pelos personagens. O cinema mudo atingiu um patamar simbólico-expressivo no qual se conseguia transmitir um maior número de significados através de gestos, de expressões e, principalmente, através das articulações entre os planos.

Os filmes desse período, apesar de mudos, possuíam um acompanhamento musical durante a exibição, cuja qualidade variava de sala para sala e de cidade para cidade. Em Nova York, por exemplo, os filmes eram lançados em salas suntuosas que possuíam, muitas vezes, orquestra própria. Já no interior, mal se podia contar com um pianista para acompanhar o filme. Nessa época, a música era considerada um mero acompanhamento, tocada ao vivo e com a finalidade de reforçar o clima emocional evocado pelas imagens exibidas na tela.

Desde o surgimento do cinema, houve inúmeras tentativas de tornar a experiência cinematográfica mais próxima do real através do som. Foram criados aparatos tecnológicos diversos e até soluções mais “práticas” como colocar cantores para dublar, durante a sessão, atrás da tela, em uma cena cantada ou falada de um filme mudo. Mas, até então, nenhuma dessas estratégias fora levada a sério, tornando-se modas passageiras.

Com o passar dos anos, estúdios como a Warner e a Fox passaram a investir pesado no desenvolvimento de uma tecnologia sonora realmente eficiente que amplificasse o som nas grandes salas de cinema. A princípio, uma solução para o problema do sincronismo do som com a imagem havia sido apresentada, por Thomas Edison², já nos primeiros anos do cinema, através de seu *kinetophone*³.

² Thomas Alva Edison (1847 – 1931) foi um grande inventor do século XIX que se tornou conhecido por seus inventos nas áreas da energia elétrica, telefonia, fotografia, fonografia, cinema e outros. Muito antes dos irmãos Lumière fazerem a primeira exibição pública de cinema, Edison já realizava experimentos com a imagem em movimento.

³ Invento de Edison desenvolvido em 1895 como um aperfeiçoamento de seu *kinetoscope*. Exibiam-se filmes curtos com um fonógrafo embutido. Eles eram vistos individualmente e o acompanhamento musical era ouvido através de uma espécie de fone.

A Warner acabou se tornando a pioneira no lançamento do primeiro filme falado e, conseqüentemente, acabou padronizando a qualidade da música executada em cada sessão. Harry Warner afirmara: “Vocês se dão conta do que significa [o advento do som]? De agora em diante, podemos oferecer a cada cidadezinha dos Estados Unidos uma orquestra com 110 componentes”⁴.

O sucesso da nova tecnologia sonora possibilitou a Warner competir no mercado cinematográfico em pé de igualdade com as *majors*⁵, estabelecendo-se como um grande estúdio. A concorrência com o rádio vinha se tornando mais acirrada e estava tirando cada vez mais espectadores do cinema. Tornar o cinema falado possibilitou não apenas ouvir as famosas vozes do rádio, como também personificá-las visualmente, o que acabou tornando-se uma grande estratégia para trazer o público de volta às salas de cinema. No entanto, os estúdios Warner não esperavam com isso revolucionar todo o processo cinematográfico. O cinema sonoro continuava sendo considerado por muitos como uma moda passageira; mas, ao final de 1928, era o cinema mudo que estava com seus dias contados.

Em 1926, o diretor norte-americano Alan Crosland lançava pela Warner o primeiro filme sonoro “Don Juan”, com narrativa ainda muda, mas realizado no sistema *Vitaphone*⁶, com música e efeitos sonoros pré-gravados. Em 1927, após inúmeras pesquisas e tentativas, surgiu o primeiro filme *falado*: “O Cantor de Jazz” (*The Jazz Singer*), também de Alan Crosland. Ainda com uma narrativa muda, mas agora intercalada por seqüências musicais e faladas, “O Cantor de Jazz” tornou-se um marco na história do cinema, fazendo com que, *da noite para o dia*, a expressividade imagética que marcara o cinema mudo cedesse lugar à fala.

⁴ SCHATZ, 1991, p. 72.

⁵ Assim eram chamados os grandes estúdios que possuíam cadeias de salas exibidoras próprias e que dominavam o mercado cinematográfico através do *Studio System*, como por exemplo a MGM (Metro-Goldwyn-Mayer), a Paramount e a RKO (Radio Keith Orpheum). Futuramente, a Warner Brothers e a 20th Century Fox também se tornariam *majors*.

⁶ Sistema desenvolvido em Nova York pela *Bell Laboratories*, empresa subsidiária da *Western Electric Company*, em que o som era gravado em discos e posteriormente sincronizado mecanicamente com as imagens. A Warner Bros. adquiriu os direitos sobre o sistema e denominou-o *Vitaphone*.

O filme de Alan Crosland inaugurava uma nova fase do cinema e em sua estrutura narrativa revelava, referenciava e prenunciava as mudanças que a nova tecnologia sonora acarretou ao transformar para sempre a indústria cinematográfica. Trata-se da história de Jack Robin (Al Jolson⁷), filho único de um judeu ortodoxo que entra em conflito com as tradições de seu pai. Jack possui uma bela voz e é apaixonado pelo jazz, estilo musical de origem negra, considerado inferior na época. Seu pai acha um sacrilégio que ele use sua voz para cantar canções impuras e deseja que ele siga a tradição da família e cante somente para Deus na sinagoga. Jack, ainda menino, acaba fugindo de casa para seguir seu próprio destino.

A seqüência mais marcante do filme é quando Jack volta para o lar, anos depois, para rever sua mãe, e seu pai não se encontra em casa. Jack conversa com ela ainda através de intertítulos, mas, ao sentar-se ao piano, ele começa a tocar algumas notas, as quais o público escuta soar, e interrompe a ação para falar com sua mãe. Ele fala, em perfeita sincronia, das maravilhas que lhe aconteceram nos anos em que esteve fora, do novo show, das coisas que comprará para ela, dos lugares aonde ele a levará. Então, Jack resolve cantar para a mãe uma das canções do show, *Blue Skies*, de Irving Berlin⁸.

É como se o filme sonoro tivesse conseguido uma brecha no universo mudo e finalmente conseguisse se expressar. Quando o espectador começa a simpatizar com o novo estilo, acontece uma interrupção. O pai de Jack entra em casa e grita um sonoro “PARE!”. Essa é a única vez que ele fala sem o uso de intertítulos. É como se o ato de cantar aquele tipo de música dentro de sua própria casa fosse uma profanação. Assim como para o cinema mudo expressar-

⁷ Al Jolson (1886 – 1950), nascido na Lituânia, foi para os Estados Unidos aos oito anos de idade e encontrou no teatro sua vocação. Grande cantor e artista do teatro de variedades, ele possuía um grande apelo popular e desenvolveu um estilo próprio e inconfundível de entreter. Tornou-se um dos maiores artistas performáticos do *showbusiness* norte-americano, influenciando a carreira de Bob Hope, Bing Crosby, Frank Sinatra, Judy Garland e outros que o sucederam.

⁸ Irving Berlin (1888 – 1989), nascido na Rússia, foi morar nos Estados Unidos quando tinha cinco anos. Ele foi considerado um dos mais importantes compositores norte-americanos e praticamente tudo que escreveu tornou-se um sucesso. Era um dos poucos músicos de sua época que era, ao mesmo tempo, compositor e letrista. O compositor Jerome Kern, conforme citação no site <http://www.imdb.com/name/nm0000927/bio>, disse certa vez: “Irving Berlin não tem lugar na música Americana... Ele *É* a música Americana” (*Irving Berlin has no place in American music... He IS American Music*).

se através do som seria uma “profanação” de sua tradição imagética. É a resistência do antigo em ceder seu espaço ao novo. A interrupção do pai de Jack nada mais é que um apelo desesperado para se restaurar a antiga estrutura que, por enquanto, seria mantida. Depois dessa interrupção, o filme volta a ser mudo, com as falas representadas por intertítulos. A mãe, na tentativa de conciliar os dois mundos, diz, através de intertítulos: “Papai, você não tem nenhuma *palavra* para o seu filho?”

“O Cantor de Jazz” não era propriamente um musical, pois o gênero só se estabeleceria posteriormente, mas instaurou as bases do filme sonoro e evidenciou o papel da música como agente catalisador dos sentimentos e desejos do personagem. Aspecto que seria cada vez mais explorado nos filmes, principalmente nos musicais, a partir daquele momento.

Assim, com o advento do som, o processo cinematográfico teve que ser reaprendido e adaptado para a nova tecnologia. Para se fazer um filme sonoro era necessário ter um controle absoluto de tudo o que acontecia, pois qualquer barulho indevido poderia significar perda de tempo, trabalho e principalmente de dinheiro. Devido à dificuldade técnica de se gravar o som em ambientes externos, a locação em estúdio tornou-se a solução mais favorável para se manter o controle sobre a captação do som. A nova tecnologia sonora escravizava e confinava a produção dos filmes ao estúdio. Uma fatalidade que, a princípio, impunha limites, mas que acabou favorecendo o gênero musical.

A permanência em estúdio contribuiu para a criação de um universo fantástico. Dentro dos gigantescos galpões das grandes companhias de cinema era possível recriar a realidade e conceber novas possibilidades artísticas. Isso viabilizou, nos filmes musicais, a criação de proezas e abstrações imagéticas que, até então, jamais haviam sido concebidas para uma produção cinematográfica e que dificilmente seriam realizadas fora daquela estrutura, como é o caso das evoluções caleidoscópicas de Busby Berkeley (cujas preciosas contribuições para o gênero musical serão analisadas adiante).

Como a câmera a motor era muito barulhenta, criou-se uma caixa com proteção acústica e passou-se a filmar de dentro dela, evitando-se assim a interferência do ruído da câmera durante a filmagem, o que, conseqüentemente, dificultava sua movimentação. Nesse sentido, a utilização da linguagem

cinematográfica acabou sofrendo um retrocesso e cedeu lugar aos efeitos de som excessivos dessa primeira fase do cinema sonoro. Foi necessário um período de maturação para que o filme sonoro deixasse de lado os barulhos e efeitos exagerados e descobrisse as potencialidades narrativas do som, desenvolvendo estratégias dramáticas para a utilização do recurso.

O som no cinema foi concebido como um elemento realista, por isso a estratégia encontrada para tornar a música crível era mostrar sua fonte de origem, fosse ela um rádio ou uma orquestra. Mesmo nos primeiros musicais o espectador ouvia apenas aquilo que os personagens também podiam ouvir. Toda origem sonora era mostrada. Aos poucos se foi aprendendo o valor do som e como este poderia ser usado em contraponto com a imagem, para assim agregá-la de um valor e de um significado que a imagem sozinha não poderia transmitir. Era o elemento musical complementando a narrativa.

Como em todo processo de adaptação de uma nova tecnologia, as primeiras experiências sonoras bem-sucedidas tornaram-se fórmulas exploradas à exaustão, até que novos caminhos fossem descobertos e transformados em estratégias significativas. Assim, todo tipo de espetáculo que fazia uso do som tornou-se uma fonte de inspiração, adaptação e transposição para o cinema. Grandes estrelas do rádio aventuraram-se no cinema e tornaram-se um atrativo para o público, mas as primeiras fontes de adaptação e inspiração foram mesmo os números do *Vaudeville*, as operetas européias e as peças musicais da *Broadway*.

Vaudeville era um espetáculo de variedades, um tipo mais popular de teatro, no qual se podia assistir, num mesmo programa, a números variados de canto, dança, drama, comédia, mágicas, acrobacias e qualquer outro tipo de performance artística que pudesse despertar o interesse do público. Os shows eram itinerantes e viajavam pelos Estados Unidos, levando entretenimento às mais remotas cidadezinhas, numa época em que não existia cinema, rádio ou televisão. Eram espetáculos para toda a família e tiveram sua origem nas apresentações de feiras, tão comuns na Europa desde o século XVI, especialmente na França. Os Estados Unidos não possuía uma tradição teatral solidificada e, devido ao enorme apelo popular dos números de variedades e suas

variantes⁹, uma cultura própria foi sendo criada em torno desse tipo de espetáculo. Como grande parte das pessoas daquela época não possuía acesso a um sistema de educação formal, muitos assistiam aos números de *Vaudeville* e tentavam imitá-los, na esperança de ganhar dinheiro e sobreviver às custas do “talento”.

Também conhecidas como óperas leves, as operetas possuíam um caráter cômico, sem o peso dramático da ópera clássica. Amplamente difundido na Europa, esse tipo de espetáculo foi utilizado por diretores de origem europeia como uma alternativa para se relacionar música a uma narrativa, no início do cinema sonoro. Nos primeiros anos da década de 1930, vindos de uma tradição operística, Jeanette MacDonald e Nelson Eddy tornaram-se os grandes intérpretes desse tipo de musical. Na década seguinte, o interesse do público mudou e a fórmula da opereta desgastou-se. A opereta deu origem à comédia musical, gênero amplamente explorado pela *Broadway* e mais tarde pelo cinema.

Num período em que se procurava testar histórias e formas narrativas que funcionassem no cinema sonoro, os espetáculos musicais da *Broadway* também tornaram-se uma rica fonte. Representavam, a princípio, uma forma de adaptação fácil para o cinema sonoro, por possuírem números de canto e dança estruturados dentro de uma narrativa. Esse tipo de adaptação fez com que, nos primeiros anos, alguns filmes fossem considerados “teatro filmado”. Com o passar do tempo, a *Broadway* continuou a ser uma fonte inspiradora, mas os filmes musicais acabaram conquistando um espaço próprio, ao desenvolver uma linguagem que não mais imitava o show teatral, mas que o transcendia, criando soluções imagéticas possíveis de serem realizadas apenas pelo cinema. Com isso, foi através do cinema que canções maravilhosas, originalmente escritas para shows da *Broadway*, propagaram-se e acabaram fazendo parte da história e da cultura popular norte-americana.

Hollywood exerceu uma enorme influência na vida e no comportamento social dos jovens durante os chamados “loucos anos 20”. Os filmes eram consumidos em massa em todo o país, refletindo e estimulando uma mudança na

⁹ Como, por exemplo, o Teatro Burlesco, o *Music Hall* e o *Ziegfeld Follies*.

estrutura moral da América do Norte. O som aumentou consideravelmente essa influência e ajudou a fortalecer a indústria cinematográfica norte-americana.

Quando veio a crise de 1929, com o *crash* da bolsa de Nova York, a indústria cinematográfica estava em plena revolução sonora. A indústria cinematográfica vinha se impondo com grande força e o cinema norte-americano, de certa forma, triunfava num período em que a nação entrava em crise. Olivier-René Veillon, em seu livro *O Cinema Americano dos Anos 30*, contextualiza esse período:

A grande depressão é contemporânea de uma verdadeira idade de ouro: mais de quinhentos filmes são produzidos em 1930, apesar do aumento dos orçamentos imposto pela nova técnica. A sociedade americana questiona seus valores e encontra nas salas de cinema um refúgio à altura de sua confusão. (VEILLON, 1992, p. 1)

Embora tardiamente, a indústria cinematográfica acabou sofrendo as conseqüências da Crise, como afirma Robert Sklar, em seu livro *História Social do Cinema Americano*:

A princípio, a novidade dos filmes falados adiou o impacto dos tempos difíceis sobre o cinema: a freqüência às casas de espetáculos foi maior em 1930 do que havia sido em 1929 e as empresas teatrais auferiram lucros maiores nesse ano. Em 1931, embora os lucros caíssem vertiginosamente em relação ao ano anterior, tanto as operações dos estúdios, quanto a dos cinemas, de um modo geral continuaram lucrativas. Por volta de 1932, entretanto, já ninguém proclamava que a indústria cinematográfica era “à prova de crises”. (SKLAR, 1975, p. 190)

O gênero musical, como conseqüência da revolução provocada pelo cinema sonoro, surgia, assim, em um período nada promissor da história norte-americana. A Grande Depressão abalou os Estados Unidos e o mundo e, como em todo momento de crise, as pessoas precisavam de algo que lhes trouxesse a esperança de dias melhores. A resposta era encontrada no cinema, principalmente o cinema espetáculo, de entretenimento. Assim, apesar de rotulado como “escapista”, o gênero musical pode ser visto como uma forma de apelo social. Numa época em que a realidade já era sofrida o bastante, havia uma ideologia por trás do musical do período de crise: a ideologia da esperança. Essa

questão chegava mesmo a ser expressa e, de certa forma, incentivada pelo presidente norte-americano Franklin Delano Roosevelt que dizia, referindo-se aos filmes musicais de Shirley Temple¹⁰: “Quando o estado de espírito do povo está mais baixo do que em qualquer outra época, como durante a Depressão, é esplêndido que por apenas quinze centavos um americano possa ir ao cinema e ver o rosto sorridente de uma criança [...]”¹¹. Era Hollywood contribuindo com aquilo que sabia fazer melhor: entreter. Por outro lado, o gênero evocava uma forma de alienação, ao parecer ignorar as dificuldades pelas quais o país estava passando. Por este motivo, o musical foi constantemente criticado. Entretanto, pode-se dizer que era através do entretenimento que o gênero propunha ao público a crença em dias melhores.

Eduardo Geada, em seu livro *O Cinema Espectáculo*, dá um panorama do que esse tipo de cinema significava na vida do povo norte-americano durante a grande crise:

O primeiro filme sonoro foi um musical e não será despropositado referir que ao gênero musical se deve, no sonoro, a liquidação inequívoca dos códigos de verossimilhança naturalistas, tarefa que, no período mudo, tinha tocado essencialmente ao burlesco. O musical sintoniza, portanto a capacidade alquímica do cinema semeando energia e otimismo sempre que o princípio da realidade aponta em sentido contrário. O espetáculo não é feito do que o espectador crê, mas sim do que ele vê [...] Enquanto sublimação estética do trabalho e da competição, enquanto técnica e condição de artifício, enquanto parapeito onde o sonho se entrança com a realidade, enquanto praxe de ilusionismo, o mundo do espetáculo é sem dúvida um mundo à parte. O espetáculo é o mundo dos melhores. O espetáculo é o melhor dos mundos. (GEADA, 1981, p. 81)

O filme musical contribuiu para a estabilização da sociedade norte-americana durante a fase mais sombria de sua história, ajudando a divulgar e a

¹⁰ Shirley Temple (1928 -) foi um típico fenômeno do entretenimento norte-americano e uma das atrizes-crianças mais famosas do mundo. Aos três anos de idade, começou a trabalhar no cinema e tornou-se um ícone de alegria, e lucratividade, durante os duros anos da Depressão. Seus filmes seguiam sempre a mesma fórmula, procurando explorar seu encanto infantil e suas impressionantes performances de canto e dança. Mas seus anos de glória foram ficando para trás com o avançar da idade.

¹¹ FRIEDRICH, 1988, p. 27.

representar os Estados Unidos no mundo. A receita dos filmes norte-americanos no exterior aumentava consideravelmente e ajudou a manter a indústria nos tempos de crise. Rick Altman define o papel do musical nesse período, ao escrever um ensaio sobre o gênero, *The Oxford History of World Cinema*:

Por meio século, os filmes musicais tiveram um papel importante na estabilização da sociedade norte-americana (e em representar os Estados Unidos no exterior). Como um dos mais caros produtos de Hollywood, e o que é melhor associado a outras práticas culturais, o musical foi regularmente explorado segundo propósitos econômicos, artísticos e sociais. (...)

O musical oferecia uma simples solução a qualquer problema concebido: uma relação amorosa e a comunidade. Como os musicais não apresentavam os desejos transgressivos de uniões contra-culturais (que tipicamente envolviam adultério ou negligenciavam diferenças etárias, religiosas, étnicas, ou raciais), o gênero virtualmente sempre acabava desviando a atenção dos subjacentes problemas culturais para os problemas facilmente solucionáveis do par central. Com a música popular como veículo o musical rapidamente trouxe para o mundo real sua abordagem otimista da solução de problemas, fazendo-se presente virtualmente em toda casa do mundo ocidental. (ALTMAN, 1997, p. 300 e 303)¹²

Devido às grandes Guerras, vários realizadores europeus refugiaram-se nos Estados Unidos. Alguns dos mais conceituados diretores, escritores, compositores, atores e técnicos vindos de toda a Europa trouxeram para o país sua fama e experiência, contribuindo para a estruturação e consagração de um cinema que ficaria conhecido como tipicamente norte-americano. Em contrapartida, com o desenvolvimento da indústria cinematográfica norte-americana, os criativos realizadores europeus puderam usufruir o melhor e mais bem estruturado sistema de produção de filmes do mundo.

Essa estruturação do cinema norte-americano enquanto indústria começou no cinema mudo, mas sua consolidação ocorreu no cinema sonoro. *Studio System* foi denominado o sistema organizado pelos grandes estúdios norte-americanos que estruturou as regras para otimizar a produção e estimular o consumo cinematográfico. O sistema de estúdio procurava manter controle

¹² Tradução da autora.

absoluto sobre as produções e os patamares principais para seu desenvolvimento foram: o controle dos processos de distribuição dos filmes; a compra de salas exibidoras próprias de cada estúdio; o *star system*; e a divisão dos filmes em modalidades dramáticas.

O controle da distribuição e a aquisição de salas de exibição caracterizaram e, de certa forma, garantiram o monopólio da indústria cinematográfica pelos grandes estúdios. Isso podia ser percebido, por exemplo, na crescente influência do cinema norte-americano no exterior que, com seu sistema de distribuição bem estruturado, tornava seus filmes conhecidos no mundo todo, difundindo o *american way of life*. A receita dos filmes norte-americanos no exterior aumentou, consideravelmente, durante o período Pós-guerra. As nações arrasadas pelo Grande Conflito investiam na reconstrução do país, causando certo enfraquecimento da indústria de entretenimento nacional. Isso propiciou que o cinema norte-americano prosperasse no exterior, ajudando a suprir a indústria das perdas da Crise.

O *star system*, por sua vez, transformou os atores e as atrizes em *astros* e *estrelas* junto ao público, visando conquistar o espectador e garantir a audiência. A divisão dos filmes em modalidades dramáticas, uma herança da literatura, estabelecia características comuns entre os filmes de mesmo gênero, que possuíam estruturas e estratégias narrativas específicas. Isso facilitou todo o processo de criação e produção de um filme, permitindo também que sua venda e seu consumo se organizassem a partir dessa estrutura.

Cada estúdio, apesar de produzir todo tipo de filmes, acabava se especializando e tornando-se conhecido pela realização de determinados gêneros. O fato de possuírem salas exibidoras próprias também facilitava a identificação do público com os cinemas e criava uma relação de fidelidade. Também era muito comum que os estúdios trocassem “serviços” entre si, realizando o empréstimo de atores e outros profissionais. A MGM, por exemplo, investia em filmes requintados e caros e acabou tornando-se conhecida por realizar os melhores musicais. A Universal produzia filmes mais baratos, especializando-se em filmes B (de baixo orçamento) e de terror. A Paramount produzia comédias desde as mais absurdas com os irmãos Marx até as mais

sofisticadas de Ernst Lubitsch. A Warner realizava filmes ao estilo *noir*¹³ e dramas sociais, mas também foi responsável por alguns musicais significativos. A Columbia revelou Frank Capra com seus filmes otimistas sobre as relações humanas. A RKO, apesar das inúmeras crises, realizou alguns filmes importantes como “Cidadão Kane” (*Citizen Kane* – EUA – 1941), de Orson Welles e “King Kong” (EUA – 1933), de Merian C Cooper e Ernest B. Schoedsack e possibilitou ao mundo conhecer a genialidade de Fred Astaire.

O sistema de produção dos estúdios assemelhava-se ao processo de produção em série de uma fábrica. Cada fase da produção de um filme possuía regras e fórmulas pré-estabelecidas, desde a produção do roteiro até a edição final de um filme.

Mesmo com a divisão em modalidades dramáticas estabelecendo características específicas para cada gênero, estes permaneceram sujeitos à estrutura narrativa clássica que possuía um código específico, objetivando o envolvimento do espectador, através do encadeamento lógico das ações, e procurando corresponder à lógica do olhar, tornando a linguagem “invisível”. Heitor Capuzzo, em seu livro *Lágrimas de Luz*, afirma:

O cinema industrial optou por uma dramaturgia que estabeleceu no conflito a base de sua articulação (procurando correlacionar o tempo e o espaço, a partir de paralelismos em contraponto). Para tal, direciona o olhar do espectador, insiste no recorte da imagem, acrescenta o som em contraponto, e articula essa imagem sonorizada com outras imagens, procurando uma empatia imediata com o grande público. (CAPUZZO, 1999, p. 71)

Histórias contadas a partir dessa estrutura possuem início, meio e fim definidos. No início, os personagens são apresentados, juntamente com o local e sua situação. Logo, o conflito é introduzido, e a estrutura vigente abalada. No meio, o conflito é desenvolvido e acirrado. No fim, a paz é restabelecida e o

¹³ O termo *Film Noir* foi criado pelos críticos franceses e o gênero descende diretamente do chamado filme de gangster dos anos 1930. Trata-se de um estilo, uma maneira de se filmar influenciada pelo Expressionismo alemão, pelo Realismo poético francês e pelo romance policial. Os filmes possuíam uma iluminação expressiva que gerava um clima sombrio, mostrando um mundo de luz e sombras, onde uma moral maniqueísta e uma divisão simplista entre bons e maus cedia espaço à decadência e ambigüidade dos personagens.

conflito é resolvido. Essa estrutura pode se encaixar na maioria das histórias literárias, desde os contos-de-fadas até os grandes romances da humanidade.

Foi D. W. Griffith (1875 – 1948) quem estabeleceu os parâmetros da narrativa clássica para o cinema de entretenimento, procurando envolver o espectador emocionalmente na trama, facilitando sua compreensão da narrativa. Inspirado pelos romances de Charles Dickens, Griffith percebeu que poderia conduzir o olhar do espectador. Por exemplo: se o personagem olhava para o lado, uma mudança de plano sugeria ao público aquilo que o personagem estava vendo. Ao substituir o observador ativo pela câmera, o olhar do espectador foi potencializado. Assim, a lógica do olhar orientava didaticamente o espectador e o estimulava a acompanhar a história. Griffith também desenvolveu estratégias para realçar objetos, ações e gestos pertinentes à história. Através da aproximação dos planos eram estabelecidas relações, acrescentando valores emocionais à seqüência. O espectador via aquilo que o diretor queria mostrar e o diretor mostrava aquilo que era pertinente à história. Uma das características encontradas particularmente nos filmes norte-americanos que seguem a estrutura clássica é a falta dos chamados “tempos mortos”, enfatizando apenas ações que corroborem para a fluidez da história narrada – nada é gratuito.

A montagem paralela é outra característica da narrativa clássica que, apesar de já ter sido adaptada para o cinema por Edwin S. Porter, em 1903, no filme “O Grande Roubo do Trem” (*The Great Train Robbery*), foi aperfeiçoada por Griffith nos anos seguintes. Esse tipo de montagem manipulava o tempo, dando a noção de ações simultâneas acontecendo paralelamente na história – o que estabelecia relações importantes entre as seqüências. Tudo deveria ser realizado de forma “invisível”, ou seja, a técnica era tão bem executada, procurando seguir a lógica do olhar, que não revelava o código cinematográfico, envolvendo o público na trama.

A narrativa clássica foi fundamental para o gênero musical. O cinema industrial norte-americano favorecia o envolvimento catártico do espectador, acreditando que através do uso de técnicas invisíveis este envolvimento seria maior. Para envolver o espectador na fantasia e liberdade propostas pelo gênero musical a técnica precisava ser impecável a fim de tornar crível o universo fantástico proposto. As seqüências de canto e dança deveriam dar continuidade à

história, tornando o canto e a dança inevitáveis a seus personagens. Com o passar dos anos, grandes musicais desenvolveram técnicas que associavam a forma ao conteúdo, conseguindo envolver o espectador e convidando-o a entrar no universo subjetivo do personagem, um lugar onde tudo poderia acontecer.

1.1 – Esses homens maravilhosos e suas fábricas de sonhos

A história do musical norte-americano foi marcada pela criatividade e ousadia de diferentes realizadores, artistas, técnicos e produtores. Cada um contribuiu para a criação de um estilo original de filme musical. Dentre os primeiros diretores que apontaram novos caminhos para o cinema sonoro, através do gênero musical, destacaram-se: King Vidor, Rouben Mamoulian e Ernst Lubitsch. Vidor e Lubitsch vieram de uma sólida formação no cinema mudo e, juntamente com o estreante Mamoulian, souberam tirar proveito da nova tecnologia sonora, incorporando requinte e estilo ao gênero em ascensão.

O norte-americano King Vidor (1894 – 1982), em toda a sua filmografia, realizou apenas um filme musical chamado “*Hallelujah*” (EUA – 1929), seu primeiro filme falado. Dirigiu também algumas das seqüências musicais, em preto-e-branco, do filme “O Mágico de Oz” (*The Wizard of Oz* – EUA – 1939), de Victor Fleming, incluindo a famosa seqüência em que Judy Garland canta *Over de Rainbow*.

“*Hallelujah*” era um projeto ousado que Vidor vinha desejando fazer havia muito tempo. Com o advento do som no cinema surgiu a oportunidade. “*Hallelujah*”, além de ser o primeiro filme sonoro do diretor é também um dos primeiros filmes, realizado por um grande estúdio, no caso a MGM, a possuir um elenco composto apenas de pessoas negras.

O filme narra a história de uma pobre família do sul dos Estados Unidos que sobrevive às custas da plantação de algodão. O filho mais velho, Zeke (Daniel L. Haynes), cai em tentação e acaba gastando todo o dinheiro da família, ganho com a venda do algodão, com Chick (Nina Mae McKinney), uma bela e sedutora trapaceira. Como seus atos egoístas acabaram causando a morte de seu irmão, Zeke deve lutar por sua redenção.

Os atores que interpretam os papéis principais vinham da *Broadway*, uma vez que a música possui um papel fundamental na trama. O filme apresenta o melhor da música negra que faz parte da realidade dessa família, seja para celebrar os momentos de alegria, para lamentações, para louvar a Deus ou para relembrar de forma saudosa os velhos tempos. Através da música identifica-se os personagens e seu estado de espírito. Naquela época, o Jazz vinha se estabelecendo como um importante estilo musical e encontrara no cinema um poderoso agente divulgador. “*Hallelujah*” é uma história comovente que, sem música, não apresentaria a mesma força e o mesmo apelo. As canções *Waiting at the End of the Road* e *Swanee Shuffle* foram compostas por Irving Berlin. Todo o som foi dublado depois da filmagem, já que grande parte do filme foi realizada em locações.

“*Hallelujah*” não possui grandes inovações em sua estrutura narrativa, seu maior mérito está na inserção das canções e na preocupação social da história. As músicas se encaixam naturalmente na narrativa e exaltam o estado de espírito do personagem que a canta. O mais interessante é que não existe fuga da realidade para justificar a música; pelo contrário, os personagens cantam em situações que sugerem celebração, lamento da perda de um ente querido ou oração a Deus. Essas são situações em que, mesmo na vida real, o canto seria plausível.

Nos primeiros anos do musical, a estrutura narrativa do melodrama, uma herança do cinema mudo, predominava. Os dramas populares faziam sucesso, mas os musicais baseados neste estilo nem sempre tinham finais felizes. “Aplauso” (*Applause* – EUA – 1929), de Rouben Mamoulian, é um musical característico desse período. Nesse musical de bastidores, Kitty Darling (Helen Morgan) é uma estrela em decadência do teatro burlesco. Com o passar dos anos e o avançar da idade, ela recusa-se a aceitar que seus anos de glória se foram. Seus problemas são acirrados quando, por motivos financeiros, ela é obrigada a tirar sua filha, April Darling (Joan Peers), do colégio de freiras e a leva para viver com ela nos bastidores do burlesco.

Rouben Mamoulian (1897 – 1987) nasceu na Rússia onde sua mãe, de origem Armênia, era atriz. Ele vinha de uma carreira teatral e devido à sua experiência bem sucedida na *Broadway* foi convidado para dirigir seu primeiro

filme, ainda nos primeiros anos do cinema sonoro. Nessa fase, vários diretores da *Broadway* foram aproveitados pelo cinema com o advento do som, mas somente aqueles que souberam transcender a linguagem teatral permaneceram. Ele realizou outros musicais em sua carreira: “Ama-me Esta Noite” (*Love Me Tonight* – EUA – 1932), “O Mundo é Meu” (*The Gay Desperado* – EUA – 1936), “Alegre e Feliz” (*High, Wide and Handsome* – EUA – 1937) e “Idílio para Todos” (*Summer Holiday* – EUA – 1948). Seu último filme foi “Meias de Seda” (*Silk Stockings* – EUA – 1957), com Fred Astaire e Cyd Charisse, numa versão musical de “*Ninotchka*”, a clássica comédia de Ernst Lubitsch, de 1939.

Por não ter tido uma experiência anterior no cinema mudo, Mamoulian trouxe um olhar descondicionado para o cinema sonoro. Sugeriu inovações como o uso de dois microfones e ousou movimentar a câmera, reinventando a mobilidade visual que o cinema mudo havia conquistado. Essa mobilidade havia sido descartada nos primeiros anos do filme falado, devidos às dificuldades impostas pela nova tecnologia.

Ao longo dos anos, o refinamento técnico e a inovação tornaram-se marcas de suas produções. “Aplauso”, por ser seu primeiro filme, tornou-se um grande campo de experiências. Mamoulian fez muito uso de planos-sequências, posicionando a câmera como se fosse mais um espectador na platéia. Todos os sons que compunham o filme foram organizados e estruturados em uma trilha sonora. Assim, podia-se ter um maior controle sobre a utilização das músicas, dos ruídos, diálogos e efeitos sonoros do filme.

Uma das sequências que demonstra a criatividade de Mamoulian é a em que Kitty Darling é mostrada alguns anos depois de ter decidido colocar sua filha no colégio de freiras. Ela está sozinha num quarto, cantarolando, enquanto lê antigas cartas. O conteúdo de uma das cartas é mostrado através de um close do papel – este recurso era muito usado no cinema mudo e Mamoulian soube aproveitar estratégias mudas para transmitir a informação que desejava. Trata-se da carta da filha de Kitty, a jovem April, dizendo estar com saudades da mãe que não a visita há três anos. Depois de ler a carta, Kitty coloca-a de lado e pega a foto de um homem. Ela aprecia a foto e canta seu amor por aquele homem, afirmando que nunca irá deixá-lo, pois ele é o amor de sua vida. O motivo pelo qual ela não tem visitado sua filha nos últimos anos fica claro. A câmera se afasta

e a mostra sentada no chão do quarto cantarolando. No canto superior esquerdo da tela começa a aparecer uma outra imagem. Aos poucos, a tela fica dividida em diagonal, composta por duas imagens distintas: embaixo, Kitty cantando; em cima, surge o homem da foto, aos beijos e abraços com outra mulher. A relação entre as duas imagens é estabelecida e fica claro para o espectador que Kitty está sendo traída. A cumplicidade do espectador é estabelecida a partir do momento em que ele detém informações que os personagens não possuem. A imagem do homem com a mulher vai, aos poucos, sobrepondo-se à imagem de Kitty no chão do quarto. O curioso é que o som de Kitty cantando continua sendo escutado ao fundo do diálogo do homem com sua amante.

Mamoulían também faz uso funcional na narrativa das sombras e do foco da câmera. Em suas composições, ele acrescenta um elemento que dá mais significado à cena; como, por exemplo, quando Kitty é obrigada por seu parceiro Hitch (Fuller Mellish Jr.) a tirar sua filha do colégio de freiras. O ator sai de cena e, na parede, vê-se sua gigantesca sombra oprimindo Kitty no canto inferior do enquadramento. Já no primeiro encontro de April com o parceiro de sua mãe, nos bastidores do burlesco, Mamoulían faz uma composição triangular com os personagens, num prenúncio do que está por acontecer. April e Hitch estão na porta discutindo e, ao fundo, vê-se a silhueta de Kitty no palco, dançando entre eles. Para estabelecer a relação entre os personagens, o diretor alterna o foco dos dois discutindo em primeiro plano com a imagem da silhueta de Kitty dançando ao fundo. A câmera alta, de efeito opressor, também foi usada por Mamoulían, doze anos antes de “Cidadão Kane”. A relação de subserviência de Kitty com Hitch é reforçada de forma funcional por essas tomadas altas.

Os números musicais, que normalmente têm a função de exaltar a alegria, em “Aplauso” possuem efeito oposto, tornando-se deprimentes. O contraponto da imagem falsamente eufórica das coristas com a imagem da platéia, essencialmente masculina, e seus olhares lascivos definem uma triste realidade daquele tipo de espetáculo. O burlesco era a última opção para aquelas rechonchudas e desengonçadas coristas que jamais seriam vistas na *Broadway*.

Apesar da câmera tremer muito ao se movimentar e da captação sonora ser ruim, a preocupação técnica de Mamoulían fez com que ele conseguisse utilizar esses recursos em favor da narrativa. Mamoulían deixa bem claro o contraste da

pacata vida de April no convento com a confusão da barulhenta Nova York. A relação do sagrado com o profano também é trabalhada quando April, inocentemente, vai ao teatro burlesco para encontrar sua mãe. A montagem de Mamoulian, com sua ousada escolha de planos, é funcional para a narrativa, revelando o interior do personagem. A confusão psicológica de April é apresentada através de uma sucessão de imagens rápidas que mostram em planos fechados o lado mais grotesco daquele tipo de espetáculo. Os efeitos sonoros servem de reforço às imagens, aumentando a intensidade da seqüência. Afinal, o espetáculo é visto através dos olhos de uma garota que acabara de sair de um colégio de freiras. Para ela, o mundo do burlesco revela-se como repulsivo e contrário aos princípios que aprendera na escola.

O filme tem um toque amargo e descrente. Kitty, apesar de ganhar a vida no burlesco, possui princípios e não quer que sua filha faça parte daquele universo. Ao mesmo tempo, ela vive na esperança de sair daquele tipo de espetáculo para, finalmente, tornar-se uma grande estrela da *Broadway*. Ela acabou dedicando assim “sua juventude e beleza em troca de aplausos”, como afirma a própria chamada do filme. April sente repulsa pelo trabalho de sua mãe, mas, ao mesmo tempo, fora esse trabalho que possibilitara que ela tivesse uma boa educação. Seu amor pela mãe é tão grande que a faz sacrificar suas próprias crenças.

Em sua estrutura dramática, “Aplauso” assemelha-se a “O Cantor de Jazz”, mas contém requintes sonoros que o pioneiro filme com Al Jolson não possuía. Apesar de a letra das músicas não ser escutada de forma clara durante os números, Mamoulian aliou música, elementos teatrais, elementos do cinema mudo e sons para reforçar o drama de seus personagens. Nesse sentido, “Aplauso” revela uma nova e ousada proposta para o cinema sonoro, mostrando que elementos de outros meios podem ser utilizados e adaptados em prol da narrativa cinematográfica. Mesmo não tendo um final completamente feliz, o filme fecha seu ciclo, terminando exatamente onde começou. O desejo de Kitty é atendido e sua filha não precisará trabalhar no burlesco, mas, em compensação, ela não estará lá para compartilhar sua alegria. O ciclo que se fecha dá origem a um novo ciclo, mas essa nova história o espectador não acompanhará.

Novas e variadas fórmulas de se integrar números de canto, dança e coristas surgiram e os estúdios acabaram costurando todos estes elementos ao estilo do teatro de variedades, criando seus filmes ao modelo dos famosos *Revue*s. Eram chamados assim os entretenimentos teatrais que se baseavam em *sketches*, seqüências com números de canto e dança, também conhecidos como *Follies* ou show de variedades. Os *Revue*s eram um estilo mais refinado de *Vaudeville* e a grande diferença entre eles é que os *Revue*s possuíam um título/tema único que ligava todos os números apresentados, já no *Vaudeville* esses números eram independentes entre si. Os grandes estúdios apoderaram-se do formato do *Revue* – que em francês significa que os números eram vistos repetidamente e, em português foi traduzido como “revista” – e passaram a lançar anualmente filmes que exibiam seus astros e estrelas demonstrando suas habilidades de canto e dança.

O sucesso da fórmula do *Revue* foi imediato, tornando-se um instrumento de promoção do *star system*. Outros estúdios seguiram a fórmula e criaram seus *Revue*s para promover suas próprias estrelas, como por exemplo: “Paramount em grande gala” (*Paramount On Parade* – EUA – 1930), com Gary Cooper, Maurice Chevalier, Clara Bow e outros; “*Happy Days*” (EUA – 1929), da Fox, com Janet Gaynor, Charles Farrel, Victor McLaglen e outros; “*The King of Jazz*” (EUA – 1930), da Universal, com Paul Whiteman, Bing Crosby, Al Rinker e outros; “*Show of Shows*” (EUA – 1929), da Warner, com Mary Astor, John Barrymore, Douglas Fairbanks entre outros.

Alguns desses *Revue*s desenvolviam uma pequena trama para justificar o show, como em “*Happy Days*”, no qual o show era realizado por artistas reais do estúdio, representando a si mesmos, com o intuito de angariar fundos para uma causa fictícia desenvolvida na trama. Já em “*The King of Jazz*” todos os números aconteciam em torno da orquestra de Paul Whiteman. Várias foram as formas para se disfarçar o formato dos *Revue*s através de histórias tolas, mas, essencialmente, todos acabavam atingindo um mesmo objetivo: promover as estrelas dos estúdios, incentivando o consumo de seus filmes. Os *Revue*s, o drama de bastidores, o musical de ambiente universitário e a opereta adaptada eram, durante a década de 1930, as variações musicais mais comuns no cinema.

Nessa década, o filme musical vai deixando de lado o caráter melodramático e torna-se cada vez mais romântico. Mesmo nos filmes de Shirley Temple, que possuíam um caráter mais familiar, a trama possuía um casal, tendo a pequena Shirley como catalisadora do encontro e da felicidade deles.

A opereta, enquanto espetáculo tipicamente europeu, era um estilo mais popular de ópera que fazia uso do romantismo e da sátira social. No cinema, a adaptação do estilo de opereta seguia os mesmos parâmetros, possuindo números musicais ligados através de diálogos. Todos os musicais realizados por Ernst Lubitsch, devido às suas raízes européias, seguiam a estrutura de opereta.

Ernst Lubitsch (1892 – 1947) nasceu em Berlim e, aos 30 anos, trocou a Alemanha por Hollywood a convite de Mary Pickford¹⁴. Ele já era um diretor de renome quando deixou a Alemanha. Em sua extensa filmografia constata-se a existência de cinco musicais: “Alvorada do Amor” (*The Love Parade* – EUA – 1929), “*Monte Carlo*” (EUA – 1930), “O Tenente Sedutor” (*The Smiling Lieutenant* – EUA – 1931), “Uma Hora Contigo” (*One Hour with You* – EUA – 1932) e “A Viúva Alegre” (*The Merry Widow* – EUA – 1934). Ele dirigiu também algumas seqüências musicais do filme “Paramount em grande gala”, em 1930.

Apesar de possuir uma vasta experiência no cinema mudo, Lubitsch não teve dificuldades em se adaptar à nova tecnologia; pelo contrário, soube como ninguém naquele período utilizar o som a favor da narrativa, sem os excessos sonoros que banalizavam as produções do período. Ao fazer uso da tradicional opereta européia, ele apontou um caminho para o recém criado gênero musical.

Desde o cinema mudo, Lubitsch criava histórias de humor refinadas, em um período em que as comédias chamadas “pastelão” dominavam. Em uma dessas comédias mudas, “Em Paris é Assim” (*So this is Paris* – EUA – 1926), Lubitsch criou uma monumental seqüência dançante em que centenas de pessoas se reúnem para dançar o *charleston*¹⁵ em um baile. O diretor utilizou recursos que seriam mais tarde amplamente difundidos no cinema sonoro, como os múltiplos

¹⁴ Famosa estrela do cinema mudo norte-americano e a primeira “namoradinha da América”. Foi descoberta pelo diretor D. W. Griffith e fundou com ele, Douglas Fairbanks e Charles Chaplin a United Artists, em 1919.

¹⁵ *Charleston* era um tipo de dança muito popular nos Estados Unidos, na década de 1920.

posicionamentos de câmera e os efeitos de sobreposição de uma imagem na outra. Tudo isso para transmitir o clima de alegria e diversão do evento.

Famoso pelos diálogos de duplo sentido que adornavam questões sociais e comportamentais, seus filmes tornaram-se sucesso de público e de crítica. No sonoro, ele adaptou as situações cômicas, típicas das comédias de erros que realizava, ao estilo da opereta. Sua versão de “A Viúva Alegre” é o melhor exemplo da interação de seu estilo cômico com a opereta. Talvez por isso, dentre todos os musicais que realizou, “A Viúva Alegre” seja aquele que é considerado sua obra-prima.

O filme foi inspirado na famosa opereta *Die Lustique Witwe* que estreou em 1905 na Áustria, com composições originais de Franz Lehar. O espetáculo original fez tanto sucesso que influenciou a criação e o consumo dos mais variados itens, desde comidas a modelos de chapéus. A primeira versão para o cinema foi dirigida por Erich Von Stroheim em 1925, mas foi a versão de Lubitsch que se tornou mais conhecida, chegando a ganhar o Oscar de melhor direção de arte em 1935.

“A Viúva Alegre” é a história da rica e solitária viúva Sonia (Jeanette MacDonald), que é dona de mais da metade da principal atividade econômica de seu país, a criação de gado. *Marshovia* é o pequeno e fictício país que, sem o dinheiro dos impostos pagos pela viúva, pode falir. Quando Sonia, cansada de sua viuvez, decide ir a Paris em busca de um pretendente, a nação fica alarmada. Para resolver esse problema o rei envia o maior conquistador de *Marshovia*, o conde Danilo (Maurice Chevalier), com a missão de conquistar e casar-se com a viúva, garantindo assim que seu dinheiro permaneça no país.

Danilo já havia tentado conquistar Sonia anteriormente, mas ela se recusara a tirar seu véu de luto para ele. O personagem de Chevalier é um *bon vivant* e nunca havia ouvido um ‘não’ como resposta. Indignado, ele parte sem ver o rosto da viúva, sem saber que esse inusitado encontro despertara sentimentos adormecidos em Sonia.

Da varanda de seu quarto, a viúva canta *Villia* refletindo sua solidão numa linda noite estrelada. A música representa para esse personagem a oportunidade de alegrar-se novamente, a esperança de um dia voltar a amar.

A casa da viúva é excessivamente branca, o que contrasta com sua figura que está sempre de preto. É no uso da imagem enquanto síntese de uma idéia que se percebe o toque de Lubitsch. Didaticamente, ele mostra que, dos vestidos ao cachorro, os pertences da viúva são pretos. Mais tarde, para reforçar a transformação do personagem, que decide sair do luto, tudo se torna branco, dos vestidos ao cachorro, respectivamente.

A seqüência que precede a transformação da viúva é uma obra-prima narrativa de Lubitsch. Depois de oito meses de viuvez, Sonia resolve voltar a escrever no seu diário. Ela escreve sobre seu encontro com o conde e diz que já o esqueceu. Nos dias seguintes as páginas de seu diário apresentam uma única frase: “Ainda o estou esquecendo”. A inquietação da viúva é vista através do ornamento das páginas de seu diário. Com o uso de máscaras, recurso amplamente difundido no cinema mudo, Lubitsch insere a imagem da viúva dentro do diário, formando com ela um camafeu. A viúva, então, levanta-se, “saindo” do camafeu, e suas mãos aparecem sobre o diário, escrevendo. A simplicidade e criatividade dessa seqüência provam o requinte do diretor. É a partir desse momento que Sonia decide superar o luto, indo a Paris. Essa decisão pode acabar causando um incidente nacional, caso não sejam tomadas as devidas providências.

Lubitsch também fez uso de seqüências “mudas” (sem diálogo) brilhantes que surpreendem por sua comicidade e desfecho inusitado. As famosas seqüências com portas fechadas tornaram-se sua marca registrada em produções anteriores. A principal diferença das portas que se fecham em “A Viúva Alegre” e as portas que se fecham nos outros filmes do diretor é que, aqui, mesmo as portas se fechando na cara do espectador, o que acontece por detrás delas é mostrado. “A Viúva Alegre” foi o primeiro filme que Lubitsch realizou na MGM, tendo sido emprestado pela Paramount. Irving Thalberg¹⁶, chefe de produção da MGM no período, contratou a famosa roteirista e *script doctor* Anita Loos para revisar o roteiro e impedir que Lubitsch se desviasse dos acontecimentos,

¹⁶ Irving Thalberg (1899 – 1936) era contratado da MGM e tornou-se um dos mais brilhantes chefes de produção de Hollywood. Em sua homenagem, depois de sua morte, a Academia de Cinema (*Motion Picture Academy*) criou o “Prêmio Irving Thalberg” entregue a produtores de destaque.

deixando, como de costume, o espectador do lado de fora da porta. Em compensação, muitas portas são abertas e fechadas durante todo o filme.

Desde a seqüência de abertura do filme fica clara a índole do personagem de Maurice Chevalier. Seu personagem representa o sexo sem amor. Por isso, quando ele realmente se apaixonar, a música irá evocar o romance, diferenciando o verdadeiro amor de seus meros *affairs*. Ele é enviado a Paris e ainda não sabe que sua missão é a de conquistar a viúva que um dia o desprezara. Coincidentemente, em Paris, a viúva escuta o conde Danilo cantando que vai se divertir no Maxim's, famosa casa parisiense de entretenimento masculino, e decide segui-lo. É lá que o conde encontrará seus amores de uma noite.

Ao chegar no Maxim's, Sonia é confundida com uma das garotas da casa. Ela aproveita-se da situação para aproximar-se de Danilo. Ele fica encantado e acaba conseguindo levá-la para um quarto. Ela o evita e ele não entende. Eles acabam discutindo. Pela primeira vez é tocada A Valsa da Viúva Alegre (*The Merry Widow Waltz*), de Lehar, com nova letra criada pelos compositores Gus Kahn e Lorenz Hart. Sonia começa a dançar sozinha. O conde não consegue conter-se e começa a dançar com ela. Através da música, ela revela que o ama e a relação dos dois é estabelecida pela valsa. A química de MacDonald e Chevalier dá intensidade à seqüência. No final da dança, o conde insiste que eles passem a noite juntos, mas, pela primeira vez, é ele quem será abandonado. Ela não é mulher de apenas uma noite. Ela quer romance e amor, mas ele ainda não está preparado para oferecer isto a ela.

Danilo se apaixona perdidamente pela única mulher que não pôde ter e decide que não irá cumprir sua missão. Eles se encontram novamente, no dia seguinte, no baile da embaixada e Danilo fica ciente de que Sonia é a sua missão. Eles são apresentados pelo confuso embaixador de *Marshovia*, Popoff (Edward Everett Horton), que descobre que eles já se conheciam. A seqüência seguinte em que o casal discute sobre a noite anterior, não é mostrada ao espectador. Ela é narrada por Popoff, enquanto dita um telegrama ao rei, contando os últimos acontecimentos. Quando Danilo e Sonia estão prestes a se separar, a orquestra toca novamente A Valsa da Viúva Alegre. A música os faz agir por impulso e eles cedem à tentação de dançar um com o outro mais uma vez.

Esse é o número musical mais grandioso do filme e talvez o mais grandioso da carreira de Lubitsch. Eles dançam e, imediatamente, a varanda onde eles estavam é invadida por dezenas de casais valsando. Danilo e Sonia se misturam à multidão, dançando em direção oposta. Eles abrem todos os salões e logo são seguidos pelos outros casais. O uso de espelhos multiplica os pares. Os casais dançam em perfeita sincronia. A valsa é contrastada pelos vestidos pretos das viúvas e os brancos das outras damas da sociedade, que rodam em sincronia. Essa longa seqüência é muito bem montada e um grande exemplo do domínio técnico e artístico de Lubitsch.

A montagem de uma seqüência musical deve ser precisa. Os cortes devem respeitar o ritmo da música. A dança e a música devem estar perfeitamente sincronizadas. No filme de Lubitsch a montagem é impecável. A dança é vista de diferentes pontos de vista, criando composições ao estilo de Busby Berkeley¹⁷. A música reforça a intensidade emocional dos sentimentos dos personagens, tornando-se uma metáfora para o amor e não para o sexo, como acontecia nos filmes anteriores do diretor.

O casal acaba se separando quando a viúva descobre sobre a missão de Danilo. O conde é preso, por não ter cumprido seus deveres para com seu país, enquanto Sonia volta para a festa e dança com todos os homens disponíveis. A dança com seus incessantes rodopios revela a confusão emocional de seu personagem que busca se divertir ao máximo para esquecer. Dessa vez, a dança funcionaria como uma metáfora para o sexo sem amor, um valor contrário ao uso que havia sido feito da música anteriormente.

O filme de Lubitsch é um grande entretenimento e um exemplo de como a música pode ser aliada significativamente à trama. É através de A Valsa da Viúva Alegre que os personagens se lembram o quanto se amaram na primeira vez em que dançaram. No final, graças a uma estratégia política e à música, eles acabam esquecendo as diferenças e ficam juntos.

¹⁷ Busby Berkeley (1895 – 1976) foi um dos grandes coreógrafos e diretores do musical norte-americano. Numa época em que todos filmavam musicais como se fosse teatro, Berkeley desenvolveu ousadas coreografias filmadas de diferentes ângulos e posições de câmera. Coreografando com a câmera, suas seqüências musicais possuíam imagens essencialmente cinematográficas. As tomadas do alto, com inúmeras coristas em movimentos simétricos, criavam o chamado efeito caleidoscópico que se tornou sua marca registrada.

“A Viúva Alegre” foi o último grande musical em estilo de opereta e uma bela homenagem de Lubitsch ao gênero com o qual trabalharia também pela última vez. Coincidentemente, foi em 1934 que a censura norte-americana ficou mais rígida, fazendo com que Lubitsch remontasse o filme diversas vezes até ser aprovado pelos censores.

Desde o cinema mudo havia aqueles que acreditavam que o conteúdo dos filmes estava “corrompendo a América”; com o advento do som, isso piorou. O som trazia uma nova e poderosa dimensão, gerando um impacto mais forte no espectador dos anos 1930. Foi então que o Código de Produção, também conhecido como Código Hayes, entrou em vigor.

Com o fortalecimento da indústria cinematográfica, o modo de vida dos artistas e das pessoas envolvidas com o cinema tornava-se um reflexo da riqueza fácil, do esbanjamento, da superficialidade, da valorização da beleza e da liberdade sexual. As regras de comportamento social e moral que serviam para os Estados Unidos não pareciam caber a Hollywood.

Partindo-se do preceito de que os filmes são instrumentos de transformação social, começou-se a moldar uma nova Hollywood. Nos Estados Unidos, o desenvolvimento da indústria do cinema está intimamente ligado ao desenvolvimento da nação, seja no campo social, cultural ou econômico. Preocupados com os escândalos cada vez mais frequentes dos astros e das estrelas, os censores entraram em ação, a princípio, solicitados pelos próprios magnatas dos estúdios como uma estratégia para acalmar a parte mais conservadora da sociedade.

Will H. Hayes podia ser considerado a face pública da indústria cinematográfica. Bancado pelos grandes produtores, ele procurava abrandar os religiosos e a sociedade, garantindo-lhes que os filmes estavam passando pela censura. Entretanto, as grandes bilheterias falavam mais alto, juntamente com o interesse dos executivos de Hollywood, e, por isso, o impacto do código não foi expressivo em seu início. A princípio, o que mais incomodava os conservadores era a violência dos filmes de gângster que, aos poucos, foi diminuindo, depois de muita pressão social. Na tentativa de continuar atraindo espectadores, os produtores resolveram trocar a violência pelo sexo. Por algum tempo isso garantiu

o estrelato de atrizes mais “ousadas”, cuja expressão máxima do termo era encontrada na *bad girl*, Mae West¹⁸. Os protestos só fizeram aumentar sua popularidade.

Em julho de 1934, o Código Hayes entra efetivamente em ação (a censura duraria até 1966), com a nomeação de Joseph I. Breen no lugar de Will H. Hayes. Assim, é criado o *Breen Office*, órgão fiscalizador que procurava garantir o cumprimento do código. Para se ter uma idéia, qualquer cena que sugerisse sexo era eliminada, chegando ao exagero de eliminar seqüências que mostrassem um homem e uma mulher, mesmo que casados, em frente a uma cama. Foi a censura que instituiu as camas separadas no quarto do casal. Até mesmo letras de música foram censuradas e tiveram que ser alteradas. Hollywood passou, então, a conhecer a fase mais dura da censura e, conseqüentemente, com ela, seu período mais criativo. Afinal, devido à censura, os cineastas começaram a criar estratégias narrativas de duplo sentido, estabelecendo assim interessantes relações entre as imagens, as falas e os sons do filme, na tentativa de driblar os censores.

Para se perceber a força da censura a partir de 1934, basta comparar os filmes de Busby Berkeley, “*Gold Diggers of 1933*” com “*Gold Diggers of 1935*”. Apesar da sensualidade ser um fator marcante na filmografia de Berkeley, percebe-se que, no filme de 1935, as coristas estão muito mais vestidas e recatadas do que no filme de 1933.

Com o passar dos anos, o cinema foi aprendendo a andar sozinho e começou a ganhar força como arte independente, ao desenvolver estratégias próprias. Talentosos artistas e realizadores souberam explorar, cada vez melhor, as possibilidades formais do filme musical. Nessa fase, a mudança de ponto de vista e a quebra com as convenções dramáticas do teatro fizeram surgir soluções

¹⁸ Mae West (1893 – 1980) foi uma das atrizes mais polêmicas do cinema norte-americano. Depois de estrelar escandalosos espetáculos burlescos, sua fama cresceu e ela foi convidada a trabalhar no cinema. Com uma língua afiada e performances sensuais, ela criticava, de maneira bem-humorada, a puritana sociedade norte-americana. Apesar de não ter realizado muitos filmes, a atriz propôs um rompimento com o estereótipo feminino do cinema da época. Ao invés de uma heroína ingênua e boazinha, Mae apresentava a figura feminina como moralmente escandalosa e sensual. Ela escreveu os roteiros de alguns dos filmes nos quais atuou, bem como das peças teatrais que realizou. Com o fortalecimento da censura, ela acabou interrompendo sua carreira no cinema.

exclusivamente cinematográficas, contribuindo para o desenvolvimento de uma linguagem própria do cinema. Afinal, o que funcionava no palco não funcionava, necessariamente, na tela e novas estéticas e soluções tiveram que ser concebidas especialmente para o cinema. É aí que reside a grande contribuição de Busby Berkeley para o gênero musical. Com ele, o cinema tornou-se livre para trilhar seu próprio caminho.

Nascido em Los Angeles, Califórnia, Busby Berkeley (1895 – 1976) foi quem contribuiu para a estruturação de uma linguagem essencialmente cinematográfica. Berkeley serviu o exército e, além de ter sido observador aéreo, uma de suas funções era organizar as paradas militares. As influências que essas atividades exerceram em seu trabalho no cinema tornam-se óbvias quando se analisam os filmes e as seqüências musicais que ele dirigiu. Naquele período era comum existirem dois diretores diferentes para um mesmo filme musical, um especialmente para dirigir as seqüências musicais e outro, principal, que dirigia o restante do filme e assinava a realização.

Consagrado coreógrafo e diretor da *Broadway*, Berkeley finalmente foi convidado para fazer cinema. Ele acabou tornando-se obcecado pelas possibilidades artísticas que o cinema oferecia. O produtor Samuel Goldwyn ofereceu-lhe para dirigir as seqüências musicais do filme “*Whoopie!*” (EUA – 1930), de Thornton Freeland. Berkeley estava relutante em entrar para o cinema, pois os filmes musicais que vira, não o haviam impressionado e por isso fez altas exigências. Segundo ele, o filme deveria ter: uma estrela famosa, um grande produtor e um bom roteiro. “*Whoopie!*” não podia representar para ele proposta melhor: tinha o próprio Samuel Goldwyn e Florenz Ziegfeld¹⁹ como produtores, Eddie Cantor²⁰ como estrela principal e o roteiro era uma versão do musical homônimo de grande sucesso na *Broadway*, produzido por Ziegfeld e também

¹⁹ Florenz Ziegfeld (1869 – 1932) foi um ousado produtor de musicais da Broadway. Criador do *Ziegfeld Follies*, show apresentado anualmente de 1907 até meados de 1930. Descobridor de grandes estrelas e responsável pelos números extravagantes repletos de coristas ao estilo *Folies-Bergère* de Paris, ou seja, garotas bonitas com roupas suntuosas e ousadas. Ziegfeld fez algumas incursões no cinema e alguns de seus shows de sucesso, como *Sally* (1920) e *Show Boat* (1927), foram adaptados para as telas.

²⁰ Eddie Cantor (1892 – 1964) era um famoso artista da Broadway descoberto por Florenz Ziegfeld. “*Whoopie!*” não foi o primeiro filme estrelado por Cantor, mas foi o filme que o consagrou como estrela de cinema.

estrelado por Cantor. “*Whoopie!*” foi o primeiro musical produzido por Samuel Goldwyn e, com o grande sucesso do filme, ele passou a realizar musicais anuais estrelados por Eddie Cantor e coreografados por Berkeley.

Dos filmes em que dirigiu apenas as seqüências musicais, é difícil lembrar-se da trama, das histórias, ou até mesmo do nome do diretor oficial. Seus números musicais suspendiam a narrativa e davam início às mais ousadas, sensuais e surreais coreografias vistas sob os mais diferentes ângulos.

Depois de “*Whoopie!*”, Berkeley trabalhou em outras produções cinematográficas para o estúdio de Goldwyn. Em 1933, foi contratado pela *Warner Bros.*, como diretor de seqüências musicais, inaugurando sua melhor fase de experimentações com ousadas e extravagantes coreografias. O filme “Rua 42” (*42nd Street* – EUA – 1933), de Lloyd Bacon, impulsionou seu sucesso. As seqüências musicais dirigidas por Berkeley são obras-primas visuais, jamais concebidas até então. Com esse filme ele se estabeleceu como mestre de um novo tipo de musical, revitalizando o gênero ao explorar o espaço fílmico através de movimentos e posicionamentos de câmera inovadores. Sua influência foi tão grande que os filmes musicais da MGM, que mais tarde se consagraria como o estúdio dos melhores musicais, na década de 1930, chegaram a tentar imitar seu estilo.

É importante lembrar que, apesar dos esforços criativos de diretores como Lubitsch, Mamoulian e Vidor no início do cinema sonoro, nos anos de 1931 e 1932, o filme musical havia saturado suas fórmulas. Esses foram anos de seca para o gênero musical em todos os estúdios. A MGM, por exemplo, não realizou nenhum filme do gênero no ano de 1932. Depois de um excesso de filmes musicais como teatro filmado, o país se encontrava na pior fase da Depressão e o público pedia mudanças. As produções musicais tornaram-se muito caras e cederam lugar aos gêneros mais baratos como o *western* e o filme *noir*.

Foi somente em 1933 que Darryl F. Zanuck²¹, ao contratar Berkeley para realizar “Rua 42”, ajudou a revitalizar o desgastado gênero musical. Berkeley

²¹ O famoso produtor Darryl F. Zanuck (1902 – 1979), então chefe de produção da Warner Bros., foi quem deu o aval para a produção do musical “Rua 42” e para a contratação de Berkeley, num período em que nenhum estúdio estava investindo no dispendioso gênero.

propunha uma expansão do olhar do espectador e a ampliação das possibilidades artísticas do gênero que havia sido tão banalizado nos primeiros anos do cinema sonoro. “Rua 42” narra as histórias de diferentes pessoas que se encontram nos bastidores da produção de um espetáculo teatral. Um típico exemplo de musical de bastidores que se passa durante a Grande Depressão, uma realidade que ainda estava presente na vida do povo norte-americano.

O filme começa com dois produtores de musicais em busca de um novo show para produzir. Eles contratam o famoso diretor da *Broadway* Julian Marsh (Warner Baxter) que está doente e decide fazer deste seu melhor e último show. Paralelamente, descobre-se que o show é bancado por um velho rico, que ainda não havia sido afetado pela crise, para que sua amante Dorothy Brock (Bebe Daniels) pudesse estrelá-lo. Ela, uma estrela em ascensão, está com o velho rico apenas por conveniência, pois ela ainda ama e tem um caso com seu antigo parceiro de *Vaudeville*.

A produção do show tem início e o espectador acompanha todo o processo de preparação, desde testes e audições para escolha do elenco até os encontros e desencontros de seus personagens. Entre as coristas estão Ginger Rogers, Una Merkel e a estreante Ruby Keeler, terceira esposa de Al Jolson na vida real, que faz o papel de uma jovem ingênua e indefesa que resolve tentar a sorte no teatro. Na véspera da noite de estréia, a estrela principal torce o pé e não pode participar do espetáculo. Esta se torna então a grande chance de Peggy, a corista interpretada por Keeler. De certa forma, o filme representa um retrato da sociedade do período, na qual jovens buscam no mundo do entretenimento um futuro melhor, por ser este o único empreendimento que ainda conseguia obter lucros durante a Grande Depressão.

O espectador acompanha todos os bastidores da produção e estabelece as relações entre os personagens. “Rua 42” consegue desenvolver uma trama de bastidores, sem mostrar nenhum grande número musical até a grande estréia do espetáculo. O espectador acaba conhecendo o show cujos bastidores acompanhou apenas na noite de estréia, junto com o público do teatro.

A sequência final é uma grande surpresa para o espectador. Afinal, é difícil acreditar que aqueles ensaios com coristas desengonçadas fossem resultar nos elaborados números apresentados na estréia. Os bastidores do espetáculo foram

apresentados e suas regras passam a ser conhecidas pelo espectador, mas o show em si será uma surpresa, tanto para o público no filme quanto para o espectador. Umberto Eco comenta sobre essa estrutura didática do musical de bastidores, em seu livro *Sobre os espelhos e outros ensaios*:

...O espetáculo dá ao público a sensação de saber o que na verdade ele ainda não sabe e passa a conhecer somente naquele momento. Estamos diante de um caso de colossal preterição. Nesse sentido o musical é obra didática que torna conhecidas as regras (idealizadas) da sua produção. (ECO, 1989, p. 128)

O espetáculo possui apenas três números. No primeiro número, Dick Powell canta *Young and Health* para uma jovem loira com pouca roupa – afinal, a censura rigorosa ainda não havia entrado em vigor. Logo, eles se vêem cercados por dezenas de coristas que criam formações caleidoscópicas no palco. Para obter esse efeito, as coristas precisavam deitar-se no chão do palco e seus movimentos eram capturados pela câmera alta num plano de conjunto, o que tornava o espetáculo impossível de ser visualizado pelo público do teatro. Em certo momento do filme, a câmera mostra o número pelo ponto de vista do público, ou seja, sentado em frente ao palco e é neste momento que se torna óbvio que o espectador do teatro jamais poderia estar assistindo ao mesmo show que o espectador do cinema.

As câmeras altas de Berkeley trouxeram uma nova concepção estética para os números musicais. É como se o cinema ganhasse uma nova dimensão, pudesse ousar e se movimentar em torno daquilo que queria mostrar, apresentando-o através dos mais diferentes ângulos, potencializando assim o olhar do espectador. A partir de então, o espectador não estava mais “amarrado” à cadeira do teatro, agora ele poderia ver o espetáculo dos melhores ângulos possíveis, em closes e planos diversos, do geral ao detalhe.

As coreografias de Berkeley possuem uma beleza plástica como se cada seqüência fizesse parte de um quadro vivo. Ele abstrai a unidade, ou seja, o ser humano, e cria com ela formações únicas. A repetição da figura humana em estruturas cíclicas acaba por fazer abstrair a unidade, o ser deixa de existir e passa a ter sentido no todo, onde ninguém é mais importante que ninguém, mas todos juntos dão vida a uma nova forma, que possui beleza e vida própria.

O segundo número é cantado por Ruby Keeler. Ela interpreta uma jovem recém-casada em viagem de lua-de-mel com seu marido. De forma criativa, o número alia a estrutura cinematográfica com cenários teatrais e é esta relação que o torna interessante. A música cantada é *Shuffle off to Buffalo*.

Já no terceiro número, aquele que dá nome ao filme, Ruby Keeler e Dick Powell se unem para cantar e dançar sobre a movimentada rua 42 que, na época, era uma rua de importantes teatros e uma referência de bons espetáculos. São mostradas cenas de violência de um homem batendo na mulher, um assassinato, ao mesmo tempo em que na rua as prostitutas negociam com clientes. O tumultuado cotidiano da rua 42 mescla-se ao barulho do trânsito, o movimento de pessoas das mais variadas classes sociais e à efervescência teatral da esquina com a *Broadway*. Os arranha-céus de *Manhattan*, pintados em placas seguradas por coristas, dançam ao som da música, dando vida ao cenário. A letra fala que todos se encontram na rua 42, e é lá que o submundo encontra a elite, ao som de pés dançantes. Como num retrato da cidade durante a Depressão, é na rua 42 que o canto e a dança, mesmo em momentos de dificuldade, igualam as diferenças.

As músicas foram compostas especialmente para o filme pela dupla Al Dubin e Harry Warren, então compositores de renome na *Broadway*. Com o sucesso do filme, eles fecharam um contrato de sete anos com a Warner e tornaram-se os principais compositores do estúdio no período. Berkeley também foi contratado pelo estúdio. Seu próximo projeto seria dirigir e coreografar as seqüências musicais de “Cavadoras de Ouro” (*Gold Diggers of 1933* – EUA – 1933), de Mervyn Leroy. O filme fez tanto sucesso que sua fórmula acabou se repetindo em “*Gold Diggers of 1935*”, “*Gold Diggers of 1937*” (1936) e “*Gold Diggers in Paris*” (em 1938).

Com números ousados, “*Gold Diggers of 1933*” abusa da erotização da figura feminina, além de ter coristas “vestidas” com pouquíssima roupa, chegando a sugerir cenas de nudez. No número *Pettin’ in the Park*, garotas flertam com rapazes num parque. Depois de uma chuva, elas correm para trocar de roupa. O espectador vê, então, a silhueta de dezenas de coristas trocando de roupa em um gigantesco cenário. A sensualidade era exacerbada desde o figurino até as letras

das músicas – um reflexo daquilo que a juventude da época queria ver no cinema (lembrando que, em 1933, a censura ainda não atuava com tanto rigor).

Muitas foram as coreografias e as seqüências musicais inovadoras que Busby concebeu. Cada uma delas mereceria um estudo aprofundado, por sua concepção artística única e ousadia. Ainda em “*Gold Diggers of 1933*”, por exemplo, o número *Shadow Waltz*, é um dos mais surreais. Várias coristas com vestidos rodados descem uma escada dançando e tocando violinos brancos. Elas dançam dando vida às mais inusitadas formas e padrões estéticos. Em determinado momento, as luzes se apagam e tudo o que se vê são os contornos dos violinos em néon. Mais uma vez a unidade cede sua individualidade ao todo e os violinos se juntam para formar um só grande violino. As formas dançam sozinhas no escuro, ganhando força e expressividade.

Quando trabalhava na *Broadway*, Berkeley costumava freqüentar as casas de *Vaudeville* para ter idéias para seus números. No livro *The Busby Berkeley Book*, Tony Thomas e Jim Terry comentam que Busby costumava contar que, em um desses shows do *Vaudeville* que foi assistir, havia uma mulher fazendo uma bela dança, enquanto tocava um violino branco. Ele ficou maravilhado e guardou aquela imagem para um dia poder usá-la, só que, ao invés de uma violinista, ele pretendia usar sessenta. Essa foi a origem do número que muitos consideram sua obra-prima.

Remember my forgotten man, também de “*Gold Diggers of 1933*”, é uma crítica à guerra e suas conseqüências. Era o duro retrato de uma sociedade em que as mulheres tiveram que agüentar, com sacrifício, a partida de seus homens para a guerra e vê-los voltar psicologicamente abalados, tornando-se alcoólatras e pedintes em uma nação arrasada pela crise. Além disso, em seu regresso, esses “heróis” eram tratados como a escória da sociedade. É esse tema que o número vai abordar, através de belas coreografias. Ironicamente, Berkeley coloca duas esteiras no palco e em uma estão os jovens fardados e empolgados indo para a guerra, enquanto suas mulheres imploram que fiquem. Na segunda esteira, paralela à primeira, mas em sentido contrário, estão os homens que voltam da guerra, agora desiludidos e feridos. Tudo isso acontece em meio a uma atmosfera sombria, iluminada ao estilo expressionista alemão.

A guerra é apresentada, a princípio, como uma máquina maravilhosa que promete aos jovens grandes oportunidades, mas que, na verdade, não passa de uma máquina de fazer infelizes, indivíduos que jamais voltarão a se adaptar à sociedade pela qual lutaram, e que sequer serão respeitados por ela. Eis uma evidência de que o musical nem sempre tratou apenas de temas fúteis e escapistas – como costuma ser julgado – podendo ser uma referência interessante dentro do cinema de entretenimento de temas contundentes para o grande público. Em contraponto, o número de abertura de “*Gold Diggers of 1933*” é *We’re in the Money*, um número extremamente otimista com coristas vestidas com moedas de ouro. A euforia e o glamour desse número são contrabalanceados pelo pungente comentário social de *Remember my forgotten man*.

Apesar de serem considerados escapistas, os musicais refletiam a sociedade de seu tempo, às vezes através de seus problemas, suas loucuras e alienações. Poucos foram os filmes musicais do período que tiveram a Depressão como tema principal, mas de uma forma ou de outra, Berkeley reservava um espaço para fazer reflexão social, fosse nos números musicais, fosse na sugestão de um tema ou até mesmo nas entrelinhas de seus filmes. Segundo Martin Scorsese:

Os filmes de Berkeley eram vistos como puro entretenimento, mas às vezes ele encenava sua magia com a cruel realidade da vida americana submetida às agruras da Depressão. Sempre alargando os limites do gênero musical, ele chegou à ousadia de coreografar tragédias humanas. (SCORSESE, 2004, p. 67)

Na verdade, no filme musical, a dura realidade do personagem é o ponto de partida para a fantasia. Como num sonho, é lá o lugar onde as mais absurdas fantasias se tornam “realidade”, onde o ser humano pode fazer e ser tudo aquilo que quiser. Assim, já que sonhar faz parte da realidade humana, esses filmes refletem a realidade do sonho, tornando-o coletivo.

Berkeley dirigiu números musicais em várias outras produções, chegando, em alguns deles, a fazer uso de animação e de títeres, como em “Belezas em Revista” (*Footlight Parade* – EUA – 1933), de Lloyd Bacon, o número *Shanghai Lil*

inicia com uma animação em *flip-book*²² e, em “Mulheres e Música” (*Dames* – EUA – 1934), de Ray Enright, no número *The Girl at the Ironing Board*, Joan Blondell dança com peças de roupa manipuladas através de fios. Neste número, Berkeley usou, inusitadamente, apenas uma garota. Uma situação engraçada ocorreu quando o diretor oficial da produção, Ray Enright, veio assistir à filmagem²³. Ao final, Enright perguntou a Berkeley se ele não achava muito mais fácil dirigir um número com apenas uma garota, ao invés das dezenas de coristas que ele costumava usar. Busby sorriu e pediu que ele olhasse para cima. Foi então que Enright viu cerca de cinquenta homens acima do cenário, manipulando os fios que prendiam as roupas que “contracenavam” com Joan Blondell.

Berkeley trabalhou com várias estrelas, entre elas, Carmen Miranda (1909 – 1955), em “Entre a Loura e a Morena” (*The Gang’s All Here* – EUA – 1943) e é o autor de uma de suas seqüências mais memoráveis, aquela em que Carmen usa um gigantesco chapéu de bananas enquanto canta *The Lady in the Tutti-Frutti Hat*. Ele também trabalhou com os jovens Mickey Rooney e Judy Garland, nos musicais adolescentes que os consagraram, como “Sangue de Artista” (*Babes in Arms* – EUA – 1939), “Rei da Alegria” (*Strike Up the Band* – EUA – 1940) e “Calouros na *Broadway*” (*Babes on Broadway* – EUA – 1941). Berkeley concebeu para eles números repletos de coristas como nos velhos tempos, mas tendo Judy e Mickey como o centro de toda a coreografia. Dirigiu Gene Kelly e Judy Garland em seu filme favorito “Idílio em Dó-Ré-Mi” (*For me and My Gal* – EUA – 1942), uma história sobre a luta de um casal de artistas para vencer no *show business* em tempos de guerra. Foi também o responsável pelos lindos balés aquáticos dos filmes “A Rainha do Mar” (*Million Dollar Mermaid* – EUA – 1952), de Mervyn Leroy, e “Fácil de Amar” (*Easy to Love* – EUA – 1953), de Charles Walters, com Esther Williams. Berkeley chegou até mesmo a dirigir um drama, “Tornaram-me um Criminoso” (*They Made me a Criminal* – EUA – 1939), que não tinha nada em comum com seus filmes anteriores, demonstrando que sua habilidade em dirigir

²² *Flip-book* é uma técnica de animação sem câmera, um tipo bem simplificado de brinquedo ótico. Cada página de um *flip-book* corresponde a um desenho individual e, ao se passar as páginas, tem-se a ilusão de movimento do desenho.

²³ Referência ao caso citado em THOMAS, 1973, p. 83.

não se restringia aos musicais. Esse foi seu último filme na Warner; depois disso, ele foi contratado pela MGM e, ao longo dos anos, passou por diversos outros estúdios como a 20th Century Fox e a RKO.

O último filme que Berkeley dirigiu foi “A Bela Ditadora” (*Take me Out to the Ball Game* – EUA – 1949), com Gene Kelly, Frank Sinatra, Esther Williams, Jules Munshin e Betty Garrett. O roteiro original escrito por Gene Kelly (1912 – 1996) e Stanley Donen (1924 -) é fraco e narra a história de dois jogadores de *baseball* que são artistas de *Vaudeville* nas horas vagas. Quando seu time é herdado por uma atraente garota, eles fazem de tudo para quebrar as novas e rígidas regras impostas por ela. Com o orgulho ferido, eles não conseguem aceitar uma mulher como chefe, até que o amor surge como uma inusitada solução. “A Bela Ditadora” não possui números musicais grandiosos, mas revela um diretor mais maduro que procura fazer com que as seqüências de canto e dança ajudem a trama a se desenvolver, ao invés de interrompê-la.

Com o passar do tempo, os extravagantes números criados por Berkeley se tornaram inviáveis financeiramente e acaba ficando cada vez mais difícil encontrar produtores dispostos a investir em seus filmes. De diretor principal, Berkeley voltou a ser apenas o diretor de seqüências musicais e, aos poucos, acabou voltando para os shows da Broadway, fazendo assim o caminho inverso do início de sua carreira.

Mais do que mero entretenimento, seus números musicais ganharam valor artístico, tornando-se experiências visuais fantásticas e inesquecíveis. Busby Berkeley inaugurou uma nova forma de conceber o número musical. Sua genialidade e ousadia estão presentes nos mais de cinquenta filmes que realizou. O uso da câmera alta e a funcionalidade dos ângulos que escolhia valorizavam a beleza de suas coreografias caleidoscópicas, fazendo com que ele entrasse para a história do cinema. Desde então, o nome de Berkeley passou a ser associado a ousadia e inovação nos musicais.

Paralelamente ao lançamento de “Rua 42”, filme que consagrou Busby Berkeley, 1933 também foi o ano que marcou o início de uma das parcerias mais famosas do cinema. Foi nesse ano que Fred Astaire e Ginger Rogers fizeram seu

primeiro filme juntos: “Voando para o Rio” (*Flying down to Rio* – EUA – 1933), de Thornton Freeland.

Fred Astaire (1899 – 1987) era um consagrado dançarino que fazia sucesso desde os cinco anos em apresentações de dança no *Vaudeville* com sua irmã Adele. Quando ela se casou, em 1932, com um lorde inglês, Astaire ficou sem rumo. Após algumas apresentações solo na *Broadway* sugeriram que ele tentasse fazer cinema. Ele e sua irmã já haviam feito um teste para a Paramount, em 1928, que não havia dado resultados. Algum tempo depois, ele tentou vender o roteiro de um de seus shows da *Broadway*, chamado *The Gay Divorcée*, para a RKO e foi aí que a grande oportunidade surgiu.

David O. Selznick (1902 – 1965), que se tornaria mais tarde um dos mais bem-sucedidos produtores independentes do cinema norte-americano, era produtor-chefe da RKO no período. Ele deve ter ficado mais entusiasmado com a idéia de trazer Astaire para o cinema do que em adaptar seu show, e por isso solicitou que Astaire fizesse um teste cinematográfico. O teste não foi bom, mas mesmo a contragosto dos outros produtores do estúdio, Selznick o contratou, afirmando: “Estou um pouco indeciso sobre o homem, mas acho que, a despeito de suas orelhas enormes e uma má linha de queixo, seu encanto é tão poderoso que aparece, mesmo nesse teste horrroso”.²⁴

No mesmo ano, Selznick deixou a RKO e foi trabalhar na MGM com seu sogro Louis B. Mayer. O estúdio foi então assumido por Merian C. Cooper. A intenção inicial de Selznick era contratar Astaire para o filme “Voando para o Rio”, numa tentativa desesperada de aproveitar a nova onda de sucesso dos musicais, procurando, assim, tirar o estúdio do vermelho.

Apesar de ter assinado contrato com a RKO, foi na MGM que Fred Astaire fez sua estréia, um típico exemplo de empréstimo de atores entre estúdios na época do *Studio System*. O filme era “Amor de Dançarina” (*Dancing Lady* – EUA – 1933), de Robert Z. Leonard. Astaire fez uma ponta, interpretando a si mesmo no musical com Joan Crawford e Clark Gable. O filme era uma tentativa da MGM de

²⁴ ADLER, 1988, p. 86.

transformar Crawford, depois de dois fracassos consecutivos, em estrela de musicais.

Enquanto isso, “Voando para o Rio” passou por inúmeras mudanças no roteiro e, de papel principal, Astaire passou para a quinta posição no elenco. Devido ao enorme sucesso dos filmes de Berkeley, Hollywood passava a acreditar na fórmula da grandiosidade, apostando que quanto maior o número de pessoas num filme, maior seria sua bilheteria. Depois de muita dúvida, escolheram como sua parceira uma jovem atriz, não muito conhecida, chamada Ginger Rogers.

Fred e Ginger já se conheciam da *Broadway* e, após alguns anos sem contato, ela havia se transformado em uma veterana do cinema, tendo feito cerca de vinte filmes até então, mesmo que somente em pequenos papéis. A trama de “Voando para o Rio” trata sobre um triângulo amoroso entre uma brasileira (Dolores Del Rio), um homem latino (Raul Roulien) e um norte-americano (Gene Raymond). O americano, líder de uma banda, se apaixona pela brasileira, que já era comprometida. Ele consegue um contrato para sua banda tocar no Rio de Janeiro e, assim, tentar conquistar a moça. Fred Astaire interpreta o músico, cantor e dançarino da banda, chamado, coincidentemente, de Fred Ayres e Ginger Rogers é Honey Hale, cantora na mesma banda.

O número chamado *The Carioca* é o único momento do filme em que Fred e Ginger dançam juntos. É aí que a mágica acontece. Em meio a uma trama fraca, os atores coadjuvantes roubam a cena, fazendo deste o ponto alto do filme. A música *The Carioca* sugere uma nova dança que é executada por Fred e Ginger, acompanhados por outros dançarinos. O grande momento acontece quando a dupla começa a dançar em cima dos sete pianos brancos dispostos pelo cenário. Além de este filme marcar o início da parceria Astaire-Rogers, marca também o encontro de Fred com aquele que se tornaria seu melhor coreógrafo e amigo Hermes Pan, que também fazia sua estréia no cinema como coreógrafo assistente.

Fred Astaire não possuía uma beleza física, mas seu charme e magnetismo na tela fizeram florescer um novo tipo de astro. Com o sucesso do filme, a RKO percebeu o que tinha em mãos e começou a cogitar uma produção que fosse estrelada pela dupla Astaire-Rogers. O estúdio decidiu, finalmente, produzir o

espetáculo *The Gay Divorcée*, de Astaire. O que ele não esperava é que a parceria com Ginger fosse durar mais de um filme. Aparentemente ele não queria voltar a ser metade de outra dupla e hesitou em fazer outro filme com ela, como afirmou em carta ao produtor Leland Hayward publicada no livro *Fred Astaire uma Vida Maravilhosa*. Ginger também não queria fazer o filme; afinal, depois de tantas participações em musicais, ela pretendia seguir carreira como artista dramática. Mas a química da dupla era tão forte que sua explicação talvez resida num velho clichê de Hollywood: costumava-se afirmar que Astaire deu classe a Rogers e ela lhe deu sexo.

Enquanto isso, Fred continuava trabalhando, paralelamente, na Broadway. Ele e Ginger acabaram aceitando fazer o filme. Na RKO, foram nove filmes juntos, sendo que os departamentos, desde o figurino até a escolha dos cenários, se envolviam para dar uma identidade peculiar aos filmes da dupla. A direção de arte do estúdio procurava, a cada nova produção, valorizar a química e a elegância do casal. O uso de cenários grandiosos contribuiu para criar uma atmosfera de sonho. As cidades, apresentadas de forma estilizada, davam glamour aos filmes, o que combinava com o refinamento e a perfeição técnica da dança.

Naquela época, cada estúdio possuía uma direção de arte própria que o caracterizava e distinguia dos demais estúdios. Era fácil reconhecer a suntuosidade da MGM, ou a atmosfera clássica da Paramount. Já na RKO, devido à falta de recursos financeiros, seu departamento de arte lutava para conseguir, ao mesmo tempo, inovar e economizar. Seus cenários criativos e estilizados procuravam criar uma arquitetura moderna com influências *Art Decó* e Neoclássica.

O figurino também era escolhido a dedo e não demorou muito para que percebessem que Fred Astaire ficava perfeito de fraque e cartola. O contraste de seu vestuário com os cenários brancos usados nos filmes valorizavam sua arte e sua técnica, dando-lhes um charme todo especial. Já Ginger Rogers possuía um gosto peculiar para vestidos, o que, ao mesmo tempo em que causava atritos com Fred, acrescentava leveza e glamour às coreografias, além de destacá-la nas danças.

Apesar de ser um artista e não um realizador de filmes musicais, Fred Astaire, devido a seu perfeccionismo, contribuiu para que a dança fosse

percebida e valorizada enquanto arte, não deixando a câmera interrompê-la. Seu apelo junto ao público era impressionante e influenciou gerações. Mais que um grande dançarino, ele era um artista e hipnotizava com os pés.

Astaire possuía, na RKO, controle artístico sobre seus números de dança. Por ser um exímio dançarino, ele não necessitava de truques de câmera ou que ela se movimentasse nos mais diferentes pontos de vista enquanto ele dançava. A câmera era usada de forma que valorizasse a dança de corpo inteiro, sem cortes, para que seu fluxo não fosse interrompido. Ela o acompanhava e deixava, assim, que a magia de sua dança fosse revelada. Para conseguir esse efeito Fred precisou transpor barreiras técnicas. Ele trabalhou juntamente com os técnicos do estúdio porque, naquela época, aproximar e afastar a câmera para acompanhar seus passos fazia com que a imagem ficasse desfocada. A princípio, foi sugerido que sua dança fosse filmada continuamente com três câmeras em plataformas comuns e fixas e, depois, na sala de edição, Fred e o editor escolhiam as melhores tomadas. As três câmeras seriam usadas porque, dependendo do ângulo, uma composição poderia se revelar mais interessante que outra.

Após inúmeras tentativas, descobertas e erros foi criada a “plataforma Astaire”. Sem fazer uso das três câmeras, a plataforma possuía rodinhas e apenas uma câmera que filmava a dança, um pouco abaixo do nível do olho, mantendo a imagem sempre focada. Para conseguir isso, o cinegrafista e um assistente iam ajustando a câmera enquanto esta era movimentada, manualmente, por uma terceira pessoa. Era um verdadeiro trabalho em equipe e todos precisavam estar sincronizados. A câmera passou, então, a dançar junto com Astaire, seu movimento tornou-se uma extensão natural do olhar do espectador. A câmera fluía através de uma técnica tão bem executada que se tornava invisível e valorizava a ação que realmente interessava, contribuindo para o envolvimento catártico do espectador.

A produção do filme “A Alegre Divorciada” (*The Gay Divorcée* – EUA – 1934), de Mark Sandrich, teve início. A estrutura dramática do filme tornou-se um protótipo para os outros filmes da dupla. Fred é o protagonista, normalmente um grande dançarino americano da *Broadway* em *tournee*, que, casualmente, encontra Ginger, a heroína, em uma situação atípica. Ela começa o filme odiando-o e termina amando-o. Ele insiste em tentar seduzi-la, até que ela se apaixone.

Ambos os protagonistas possuem confidentes que, ao invés de ajudar, acabam criando mais confusões. E, é claro, existe o antagonista, que irá por à prova o amor dos dois entre encontros e desencontros.

Na verdade, as tramas inusitadas revelavam-se um mero veículo para as seqüências de dança. Não que elas não fossem engraçadas e algumas vezes bem amarradas, mas o que importa, e o que o público realmente queria ver era Fred Astaire e Ginger Rogers dançando. Fred afirmava, revelando a intenção de sua dança:

A fim de conquistar o público, as danças precisam ter uma personalidade e um padrão. As ocasiões em que minhas danças “pegaram” foram aquelas em que tinham uma razão, quando contavam uma parte da história e quando se encaixavam no enredo. É da mais alta importância que a deixa para uma dança flua naturalmente para dentro e para fora da história... Todas as danças devem tirar alguma coisa de um personagem ou situação. (ADLER, 1988, p. 150)

É através da dança que ele seduz sua parceira. Será somente depois de dançar com ele que ela se apaixonará. A dança, de certa forma, substitui o ato sexual em seus filmes. A censura estava de olho, por isso, nos filmes da dupla, eles só se tocam carinhosamente, com maior intimidade, durante a dança. Nem mesmo beijos são distribuídos gratuitamente, mas são reservados para o fim de uma dança que consome fisicamente seus protagonistas, deixando-os em estado de êxtase.

A ação atemporal também se tornou uma constante nos filmes da dupla. Com ambientes e personagens irreais, é como se a ação se desenvolvesse num universo imaginário. Podem até existir referências ou similaridades com locais reais, mas estas são meras coincidências, porque o mundo apresentado nos filmes de Astaire-Rogers é um mundo à parte. Talvez por isso o apelo por seus filmes tenha sido tão grande durante a Depressão. O espectador vivenciava por pouco mais de uma hora o que é viver em um mundo mágico e sem preocupações, o melhor dos mundos que o cinema de entretenimento norte-americano podia oferecer. O show que deu origem ao filme possuía canções

originais compostas por Cole Porter²⁵; no filme, apenas uma delas restou: *Night and Day*.

Foram os filmes de Astaire-Rogers que tiraram a RKO da falência. Cada novo filme da dupla tornava-se o maior sucesso monetário da história do estúdio. A RKO começava a equiparar-se a MGM e seus grandes sucessos, num período difícil da história da indústria cinematográfica norte-americana.

Dos nove filmes da dupla realizados na RKO, o mais celebrado é “O Picolino” (*Top Hat* – EUA – 1935), de Mark Sandrich. É nesse clássico do cinema musical que todos os elementos que caracterizavam uma produção de Astaire-Rogers se encontram no máximo de suas potencialidades. É o quarto filme da dupla e representa sua melhor fase.

As músicas foram escritas por Irving Berlin que acabou se superando quando todas as cinco músicas do filme tornaram-se um grande sucesso junto ao público. As músicas foram escritas juntamente com a montagem do enredo. Isso possibilitou que Berlin criasse letras que faziam a trama evoluir durante os números de canto e dança, dando a eles um caráter mais funcional na história. A partir de 1935, ele passou a dedicar grande parte de seu tempo para escrever músicas para o cinema. Berlin conheceu Fred Astaire durante as filmagens de “O Picolino” e tornaram-se grandes amigos desde então.

Hermes Pan foi designado como diretor de danças, em consequência de seu excelente trabalho enquanto coreógrafo assistente nos últimos filmes da dupla. À direção de arte da RKO, comandada por Van Nest Polglase, foi designado que reconstruíssem Veneza em estúdio. Não seria possível enviar cinegrafistas para filmar imagens reais de locais característicos da cidade, como foi feito em “Voando para o Rio”. Era a época de Mussolini e norte-americanos não eram bem-vindos na Itália. Assim, Veneza foi literalmente reconstruída no melhor e mais absurdo estilo *Art Decó* pelo departamento de arte da RKO. A disparidade entre a Veneza real e a Veneza do estúdio contribuiu para o caráter fantástico do

²⁵ Grande compositor norte-americano, Cole Porter (1891 – 1964) compôs belas canções que foram imortalizadas pelo cinema e pela *Broadway*. Artistas ilustres interpretaram algumas de suas canções como *Night and Day*, cantada, entre tantos intérpretes famosos, por Fred Astaire, *I’ve got you under my skin* e *I get a Kick out of you*, cantadas por Frank Sinatra e *True Love*, na voz de Bing Crosby, para citar apenas algumas.

filme, dando-lhe uma atmosfera surreal. A fantasia nos musicais da dupla estava presente como se o mundo deles fosse um reflexo alterado da realidade.

A trama, como já citado, é um típico exemplo da comédia de erros, com identidades trocadas. Fred Astaire é o dançarino norte-americano, Jerry Travers, que está em Londres para fazer um show produzido por Horace Hardwick (Edward Everett Horton). Hardwick insiste para que Jerry divida com ele seu quarto no hotel, pois ele está cansado da companhia de seu mordomo (Erik Blore), com quem vive em desacordo. Além disso, eles planejam passar o fim de semana em Veneza onde encontrarão a esposa de Hardwick e uma amiga. Madge Hardwick (Helen Broderick) possui tendências casamenteiras e pretende juntar Jerry à sua amiga. O que ela não sabe é que o “destino” já tomou suas providências, e o que parecia ser o plano perfeito acaba se tornando um grande mal entendido.

No quarto do hotel, ao saber, por Horace, das intenções de Madge, Jerry começa a cantar e dançar *No Strings, I'm Fancy Free*, um hino a sua liberdade de solteiro. Esse é o primeiro número do filme e, ironicamente, a liberdade pregada na música está com seus dias contados. O barulho dos passos de sapateado do dançarino incomodam a hóspede do quarto abaixo, Dale Tremont (Ginger Rogers), por quem ele se apaixonará. Curiosamente, é a música e o som do sapateado que unem o casal: uma referência ao início do próprio gênero musical que tentava atrair o público com música e ruídos – sendo o sapateado uma dança perfeita para se fazer “barulho” no cinema.

Dale Tremont, por sua vez, está viajando na companhia do estilista italiano Alberto Beddini (Eric Rhodes). Ele espera conseguir fama e fortuna com ela desfilando os vestidos criados por ele nos eventos da alta sociedade. Será Beddini o antagonista do dançarino, mas que, na verdade, nunca se encontrarão, pois, devido a uma confusão, o estilista acredita que é com Hardwick que ele deve acertar contas. Grande parte da comicidade da trama recai sobre as ameaças que Beddini faz a Hardwick.

Com um enredo intricado e cheio de reviravoltas, o encantamento e o romantismo são reservados para as cenas em que Astaire dança com Rogers. Insistente, ele se apaixona por ela no momento em que a vê e não desiste de conquistá-la até que ela se renda.

A primeira dança de Astaire e Rogers no filme é no coreto do *Hyde Park*, em Londres. Para dar unidade artística ao cenário, o coreto também foi redesenhado em estilo *Art Decó* com arabescos florais, completamente diferente do original. Dale estava andando a cavalo e vai até o coreto para se proteger da repentina tempestade. Jerry a encontra e ela o manda embora, mas ambos acabam “presos” pela chuva. Ela está bancando a difícil, mas quando escuta um barulho de trovão se amedronta e corre para abraçá-lo. Ele começa, então, a cantar *Isn't It a Lovely Day*, na tentativa de acalmá-la. A canção fala que é um belo dia para ser surpreendido pela chuva e que se não fosse por ela eles não estariam juntos. Ele começa a dançar, sob o olhar desconfiado dela. Sem que ele perceba, ela começa a imitar seus passos. Tem início uma das famosas danças em que um dançarino desafia o outro a repetir seus complicados passos. Num dos raros números em que Ginger dança de calça cumprida, percebe-se sua grande habilidade técnica ao acompanhar Astaire. A princípio, eles estão se desafiando e, aos poucos, vão se esquecendo do desafio e passam a se divertir dançando juntos. No final do número, eles apertam as mãos como se assinassem um tratado de paz. As implicâncias e desconfianças cedem e deixam o amor transparecer.

As confusões com identidades trocadas têm início, revelando a famosa estrutura: rapaz conhece a garota, eles se apaixonam, rapaz perde a garota, rapaz reconquista a garota. Dale Tremont passa a acreditar que Jerry Travers seja na verdade Horace Hardwick, o marido de sua amiga Madge Hardwick que ela vai encontrar em Veneza no fim de semana.

A próxima dança é o solo de Fred com a canção que inspirou o título original do filme: *Top Hat, White Tie and Tails*. Esse é o único número do filme que faz parte do show que o dançarino Jerry Travers está apresentando em Londres. O cenário é simples com a Torre Eiffel desenhada ao fundo e Fred está usando cartola e fraque, acompanhado por um corpo de dançarinos vestidos da mesma maneira. Esse é um dos números que demonstra a versatilidade de Astaire como dançarino. Como nos números anteriores, ele começa cantando e interrompe o canto para dançar, acompanhado pela melodia da música. Os dançarinos repetem seus movimentos desafiando-o, mas Astaire realiza passos elaborados e vence o desafio, sendo deixado sozinho no palco. A capacidade de Fred Astaire

de alternar seus movimentos de acordo com os diferentes ritmos sugeridos pela música de Berlin valoriza esse número e muitos o consideram como sendo sua assinatura, aquele que melhor o caracteriza como dançarino.

Os dançarinos voltam marchando como se quisessem uma revanche. Astaire pega sua bengala e começa a “atirar” neles, usando-a como se fosse uma arma, e vai eliminando-os um a um. Esse número havia sido concebido por ele para um de seus shows da *Broadway*, mas não obteve muito sucesso. O resultado na tela é outro, com Astaire fazendo o barulho do tiro com os pés. A incongruência do número está na relação da dança com a letra da música. Enquanto uma demonstra uma disputa de habilidades entre dançarinos, a outra fala de um homem que se apronta para uma festa de gala. Mesmo essa disparidade não tira a beleza do número, mas confere-lhe excentricidade.

As transições de uma seqüência para a outra no filme possuem elementos de continuidade. Como no final do show em Londres, quando a orquestra começa a tocar novamente *Top Hat, White Tie and Tails*. Sobre a imagem dos músicos acontece uma fusão para a imagem de outros músicos, vestidos a caráter, tocando a mesma música em Veneza.

A Veneza do estúdio mais se assemelha a um balneário com pessoas nadando nos canais entre gôndolas e bóias de piscina. Enquanto a trama se perde em reviravoltas, é nessa Veneza estilizada que o número *Cheek to Cheek*, a obra-prima de Astaire-Rogers acontece. Este é o número mais perfeito da dupla, o mais lembrado, um clássico. Muitas pessoas podem não ter visto “O Picolino”, mas com certeza, já viram o número em que Fred e Ginger dançam *Cheek to Cheek*.

Dale Tremont está arrasada por estar apaixonada por quem ela pensa ser o marido de sua amiga. Ela resolve contar tudo para Madge Hardwick e juntas planejam confrontá-lo, esperando que ele desça para jantar. Jerry aparece em trajes formais e senta-se com elas. Com diálogos dúbios, Ginger está cada vez mais confusa e fica espantada quando sua amiga insiste que os dois dancem juntos. Ela procura manter distância dele durante a dança, mas Madge faz gestos para que ela o abrace mais, deixando Dale ainda mais confusa. Jerry a conduz para um local onde eles possam ficar a sós e canta para ela *Cheek to Cheek*. Ela

vai se entregando aos poucos e a dança reflete o turbilhão de sentimentos que um sente pelo outro vindo à tona.

Problemas com o figurino à parte²⁶, Ginger estava exuberante em um vestido de noite coberto com penas de avestruz. Essa é a dança mais sensual e romântica da dupla. É impossível tirar os olhos da tela enquanto eles dançam, é como se eles hipnotizassem o espectador e o levassem ao paraíso de que fala a música, mostrando que a felicidade que todos tanto procuram existe, mesmo que seja por alguns minutos, em uma sala escura de cinema. É o número de dança que confirma que, mesmo com todos os mal-entendidos, o casal se ama e não pode deixar de ficar junto.

O número final do filme é *The Piccolino*. Um número de produção grandiosa, repleto de coristas que ensinam os passos de uma nova dança. Nos filmes anteriores da dupla, todas as danças “inventadas” tornaram-se um grande sucesso nos salões e escolas de dança por todo os Estados Unidos. *The Piccolino* nada mais é do que uma referência às danças *The Carioca* e *The Continental*, dos filmes “Voando para o Rio” e “A alegre divorciada”, respectivamente.

A letra estapafúrdia de Berlin não ajuda a coreografia e esta se revela uma mistura de passos já conhecidos. A grandiosidade do número parece tentar imitar as evoluções de Busby Berkeley, mas sem conseguir reproduzir seu peculiar estilo. Quando os casais de coristas saem de cena, Fred e Ginger entram dançando *The Piccolino* e parecem estar mais se divertindo do que atuando. O carisma envolvente da dupla dá brilho ao número. Ao final, quando todas as confusões foram resolvidas e o casal pode, finalmente, ficar junto, eles saem dançando felizes pela Veneza estilizada, celebrando a alegria de se estar apaixonado.

O filme atingiu o auge da popularidade e da lucratividade. A partir daí, os lucros seriam cada vez menores nas produções seguintes. Fred e Ginger fariam mais cinco filmes juntos na RKO e, apesar destes também possuírem momentos

²⁶ O vestido de Ginger soltava penas enquanto dançavam que faziam Fred espirrar, prejudicando sua performance. O incidente com o vestido rendeu a Ginger o apelido de “*Feathers*” (Penas) (ADLER, 1988, p. 157).

e coreografias inesquecíveis, jamais conseguiram reproduzir o enorme sucesso de “O Pícolino”.

“A História de Vernon e Irene Castle” (*The Story of Vernon and Irene Castle* – EUA – 1939), de H. C. Potter, foi o último filme que fizeram no estúdio. Coincidentemente, contava a história real de um casal de dançarinos que revolucionou a dança ao misturar números de sapateado com dança de salão, em meados de 1910. Apesar de ser considerado um musical, este foi o filme mais sério da dupla, devido a seu caráter biográfico. É perfeito que o filme tenha sido realizado por Fred e Ginger, pois é como se eles demonstrassem, através do filme, a evolução da história da dança – história da qual se tornaram parte. Assim como o casal Castle em seu tempo, a dupla Astaire-Rogers deixou seu legado para as futuras gerações, tornando-se referência e inspiração para a dança no cinema.

Ginger e Fred só foram se encontrar novamente dez anos depois na MGM, para fazer seu décimo e último filme juntos. Graças às constantes recaídas de Judy Garland, Ginger assumiu seu lugar no musical “Ciúme, Sinal de Amor” (*The Barkleys of Broadway* – EUA – 1949), de Charles Walters. Esse foi o único filme colorido da dupla. A trama narra a história de um casal de artistas da Broadway que trabalham essencialmente com comédias musicais. O conflito acontece quando a esposa decide provar ao marido que é capaz de atuar em papéis dramáticos, colocando em risco o sucesso da dupla. Não há como evitar comparações com a relação real entre Fred e Ginger.

Apesar de ser repleto de seqüências musicais brilhantes, falta ao filme o carisma e um pouco do *nonsense* das produções da RKO dos idos anos 30. A dupla se desfez para sempre e cada um voltou para sua carreira solo. Depois do último filme na RKO, Ginger tornou-se atriz dramática e ganhou um Oscar em 1941, pelo filme “*Kitty Foyle*” (EUA – 1940), de Sam Wood. Fred foi contratado pela MGM e realizou grandes musicais neste estúdio, revezando-se entre parceiras, como Cyd Charisse, Rita Hayworth, Judy Garland e várias outras.

A década de 1930 foi marcada pela genialidade de Busby Berkeley e Fred Astaire. Mesmo sendo contemporâneos, cada um a seu modo revelou um estilo único e pessoal de entreter. Não que o estilo de um anulasse o do outro, pelo

contrário, eles coexistiram e contribuíram para o enriquecimento do gênero musical, através das diferentes possibilidades artísticas que propuseram.

Nos filmes de Berkeley, o espectador ia para ver a grandiosidade do espetáculo e, nos filmes da dupla Astaire-Rogers, o público ia simplesmente para vê-los. Eles eram o show e, com isso, descentralizaram a forma, valorizando o elemento humano. O magnetismo, a arte, o carisma e a técnica da dupla criavam um novo tipo de espetáculo, trazendo para o filme musical uma diferente alternativa.

1.2 – Dois gêneros se encontram: o musical e a animação

O final da década de 1930 foi marcado pelo início da fase das produções musicais originais da MGM e pela reutilização das estratégias do filme musical em outro gênero, a animação. Com o advento do som, no final da década anterior, paralelamente ao desenvolvimento do musical, a animação passou a expandir suas possibilidades. A animação e o musical passaram, então, a explorar, cada gênero a seu modo, as possibilidades da nova tecnologia sonora.

Em 1937, Walt Disney (1901 – 1966) estabeleceu a relação entre o musical e a animação, ao lançar seu primeiro longa-metragem “Branca de Neve e os sete anões” (*The Snow White and the Seven Dwarfs* – EUA). A partir desse filme, todas as animações de seu estúdio, até os dias de hoje, passaram a ter pelo menos uma grande seqüência musical. Da mesma forma que Berkeley e Astaire, Disney, através da animação, possibilitou ao gênero musical renovar suas fórmulas.

Disney percebeu no advento do som no cinema uma grande oportunidade. Ele aproveitou a nova tecnologia para apresentar seu personagem Mickey em aventuras sonoras. Mesmo que os dois primeiros filmes de Mickey, de 1928, “*Plane Crazy*” e “*Gallopín Gaucho*”, tivessem sido lançados como filmes mudos, Disney queria que Mickey fosse um personagem sonoro e por isso investiu, no mesmo ano, na sonorização do terceiro curta do camundongo, “*Steamboat Willie*”. Disney percebeu que o som poderia ser usado para reforçar o caráter cômico da ação. Com o grande sucesso do primeiro curta sonoro de Mickey, Disney

aproveitou para relançar “*Plane Crazy*”, numa versão sonorizada. Essa estratégia garantiu o sucesso e a longevidade de seu personagem.

Com sua visão e tino empreendedor, Walt Disney inaugurou uma nova era no cinema de animação, fazendo do som um elemento essencial para reforçar a comicidade do gênero. Uma série de curtas sonoros, chamados “*Silly Symphonies*”, foi lançada em 1929. A música possuía um papel fundamental na série, criando ritmo e ambiência para as ações dos personagens. Em 1933, a canção “Quem tem medo do lobo mau” do desenho “Os Três Porquinhos” (*Three Little Pigs* – EUA) tornou-se um hino contra a depressão. Durante todos esses anos cada filme produzido pelo estúdio representou uma fase de descobertas e experimentações com o som, com a cor e com o movimento. Disney estava sempre procurando investir em novidades que tornassem seus filmes inesquecíveis e mágicos. A criatividade, a perfeição técnica e a inovação tornaram-se características de seu estúdio.

A produção desses curtas preparou o estúdio para sua mais ousada produção: “Branca de Neve e os Sete Anões”. O primeiro longa-metragem animado a ser distribuído mundialmente foi adaptado dos contos-de-fadas dos irmãos Grimm. Disney adaptou a narrativa literária clássica, e preparou seu filme animado de acordo com as estratégias de um filme *live-action* (de ação ao vivo), criando assim um clássico cinematográfico. Isso garantiu a “Branca de Neve e os Sete Anões” um grande diferencial em relação às animações do período. Até então, as animações tentavam, muitas vezes, reproduzir na tela a linguagem dos quadrinhos, criando situações gratuitas de comédia pela comédia, apenas seqüências de *gag*, numa tênue linha dramática.

Com Disney, os personagens ganharam uma razão de ser, um sentido e as pessoas preocupavam-se com o que aconteceria com eles, da mesma forma que em um filme *live-action*. Branca de Neve foi o primeiro personagem animado com o qual as pessoas realmente se preocuparam. A identificação e cumplicidade do público eram totais. A magia criada por Disney fez com que muitas barreiras fossem vencidas. Antes disso, ninguém poderia acreditar na idéia de se ir ao cinema para assistir a um longa-metragem animado, ou que um personagem fictício pudesse desbancar as heroínas de carne e osso.

O filme revelava o amadurecimento artístico do estúdio e tornou-se um marco para o cinema de animação, estabelecendo a base para as animações seguintes. A estrutura musical de “Branca de Neve” assemelha-se à estrutura das operetas que, como óperas leves, possuíam um caráter cômico e romântico, com diálogos intercalados entre as canções, que revelavam ao espectador os sentimentos dos personagens. Ou seja, as músicas ajudavam a narrar a história.

A seqüência em que Branca de Neve canta *Someday My Prince Will Come*, de Frank Churchill e Larry Morey, é um grande exemplo. É através dessa seqüência que o espectador fica conhecendo a heroína. A bondade, beleza e delicadeza de Branca de Neve, bem como seu desejo de um dia encontrar o verdadeiro amor, são apresentados através da canção. O espectador passa a compartilhar o sonho do personagem e a empatia é total. O sincronismo da voz com o movimento dos lábios de Branca de Neve é perfeito. A delicadeza de seus movimentos é surpreendente.

A parte cômica é reservada aos anões que cantam alegremente, enquanto trabalham. A música incidental também é muito importante no filme, reforçando o clima de tensão quando a bruxa está por perto e tornando-se romântica quando o príncipe salva Branca de Neve. As músicas transmitem sensações que reforçam o poder da imagem. As canções dão informações importantes sobre o estado de espírito dos personagens, suas crenças e seus sonhos. Com canções bem adaptadas, que fluem dando uma continuidade natural à história, é como se os personagens só pudessem expressar seus verdadeiros sentimentos através da música.

“Branca de Neve” estabeleceu um padrão para os filmes de Disney. Desde então, todos os longas-metragens do estúdio possuem seqüências de canto e dança que complementam a narrativa. Essas canções, além de perpetuar a mensagem do filme, atualmente, acabaram tornando-se grandes estratégias de marketing para garantir a venda de CD’s. Algumas dessas seqüências tornaram-se inesquecíveis, seja através das maravilhosas interpretações animadas de músicas clássicas, em “Fantasia” (EUA – 1940); do sonho de Pinóquio que se tornou realidade (*Pinocchio* – EUA – 1940); das alucinações do elefantinho Dumbo (EUA – 1941); da magia que deu a Cinderela a oportunidade de ir ao baile (*Cinderella* – EUA – 1950); das maluquices que Alice enfrentou no país das

maravilhas (*Alice in Wonderland* – EUA – 1951); das formações caleidoscópicas de peixes dançando em “A Pequena Sereia” (*Little Mermaid* – EUA – 1989), e até mesmo nos recentes “A Bela e a Fera” (*Beauty and the Beast* – EUA – 1991); “Aladim” (*Aladdin* – EUA – 1992); “Pocahontas” (EUA – 1995); “Hércules” (*Hercules* – EUA – 1997); e “A Nova Onda do Imperador” (*The Emperor’s New Groove* – EUA – 2000) – para citar apenas alguns.

Pode-se dizer que a animação possui uma relação de cumplicidade com o musical. A animação cria abstrações de um universo fantástico que se assemelham às fugas da realidade no musical. Através do número musical, a animação contextualiza os desejos de seus personagens. Esses gêneros são ligados através da música. Foi através da animação que o musical sobreviveu depois do declínio do gênero, a partir da década de 1960. Até os dias de hoje, o musical e a animação permanecem associados nos mais variados filmes que ainda apresentam, de uma forma ou de outra, algum tipo de seqüência musical animada.

O lançamento de “Branca de Neve e os Sete Anões” veio, de certa forma, apaziguar o caos provocado pelas notícias de uma iminente guerra, fazendo surgir uma heroína fantástica. A história da garota perseguida por sua madrasta abria um precedente para outras histórias baseadas em contos-de-fadas. Foi aproveitando esse precedente que o produtor Arthur Freed (1894 – 1973) resolveu investir em “O Mágico de Oz”, um conto-de-fadas com atores reais.

1.3 – Anos de glória: o legado de Arthur Freed

Enquanto a RKO produzia os filmes da dupla Astaire-Rogers e a Warner realizava os filmes de Busby Berkeley, outro estúdio vinha investindo cada vez mais no gênero musical, a MGM. Apesar de terem sido realizados alguns musicais significativos no estúdio, durante a década de 1930, foi somente em 1939, com o lançamento do filme “O Mágico de Oz” (*The Wizard of Oz* – EUA), de Victor Fleming, que o estúdio inaugurou a fase de seus grandes musicais. Essa “fase” durou até o início da década de 1960 e garantiu ao gênero seus anos de glória. O sucesso dos musicais da MGM nesse período pode ser, em grande

parte, creditado a um dos maiores produtores de filmes musicais da história norte-americana: Arthur Freed.

O produtor Arthur Freed foi o grande responsável por essa nova fase do gênero, ao definir um alto padrão de qualidade para os filmes de sua Unidade. Freed também deu oportunidade a jovens e talentosos diretores como Vincente Minnelli, Stanley Donen e Gene Kelly que contribuíram para elevar o gênero musical à categoria de arte, desenvolvendo um estilo próprio de direção. As principais características dessa fase foram as seqüências musicais cada vez mais bem inseridas na trama, que evitavam a sucessão desconexa dos suntuosos números musicais, e o desenvolvimento de uma preocupação artística que levasse ao espectador um entretenimento de qualidade.

Foi com o início do cinema falado que Freed começou a dar suas contribuições aos filmes musicais. Músico e compositor, ele escreveu em parceria com Nacio Herb Brown dezenas de canções exclusivas para o cinema – mais tarde, eles teriam suas músicas imortalizadas no filme, baseado em seu catálogo, “Cantando na Chuva” (*Singin’ in the Rain* – EUA – 1952), de Stanley Donen e Gene Kelly. A dupla de compositores fez sua estréia em “Melodia da Broadway” (*The Broadway Melody* – EUA – 1929), de Harry Beaumont, primeiro musical da MGM e o primeiro filme do gênero a ganhar o Oscar na categoria de melhor filme, na segunda edição da cerimônia criada em 1928. “Melodia da Broadway” era uma tentativa do estúdio de acompanhar a nova onda de sucesso dos filmes musicais e foi considerado o primeiro filme “*all talking, all dancing and all singing*”²⁷.

Com o sucesso de suas composições, Freed, aos poucos, além de compositor, passou a acumular também a função de supervisor musical no filme “Melodia da Broadway de 1936” (*Broadway Melody of 1936* – EUA), de Roy Del Ruth. Contratado pela MGM como compositor, Freed começou a construir seu caminho em direção à produção de filmes. Seu “faro” para reconhecer e estimular talentos tornou-se lendário. Foi nessa época que Frances Gumm, então com treze anos, foi descoberta e passou a se chamar Judy Garland (1922 – 1969). Ela foi apadrinhada por Freed e foi ele quem lhe deu a primeira grande oportunidade.

²⁷ Referência aos filmes que eram anunciados como “Todo falado, todo dançado e todo cantado” em seus cartazes de divulgação.

No aniversário de 36 anos de Clark Gable, a maior estrela da MGM no período, o estúdio resolveu dar uma grande festa e Freed foi encarregado de organizá-la. Ele pediu a Roger Edens²⁸, um dos primeiros talentos que descobriu, para compor uma música para Judy cantar na festa. Ela cantou e emocionou a todos com a canção *Dear Mr. Gable, You Made Me Love You*, e isso lhe garantiu um papel no próximo musical da MGM.

A relação de amizade entre Arthur Freed e Louis B. Mayer²⁹ estava crescendo e ele teve a chance de pedir uma oportunidade como produtor. Ao receber carta branca de Mayer, Freed começou a procurar uma boa história que se tornasse também um veículo para promover a jovem Judy Garland. A história escolhida por ele foi “O Mágico de Oz”, clássico da literatura infantil norte-americana, escrito por L. Frank Baum, em 1900, e que rendeu uma série de quatorze livros. Mayer não gostou da escolha, por ser contra filmes de fantasia. Ele acreditava que esse tipo de filme só venderia bem se fosse em desenho animado, como o pioneiro filme de Walt Disney, “Branca de Neve e os Sete Anões”. Além do mais, o livro de Baum já havia sido adaptado para o cinema em 1925, um filme mudo de Larry Semon, estrelado por Oliver Hardy, que não obteve muito sucesso. Apesar dos obstáculos, Freed estava determinado a fazer “O Mágico de Oz”. Como a produção revelou-se grandiosa, Mayer convocou o produtor Mervyn Leroy, por ser mais experiente, para auxiliar Freed³⁰.

Arthur Freed enfrentou muitas batalhas para conseguir fazer valer sua concepção original do filme. Conseguiu afastar a idéia de ter Shirley Temple como estrela, sugeriu alterações no roteiro, mudou falas, opinou sobre cenários e figurinos e, principalmente, determinou que as músicas não interromperiam a

²⁸ Roger Edens (1905 – 1970) era um exímio pianista, além de compositor e arranjador, ele tornou-se supervisor musical da Unidade de Arthur Freed. No início dos anos 1940, tornou-se também produtor associado de Freed. Foi um grande amigo de Judy Garland e continuou a compor para ela quando esta decidiu seguir carreira na *Broadway*.

²⁹ Louis B. Mayer (1885 – 1957) foi chefe da MGM durante os anos de glória do estúdio e um dos mais poderosos magnatas da indústria cinematográfica norte-americana.

³⁰ Quando o filme ficou pronto, Mervyn Leroy (1900 – 1987) acabou recebendo sozinho o crédito pela produção. Arthur Freed não foi sequer listado como produtor assistente, pois, na época, não era comum listar nos créditos todas as pessoas envolvidas na produção de um filme.

narrativa, mas lhe dariam continuidade. “O Mágico de Oz” acabou revelando uma nova concepção artística para o musical hollywoodiano.

Além de a história ser inspirada em um conto-de-fadas, no qual pessoas reais atuavam em um mundo fantástico, as músicas tinham um papel fundamental na trama. As falas importantes do filme eram apresentadas em forma de canção. É através da música que a narrativa se desenvolve e o espectador passa a conhecer melhor cada personagem.

A trama, relativamente simples, apresenta Dorothy (Judy Garland) como uma menina que mora com seus tios e o cãozinho Totó em uma velha fazenda na cidade do Kansas, nos Estados Unidos. Como todos na fazenda estão atarefados demais para ouvir seus problemas, ela se sente sozinha e incompreendida. Dorothy começa a pensar se um lugar “sem problemas” poderia existir e, então, canta *Over the Rainbow*. A letra da canção³¹ não só revela para o público o sentimento da menina, como também prenuncia praticamente toda sua jornada. Ela será levada por um tornado ao mundo mágico de Oz e lá terá que enfrentar estranhas situações para conseguir voltar para casa.

A linda música de E. Y. Harburg e Harold Arlen associada à emocionante performance de Judy Garland garantiram a essa seqüência o primeiro lugar na seleção de músicas feita pelo documentário “100 anos, 100 canções”³², realizado pelo AFI (*American Film Institute*) como parte das comemorações do centenário da criação do cinema. *Over the Rainbow* foi a música que mais marcou gerações, segundo o documentário, além de ter lançado a jovem Judy Garland ao estrelato.

Em Oz, o tom sépia e esmaecido do Kansas cede espaço às cores de um arco-íris em *Technicolor*. A casa, com Dorothy e seu cãozinho dentro, é levada pelo furacão e cai bruscamente no chão. A saída da menina da casa apresenta um belo efeito de transição, fazendo um uso expressivo da cor. O mundo real de Dorothy é desbotado e sem vida, as cores não existem em sua realidade

³¹ Versão original: “Somewhere over the rainbow way up high, / There's a land that I heard of once in a lullaby, / Somewhere over the rainbow skies are blue, / And the dreams that you dare to dream really / do come true.... / Some day I'll wish upon a star and wake up / where the clouds are far behind me. / Where troubles melt like lemon drops, / away, above the chimney tops that's where / you'll find me...”

³² *AFIS's 100 years... 100 songs* (EUA – 2004), de Gary Smith.

monocromática; por isso, enquanto ela está dentro da casa, tudo é sépia. Ao abrir a porta, ela depara-se com uma realidade colorida e, à medida que caminha para fora da casa, ela vai ganhando cor em meio à paisagem de Oz.

Assim como o som, a cor foi concebida como um mecanismo que tornaria o cinema mais “real”. Entretanto, devido aos resultados extremamente artificiais da cor no cinema daquele período, acabou sendo utilizada em alguns filmes como um elemento dramático que proporcionava um distanciamento da realidade. Sob esse ponto de vista, faz sentido que o mundo de Oz seja extremamente colorido, em contraposição à realidade monocromática de Dorothy. Isso contribuiu para reforçar o caráter fantástico da narrativa. A cor passa a ser um elemento expressivo que ajuda a narrativa. “O Mágico de Oz” foi uma das primeiras obras-primas musicais em *Technicolor*³³, com cenários, figurinos, roteiro e músicas brilhantemente integrados.

Como previa a música, Dorothy acorda num lugar completamente diferente, levada pelo vento para *acima das nuvens*. Eles aterrisam com sua casa na terra dos Munchkins, no Condado de Oz. A cidade parece deserta e Dorothy olha, encantada, para tudo. Uma bolha cor-de-rosa surge no céu e vai crescendo até se transformar em Glinda, a bruxa boa do norte, interpretada por Billie Burke³⁴. Glinda veio, a pedido dos Munchkins, descobrir se Dorothy é uma bruxa boa ou má. A menina fica sabendo, então, que matou a Bruxa Malvada do Leste quando sua casa caiu, acidentalmente, naquele lugar. Glinda pede aos Munchkins que saiam de seus esconderijos e venham agradecer Dorothy por tê-los libertado da tirania da bruxa má. Nessa terra, todos falam de maneira melodiosamente rimada. Até Dorothy canta para eles como fora parar ali. Ao descobrirem que Dorothy é

³³ *Technicolor* foi um dos mais bem-sucedidos processos para se adicionar cor aos filmes. O processo passou por várias fases de aperfeiçoamento, desde o início da década de 1920. Seu ápice foi atingido com o lançamento de “...E o Vento Levou” (*Gone With the Wind* – EUA – 1939), de Victor Fleming, em *Technicolor 3-Strips*. Esse era um processo aditivo de cores que envolvia a captação da seqüência filmada em três negativos diferentes, um de cada cor. Ao se combinar esses negativos, obtinha-se a cor final da seqüência. Mais tarde, esse processo evoluiu, sendo necessário apenas um negativo colorido para a gravação das seqüências.

³⁴ Viúva do famoso *showman* Florenz Ziegfeld.

boa, eles começam a cantar, alegremente, a bizarra canção *Ding, Dong the Witch is Dead*.³⁵

Talvez seja pelo caráter duvidoso dessa canção que resida uma das maiores críticas ao filme “O Mágico de Oz”. A música cantada pelos Munchkins celebra, com excessiva alegria, a violenta morte da bruxa, numa memorável seqüência com aproximadamente 350 anões em cena. Para o espectador atual, pode ser chocante assimilar essa seqüência musical. Dorothy também parece estar confusa. Apesar da letra absurda, a música possui uma melodia envolvente e fácil de lembrar. Todos cantam com tamanha alegria, que o espectador pode acabar se esquecendo que uma pessoa acabara de ser morta, mesmo que esta fosse uma bruxa malvada.

Certa vez, um jornal dos Estados Unidos publicou uma mórbida sinopse de “O Mágico de Oz” que, de certa forma, traduz, ironicamente, o aspecto bizarro do filme: “Uma garota acorda numa paisagem alienígena e descobre que acidentalmente matou uma mulher. Mais tarde, ela conspira com três estranhos para matar novamente”.³⁶ Já na contracapa do DVD original evoca-se o caráter familiar do filme, definindo-o como um entretenimento para todas as idades. Duas definições divergentes de um mesmo filme.

Na verdade, “O Mágico de Oz” possui, como todo conto-de-fadas tradicional, algumas características assustadoras. É preciso lembrar que o livro de Baum, *The Wonderful Wizard of Oz*, tornou-se, em 1900, o primeiro conto-de-fadas originalmente norte-americano. O país, naquela época, procurava moldar uma cultura própria e os produtos nacionais eram exaltados e estimulados. Oz não fugiu à regra dos contos-de-fadas tradicionais europeus. Os irmãos Grimm, por exemplo, grandes escritores de histórias infantis, escreviam contos assustadores ao olhar contemporâneo³⁷. Talvez em 1939, ao adaptar o livro de Baum para o cinema, o aspecto “desumano” da história tenha passado despercebido.

³⁵ “Ding Dong a bruxa morreu”.

³⁶ “A young girl awakens in an alien landscape to discover she has accidentally killed a woman. She later conspires with three strangers to kill again” (Tradução da autora) - Fonte: <http://www.imdb.com/title/tt0032138/trivia>

³⁷ Na versão original de “Cinderela”, por exemplo, a madrasta manda cortar os pés de suas filhas para que caibam no sapatinho de cristal.

É em Oz que *os sonhos que você ousa sonhar realmente se realizam*. Afinal, todos os personagens que Dorothy encontra pelo caminho estão em busca de alguma coisa, assim como ela. O espantalho quer um cérebro, o homem de lata quer um coração, o leão quer coragem e ela quer voltar para casa. Todos eles passam por uma jornada pessoal e, ao encontrar o mágico, acabam percebendo que já possuem “aquilo que mais fervorosamente”³⁸ procuram. Eles descobrem que os sonhos mais absurdos, como dar um cérebro a um espantalho, um coração a um “homem” de lata e coragem a um leão covarde, são ironicamente mais viáveis de serem realizados do que o, aparentemente simples, desejo de Dorothy de voltar para casa.

O caráter repetitivo das canções de apresentação dos personagens do espantalho (*If I Only Had a Brain*), do homem de lata (*If I Only Had a Heart*) e do leão (*If I Only Had the Nerve*), reforça sonoramente a relação desses personagens e aumenta seu apelo com o público infantil. A música que eles cantam ao encontrar Dorothy possui a mesma melodia, mas a letra é adaptada à história de cada um. Já a canção *We're Off to See the Wizard*, se repete durante todo o trajeto dos personagens pela estrada de tijolos amarelos. A música permeia todo o filme e é um elemento complementar à história.

Ao aceitar a missão “impossível” que o Mágico de Oz lhe designa, Dorothy descobre que, assim como na canção, em Oz, *os problemas derretem como dropes de limão*. Uma referência à Bruxa Malvada do Oeste que, depois de fazer muitas ameaças a Dorothy e seus amigos, acaba morrendo derretida pela água que a menina usara para apagar o fogo do espantalho. É como se os problemas mais terríveis possuíssem as mais simples soluções que normalmente são descobertas sem querer.

No final da década de 1930, com o enorme sucesso de “O Mágico de Oz”, Arthur Freed conseguiu estabelecer-se como produtor. Sua Unidade na MGM começou a ganhar forma. Dentre os artistas, profissionais e talentos descobertos ou estimulados por Freed e que fizeram parte de sua Unidade estavam: Betty Comden, Adolph Green, Roger Edens, Judy Garland, Vincente Minnelli, Gene Kelly, Stanley Donen, Debbie Reynolds, André Previn, Michael Kidd, Fred Astaire,

³⁸ RUSHDIE, 1997, p. 57.

Cyd Charisse, Oscar Levant, Charles Walters e Busby Berkeley, para citar apenas alguns.

Nessa mesma época, os rumores de guerra ecoavam pelo mundo e a invasão da Polônia pela Alemanha, em 1939, é datada como o início da Segunda Guerra Mundial. Somente em 1941, com o ataque japonês à base norte-americana de *Pearl Harbour*, os Estados Unidos decidiram entrar na Guerra. Com a entrada do país no conflito mundial, tudo mudou. Os musicais tornaram-se parte integrante do “esforço de guerra”. Já em 1941, os grandes estúdios produziram filmes ao estilo *Revue* e documentários, mostrando seus astros e estrelas contribuindo para levantar o moral da nação, na ficção e na realidade. As tramas de bastidores também foram adaptadas para o contexto da guerra. O espetáculo musical era transferido para uma base militar ou para o *front*, na tentativa de se relacionar o musical com a vida militar do período de guerra.

Dessa forma, surgiram diferentes tipos de musicais e, dentre eles, os que mais se destacaram foram: “Idílio em Dó-Ré-Mi” (*For me and my gal* – EUA – 1942), de Busby Berkeley, com Judy Garland e o estreante Gene Kelly, vivendo um casal de atores durante a I Guerra Mundial; “A Canção da Vitória” (*Yankee Doodle Dandy* – EUA – 1942), de Michael Curtiz, com James Cagney mostrando sua versatilidade ao cantar e dançar, neste patriótico musical que lhe rendeu o Oscar de melhor ator; “Ao Compasso do Amor” (*You’ll Never Get Rich* – EUA – 1941), de Sidney Lanfield, com Fred Astaire e Rita Hayworth vivendo uma história de amor nos bastidores de um espetáculo para o exército; “Coquetel de Estrelas” (*Star spangled rhythm* – EUA – 1942), de George Marshall, com Bing Crosby, Bob Hope e Betty Hutton num típico exemplar de filme feito para entreter as tropas durante a II Guerra Mundial, sem uma trama muito elaborada, mas repleto de números e performances de atores famosos – uma referência ao *Vaudeville* em tempos de guerra.

Passado o fervor patriótico estimulado pela guerra, alguns filmes musicais voltaram-se para a causa do entretenimento popular. A guerra continuava, mas o país descobria os novos estilos musicais. Os *nightclubs* espalhavam-se pelo país e grande parte da população freqüentava estas casas noturnas em busca de diversão. As grandes bandas de *jazz* aumentavam sua fama, viajando pelo país. Era a época das Grandes Bandas da América, encabeçadas por Glenn Miller,

Benny Goodman, entre outros. Hollywood não demorou a perceber a nova moda e soube explorá-la. Os novos ritmos eram de origem negra e o cinema norte-americano procurou deixar de lado o preconceito racial e dar espaço aos talentosos artistas negros.

Enquanto isso, na MGM, a Unidade de Arthur Freed aperfeiçoava-se a cada novo filme, passando em pouco tempo a estabelecer um padrão de qualidade tal que seus musicais destacavam-se em meio às outras produções do gênero. A Unidade de Freed não era a única a produzir musicais na MGM. Havia também as unidades de Joe Pasternack e Jack Cummings que também produziam filmes do gênero, mas eram os membros da Unidade de Freed que eram conhecidos como a “família real” da MGM, como afirma Hugh Fordin em seu livro *MGM's Greatest American Musicals, The Arthur Freed Unit*.

O jovem Vincente Minnelli (1910 – 1986) tornou-se um membro importante da família real da Unidade de Arthur Freed, em 1940. Ele vinha da *Broadway* e começou trabalhando na criação de cenários e figurinos para teatros em Chicago, sua terra natal. Em 1931, ele foi para Nova York e trabalhou na *Radio City Music Hall*, passando a dirigir espetáculos musicais e outras produções teatrais. Foi Arthur Freed quem o convenceu a ir definitivamente para Hollywood. A única condição de Minnelli era que ele pudesse ter livre acesso às produções do estúdio, para aprender e se familiarizar com o processo de realização de um filme, recebendo salário integral para isso. Em um ano, Minnelli já conhecia todas as fases da produção de um filme e havia colaborado na confecção de figurinos e cenários para diferentes filmes da MGM. Passado seu período de “experiência”, ele finalmente foi designado para dirigir seu primeiro filme, “Uma Cabana no Céu” (*Cabin in the Sky* – EUA – 1943).

Seu filme de estréia possuía um elenco exclusivamente composto por pessoas negras e, apesar de ter sido muito criticado, “Uma Cabana no Céu” dava aos artistas negros uma oportunidade de expressar seu talento, numa época em que a segregação racial ainda era uma dura realidade da sociedade norte-americana. Com um estilo claramente teatral, o filme propunha uma nova visualidade para o filme musical.

Minnelli só veio a se estabelecer como um diretor de renome em 1944, com o lançamento de “Agora Seremos Felizes” (*Meet me in St. Louis* – EUA). O filme

narra a história de uma típica família de *St. Louis* que tem sua tranquilidade abalada pela proposta de mudança para Nova York, justamente no ano que sua cidade será o centro das atenções, ao sediar a Feira Mundial de 1903. A família Smith é composta pelos pais, o avô, o filho e as quatro filhas: Rose (Lucille Bremer), Esther (Judy Garland), Agnes (Joan Carroll) e Tootie (Margaret O'Brien).

“Agora seremos felizes” é baseado nos textos da escritora Sally Benson sobre as histórias de sua infância em St. Louis publicadas originalmente na *New Yorker Magazine*. O filme não possuía grandes conflitos, apenas pequenos incidentes. A grande ameaça para aquela família era representada pela possibilidade de mudança para Nova York que os obrigaria a deixar para trás a cidade que tanto amavam. Freed acreditava que a sensação de nostalgia e o clima familiar das histórias de Benson dariam um grande filme sobre as coisas simples da vida. Louis B. Mayer, depois do sucesso de “O Mágico de Oz”, concordou em investir em outro filme ao estilo “não há lugar como o lar”.

A reconstituição de época foi supervisionada pelo próprio Minnelli. O filme é dividido em estações, enfatizando os acontecimentos e sentimentos que cada uma delas provoca nos membros dessa típica família de St. Louis. Os números musicais inovaram, ao não representar uma fuga da realidade, mas fazendo parte do cotidiano da família. A música foi impecavelmente inserida na trama e tornou-se um importante elemento revelador dos sentimentos dos personagens.

Na seqüência de abertura do filme, a música *Meet me in St. Louis*, um hino de celebração à chegada da feira, é cantada, passando de um personagem a outro. Assim, cada personagem e o espaço principal onde a ação será desenvolvida são apresentados. Somente quando o pai chega é que a música cessa; afinal, será ele o responsável pelas mudanças que irão se suceder.

A música permeia todo o filme, sendo as seqüências musicais encaixadas de forma natural na história. De todas elas, uma seqüência em especial possui maior significado dentro do contexto do filme, refletindo a importância da música na vida daquela família. A seqüência acontece quando, durante o jantar, o pai resolve dar a notícia da mudança para Nova York, já que ele pretende aceitar uma lucrativa oferta de emprego. Depois de discutirem em vão, todos saem da mesa arrasados, sem sequer comer a sobremesa. Caberá à mãe, mesmo não concordando com a mudança, a função de unir a família novamente e isso é feito

através da música. A mãe senta-se ao piano e começa a tocar, o pai se aproxima e juntos eles começam a cantar *You and I*³⁹. Aos poucos, um a um, os membros da família vão voltando, pegando suas sobremesas e posicionando-se em volta do piano. Não importa onde estejam, desde que a família permaneça unida.

A sequência em que Esther canta *Have Yourself a Merry Little Christmas* para a pequena Tootie é uma das mais lembradas. A princípio, Judy Garland relutou em fazer o filme, por não querer mais interpretar adolescentes. Vincente Minnelli, seu futuro marido, a convenceu. O filme foi um sucesso e, graças a ele, Judy atingiu a maioria no cinema, nunca mais interpretando adolescentes. De todos os filmes produzidos por Arthur Freed, “Agora Seremos Felizes” definiu a forma e o estilo de sua Unidade, valorizando o entretenimento com arte.

A década de 1940 foi caracterizada, essencialmente, pelos musicais biográficos de compositores e artistas famosos, assim como pelos *remakes* de produções de sucesso. Poucos, mas significativos, exemplos marcaram esse período, curiosamente, todos eles foram realizados pela Unidade de Arthur Freed.

Além de “Agora Seremos Felizes”, produções ousadas como “Yolanda e o Ladrão” (*Yolanda and the Thief* – EUA – 1945), de Vincente Minnelli; “O Pirata” (*The Pirate* – EUA – 1948), também de Minnelli; “Desfile de Páscoa” (*Easter Parade* – EUA – 1948), de Charles Walters; e “A Bela Ditadora” (*Take me Out to the Ball Game* – EUA – 1949), de Busby Berkeley, deram um brilho à década, apesar de não terem sido, exatamente, grandes sucessos de público e crítica. O espírito de experimentação está presente nesses filmes, representando uma importante fase de aperfeiçoamento do estilo da Unidade de Freed.

A grande novidade do gênero musical na década de 1940 foi “Um Dia em Nova York” (*On the Town* – EUA – 1949), primeira parceria de Gene Kelly e Stanley Donen como co-diretores. O filme foi baseado no espetáculo homônimo da *Broadway*. Quando Freed decidiu produzir o filme, Mayer e os demais produtores da MGM tinham suas ressalvas quanto à história. Mais uma vez o talento de Freed falou mais alto e seu mérito foi reconhecido quando a produção

³⁹ *You and I* foi criada por Arthur Freed e Nacio Herb Brown. Nessa sequência, é o próprio Arthur Freed quem dubla a voz do pai da família.

tornou-se um grande sucesso. No filme, três marinheiros Gabey (Gene Kelly), Ozzie (Jules Munshin) e Chip (Frank Sinatra) têm apenas 24 horas de folga em Nova York, antes de voltar para o navio. Eles decidem aproveitar ao máximo cada minuto. Gabey sonha em encontrar o amor de sua vida; Ozzie quer sair com uma garota; e Chip quer ver o maior número possível de pontos turísticos da cidade. Um a um, eles acabam encontrando na cidade garotas dispostas a se divertir com eles, conseguindo realizar seus desejos.

Foi a partir de “Um Dia em Nova York” que Betty Comden (1919 -) e Adolph Green (1914 – 2002) estabeleceram-se como roteiristas de sucesso no cinema. Eles vinham de uma bem-sucedida carreira na *Broadway* onde, além de trabalhar como roteiristas, eram também atores e compositores. Eles passaram a fazer parte da Unidade de Freed, em 1947, e entraram para a história do cinema ao escrever o roteiro de “Cantando na Chuva”, em 1952. No ano seguinte, repetiram a dose ao roteirizar “A Roda da Fortuna” (*The Band Wagon* – EUA), de Minnelli, outro grande sucesso da MGM.

“Um Dia em Nova York” contextualiza o musical através da realidade dos marinheiros. A excitação e a alegria que levam os personagens a cantar e dançar são justificadas pelo objetivo de aproveitar ao máximo suas 24 horas em Nova York. O clima de descontração coloca os personagens em uma condição especial. Eles têm a oportunidade de realizar o sonho de conhecer uma das cidades mais famosas do mundo e, por mais absurdas que sejam suas atitudes, como sair dançando e cantando pelas ruas, tudo se justifica em nome do divertimento.

“Um Dia em Nova York” introduziu uma significativa inovação no gênero ao realizar um musical em locação. Devido ao alto orçamento, não seria possível fazer todo o filme em Nova York, mas significativas seqüências foram feitas na cidade, tornando este um dos primeiros musicais a ser filmado fora do estúdio. Outra inovação desse filme, que se tornou usual nas produções contemporâneas, foi o uso de cortes espaciais rápidos que levavam os personagens de um ponto turístico a outro da cidade, dando a sensação e reforçando a idéia de que eles não têm tempo a perder. Na seqüência inicial, por exemplo, os personagens passam por vários lugares e, através de cortes rápidos, vão, entre outros lugares, do alto do prédio da *Radio City Music Hall* até a praça do *Rockefeller Center*;

sempre repetindo o refrão *New York, New York is a Wonderful Town*, da música de Leonard Bernstein. Antes disso, para realizar transições de espaço, os musicais utilizavam um efeito que dissolvia uma imagem na outra. Para dar ao espectador a noção do tempo que ainda resta aos personagens, um relógio digital passa na tela, informando as horas naquele exato momento da realidade dos personagens.

Os números musicais são inseridos entre as brincadeiras que os marinheiros fazem entre si e com as garotas. Os números mais elaborados acontecem nas fantasias criadas pelo personagem de Gene Kelly. Ele começa a imaginar como seria o dia-a-dia da “Miss Catraca” (personagem de Vera-Ellen), sua musa, e o espectador passa a ver aquilo que ele está imaginando. Outro momento em que isso acontece é durante o *ballet On the Town* também imaginado por Kelly. Dessa vez, porém, o *ballet* é desnecessário, porque repete tudo o que acontecera com seu personagem até aquele ponto, sem acrescentar nada de novo à história. A dança é bem elaborada, mas a seqüência torna-se redundante, parecendo significar mais um pretexto para Gene Kelly mostrar suas habilidades como dançarino do que relevância para a trama.

“Um Dia em Nova York” foi um imenso sucesso de crítica e de público, sendo citado até hoje como um híbrido do gênero. Esse filme representou uma fase importante da Unidade Freed, provando ser possível trazer o canto e a dança para a realidade dos personagens, sem usar o palco como artifício dramático. A própria história necessitava se amparar na realidade e, para isso, era preciso fugir do palco e do estúdio. O som das tomadas externas foi adicionado posteriormente. Para facilitar o sincronismo na pós-produção, os atores dublavam durante a filmagem, acompanhados por *playbacks* das canções.

A Segunda Guerra Mundial terminou em 1945, iniciando um processo de grandes mudanças sociais e, conseqüentemente, comerciais que afetariam diretamente a indústria do cinema. A prosperidade trazida pelo fim do conflito mundial impediu que os estúdios percebessem as ameaças que se formavam. Com o fim das restrições impostas pela Guerra, novas opções de lazer surgiram e o público já não possuía os mesmos gostos.

A televisão era uma promessa que, desde a década de 1930, vinha assombrando o cinema. Somente em 1946, com o fim da II Guerra, é que as condições tecnológicas, econômicas e sociais tornaram-se favoráveis à produção da televisão comercial. Nos anos de 1948 e 1949, a televisão passou a ser um item cada vez mais cobiçado.

Apesar da descrença do meio cinematográfico com relação ao futuro da nova mídia, o número de espectadores do cinema começou a diminuir, enquanto o número de lares com televisores aumentava. Nos primeiros anos da década de 1950, o cinema precisou encontrar novas formas de atrair o público. A solução foi tornar o entretenimento cinematográfico uma experiência completamente diferente do tipo de entretenimento oferecido pela televisão.

A partir de 1952, novos formatos de tela objetivavam diferenciar o espetáculo cinematográfico do televisivo, tornando-o uma experiência única. Na verdade, diferentes formatos de tela existiam desde os primeiros anos do cinema. Quando Thomas Edison introduziu a película de 35 mm perfurada dos dois lados, estabeleceu-se este formato como padrão para os filmes. A mudança de formato implicou, em alguns casos, em uma mudança tecnológica tanto nas câmeras quanto nos projetores das salas de cinema. Os diferentes processos para se tornar a tela mais larga possuíam características que variavam entre o uso de lentes anamórficas⁴⁰, o uso de uma película de formato maior que 35 mm, o uso de um sistema que filmava com mais de uma câmera e projetava com mais de um projetor, até a simples utilização de máscaras que simulavam um formato diferente em um filme padrão (*standard*). Por isso, cinemas especiais foram criados para exibir filmes realizados nesses novos formatos de tela mais larga, que eram denominados *widescreen*. Os sistemas pioneiros foram o *Cinerama* e o *CinemaScope*. A partir deles, surgiram variantes como o *Panavision*, o *Technirama*, o *VistaVision* e muitos outros. Os grandes formatos de tela, as cores, o som e os filmes 3D (em terceira dimensão) tornaram-se as novas estratégias do cinema para atrair o público.

⁴⁰ As lentes anamórficas foram criadas especialmente para o sistema *widescreen*. Elas comprimiam a imagem durante a filmagem e a descomprimiam durante a exibição, criando uma imagem na tela mais larga que o convencional.

Nos anos que se seguiram, o *Studio System* enfrentou decisivas batalhas. Aos poucos, os atores começaram a se libertar de seus escravizantes contratos com os grandes estúdios, tornando-se livres para escolher os papéis e as produções em que desejavam trabalhar. O Departamento de Justiça norte-americano fez valer as leis antitruste que obrigavam os estúdios a vender suas salas de cinema, dissociando o controle que mantinham sobre a distribuição e exibição dos filmes. Estimuladas pelo mercado televisivo, as produções independentes despontavam e eram lançadas pelos pequenos estúdios, provando que era possível realizar filmes de qualidade fora do sistema de estúdio. Todas essas transformações contribuíram para a falência do *Studio System*.

Assim, na década de 1950, a estrutura dos grandes estúdios começou a se dissolver. Um a um, eles foram cedendo às novas necessidades do mercado e se adaptando a elas. A MGM foi o último grande estúdio a ceder diante das transformações do mercado cinematográfico. Enquanto os demais estúdios descentralizavam suas produções, a MGM voltava a implantar um sistema centralizado com um executivo supervisionando todos os filmes, objetivando, com isso, a redução de custos. O escolhido para essa tarefa foi Dore Schary⁴¹ que, em 1948, foi contratado pelo estúdio.

Schary tentou estimular a produção de gêneros mais econômicos na MGM, mas “o único setor das operações do estúdio que Schary não pôde controlar foi o da produção de musicais”⁴². Ironicamente, um dos gêneros mais caros do cinema norte-americano atingiu sua glória sob o legado de Schary. Foi durante a crise do sistema de estúdio que foram realizados os melhores musicais da história do cinema. A Unidade de Arthur Freed é a grande responsável pela produção de clássicos do gênero, realizados em um concentrado período de tempo.

Em 1951, o que parecia impossível aconteceu: Louis B. Mayer, depois de muitos conflitos com Schary, deu um ultimato aos chefões do estúdio em Nova York. Eles deveriam escolher ou ele, ou Schary. Para surpresa de Mayer, eles

⁴¹ Dore Schary (1905 – 1980), produtor, roteirista, diretor e ator, foi chefe de produção de filmes B na MGM durante a década de 1930. Trabalhou com David O. Selznick, foi vice-presidente de produção da RKO e, ao final dos anos 1940, retornou à MGM.

⁴² SCHATZ, 1991, p. 446.

escolheram Schary. Mayer ainda finalizou alguns projetos em andamento durante o ano de 1951 e, em 1952, foi encerrado o legado de um dos mais influentes magnatas do cinema durante as décadas de 1930 e 1940. Mayer ajudou a moldar o perfil do estúdio mais glamouroso do cinema norte-americano e agora era convidado a se retirar. Felizmente, essa situação não abalou diretamente a produção de musicais do estúdio, por mais que este fosse um setor protegido por Louis B. Mayer. Ao contrário, de 1951 a 1958, o cinema norte-americano vivenciou um dos períodos mais férteis da produção de musicais e, logo em seguida, o gênero entraria em decadência, consolidando o fim do *Studio System*.

Dois projetos realizados em 1951, simultaneamente, pela Unidade de Arthur Freed na MGM merecem destaque: “Núpcias Reais” (*Royal Wedding* – EUA), de Stanley Donen, estrelado por Fred Astaire, e “Sinfonia em Paris” (*An American in Paris* – EUA), de Vincente Minnelli, estrelado por Gene Kelly. Com propostas inovadoras, ambos os filmes possuíam seqüências ousadas que revolucionaram a forma de se realizar um filme musical.

“Núpcias Reais” foi o primeiro filme dirigido inteiramente por Stanley Donen. Apesar da história simples, que de certa forma se assemelhava à real história de Fred Astaire e sua irmã Adele, o filme possui alguns momentos significativos. Fred Astaire e Jane Powell são os irmãos Bowen, parceiros e artistas de espetáculos musicais. Quando eles são convidados a realizar um espetáculo em Londres, na mesma época do casamento da rainha Elizabeth II, o clima de romance da cidade acaba levando os dois a encontrar o amor e a encerrar a longa parceria.

O grande momento do filme acontece quando Astaire dança, literalmente, pelas paredes, por estar amando. Sua amada Anne (Sarah Churchill) diz a ele que a melhor parte de se estar apaixonado é a sensação de se estar subindo pelas paredes. Só depois dessa conversa é que seu personagem descobre estar apaixonado. Assim, na seqüência seguinte, ele canta *You’re All the World to Me*, enquanto dança pelas paredes, interpretando a sensação de se estar apaixonado. O aparato técnico para se conseguir esse efeito era relativamente simples. Foi construído um quarto dentro de uma roda. A câmera era fixa e todo o mobiliário também. Assim, ao girar a gigantesca roda, o quarto todo girava e com isso permitia que Astaire permanecesse sempre dançando na parte de baixo do

quarto, dando a ilusão de que estava subindo pelas paredes. A coreografia foi muito bem ensaiada para dar a sensação que ele estava vencendo a força da gravidade. Um aparato semelhante só foi utilizado novamente em 1968, no filme “2001: Uma Odisséia no Espaço” (*2001: A Space Odyssey* – EUA), de Stanley Kubrick.

Os filmes de Fred Astaire sempre tiveram um ar de *Vaudeville*, com números musicais inseridos nos shows de seus personagens. Por não estar inserida no show, a seqüência em que Fred dança no teto abriu um precedente fantástico dentro da realidade de seu personagem. Através desse número, ele concretiza a sensação de se estar apaixonado e a expressa de maneira literal.

Outros momentos marcantes do filme são a dança de Astaire com um suporte de chapéus, durante a viagem de navio, e o dueto com Jane Powell, cantando a música *How Could You Believe Me When I Said I Loved You (When You Know I've Been a Liar All My Life)?*. Esse último número era parte do espetáculo dos irmãos Bowen, num dos raros momentos em que Astaire interpreta um “malandro”. As músicas foram compostas por Burton Lane e Alan Jay Lerner. O filme obteve um relativo sucesso e é lembrado principalmente por “provar” que Astaire era “mais leve que o ar”, ao dançar no teto.

Com abordagem e orçamento diferentes, “Sinfonia em Paris” propunha uma revitalização do *ballet* no cinema. Depois de assistir a “Sapatinhos Vermelhos” (*Red Shoes* – Inglaterra – 1948), de Michael Powell e Emeric Pressburger, Gene Kelly passou a buscar histórias que integrassem a dança clássica ao apelo popular do cinema. Kelly teve então a idéia de realizar um filme que terminasse com uma grande seqüência de dança, sem diálogos; apenas a dança contaria a história. Ao levar sua idéia para Arthur Freed, eles concluíram que um filme assim só poderia ser realizado por Vincente Minnelli, devido a sua concepção artística única. Esse foi o terceiro filme de Kelly com Minnelli. Juntos, eles quebraram as barreiras entre o entretenimento popular e a arte, criando uma das mais ousadas seqüências de dança realizadas até então em um filme musical.

O talentoso dançarino de Pittsburgh, Gene Kelly tornou-se uma referência no mundo da dança cinematográfica durante os anos 1950, assim como Fred Astaire o havia sido nos anos 1930. O estilo de Kelly era mais atlético, fazendo o tipo *sex symbol*. Desde a sua estréia, em 1942, no filme “Idílio em Dó-Ré-Mi”, de

Busby Berkeley, até “Sinfonia em Paris”, Kelly já havia participado de mais de doze musicais, tendo, inclusive, co-dirigido um deles. Além de dançarino, ele coreografou a maioria das seqüências de dança que realizou e estava se tornando um diretor de renome, depois do estrondoso sucesso de “Um Dia em Nova York”.

Em “Sinfonia em Paris”, Jerry Mulligan (Gene Kelly) é um ex-militar que, com o final da guerra, decide ficar em Paris para se dedicar à pintura. Mesmo sem vender nenhum quadro, Jerry leva uma vida simples, morando numa pitoresca pensão parisiense. Seu amigo e companheiro é Adam Cook (Oscar Levant⁴³), um brilhante pianista sufocado por sua genialidade. Na história, outras formas de amor impedem o verdadeiro amor de acontecer. Jerry e Lise (Leslie Caron) se apaixonam, mas ela vai se casar com seu benfeitor Henri Baurel (Georges Guétary), simplesmente por se sentir em dívida com ele. Já Jerry encontra uma patrocinadora para suas obras, Milo Roberts (Nina Foch), que deseja conseguir dele algo mais do que apenas sua arte.

No filme, a seqüência de introdução do personagem de Leslie Caron⁴⁴ apresenta diferentes características de sua personalidade. A jovem é descrita através dos olhos apaixonados de Henri Baurel, o que a torna, de tão perfeita, irreal. A cada característica citada, Lise aparece em uma vinheta diferente. Cada vinheta possui uma cor predominante e um estilo que reflete a característica citada. Em cada trecho, Caron procura expressar, através de suas habilidades de bailarina, os diferentes aspectos da personalidade de Lise. Ao final, são montadas, no mesmo enquadramento, todas as características que formam a

⁴³ Oscar Levant (1906 – 1972) foi um brilhante pianista e compositor. Psicologicamente perturbado e hipocondríaco, ele interpretou papéis cômicos e neuróticos em alguns musicais da Unidade de Arthur Freed. Era amigo pessoal de Freed e Minnelli, por isso, mesmo criando problemas no set de filmagem, ele sempre acabava conseguindo uma ponta nos filmes da Unidade.

⁴⁴ Leslie Caron (1931 -) era bailarina na França, seu país de origem, e foi trazida para o cinema por Gene Kelly especialmente para interpretar o papel de Lise, em “Sinfonia em Paris”. Ela tornou-se mundialmente conhecida por sua atuação como protagonista nos filmes “Lili” (EUA – 1953), de Charles Walters, e “Gigi” (EUA – 1958), de Vincente Minnelli.

personalidade da garota. As músicas das vinhetas são colagens, em ritmos diferentes, da música *Embraceable You*, de George e Ira Gershwin⁴⁵.

A música está presente em todo o filme, tendo no personagem de Oscar Levant um catalisador. Quando ele está em cena, normalmente há um piano que ele acabará tocando, criando a deixa para mais uma sequência musical. Com exceção da sequência de apresentação de Lise, o sonho do personagem de Levant e o número final, todas as outras seqüências musicais acontecem no cotidiano dos personagens.

O único número do filme que acontece em um palco é a sequência do show de Henri Baurel. O benfeitor de Lise é um famoso *entertainer* de espetáculos musicais. Seu número *I'll Build a Starway to Paradise* procura recriar um típico espetáculo do *Folies-Bergère* (famosa casa de espetáculos francesa). No palco, há uma enorme escada que se ilumina, a cada passo do ator, ao ritmo da música. Coristas vestidas com plumas e garotas segurando enormes candelabros também fazem parte do luxuoso cenário.

Já o sonho de Adam Cook é uma homenagem de Minnelli a Oscar Levant. Seu egocêntrico personagem imagina como seria a apresentação da sinfonia que está escrevendo. A intensidade da sequência é construída de acordo com os crescentes exageros da imaginação de Cook. O pianista é o próprio Levant e, depois de algum tempo, percebe-se que o maestro também é ele. Logo, os violinistas e outros músicos da orquestra revelam-se ser a mesma pessoa. Ao final, até a platéia que aplaude entusiasticamente é composta pelo personagem de Levant.

Mesmo com números interessantes e pertinentes ao longo do filme foi a sequência do *ballet* final, com cerca de dezoito minutos de duração, que fez com que a produção entrasse para a história do cinema. Esse número encerra o filme sem diálogos, apenas com música e dança. Em uma Paris completamente

⁴⁵ “Sinfonia em Paris” jamais poderia ser realizado sem as músicas inspiradoras dos irmãos George (1898 – 1937) e Ira (1896 – 1983) Gershwin. Compositor e letrista, respectivamente, eles foram responsáveis por grandes sucessos musicais da *Broadway* e do Cinema. Amigo pessoal de Arthur Freed, Ira Gershwin concordou em vender algumas canções para o filme; entre elas, “*An American in Paris – a Tone Poem for Orchestra*”, de seu irmão George Gershwin.

estilizada, o personagem de Kelly sonha em poder viver seu amor, o que lhe foi negado na realidade.

O amor de Lise e Jerry está ligado a Paris e, quando ele descobre que ela vai se casar com outro, ele decide romper também com Paris. Afinal, foi lá que eles se conheceram e tudo na cidade o faz lembrar seu amor. Ela parte e ele fica no balcão da varanda pensativo. Ele havia feito um desenho de Paris e, no final da conversa com Lise, ele rasga o desenho. Um vento forte recompõe o desenho. É aí que acontece a transição do mundo real para a imaginação do personagem. De repente, Jerry se vê dentro de seu desenho e encontra uma rosa no chão. A rosa simboliza o amor do personagem por Lise, tornando-se o objeto do desejo, um motivo que o faz percorrer todos os ambientes da Paris imaginária a sua procura.

A princípio, Gene Kelly queria que o filme fosse todo realizado em Paris, mas, devido aos altos custos, foi decidido que ele seria filmado em estúdio. Coube a Vincente Minnelli e ao departamento de arte da MGM recriar Paris para a seqüência do ballet. Os devaneios artísticos de Minnelli criaram uma cidade completamente estilizada. O *ballet* é dividido em seis partes e cada parte reflete o estilo de um pintor: Raoul Dufy (seqüência inicial e final na fonte da *Place de la Concorde*), Edouard Manet (mercado de flores), Maurice Utrillo (rua de Paris quando Kelly encontra os soldados), Henri Rousseau (feira), Vincent Van Gogh (*Place de l'Opéra*), Henri de Toulouse-Lautrec (*Moulin Rouge*). Ao dançar nos cenários, que eram releituras e adaptações estilizadas das pinturas desses artistas, os personagens celebravam seu amor um pelo outro e o amor por Paris. Para criar as coreografias dessa seqüência Kelly buscou “traduzir o sentimento que cada pintor evocava com um mínimo de dança e um máximo de emoção”⁴⁶. No final da seqüência, assim como em seu começo, é através da rosa que a transição da realidade para a fantasia se realiza. Os figurinos dessa seqüência completam as necessidades artísticas de cada parte do *ballet*, revelando-se criações autênticas da figurinista Irene Sharaff. O filme ganhou seis Oscar, incluindo o de melhor filme, roteiro, direção de arte, fotografia, figurino e música.

⁴⁶ “...to translate the feeling of each painter evoked with a minimum of dance and a maximum of emotion.” (FORDIN, 1996, p.323).

Devido à demorada concepção e produção da seqüência final do *ballet*, ela foi a última a ser filmada. Com o alto orçamento atingido sem essa seqüência, o filme quase foi lançado sem ela. Mayer e Schary uniram-se e perceberam que, sem o *ballet* final, o filme seria apenas mais um musical e deram o aval para que Freed prosseguisse. Na verdade, depois que Freed desafiou os chefões do estúdio para manter a seqüência em que Judy Garland canta *Over the Rainbow*, no filme “O Mágico de Oz”, eles passaram a respeitar sua opinião, imaginando as conseqüências que o não cumprimento dessa sugestão poderiam implicar.

O baile preto-e-branco que precede a seqüência final do filme de certa forma descansa o olhar do espectador e valoriza a explosão de cores que acontecerá durante a seqüência da fantasia do personagem de Kelly. Essa preocupação artística e a atenção aos mínimos detalhes são característicos de Minnelli. A escolha das cores e a composição do espaço possuem significados que reforçam o sentido de cada parte do *ballet*.

Em praticamente todas as seqüências musicais que dirigiu Minnelli procurava apresentar a fantasia como parte existente da realidade de seus personagens. É o que ocorre em “Sinfonia em Paris”, em que o *ballet* apresentado através de pinturas impressionistas só se realiza porque o personagem Jerry Mulligan é um pintor fortemente influenciado pelos artistas franceses. Martin Scorsese, em *Uma viagem pessoal pelo cinema americano*, comenta o estilo de Minnelli:

Os musicais de Minnelli celebravam o triunfo do imaginário sobre o real. Qualquer aspecto da realidade, por mais trivial que fosse, podia ser transformado, estilizado e incorporado a um balé: o mundo era um palco e pertencia aqueles que sabiam cantar e dançar. (SCORSESE, 2004, p.73)

A visão artística e poética de Minnelli possibilitava que seus personagens iluminassem o próprio cotidiano de maneira fantástica, sem perder o fio com a realidade. Normalmente, nos musicais, a fantasia supera a realidade, concretizando no sonho aquilo que a realidade não é capaz de realizar. Em “Sinfonia em Paris”, mesmo depois de todos os lindos momentos que Jerry compartilhou com sua amada Lise, ela acaba desaparecendo na fantasia, assim como desaparece na realidade. E toda essa seqüência é construída para provar

ao espectador a intensidade do amor desses personagens. Ao final, a realidade supera o sonho e concretiza o final feliz que a fantasia sozinha não poderia criar.

Outro filme da Unidade Freed, mesmo, injustamente, não tendo recebido prêmios da Academia como “Sinfonia em Paris”, tornou-se um dos mais famosos e aclamados musicais de todos os tempos. “Cantando na Chuva” (*Singin’ in the Rain* – EUA – 1952), de Stanley Donen e Gene Kelly, poderia ter sido apenas mais um musical de bastidores, mas acabou tornando-se um dos grandes clássicos da história do cinema. Muito já foi dito e escrito sobre esse filme, mas nenhum estudo sobre o gênero musical pode deixar de referenciá-lo.

Realizado em 1952, a pedido de Arthur Freed para que fosse feito um filme baseado em seu catálogo musical, “Cantando na Chuva” tornou-se uma aula de cinema. Ao assisti-lo, é possível ter uma noção, de forma funcional e divertida, dos bastidores de uma produção cinematográfica durante o período de transição do cinema mudo para o sonoro. Com roteiro original escrito especialmente para o cinema, “Cantando na Chuva” tornou-se um grande exemplo do uso da metalinguagem⁴⁷ no cinema.

A sequência de abertura do filme faz um uso interessante do som, contrapondo-o à imagem. A narrativa visual apresentada ao espectador é contraditória à narração em *off* do personagem sobre sua vida. Ao fazer o contraponto da imagem com o som, o filme agrega um novo valor à imagem, provando que o cinema sonoro possui estratégias próprias para se contar uma história. Esse tipo de estratégia tipicamente cinematográfica refere-se ao uso funcional do som defendido por Pudovkin, em seu livro *Argumento e Realização*:

Eu reafirmo que só por meio desse contraponto se pode ultrapassar o naturalismo primitivo para descobrir e experimentar a rica profundidade de significações que está latente no cinema sonoro e que se revelará quando ele for criadoramente entendido e praticado. (PUDOVKIN, 1961, p. 223)

⁴⁷ A metalinguagem no cinema ocorre quando o filme fala do cinema e de sua linguagem, muitas vezes revelando o próprio código cinematográfico (Cf. ANDRADE, 1999).

Na seqüência de apresentação do personagem Don Lockwood (Gene Kelly) ele é recebido por uma multidão de fãs na entrada do *Chinese Theater*, durante a *première* de seu filme *O Patife Real (The Royal Rascal)*. Don Lockwood é recebido no tapete vermelho pela colunista e fofoqueira de plantão Dora Bailey⁴⁸ (Madge Blake). Dora pede que Don conte sua história ao público. Don hesita, mas acaba concordando. Ao iniciar a narração, ele diz que qualquer história de sua carreira estaria incompleta se não citasse seu grande amigo de infância Cosmo Brown (Donald O'Connor). Don cita seu lema “dignidade, sempre dignidade” dizendo que, desde pequeno, frequentou as melhores escolas de dança, onde conheceu Cosmo. Quando ele diz que os dois costumavam se apresentar para os pais e seus amigos da alta sociedade, a imagem de Don narrando se funde com a de dois meninos num salão de bilhar dançando e tocando instrumentos até serem expulsos pelo dono do bar. A partir dessa transição, o espectador conhece a verdadeira história da dupla, com a narração de Don contradizendo a imagem. Através dessa construção narrativa, o espectador pode simpatizar com o personagem e passa a conhecer sua “verdadeira” história. A imagem humaniza o personagem e a narração o mitifica. Nesse pequeno prólogo estabelece-se a relação entre os personagens, tendo no contraponto o elemento cômico da seqüência.

A história da transição do cinema mudo para o cinema sonoro está intrínseca na trama do filme que recria e parodia as situações típicas desse período. Na seqüência da festa na casa do produtor e chefe do estúdio R. F. Simpson (Millard Mitchell), ele mostra a seus convidados a última “bugiganga” do meio cinematográfico: o cinema sonoro. As pessoas na festa manifestam-se contra o novo invento, chegando a dizer que é “vulgar”, uma “moda passageira”. Apenas Cosmo brinca, dizendo que há alguns anos atrás disseram a mesma coisa sobre a substituição das carroças pelos automóveis.

O novo filme mudo de Lina Lamont e Don Lockwood logo começará a ser produzido. Don entra no estúdio e encontra Cosmo. Enquanto os dois caminham,

⁴⁸ A personagem Dora Bailey é inspirada na famosa colunista e fofoqueira hollywoodiana dos anos 1920 e 1930, Louella Parsons (1893 – 1972). Louella era uma personalidade influente e sua rivalidade com Hedda Hopper (1890 – 1966), outra colunista de cinema, tornou-se famosa.

percebe-se que vários filmes diferentes estão sendo rodados naquele mesmo estúdio. Como os filmes eram mudos, podiam ser gravados uns ao lado dos outros sem problemas, com todos conversando no *set* e os diretores dando as instruções aos atores durante a filmagem. Cosmo resolve animar Don que está apaixonado pela jovem Kathy Selden (Debbie Reynolds), uma das coristas que se apresentara na casa de R. F. Simpson e o fizera repensar a carreira ao afirmar que os filmes eram todos iguais e que a verdadeira arte estaria no teatro. Cosmo diz que, independente dos problemas e das preocupações, “o show deve continuar”.

O número de Donald O'Connor é na verdade uma combinação das apresentações de *Vaudeville* que ele costumava fazer com seu irmão no início da carreira, homenageando, no filme, uma das origens do musical. A comédia muda também é homenageada neste número, cujos momentos mais engraçados estão nas pantomimas realizadas por Cosmo. A música cantada por ele é *Make'em Laugh*, única canção que Freed e Brown compuseram especialmente para o filme. Uma curiosidade sobre essa canção é que ela é praticamente idêntica a *Be a Clown*, canção que Cole Porter escreveu para o filme “O Pirata”, em 1948. Apesar de todos os envolvidos na produção terem percebido a semelhança, ninguém teve coragem de dizer isso a Freed. Hugh Fordin conta em seu livro *MGM's Greatest Musicals, The Arthur Freed Unit* que Irving Berlin foi visitar a produção de “Cantando na Chuva” exatamente no dia em que estavam gravando o número de Donald O'Connor. Quando Berlin perguntou a Freed, em tom reprovador, quem havia escrito aquela música, Freed desconversou e continuou a mostrar a ele o restante do estúdio.

De qualquer forma, talvez seja a sensação de familiaridade que a música provoca que a fez emplacar, mas com certeza a atuação de O'Connor é um fator relevante e um espetáculo à parte. A sequência é tão bem filmada que mal se percebe a mudança de planos. O foco está todo na apresentação de Donald O'Connor e a câmera o acompanha, discretamente, deixando sua performance falar por si só. A invisibilidade técnica nos musicais desse período realça o desempenho de seus atores, permitindo que a sequência flua naturalmente. O envolvimento do espectador é tão grande que ele nem se dá conta de todo o

aparato técnico e a dificuldade envolvidos na produção de um número musical como esse.

Na trama, as tensões, devido ao grande sucesso de “O Cantor de Jazz”, atingem a *Monumental Pictures* que decide interromper a produção do filme de Lockwood e Lamont para transformá-lo em um filme falado, na tentativa de acompanhar assim a nova tendência do mercado. Quando o personagem de Gene Kelly diz que eles não sabem como se faz um filme falado, o produtor responde que não há diferença, que eles devem fazer o que sempre fizeram, apenas acrescentando a fala. Isso revela um típico erro do período, a falta de conhecimento sobre as estratégias narrativas de um filme falado, e o diálogo cinematográfico. Além disso, a voz estridente de Lina acabará se tornando um problema.

Logo depois da decisão de realizar um filme sonoro, aparecem várias reportagens de jornal relatando a revolução do cinema sonoro e a febre dos musicais. O *pout-pourri* musical da seqüência seguinte presta homenagem aos vários tipos de musicais já realizados, além de fazer referência aos números em que as músicas de Freed foram originalmente utilizadas. Três músicas da dupla Freed e Brown são intercaladas nessa seqüência: *I've Got a Feeling You're Foolin*, utilizada pela primeira vez no filme *Broadway Melody of 1936* (EUA – 1935), de Roy del Ruth; *The Wedding of the Painted Doll*, do filme “Melodia da Broadway” (*Broadway Melody* – EUA – 1929), de Harry Beaumont; e *Should I?*, do filme “*Lord Byron of Broadway*” (EUA – 1930), de Harry Beaumont e William Nigh. As músicas são apresentadas de forma dinâmica numa montagem criativa dos diferentes estilos de musical que caracterizaram o período. Os números são representados com cores fortes e brilhantes, caracterizando o clima de alegria e fantasia evocado pelo gênero, além de prestar uma colorida homenagem a esses primeiros filmes realizados em preto-e-branco.

A edição da música é cuidadosa, diminuindo seu andamento ao final da seqüência do *pout-pourri* para introduzir a canção do número *Beautiful Girl*, cantado por Jimmy Thompson na seqüência seguinte. Esse tipo de número musical ao estilo *Ziegfeld Follies* tornou-se muito comum nos musicais do período homenageado, apresentando várias coristas em torno de um *performer* que canta sua fidelidade às garotas bonitas. O exagero da seqüência traduz a tendência de

uma época, sendo reinterpretado de forma cômica através dos absurdos figurinos das garotas, que exaltam o *glamour* e a sofisticação. Ao fim do número, o produtor fictício R. F. Simpson diz que aquele tipo de número “se tornará a última moda em filmes musicais”.

No número musical *You Were Meant for Me*, o personagem de Kelly procura o cenário perfeito para revelar seu amor ao personagem de Debbie Reynolds. Kelly explicita nesse número as estratégias utilizadas pelo cinema para se criar um clima romântico, mostrando como uma iluminação artificial e um cenário pintado podem provocar o envolvimento do casal, e conseqüentemente do espectador. A letra da música revela os sentimentos dele por ela e como ele gostaria de ser correspondido. Os dois acertam os passos, literalmente, celebrando através da dança a alegria de se estar apaixonado. Aos poucos, a tímida garota vai cedendo aos encantos de Don Lockwood.

Uma notícia de jornal revela que o cinema sonoro proporcionou um aumento na procura por professores de dicção. Lina Lamont é vista praticando, sofredamente, a pronúncia com sua professora de dicção. Por sua vez, Don também pratica a dicção, obtendo melhores resultados que Lina. Quando Cosmo vai visitá-lo durante a aula, eles realizam o divertido número *Moses Supposes*, aproveitando uma das rimas sugeridas pelo professor. Essa é a única canção do filme que não foi composta por Freed e Brown, mas sim por Roger Edens (música), Betty Comden e Adolph Green (letra).

Na seqüência seguinte, o espectador acompanha a primeira filmagem sonora do estúdio e, conseqüentemente, as dificuldades que isso acarretou. Todo processo de adaptação de uma nova tecnologia gera tensões e elas acabam sendo comicamente exageradas através das dificuldades de Lina Lamont. O resultado da filmagem é mostrado na prévia do filme.

A prévia do filme falado *O Cavaleiro Duelante* torna-se um desastre, revelando que a transição do mudo para o sonoro não é tão simples quanto os envolvidos na produção supunham. O que funcionava no cinema mudo não funciona, necessariamente, no sonoro. Sem o domínio da nova técnica, o que antes era sofisticado torna-se vulgar. Mas isso somente comprovava que o cinema sonoro necessitava de soluções próprias. A voz de Lina é horrível e não faz jus à sua imagem, laboriosamente construída no cinema mudo. Durante a

filmagem do filme falado da dupla Lamont-Lockwood houve todo tipo de problemas típicos dos filmes sonoros daquele período, sendo que, durante a exibição, ocorre perda de sincronismo entre a imagem e o som – que naquele momento ainda era gravado à parte em discos de cera. O filme é um fracasso e como o estúdio já havia gasto muito dinheiro nele, não havia outra saída a não ser lançá-lo em seis semanas – o que poderia acarretar no fim da carreira de Lockwood e Lamont.

No número seguinte, Kathy e Cosmo vão para a casa de Don e todos estão arrasados pelo fracasso do filme. Lá, eles têm a brilhante idéia de transformar o fracassado filme em um musical e assim tentar salvá-lo. O número *Good Morning* celebra a decisão deles e a alegria de ter encontrado uma solução. A madrugada chega ao fim e o novo dia surge trazendo os bons ventos da esperança. Excitados com a idéia, eles começam a cantar *Good Morning*. Mesmo o fato de Lina não saber cantar e nem dançar apresenta solução. Eles decidem usar a voz de Kathy para dublar as cenas de Lina.

Está chovendo e Don deixa Kathy em casa. Ela pede que ele se agasalhe, pois o tempo não está bom e ele deve se proteger, agora que será um ator/cantor de musical. Don responde que de onde ele está “o sol está brilhando por toda parte”, numa clara referência ao seu estado apaixonado. Ao deixá-la, ele dispensa o motorista e resolve ir caminhando na chuva. Ele começa a cantarolar e a andar, feliz, como se não estivesse chovendo. Ao cantar *Singin’ in the Rain*, Gene Kelly revela os sentimentos de seu personagem, expressando sua subjetividade através da música e da dança. Assim como no número em que Fred Astaire dança pelas paredes em “Núpcias Reais”, em “Cantando na Chuva” o número que dá título ao filme é o que melhor expressa a condição do personagem que dança na chuva sem se importar. A alegria de se estar apaixonado faz com que ele cometa “loucuras”. São essas fugas, aparentemente absurdas da realidade, que propiciam a criação de seqüências fascinantes do gênero. Esse número tornou-se um dos mais famosos da história do cinema.

Da forma como o número foi concebido para o filme, a canção ganha muito mais sentido do que em sua concepção original no filme “*The Hollywood Revue of 1929*”, de Charles Reisner. Originalmente, vários artistas da MGM cantavam a música *Singin’ in the Rain*, vestidos com capas de chuva, em meio a uma

tempestade. Trazer a música para um contexto individual e romântico deu força e sentido à seqüência. A atuação e a dança de Gene Kelly são impecáveis. A filmagem do número e toda a técnica envolvida em sua gravação precisavam estar perfeitamente sincronizados com os movimentos da coreografia. No livro *O Filme Dentro do Filme*, Ana Lúcia Andrade revela um importante significado para o número musical que intitula o filme:

O número “*Singin’ in the rain*” é uma feliz representação da essência do musical. Considerado muitas vezes como um gênero escapista e de entretenimento fácil, o musical, desde seu início, revelou seu grande apelo popular. Durante períodos críticos, como na crise de 29 dos Estados Unidos, ou na Segunda Guerra Mundial, tornou-se um dos gêneros mais requisitados pelo público. Em “*Singin’ in the rain*” explicita-se a principal estratégia temática do musical: quando tudo está ruim, até mesmo chovendo sobre a cabeça, deve-se procurar um motivo para estar “*feliz de novo*”, como afirma a canção. (ANDRADE, 1999, p. 61).

R. F. Simpson fica entusiasmado com a idéia de transformar O Cavaleiro Duelante em um musical e, juntamente com Cosmo e Don, começa a pensar em como a história será adaptada. O uso da estratégia da dublagem da voz de Lina pela voz de Kathy é um sucesso. Para complementar o filme, é criada a seqüência *Broadway Melody*.

Esse número é uma clara homenagem ao primeiro musical da MGM, “*Melodia da Broadway*”, de 1929, primeiro musical a ganhar um Oscar de melhor filme e primeiro musical para o qual Freed e Brown compuseram músicas exclusivas. A referência é explicitada no tema da seqüência, que apresenta um jovem aspirante a dançarino, vindo do interior, que vai para Nova York na tentativa de tornar-se um famoso artista da *Broadway*. Esse também era o tema do filme de 1929 que inspirou o número. Nessa seqüência, é realizada também uma homenagem às bases inspiradoras do gênero musical, mostrando o desenvolvimento de um espetáculo musical que se inicia no burlesco, passa pelo *Vaudeville* e o *Ziegfeld Follies*, até conquistar seu grande sucesso na *Broadway*. O espetáculo possui um cenário propositalmente teatral, fazendo uso de recursos cenográficos típicos do teatro, mas a apresentação do show ao espectador é essencialmente cinematográfica. O movimento e os ângulos de câmera revelam, dentro de uma mesma seqüência diferentes pontos de vista que valorizam a

coreografia. É nesse número que Cyd Charisse faz sua participação como mulher misteriosa. A história é contada musicalmente, sem diálogos, apenas com Gene Kelly cantando e convidando todos a dançar, com a chamada *Got a Dance*.

Apesar de não ter sido tão premiado quanto outros musicais da Unidade de Arthur Freed, “*Cantando na Chuva*” tornou-se o maior representante do gênero musical da história do cinema. Mesmo aqueles que não gostam de musicais podem apreciá-lo, por sua forma envolvente de narrar, buscando, inclusive, explicar e justificar o gênero. Não foi fácil para Betty Comden e Adolph Green criar um roteiro que encaixasse todas as músicas do catálogo de Freed, mas, ao situar a história no período e contexto em que as músicas foram criadas – coincidentemente, o período da transição do cinema mudo para o sonoro –, eles criaram um filme musical sobre os bastidores do próprio musical. Com uma história cativante em que o código cinematográfico da produção de um musical é explicitado, “*Cantando na Chuva*” conquistou e continua conquistando público e crítica desde então.

O filme que pretendia imortalizar as canções de Freed e Brown era também uma grande homenagem ao gênero musical. Nele são encontradas referências a todo tipo de musical realizado até então, apresentando um novo olhar sobre a história do gênero. Tinha-se a sensação de que depois desse filme o gênero musical só cresceria em popularidade, mas o *Studio System* estava em franca decadência e levaria com ele o musical, gênero caro e dependente de seu sistema.

Depois do enorme sucesso de “*Cantando na Chuva*”, que narrava histórias dos bastidores do cinema, Freed resolveu investir na produção de outro musical de bastidores, mas dessa vez seria sobre os bastidores do teatro. Não havia ninguém mais apto para dirigir esse tipo de filme que Vincente Minnelli, devido à sua longa carreira na *Broadway*. “*A Roda da Fortuna*” (*Tha Band Wagon* – EUA – 1953) pode ser considerado o musical mais autobiográfico de Minnelli. O próprio roteiro de Comden e Green, que passaram boa parte da carreira escrevendo para teatro, é repleto de referências a suas experiências reais. As vivências de todos os envolvidos na produção enriqueceram a trama, trazendo à tona a questão da arte *versus* o entretenimento popular.

A história gira em torno de Tony Hunter (Fred Astaire), famoso dançarino e astro de filmes musicais em decadência que decide voltar às origens e realizar um show ao estilo *Vaudeville*, na tentativa de revitalizar sua carreira. Ele volta a Nova York para encontrar o casal de amigos e escritores Lily e Lester Marton (Nanette Fabray e Oscar Levant) – *alter egos* dos roteiristas Betty Comden e Adolph Green – que escreveram um novo espetáculo para ele.

A própria situação de Fred Astaire, naquele período, refletia a história de seu personagem. Depois de anunciar inúmeras vezes sua aposentadoria e ficar algum tempo sem realizar filmes, ele sempre acabava voltando ao *show business*. Astaire também estava passando por momentos difíceis em sua vida pessoal, sua esposa estava doente, em seus momentos terminais, e por isso sua primeira canção no filme ganha um novo significado. *By Myself* é a bela canção de Howard Dietz e Arthur Schwartz que introduz o personagem de Astaire. A música é cantada enquanto ele anda sozinho em meio à multidão da estação de trem, procurando se acostumar com a solidão enquanto canta que agora “deve seguir seu caminho sozinho”.

O primeiro número acontece na Rua 42, em Nova York, quando, horrorizado, Tony percebe que os grandes teatros transformaram-se em casas de jogos e de entretenimento popular. Ele começa a circular por uma dessas casas e ali resolve tentar a sorte nas máquinas do salão. No caminho, ele encontra o engraxate LeRoy Daniels – verdadeiro engraxate, descoberto por Minnelli, que costumava engraxar os sapatos de seus clientes, enquanto dançava. Juntos, eles fazem verdadeiras acrobacias, enquanto Astaire engraxa seus sapatos, o número é *Shine on Your Shoes*. Depois de engraxar seus sapatos, a sorte do personagem de Astaire muda e ele consegue ganhar em todas as máquinas.

Mais tarde, Tony encontra o casal Marton no teatro e eles contam a ele, de forma muito animada, que conseguiram o famoso diretor dramático Jeffrey Cordova (Jack Buchanan) para dirigir o espetáculo. Devido a sua diferente interpretação da história do casal Marton, o diretor Cordova acaba transformando o espetáculo em um grande drama teatral, ao recriar com dança e música a história de Fausto. Jeffrey Cordova, além de diretor, é um excelente produtor de espetáculos, especializado em conseguir patrocínio e em convencer os melhores

profissionais a trabalhar para ele. Além de tudo, Cordova também é ator e uma grande personalidade do meio artístico.

Tony não gosta da idéia de transformar seu espetáculo no drama de Fausto, pois tudo que ele queria era uma comédia musical leve e divertida ao estilo *Vaudeville*. Cordova, na tentativa de convencê-lo, canta *That's Entertainment*, provando a Tony que tudo é entretenimento, das mais estapafúrdias comédias aos mais densos dramas. Afinal, “o mundo é um palco e o palco é o mundo do entretenimento!”⁴⁹. Assim eles acabam convencendo Tony a participar do show.

Como estrela principal da produção, que fará par com Tony, eles contratam a famosa bailarina clássica Gabrielle Gerard (Cyd Charisse). O universo clássico do *ballet* encontra, assim, o mundo popular do sapateado. E esse encontro certamente provocará conflitos.

Foi nesse filme que Cyd Charisse (1921 -) interpretou seu primeiro papel principal. Grande dançarina com formação em *ballet* clássico, Charisse tornou-se uma das grandes dançarinas de musicais, tendo dançado com Astaire e Gene Kelly. Sua performance nesse filme consagrou-a como estrela de musicais. Astaire e Charisse não se conheciam e o real receio de Astaire de que ela fosse alta demais para dançar com ele acabou sendo retratado comicamente no filme.

No espetáculo dentro do filme, os cenários eram grandiosos e o diretor Cordova revela-se megalômano, exigindo de todos o máximo em suas performances. Os problemas e as soluções típicas dos espetáculos da *Broadway* são mostrados nessa sátira ao universo teatral. Na verdade, grande parte dos cenários e alguns figurinos foram reaproveitados de outros filmes, como “Sinfonia em Paris” e “*Ziegfeld Follies*” (EUA – 1945), ambos dirigidos por Vincente Minnelli.

Na montagem do espetáculo, Tony é sempre excluído da trama, suas principais habilidades de canto e dança não estão sendo exploradas e ele está cada vez mais insatisfeito com o espetáculo. Para completar, ele e Gabrielle têm constantes atritos e antipatizam um com o outro, mas essa antipatia se dissipará assim que eles conseguirem “acertar os passos”.

⁴⁹ “The world is a stage, / The stage is a world of entertainment.” – Trecho da música *That's Entertainment*, de Arthur Schwartz e Howard Dietz.

A sequência em que eles realmente dançam juntos é uma obra-prima e está encaixada de maneira estratégica no filme. Dentro do contexto em que é apresentada, a sequência ganha muito mais força e sentido. Afinal, só depois das desavenças é que os dois percebem que precisam descobrir se realmente conseguem dançar juntos e a magia é toda construída em cima desta dúvida. A ansiedade, a hesitação e o desejo são revelados nos mais simples gestos.

Depois de fazer as pazes, Astaire e Charisse decidem sair para descobrir se conseguem dançar juntos. Eles resolvem dar uma volta pelo *Central Park*, em Nova York. Ao caminhar pelo parque, eles escutam uma música e vão seguindo em direção ao som. Chegam a um lugar onde várias pessoas estão dançando. Para surpresa do espectador, eles não dançam ali. Eles passam andando no meio da movimentada pista de dança, adiando o momento. Ao chegar num lugar vazio e mais reservado, onde a música ainda pode ser ouvida, eles começam a arriscar alguns passos. Tudo acontece naturalmente e, aos poucos, eles vão começando a dançar. A princípio, eles nem se tocam, estão apenas sentindo a música e, aparentemente, deixando o corpo se movimentar ao seu ritmo. A coreografia vai se desenvolvendo de maneira tão natural que faz parecer fácil a transição dos simples passos até os movimentos mais elaborados. Ao final, não são necessárias palavras para expressar o que essa dança significara e por isso, seus personagens, em êxtase, saem de cena, silenciosamente, assim como entraram. A música é a bela *Dance in the Dark*, de Arthur Schwartz e Howard Dietz.

Fred Astaire faz parecer que qualquer um é capaz de dançar daquela maneira, mas seu perfeccionismo e as extenuantes horas de ensaio provam que é preciso muito trabalho para se conseguir esse efeito “natural” na tela. Nesse filme, Astaire trabalhou pela primeira vez com o coreógrafo Michael Kidd que vinha de uma carreira de sucesso na *Broadway*. Com seu estilo dinâmico, Kidd conseguiu criar coreografias ousadas e cheias de vida, tanto na *Broadway* quanto nos filmes de que participou. Em “A Roda da Fortuna” introduziu algumas coreografias modernas nas sequências de Astaire.

Como na maioria dos filmes de Astaire, é durante a dança que o casal se apaixona, e aqui o clássico encontra o popular e juntos descobrem que podem se relacionar. Na verdade, a busca do diretor Cordova em reunir num mesmo

espetáculo o teatro clássico ao popular já está expressa na relação dos personagens Gabrielle e Tony. A interação dos universos desses dois personagens e suas diferentes experiências torna-se bem-sucedida. Mais bem-sucedida até que o próprio espetáculo.

Na grande noite de estréia, os investidores estão animadíssimos e têm a certeza de que o show será um grande sucesso. Assim que o público entra para assistir ao espetáculo, o espectador é deixado do lado de fora. A partir do *close* do cartaz da produção, a imagem se funde com a de três desenhos que caracterizam a história: o primeiro mostra um homem sendo levado pelo barqueiro ao Inferno; o segundo é a morte representada pelo esqueleto de uma cabeça de boi; e o terceiro mostra um ovo. Na imagem do ovo reside um significado característico do universo teatral que sintetiza e prenuncia nessa imagem o fracasso do espetáculo. A imagem do ovo funde-se novamente no cartaz do espetáculo e, finalmente, as portas do teatro são abertas e o público sai em estado de choque, em absoluto silêncio.

O espetáculo torna-se um fracasso de público e de crítica. O experimento dramático de Cordova transforma a simples e alegre história do casal Marton em um grande drama musical. Todos estão arrasados e, ao participar da informal festa do elenco do espetáculo, Tony decide salvar o show e finalmente realizá-lo como fora concebido. Ele resolve enfrentar Cordova e acaba se tornando o novo diretor e investidor do show. A reação de Cordova é conciliadora e ele acaba pedindo para participar do espetáculo. Juntos, eles desenvolvem novos números cuja finalidade pura e simples é divertir e entreter. Gabrielle resolve continuar no espetáculo e ajudar.

O novo espetáculo sai em excursão pelo país, os números do show são intercalados com as paradas do trem nas diferentes cidades. A primeira cidade é Filadélfia e o primeiro número do novo show é com Gabrielle, num lindo cenário em tons amarelados, cantando *New Sun in the Sky*. Seu vestido também possui um sol e a música eleva a expectativa, mostrando que “assim como um novo sol se levanta a cada dia”, este será um espetáculo completamente diferente. Como diz a letra, essa é “uma nova fase com uma nova sorte, um novo amor e um novo sol”. Isso será verdade também para o personagem de Cyd Charisse que decide deixar de lado sua carreira de bailarina clássica, arriscando-se nas novas

possibilidades artísticas propostas pelo novo show. Um novo amor também espera seu personagem, pois sua relação com Tony está cada vez mais próxima. Excelente número para a abertura dessa nova fase do espetáculo. Nas canções, Cyd Charisse tem sua voz dublada por India Adams, famosa cantora que costumava dublar atrizes famosas da MGM que não possuíam um grande alcance vocal.

A segunda cidade é Boston e o número mostrado ao espectador é o dueto de Astaire com Buchanan cantando *I'll Guess I Have To Change My Plans*. No melhor estilo *Vaudeville*, os números apresentados não possuem uma relação entre si, sendo apenas sucessões de números diferentes e auto-suficientes. Tony e Cordova, devidamente vestidos com fraques e cartolas, sapateiam enquanto tentam superar, segundo a música, a perda de um amor. Ao invés do típico número de desafio entre dois sapateadores, aqui eles dançam em perfeita sincronia, estabelecendo uma relação de cumplicidade e amizade. A filmagem e edição do número são impecáveis, mantendo os dois sempre juntos no centro do quadro. Mesmo quando um corte é necessário, ocorre no ritmo da música e dando continuidade lógica ao passo dos dançarinos, contribuindo para maior envolvimento do espectador.

A próxima cidade é Washington e o número é realizado pelo personagem de Nanette Fabray, cantando a canção *Louisiana Hayride*. Roger Edens foi quem a ensaiou para esse número. Edens trabalhou na Unidade de Arthur Freed com Kay Thompson, compositora e musicista que deixou a Unidade para seguir carreira como cantora. Esse número é uma clara homenagem ao estilo de Kay, desde os movimentos amplos da coreografia até a entonação peculiar das palavras – Kay Thompson pode ser lembrada por sua atuação como uma divertida editora de moda no musical “Cinderela em Paris” (*Funny Face* – EUA – 1957), de Stanley Donen. O número caracteriza os caipiras norte-americanos que se reúnem para fazer um passeio de carroça. A iluminação característica do teatro sugere o movimento da carroça no palco. O filme apresenta soluções criativas do espetáculo teatral sendo reaproveitadas pelo cinema – forte característica de Minnelli.

Ao chegar a Baltimore, o número apresentado é *Triplets*. Primeiro número cômico do show em que três personagens são apresentados como bebês

trigêmeos que se odeiam. Esse número foi originalmente concebido para ser cantado por Astaire, Buchanan e Levant, mas, devido às suas exigências físicas, Levant foi substituído por Nanette Fabray. Foi desenvolvido um aparato que escondia as pernas dos três atores levando-os, conseqüentemente, a realizar o número todo de joelhos. O coreógrafo Michael Kidd foi quem teve a idéia de apresentar os trigêmeos como bebês, exatamente da mesma altura, o que deu maior sentido e comicidade.

Como o espectador já vira a maioria dos números, durante a grande estréia em Nova York, o espetáculo é apresentado com o passar das páginas do programa do show, através de pequenos extratos das canções de cada número já visto. Apenas o último número do espetáculo ainda não havia sido mostrado ao espectador: “*Girl Hunt – A Murder Mystery in Jazz*”. A música dessa seqüência é uma montagem de temas desenvolvidos por Schwartz, estruturados em uma continuidade musical. Esse trabalho foi encarregado a Roger Edens que trabalhou junto com Michael Kidd a fim de conseguir expressar na música e na coreografia os diferentes climas de mistério e sedução sugeridos pela seqüência.

Numa sátira à literatura barata de mistério, em especial os romances de Mickey Spillane⁵⁰, esse número apresenta Astaire como um detetive encarregado de solucionar um misterioso assassinato. Tudo isso é apresentado como um *ballet* desenvolvido em diferentes cenários, o que faz deste o número mais complexo do filme. Esse estilo foge completamente do tradicional estilo de Fred Astaire. A dança é mais atlética, com movimentos duros que apresentam Astaire como um detetive durão, um personagem típico do filme *noir*. Cyd Charisse faz a *femme fatale* que esconde um perigoso segredo. Na verdade, a história de mistério desenvolvida no número não faz o menor sentido e é impossível descobrir o assassino através da relação desconexa entre os acontecimentos – cujo sentido somente o personagem de Astaire consegue perceber, chegando a solucionar o caso. Entretanto, coreograficamente e cinematograficamente falando o número é muito bem executado. A mistura do jazz com a literatura de mistério

⁵⁰ Frank Morrison Spillane (1918 -), melhor conhecido como Mickey Spillane, é um famoso autor norte-americano de romances policiais.

tornam esse número um show à parte. A criatividade e o estilo acrobático da coreografia de Michael Kidd são apresentados em sua excelência. De qualquer forma, como Astaire se recusava a repetir passos ou coreografias que já havia realizado em filmes anteriores, isso acabava se tornando um desafio para os coreógrafos que trabalhavam com ele.

Na abertura do número, as luzes que iluminam a cortina antes de abrir, se apagam e são ouvidas sirenes de polícia. As cortinas se abrem e é vista uma montagem de capas de literatura de mistério, com suas sugestivas ilustrações. Essa montagem é cortada ao meio por tiros. Numa Nova York estilizada, surge Fred Astaire. A narração em *off* satiriza os filmes *noir* e ajuda a transportar o espectador para o clima de mistério da seqüência. Uma vez transposta a barreira do palco, o espetáculo é apresentado cinematograficamente. O exagero das atuações contribui na ambientação do universo absurdo das histórias de mistério. A dança de Astaire e Charisse é primorosa e reforça na coreografia a relação de mistério e sedução entre seus personagens. Astaire, em um de seus mais atléticos números, briga com vários capangas, numa mistura de passos de dança e golpes, o que dá dinamismo à seqüência, tornando-a diferente de tudo que ele já havia feito até então. As composições, soluções teatrais e cores fortes dos cenários são características típicas das obras de Minnelli.

No final, todos comemoram o enorme sucesso do espetáculo. Sucesso este que também é repetido no lançamento do filme nos cinemas. Mais um clássico da Unidade Freed entrou para a história do cinema. No filme, a busca pela interação do espetáculo popular com a arte conclui que a verdadeira arte é a de entreter o público. Uma clara referência ao princípio do gênero musical que tem no divertimento e no entretenimento seu objetivo máximo. A Unidade de Freed atingia esse objetivo, oferecendo ao público diversão de qualidade com preocupações e valores artísticos a serviço do entretenimento.

Os próprios personagens finalizam o filme com a reiteração da canção *That's Entertainment*, mas, dessa vez, a letra é alterada e eles concluem que “um show que é realmente um show, manda você embora com um brilho”, ou seja, com a alegria de ser ter passado por bons momentos de diversão durante o espetáculo.

Nos anos seguintes, foram produzidos vários musicais que, apesar de serem lembrados por muitos com carinho e possuírem seqüências memoráveis, não obtiveram o mesmo sucesso de público e crítica quanto “Sinfonia em Paris”, “Cantando na Chuva” ou “A Roda da Fortuna”. Em 1953, a 20th Century Fox investiu no musical “Os Homens Preferem as Loiras” (*Gentlemen Prefer Blondes* - EUA), dirigido por Howard Hawks, e estrelado pela morena Jane Russel e pela estonteante Marilyn Monroe. Essa comédia musical imortalizou a imagem de *femme fatale* de Monroe através do número *Diamonds Are a Girl's Best Friend*.

A Warner lançou, em 1954, a refilmagem em forma de musical de “Nasce uma Estrela” (*A Star Is Born* – EUA), com direção de George Cukor. Esse drama musical foi o primeiro filme que Judy Garland realizou fora da MGM. Diferente dos alegres musicais anteriores da atriz, neste *remake* do melodrama de 1937, de William Wellman, Garland e James Mason são um típico casal do *show business* que têm sua relação destruída pelo alcoolismo, já que a carreira dela está em ascensão e a dele em decadência. Algumas das músicas do filme foram compostas por Harold Arlen e Ira Gershwin que, juntamente com a emocionante interpretação de Garland, criaram alguns dos melhores momentos do filme, como na canção *The Man That Got Away*.

Nesse mesmo ano, a Paramount lançava “Natal Branco” (*White Christmas* – EUA), de Michael Curtiz. Esse musical, com canções de Irving Berlin cantadas por Bing Crosby, contava a história de dois amigos de guerra que se juntam e tentam administrar um *resort*. A trama é muito parecida com a do filme “Duas semanas de prazer” (*Holiday Inn* – EUA), de 1942, dirigido por Mark Sandrich e estrelado por Crosby e Fred Astaire. O melhor momento do filme de Curtiz é a seqüência em que os personagens cantam a canção que dá título ao filme, que acabou garantindo sua exibição, até os dias de hoje, na época de Natal.

Em 1954, Freed produziu e adaptou da *Broadway* o musical “Brigadoon - A Lenda dos Beijos Perdidos” (*Brigadoon* - EUA), com direção de Vincente Minnelli. Esse musical romântico ambientado na lendária cidade de *Brigadoon* é estrelado por Gene Kelly e Cyd Charisse. A relação da fantasia com a realidade é resgatada nesse filme através do contraponto da real cidade de Nova York com a mágica cidade de Brigadoon. Aqui, a fantasia acaba se tornando a escolha do

personagem. Alguns dos melhores momentos estão na coreografia escocesa criada pelo próprio Kelly, além dos figurinos e cenários estilizados.

Também em 1954 Stanley Donen foi convidado para dirigir “Sete Noivas para Sete Irmãos” (*Seven Brides for Seven Brothers* - EUA), pela Unidade de Jack Cummings na MGM. Depois de anos de experiência na Unidade de Freed, Donen criou seqüências memoráveis para esse musical original, com canções bem integradas à história. Por volta dos anos 1800, Adam Pontipee (Howard Keel) é o irmão mais velho de uma família de sete irmãos que vivem juntos em um rancho no Oregon. Ele conhece a garçonete Milly (Jane Powell) e a pede em casamento. Mesmo sem se conhecerem, ela acaba aceitando. As confusões têm início quando os outros seis irmãos decidem que também querem se casar. Milly ensina-lhes boas maneiras para que eles consigam conquistar as garotas da cidade.

A seqüência da festa da construção comunitária de um celeiro, quando os rapazes conhecem suas futuras esposas, é o grande momento do filme, revelando primor técnico e artístico. Michael Kidd criou coreografias dinâmicas que contrapunham o vigor e as habilidades dos irmãos Pontipee aos rapazes da cidade. A dança acrobática reflete a rudeza de seus personagens que, ao mesmo tempo, transformam-se em verdadeiros cavalheiros ao dançar com as moças da cidade. A produção reuniu alguns dos melhores dançarinos dos Estados Unidos. Donen soube utilizar as cores excessivamente artificiais do processo *Ansco Color* a seu favor, dando um charme especial à produção.

Em 1955, Freed produziu “Dançando nas Nuvens” (*It’s Always Fair Weather* – EUA), de Gene Kelly e Stanley Donen, dividindo mais uma vez a direção, e “*Kismet*”, dirigido por Minnelli. O primeiro acabou se tornando um fracasso de bilheteria. O roteiro de Comden e Green, ao tentar satirizar a televisão não atingiu o mesmo sucesso que suas sátiras anteriores à indústria do cinema e ao teatro. A história trata de uma espécie de reencontro de três amigos que lutaram juntos na II Guerra Mundial. Mas, com o passar dos anos, suas vidas seguem rumos diferentes e eles já não possuem mais o entrosamento anterior e se vêem obrigados a participar de uma espécie de *talk show* na TV para contar suas histórias.

Para um musical que deveria reforçar um clima nostálgico, “Dançando nas Nuvens” acabou se tornando amargo, mas com algumas seqüências memoráveis como a de Gene Kelly dançando sob patins, ao interpretar a canção *I Like Myself*. Outro momento interessante do filme foi a idéia de Donen de dividir a tela, formato *CinemaScope*, em três partes para introduzir as diferentes carreiras dos três amigos ao som da canção *March, March*. Este foi o primeiro filme para o qual André Previn realizou as composições musicais, com letras escritas pelos roteiristas Comden e Green. Diferentemente das produções anteriores da Unidade Freed, o filme estreou em *drive-ins*, um prenúncio das mudanças na indústria cinematográfica.

Já “*Kismet*” era um bem-sucedido espetáculo da *Broadway* ao estilo dos contos árabes de Sherazade. Minnelli não queria dirigir o filme, mas acabou aceitando, ao negociar com a MGM que depois desse filme ele poderia realizar o projeto que desejasse. Aparentemente, essa falta de entusiasmo do diretor com a produção refletiu sobre o filme, que não obteve o sucesso esperado.

Em 1956, a MGM lançou “Alta Sociedade” (*High Society* - EUA), de Charles Walters, produzido por Sol C. Siegel, estrelado por Bing Crosby, Frank Sinatra e Grace Kelly – em seu último filme antes de se tornar princesa de Mônaco. O filme é um *remake* em forma de musical de “Núpcias de Escândalo” (*The Philadelphia Story* – EUA – 1940), de George Cukor. Trata-se da história de uma garota rica e temperamental que decide se casar novamente, enquanto o ex-marido tenta reconquistá-la. As canções de Cole Porter dão brilho ao filme, com divertidas interpretações de Crosby e Sinatra.

Já a 20th Century Fox lançou, em 1956, o musical “O Rei e Eu” (*The King and I* – EUA), de Walter Lang. Baseado num espetáculo da *Broadway*, o filme conta a história de uma viúva e professora inglesa que é convidada a ensinar inglês aos filhos do Rei do Sião. Os conflitos culturais são refletidos nas seqüências musicais interpretadas por Yul Brynner e Deborah Kerr, com músicas de Richard Rodgers e Oscar Hammerstein II. O filme ganhou quatro Oscar da academia, incluindo o de melhor ator para Brynner, melhor música, direção de arte, figurino e edição de som.

Nesse mesmo ano, a MGM finalmente conseguiu lançar o filme “Convite à Dança” (*Invitation To The Dance* – EUA), dirigido, escrito e coreografado por

Gene Kelly e produzido por Arthur Freed. A produção do filme foi iniciada em 1952 e teve constantes interrupções, entre montagens e re-montagens, que só possibilitaram que o filme fosse lançado quatro anos depois. A intenção de Kelly era intercalar três histórias contadas inteiramente através da dança. A melhor seqüência é a em que Kelly entra na história de Sinbad, o marujo, e dança com personagens animados. Os desenhos foram realizados por William Hanna e Joseph Barbera, dando continuidade a uma parceria que tivera início em “Marujos do Amor” (*Anchors Aweigh* – EUA – 1945), de George Sidney, quando Kelly dançava com o ratinho Jerry, em uma seqüência antológica.

Já na Paramount, em 1957, Stanley Donen dirigiu “Cinderela em Paris” (*Funny Face* – EUA), estrelando Fred Astaire e Audrey Hepburn e produzido pelo braço direito de Freed, Roger Edens – dando seus primeiros passos rumo à sua carreira como produtor independente. Nesse musical Astaire é um fotógrafo de moda, inspirado no famoso fotógrafo Richard Avedon, que decide transformar uma vendedora de livros em *top model*. As músicas de Gershwin, o figurino de Givenchy e um uso significativo das cores transformaram as sessões de fotos em Paris nas melhores partes do filme. O filme contém poucas danças que, embora sejam mais modernas, não possuem a grandiosidade das famosas seqüências executadas por Astaire.

Também em 1957 é lançado “O Prisioneiro do Rock” (*Jailhouse Rock* – EUA), de Richard Thorpe. Um filme que refletia a nova tendência musical da juventude norte-americana, tendo Elvis Presley como astro principal. A canção título do filme é uma das grandes seqüências musicais que foi toda coreografada pelo próprio Elvis. Bem diferente dos musicais clássicos da era Arthur Freed, esse filme já revela a mudança do público alvo e as transformações que estavam ocorrendo na indústria cinematográfica norte-americana.

Ainda em 1957, a Unidade de Arthur Freed produziu “Meias de Seda” (*Silk Stockings* – EUA), último filme dirigido por Rouben Mamoulian e estrelado por Fred Astaire e Cyd Charisse. Essa versão musical de “*Ninotchka*”, filme realizado por Ernst Lubitsch, em 1939, procurava, como em todo filme da Unidade de Freed, inserir as canções na trama para que dessem sentido à história. Assim, o personagem de Astaire seduz Ninotchka através da dança. A seqüência da transformação da fria inspetora russa em uma elegante mulher capitalista é um

momento significativo do filme. É através da dança e da música que ela vai se transformando. Outra seqüência marcante é quando ela e Astaire entram no estúdio e dançam juntos, celebrando seu amor através da empolgante coreografia de Hermes Pan e Eugene Loring. Entretanto, a grande surpresa está no número *The Ritz Roll and Rock*, em que Fred Astaire, em seu habitual traje, de fraque e cartola, dança ao som do ritmo da juventude da época.

Pode-se perceber que, de uma forma ou de outra, os musicais de sucesso desse período que não foram realizados pela Unidade de Freed na MGM tinham em sua equipe algum membro da famosa Unidade, que emprestaram a essas produções sua experiência e requinte, adquiridos pelo trabalho com o melhor produtor de musicais do cinema norte-americano.

Apesar de alguns sucessos esporádicos, foi somente em 1958 que a Unidade de Freed conseguiu realizar um musical de grande sucesso de público e crítica, contrariando a tendência do mercado cinematográfico, que vinha considerando os musicais como um gênero superado. “Gigi” (EUA), filme dirigido por Minnelli, tornou-se o último e grandioso suspiro da Unidade de Freed na MGM. Inspirado no romance francês de Colette, “Gigi” já havia sido adaptado para o cinema em uma versão dramática francesa, em 1948, dirigido por Jacqueline Audry.

No filme de Minnelli, a menina Gigi é interpretada por Leslie Caron, que é criada por sua avó (Hermione Gingold) e sua tia (Isabel Jeans) para ser cortesã, mas acaba se tornando o verdadeiro amor do homem do qual deveria ser amante, Gaston Lachaille (Louis Jourdan), quebrando assim a tradição da família. A história original representou um verdadeiro desafio para ser adaptada segundo as exigências da censura norte-americana. As músicas foram escritas por Frederick Loewe e Alan Jay Lerner que também foi o responsável pela adaptação do roteiro.

Maurice Chevalier foi convidado para interpretar Honoré Lachaille, o tio *bon vivant* de Gaston. Honoré era também uma espécie de narrador da história. O filme foi uma superprodução realizada em locações em Paris, tanto os interiores quanto os exteriores, buscando recriar o clima da cidade do início do século XIX. De qualquer forma, “Gigi” não era um musical como os outros da Unidade de Freed. Não havia no filme as seqüências de dança grandiosas que consagraram a

Unidade ou, como afirma Thomas Schatz: “*Gigi* era, porém, um musical estranhamente estático e pesado, desprovido das coreografias e da grande energia que caracterizavam as melhores produções da Unidade de Freed”.⁵¹

A história é contada de forma musicada, tornando as canções um elemento fundamental para sua compreensão. A grande sequência musical é quando Gaston finalmente percebe que Gigi não é mais uma criança e que se transformou numa linda mulher. Ele sai andando pelas ruas de Paris, indignado pela simples sugestão de que Gigi não fosse mais a garotinha que ele conhecia. Aos poucos, através da canção, ele vai percebendo que ela crescera, desabrochava diante de seus olhos sem que ele se desse conta. Na mesma canção, ele percebe essa transformação e faz o caminho de volta até a casa de Gigi, passando pelos mesmos lugares, que agora são pontuados com uma nova letra da canção, exaltando sua descoberta.

A interpretação das canções *Thank Heaven for Little Girls* e *I Remember it Well* por Maurice Chevalier deram um charme especial ao filme. A abordagem sutil de Minnelli sobre o tema – no mínimo, duvidoso – da garota que é criada para ser amante de um dos homens mais ricos de Paris fez de “Gigi” um dos grandes clássicos do cinema. E é claro, como preza a moral norte-americana, o verdadeiro amor quebra a tradição do concubinato e garante a Gigi um futuro certo como esposa decente. O filme arrebatou nove Oscar, incluindo o de melhor filme, direção, roteiro, direção de arte, fotografia, figurino, edição, música e canção. Um grande sucesso para um gênero em decadência.

A partir daí, a Unidade de Freed não conseguiria mais repetir os sucessos de outrora. Com as mudanças na indústria, Freed perdia cada vez mais sua autonomia. Ele deixou a MGM em 1970, e passou a dedicar seu tempo com a organização da cerimônia anual do Oscar, enquanto ainda tentava produzir seus filmes independentes, mas muitos deles nunca saíram do papel. Algum tempo depois, Arthur Freed tornou-se presidente da *Academy of Motion Pictures Arts and Sciences*. Em 1968, ele recebeu um Oscar especial por sua brilhante carreira e contribuição à indústria cinematográfica. Ao longo dos anos, suas produções acumularam vinte e um Oscar.

⁵¹ SCHATZ, 1991, p. 459.

1.4 – Uma nova Hollywood

O cinema era, e de certa forma continua sendo, a mais cara das artes e, no período do sistema de estúdio, era possível aliar mentes criativas à melhor estrutura de realização que o dinheiro podia comprar. Com orquestras próprias à disposição, as melhores estratégias de marketing para os lançamentos dos filmes, a garantia da distribuição, os direitos de propriedade das melhores obras literárias e dos melhores espetáculos, além de concentrar os melhores profissionais do ramo – atores, dançarinos, realizadores, escritores, técnicos e compositores – tudo isso possibilitou aos grandes estúdios a criação de obras-primas. Poucos filmes, depois dos anos 1960, conseguiram reproduzir o brilho e a grandiosidade dos musicais da década de 1950.

Pode-se dizer que a “decadência” do sistema de estúdio aconteceu no auge do musical norte-americano e acabou levando o gênero ao declínio, provando o quão dependente o musical era deste sistema. Apesar de não existir mais o *Studio System*, as principais companhias de cinema continuaram existindo. Com o fim do sistema, a televisão foi responsável pela revitalização das produções em estúdio. Além de produzir filmes novos e baratos para a televisão, os estúdios começaram a vender seus filmes antigos, atendendo assim a demanda do novo meio de comunicação de massa. As principais características da “Nova Hollywood⁵²” eram a descentralização da produção, a dispensa do pessoal contratado – a fim de reduzir despesas – e o estabelecimento de acordos com os novos produtores independentes.

Com o início da década de 1960, o declínio do gênero foi consolidado. Apesar de se tornarem cada vez mais esparsas, algumas produções destacaram-se por resgatar a grandiosidade da Era de Ouro dos musicais, adaptando as fórmulas clássicas aos novos tempos. Em 1961, “Amor Sublime Amor” (*West Side Story* – EUA), de Robert Wise e Jerome Robbins, foi a grande surpresa. O filme é uma adaptação moderna do drama “Romeu e Julieta”, de Shakespeare,

⁵² Termo utilizado por Thomas Schatz, em seu livro *O Gênio do Sistema*, para designar o período de mudanças na indústria cinematográfica, em meados das décadas de 1950 e 60 (SCHATZ, 1991, p. 462).

ambientada no *West Side*, região de bairros pobres em Nova York. O conflito das famílias Capuleto e Montecchio de Shakespeare cedeu lugar ao conflito da gangue porto-riquenha *Sharks* com a gangue de nativos norte-americanos *Jets*. Além da tradicional rivalidade entre as gangues, o conflito é acirrado pelo romance de Maria, irmã do líder dos *Sharks*, com Tony, um ex-membro dos *Jets*.

Baseado no espetáculo de sucesso da *Broadway*, “Amor Sublime Amor” foi concebido por Jerome Robbins, famoso diretor e coreógrafo. As músicas foram compostas por Leonard Bernstein, com letras de Stephen Sondheim. Na adaptação para o cinema, Robbins dividiu a direção com Robert Wise, editor de “Cidadão Kane” (*Citizen Kane* – EUA – 1941), de Orson Welles. Em meio a uma atribulada produção, Robbins foi afastado por não estar conseguindo cumprir os prazos. Wise assumiu a produção e graças ao perfeccionismo de Jerome Robbins em ensaiar exaustivamente as seqüências de dança, os atores estavam tão bem preparados que Wise não teve problemas em filmá-las.

O grande desafio do filme foi mesclar a realidade das gangues com a irreabilidade proposta pelo gênero musical. O filme conseguiu expressar a rivalidade através da música e da dança. A dança no filme possui um papel dramático fundamental. Além das letras das músicas expressarem a subjetividade dos personagens, a dança sintetiza no movimento suas emoções. Do início ao fim, a dança, assim como a música, está presente, tornando-se um elemento importante na realidade dos personagens. É a coreografia que integra as canções à história e por isso não existem separações entre a ação dramática e as seqüências musicais. Nesse sentido, o filme realiza essa integração de forma inovadora.

“Amor Sublime Amor” é repleto de seqüências geniais, desde a abertura, realizada pelo artista gráfico Saul Bass, que funde traços estilizados com a real imagem de Nova York, até os créditos finais literalmente “pichados” nos muros. As tomadas aéreas da cidade conduzem o espectador até o local onde se passará a história. O prólogo tem início e nele são apresentadas as gangues rivais, praticamente sem falas, apenas com dança. A unidade de cada gangue é criada pela dança. O estalo dos dedos marca o ritmo e convida os membros a entrar no clima. A música é orquestrada e sua presença vai crescendo de acordo com o desenvolvimento da ação. O assovio é um sinal. Esse prólogo foi filmado

dos mais diferentes ângulos. O filme foi realizado parte em locação e parte em estúdio.

“Amor Sublime Amor” pode ser considerado um drama romântico por desenvolver a história a partir de um par central, que irá quebrar tradições, trazendo consequências para todos que estão ao seu redor. Maria (Natalie Wood) e Tony (Richard Beymer) se amam e em nome desse amor estão dispostos a transpor as barreiras do preconceito e da rivalidade. O problema é que aqueles que estão à sua volta não permitirão que isso aconteça. A pureza e a inocência do amor não os deixa perceber as consequências de seus atos. Afinal, sempre que estão juntos é como se eles fossem parar numa outra realidade, onde “um espaço subjetivo para os amantes”⁵³ é criado. Luzes e efeitos cenográficos transformam a realidade quando os amantes estão juntos. A fantasia só será apresentada através do casal que, com seu amor, tenta transformar a realidade. Mesmo quando eles se encontram às escondidas na loja onde Maria trabalha, eles imaginam seu casamento com os manequins no lugar de suas famílias e amigos, simulando uma realidade perfeita. Essa fantasia tenta concretizar aquilo que a realidade não os permitirá fazer.

A montagem, aliada à coreografia, dá continuidade aos cortes espaciais, permitindo que a ação prossiga no ritmo da música. O domínio técnico e a inovação artística criam soluções essencialmente cinematográficas, transformando o filme em um clássico da sétima arte. As transições entre as seqüências são funcionais, sempre mantendo um elemento de ligação entre elas, como, por exemplo, quando Tony, depois de cantar *Something's Coming*, aponta em direção ao céu, a câmera segue nessa direção e mostra roupas penduradas no varal. Essa imagem se funde com a imagem das roupas penduradas na sala de costura da loja de confecção onde Maria e Anita (Rita Moreno) trabalham. Elas estão se preparando para o baile. Por sua vez, a transição dessa seqüência para o baile acontece através de Maria que começa a rodopiar com empolgação e sua imagem, através de efeitos especiais, vai se fundindo à imagem dos dançarinos

⁵³ CAPUZZO, 1999, p. 74.

no baile. O uso das cores no filme é muito significativo, tornando-se um elemento dramático tão importante quanto o som e a coreografia.

O filme abordava uma realidade recente dos Estados Unidos, na época, retratando a grande imigração de porto-riquenhos que ocorreu na década de 1950. Eles deixavam seu país em busca do sonho americano. A questão dos imigrantes é apresentada de forma exemplar através da canção *America*, quando os porto-riquenhos estão reunidos no telhado do prédio e suas garotas falam das vantagens da América. A performance das garotas lideradas por Rita Morena em oposição aos rapazes liderados por George Chakiris é extremamente adequada à seqüência. A letra da música e a coreografia expressam a realidade dos imigrantes, seus sonhos, esperanças, decepções e preconceitos. A precisão técnica, o envolvimento dos atores e a atenção aos detalhes dão valor às performances. A dança é filmada como nos tempos de Fred Astaire, de corpo inteiro, com a câmera acompanhando seus movimentos e com o mínimo de cortes possíveis para exaltar as habilidades dos dançarinos.

A grande seqüência musical do filme é a do quinteto *Tonight*. Nessa seqüência, cada personagem está em um lugar diferente, mas têm seus desejos integrados pela canção. Bernardo (George Chakiris) e os *Sharks* terminam os preparativos para a briga, assim como Riff (Russ Tamblyn) e os *Jets*. Enquanto isso, Anita se arruma para encontrar Bernardo depois da briga. Tony se prepara para encontrar Maria após conseguir impedir a briga. Maria, por sua vez, espera ansiosamente por seu encontro com Tony. Todos estão na expectativa de que será uma grande noite. A canção é a mesma, mas sua letra é diferente de acordo com a vontade de cada personagem; seu ritmo acelera ou diminui conforme quem a canta. Somente aqueles que têm o mesmo objetivo cantam a mesma letra, como Maria e Tony em nome do amor e os *Sharks* e os *Jets* em nome da disputa. A montagem dessa seqüência determina seu ritmo, junto com a música, e o crescimento da ansiedade e expectativa dos personagens. Os planos são montados em oposição quando os *Jets* e os *Sharks* cantam, incitando o iminente conflito. Quando Maria e Tony cantam, os planos estão em harmonia. Já Anita está sempre sozinha no centro do enquadramento, num prenúncio de seu futuro. Com o movimento dos *Jets* e dos *Sharks* em direção ao local da briga, as vozes dos outros personagens passam a ser escutadas na cena. O som permanece

sincronizado com o personagem principal, mas, ao fundo, as vozes se misturam. Por fim, todos acertam o ritmo e cantam em uníssono a mesma letra, empolgados, sim, mas pelos diferentes motivos.

As brigas são danças em si, coreografadas em seus mínimos detalhes. O pior acontece e Bernardo mata Riff. Tony, que fora lá para impedir a briga, acaba vingando seu amigo *Jet* e mata Bernardo. Agora seu destino está fadado à tragédia. Tony vai se encontrar com Maria para pedir seu perdão e assim poder se entregar à polícia. Ela o perdoa e, juntos, eles desejam, através da canção *Somewhere*, que houvesse um lugar e um tempo para que eles pudessem ficar juntos. Apesar de consumir seu amor, eles não poderão ficar juntos.

Enquanto isso, a polícia procura os membros das gangues para prender os culpados. Os *Jets* se reúnem e procuram se acalmar. O número *Cool* expressa a necessidade de tranquilidade e a dificuldade em esconder seus sentimentos. A coreografia expressa perfeitamente esse turbilhão de sentimentos que devem ser contidos. Essa seqüência revela também o amadurecimento forçado desses jovens que percebem, tardiamente, as conseqüências de seus atos. No fundo, eles não esperavam que a rivalidade chegasse a conseqüências tão extremas.

No melhor estilo “Romeu e Julieta”, por um capricho do destino, Tony pensa que Maria está morta. Quando ele descobre que ela está viva, ele é morto por um membro dos *Sharks*. Amar não foi o suficiente. Na verdade, segundo Maria, todos eram responsáveis pela morte de Tony, Riff e Bernardo, pois foi o ódio deles que alimentou o conflito.

Mais do que mero entretenimento, “Amor Sublime Amor” é a prova de que é possível reunir numa boa história, música, dança e arte e ainda assim levar o público à reflexão com questões contundentes. A mensagem do filme é pungente e permanece recente. Enquanto houver ódio e intolerância não haverá um lugar real para o amor. O filme ganhou dez Oscar, incluindo o de melhor filme de 1961. Tamanha façanha não foi repetida por um musical até os dias de hoje.

Alguns anos depois, outra novidade no gênero aconteceu. Walt Disney lançou, em 1964, o filme “Mary Poppins”, dirigido por Robert Stevenson. Nesse musical à moda antiga, personagens reais contracenavam, cantavam e dançavam com personagens animados, o que garantiu o enorme sucesso do filme. Disney

conseguiu recriar a atmosfera mágica do livro de P. L. Travers, que, além da animação, exigia o uso de efeitos especiais para se contar a história de uma babá praticamente perfeita, interpretada por Julie Andrews, em seu primeiro filme. A mistura de uma história fantástica, com animação e música, trouxe novas perspectivas ao gênero musical. Como sempre, o clima familiar dos filmes de Disney está presente, reforçando a idéia de que as relações humanas são mais importantes do que o dinheiro e os bens materiais.

As músicas do filme foram compostas por Richard e Robert Sherman, irmãos e compositores oficiais dos estúdios Disney, que ganharam o Oscar de melhor canção por *Chim-Chim-Cheree*. As músicas, quando cantadas por Mary Poppins ou Bert (Dick Van Dyke), estão relacionadas à magia, permitindo que coisas “anormais” aconteçam. Cada personagem possui uma música que o caracteriza, expressando suas idéias e emoções. A coreografia, aliada aos efeitos especiais e à animação, cria novas possibilidades imagéticas, reforçando o clima lúdico do filme.

Apesar de ser repleto de seqüências memoráveis, a grande seqüência do filme acontece quando Mary Poppins, Bert e as crianças entram dentro dos desenhos da calçada. Assim começa a aventura no universo mágico da animação. Lá, eles encontram diferentes personagens e descobrem que podem fazer tudo que sua imaginação permitir. A dança também possui efeitos mágicos, que exaltam sua leveza como quando Mary Poppins, num rodopio, flutua no ar. Nessa seqüência, o divertido número *Supercalifragilisticexpialidocious* tornou-se o mais conhecido. As brincadeiras propostas nos números musicais realizam o sonho de toda criança, fazendo com que tomar remédio se torne uma coisa gostosa e até a arrumação do quarto, “num passe de mágica”, se transforme em algo divertido. Para se conseguir uma atuação mais espontânea das crianças, deixava-se que os efeitos especiais as surpreendessem durante a filmagem.

Mas nem a magia de “Mary Poppins” foi suficiente para fazer o gênero reviver seu tempo áureo. De certa forma, o fato de o musical ser usado junto com a animação permitiu que o gênero passasse a ser associado a histórias infantis. As produções estavam cada vez mais esporádicas e ninguém conseguia encontrar uma fórmula garantida de sucesso, já que o gosto do público tornara-se muito variado.

Os direitos da peça de sucesso da *Broadway, My Fair Lady*, foram disputadíssimos pelos estúdios. Até Arthur Freed tentou comprá-los, mas foi Jack Warner quem acabou conseguindo transformar a peça em filme. “Minha Bela Dama” (*My Fair Lady* – EUA), de George Cukor, foi lançado no mesmo ano que “Mary Poppins” e suas histórias eram ambientadas no mesmo período histórico. Julie Andrews havia sido cogitada para o papel de Eliza, em “Minha Bela Dama”, já que ela havia interpretado este papel por anos no espetáculo da *Broadway*. Como o estúdio não a achava fotogênica o suficiente para interpretar uma florista pobre que se transformava em dama da sociedade, ela acabou aceitando a oferta de Disney para fazer “Mary Poppins” e ganhou um Oscar por sua interpretação. Ao receber o prêmio da Academia, Andrews agradeceu a Jack Warner por não ter lhe dado o papel em “Minha Bela Dama”.

Audrey Hepburn foi escolhida para o papel e estava excelente como Eliza, mesmo tendo suas canções dubladas por Marni Nixon. O filme, apesar de ser considerado romântico, não celebra o romance, mas sim a inteligência. A relação de Eliza com o Prof. Higgins (Rex Harrison) vai sendo construída através do processo de transformação da moça. Nenhum beijo sequer é trocado entre eles e o comentário de Higgins que mais se aproxima da idéia de amor é quando ele afirma ter se “acostumado” com a presença de Eliza, tentando justificar seu desejo de que permanecessem juntos. Este foi um dos últimos musicais com idéias essencialmente adultas.

Apesar de não haver fugas da realidade, a música faz parte da realidade dos personagens e eles se expressam essencialmente através das canções. Isso permitia a estilização da realidade, o que faz com que a Londres representada no filme seja apenas uma referência à real cidade. O filme representa o mundo da alta sociedade com soluções teatrais e exageros, o que acaba tornando a realidade, fora da casa de Higgins, numa grande simulação – no fundo, um retrato ironicamente estilizado da alta sociedade londrina do início do século XX.

O filme narra a história de uma pobre florista que quer mudar de vida e acaba sendo “cobaia” de um famoso professor de fonética e dicção que acredita que a língua bem falada é um fator determinante de nível social. Ele segue o princípio de que, se o sotaque é uma marca de classe, ao mudá-lo, poder-se-ia alterar a classe social. Ele se propõe a transformá-la em uma dama em seis

meses. Com seus métodos rígidos e aparelhagem “moderna”, ele a faz passar por extenuantes treinamentos. Os empregados da casa formam um coro, ao estilo do teatro grego, cantando as desventuras dos personagens e implorando ao professor que desista dessa insólita tarefa. É através do coro que se tem a noção de passagem do tempo e do quão cansativo são os exercícios vocais de Eliza. Todos se envolvem na empreitada e se cansam quando a pobre florista não demonstra sinais de melhora.

A própria canção *Just You Wait*, cantada por Eliza, revela seu nível de tensão. Ao invés de expressar o amor, como nos musicais clássicos, através dessa canção, Eliza revela seu ódio pelo professor que a faz passar até fome, quando ela não consegue realizar os exercícios corretamente. Essa é a única seqüência em que a música expressa uma realidade fantástica. A florista sonha acordada com a execução do professor assim que ela se tornar uma dama. O cenário é o mesmo, apenas é utilizado um efeito embaçado nas extremidades do enquadramento para ajudar o espectador a perceber que se trata da imaginação de Eliza. O “sonho” é interrompido quando o professor aparece e a encontra cantando. Sem graça, ela continua a praticar sua pronúncia.

O relacionamento entre eles, apesar das desavenças, vai se desenvolvendo até que ela finalmente consegue acertar a pronúncia das palavras e está pronta para se passar por uma dama da sociedade. Apesar do cansaço Eliza canta *I Could Have Danced All Night*, expressando toda a sua empolgação por finalmente ter conseguido mudar sua pronúncia.

O primeiro teste dela como dama será em Ascot, num elegante *jockey club*. Durante a seqüência da corrida de cavalos, percebe-se que aquele é mais um ritual para as pessoas se exibirem num evento da alta sociedade do que para assistirem à corrida propriamente dita. O contraste é revelado no coro que canta sobre o quão emocionante é estar ali na corrida, mas o comportamento das pessoas é frio e distante da emoção exaltada pela música. O premiado figurino, essencialmente em preto-e-branco, revela Eliza como uma linda dama. Entretanto, diferente dos membros da sociedade, ela realmente manifesta sua empolgação com a corrida de cavalos, para horror dos presentes. A dissimulação dos sentimentos é algo típico da alta sociedade, mas que a jovem florista ainda não aprendeu.

A música parte dos próprios personagens que, através dela, revelam seus sentimentos. Diferente dos outros musicais, em “Minha Bela Dama” são raríssimos os momentos em que existe música ambiente. Na verdade, só há música ambiente no baile da embaixada, durante o teste final de Eliza. A música é a forma mais natural dos personagens se expressarem e só acontece através deles. No baile, ao contrário, são usadas poucas falas e, devido à música ambiente muito alta, o espectador não escuta os diálogos durante praticamente toda a seqüência. Somente quando eles voltam para casa é que o espectador fica sabendo, ao certo, o que aconteceu.

O diálogo é afiado e repleto de tiradas características de Bernard Shaw, cuja peça *Pygmalion* foi a inspiração para o espetáculo e para o filme. Diferente das típicas histórias “água com açúcar”, “Minha Bela Dama” possui um tom ácido, regado por lindas canções que contrastam com as atitudes de seus personagens. O orgulho dos personagens é maior que seu amor, por isso não existem grandes loucuras. Eliza e o professor Higgins decidem ficar juntos no final, mas jamais admitem seu amor um pelo outro, apesar do sentimento estar no ar. O filme celebra o triunfo do intelecto sobre a emoção e talvez seja este o charme que lhe garantiu o Oscar de melhor filme em 1964 e o grande sucesso de público. Assim como “Gigi”, não existem grandes seqüências de dança no filme e toda a ação é catalisada pela música.

A última grande superprodução do gênero musical foi “A Noviça Rebelde” (*The Sound of Music* – EUA), em 1965, dirigida por Robert Wise. No melhor estilo clássico do gênero musical, “A Noviça Rebelde” baseou-se na história real da família austríaca Von Trapp que precisou abandonar sua terra natal, a Áustria, para fugir do regime Nazista. As músicas de Richard Rodgers e Oscar Hammerstein II tornaram-se clássicos que, atualmente, fazem parte da cultura popular norte-americana, como *Do, Re, Mi, My Favorite Things, Climb Every Mountain* e *Edelweiss*.

A música no filme surge como uma salvação para essa família, tanto psicológica quanto fisicamente. É através da música que os filhos do capitão Von Trapp se tornarão crianças mais saudáveis e amorosas. Depois da morte da mãe, a música foi proibida na casa, pois as lembranças eram dolorosas demais. Com a chegada da noviça Maria (Julie Andrews), como a nova governanta, a música

volta a casa. As crianças aprendem o que é ser criança e se divertem. Não existem fugas da realidade para os números musicais, mas estes refletem a redescoberta da alegria de viver. Seguindo uma tendência do gênero na época, não existem grandes seqüências de dança no filme, que, normalmente, estão inseridas no contexto de algum tipo de evento.

O filme foi um arrebatador sucesso de bilheteria e, depois dele, nenhum outro musical repetiria tamanha façanha. Apesar de ser considerado piegas por alguns críticos mal-humorados, “A Noviça Rebelde” encerra com chave de ouro a era dos grandes musicais norte-americanos. Algumas de suas seqüências tornaram-se clássicas, sendo parodiadas em filmes posteriores.

Outras produções tentaram aproveitar o clima de retomada do gênero instaurado depois do grande sucesso de “A Noviça Rebelde”. Assim, filmes como “*Funny Girl – A Garota genial*” (*Funny Girl* – EUA – 1968), de William Wyler; “*Oliver!*” (EUA/Inglaterra – 1968), de Carol Reed; e “*Alô, Dolly*” (*Hello Dolly* – EUA – 1969), de Gene Kelly, apesar de serem produções elaboradas e reconhecidas com Oscar, não obtiveram o sucesso esperado. “*Alô, Dolly*”, por exemplo, tornou-se um estrondoso fracasso de bilheteria. De qualquer maneira, Barbra Streisand, atriz de “*Funny Girl*” e “*Alô, Dolly*”, tornou-se uma significativa estrela dos musicais dessa fase. Mesmo sem refletir o brilho de outrora, alguns desses filmes permanecem carinhosamente na memória. “*Funny Girl*” chegou até a ganhar uma seqüência em 1975, “*Funny Lady*”, dirigido por Herbert Ross.

Nos anos que se seguiram, já não havia tantas produções expressivas do gênero, com exceção de algumas adaptações de peças de sucesso da *Broadway*. Com as mudanças na indústria não se tinha mais profissionais tão capacitados para realizar tais produções. Por ser um gênero caro, os musicais necessitavam de uma equipe experiente e integrada que conhecesse de música e dança, sendo capaz de desenvolver soluções para melhor apresentá-las na tela de cinema. Do câmara ao iluminador, da direção de arte ao editor, todos precisavam conhecer os códigos característicos do musical. A relação do cinema musical com a *Broadway* estava mais forte do que nunca. Os espetáculos de grande sucesso de público e crítica acabavam sendo escolhidos para serem adaptados para o cinema. Essa foi a saída encontrada pelos produtores para medir o gosto do público. Afinal, os espetáculos musicais sempre fizeram sucesso na *Broadway*, o que permitiu que

esta continuasse sendo a principal fonte de profissionais e idéias para os musicais do cinema.

1.5 – Bob Fosse e uma nova era para o musical

Apesar da drástica queda na produção de musicais no final das décadas de 1960 e 70, foi com Bob Fosse, conceituado diretor, artista e coreógrafo da *Broadway* que o musical sofreu mais uma significativa reinvenção. Com a estrutura do musical clássico já conhecida e estabelecida, foi possível a Fosse recriar estratégias, revendo certos padrões do gênero. Com Fosse, os finais felizes e o universo de sonho que caracterizavam os musicais anteriores cederam lugar à subversão desta realidade fantástica. Os personagens tipicamente felizes passaram a ser falíveis, ignóbeis e, conseqüentemente, mais humanos. Os filmes de Fosse refletem a ansiedade de uma geração, mostrando o lado menos glamouroso das relações humanas. O universo *underground* e ácido criado por ele muitas vezes incomoda e leva à reflexão.

As inovações de Fosse representavam algum aspecto desconexo do mundo, no qual o final tipicamente feliz não era mais uma constante e cedia lugar a certo pessimismo, expresso por coreografias perfeitas. Inquietantes, contundentes e subversivos, os filmes de Bob Fosse eram enriquecidos pelos números musicais inseridos com perfeição na trama e trilhas sonoras marcantes. A separação entre a realidade e a fantasia é definida pela confusão de seus personagens. Com isso, o gênero musical ganhou força expressiva em meio ao marasmo das produções do período. Até então, com exceção de “Amor Sublime Amor”, ninguém havia conseguido adaptar de forma tão moderna o gênero musical. Fosse foi além da proposta de “Amor Sublime Amor” expressando a confusão psicológica de seus personagens através da música, vinculando realidade e fantasia através de suas coreografias.

As características subversivas estão presentes na filmografia de Fosse, chegando a se tornar praticamente uma assinatura. Seus filmes parecem comungar com um novo tipo de espectador, adaptando o gênero à contemporaneidade. Bob Fosse trouxe uma nova perspectiva para o filme musical. Sua visão única refletia um universo musical mais próximo da realidade,

com temas polêmicos que refletiam uma época e que, mesmo nos dias de hoje, permanecem atuais.

Bob Fosse (1927 – 1987), nasceu em Chicago e tornou-se um premiado coreógrafo da *Broadway*. Começou a trabalhar no cinema como dançarino e coreógrafo das versões cinematográficas de seus shows de sucesso na *Broadway*. Fez sua estréia como diretor em 1969, com o filme “Charity, meu amor” (*Sweet Charity* – EUA), um musical baseado no filme “Cabíria” (*Le Notti di Cabiria* – Itália – 1957), de Federico Fellini. Seus grandes sucessos foram “*Cabaret*”, de 1972, e “O Show Deve Continuar” (*All that Jazz* – EUA), de 1979.

“*Cabaret*” lançou Liza Minnelli como a revelação de uma nova geração de artistas de musicais. Filha de Vincente Minnelli e Judy Garland, Liza (1946 -) foi praticamente criada no *showbusiness*. Diferente de outros filhos de artistas famosos ela conseguiu desenvolver uma carreira própria, se tornando uma estrela independente do sucesso de seus pais. Sua versatilidade artística permitiu que ela se tornasse atriz de teatro e cinema, cantora e dançarina.

Ao abandonar um velho clichê do gênero musical, *Cabaret* não tenta fazer com que o espectador saia feliz do filme. Muito pelo contrário, ele mostra que, na Berlim cada vez mais sufocada pelo crescimento do partido Nazista, cresce também a ambigüidade sexual e certa anarquia moral no universo *underground* dos cabarés. O personagem principal é Sally Bowles (Liza Minnelli), uma cantora norte-americana em busca de fama, na Berlim dos anos 1930. Ela procura não levar a vida muito a sério, mas é constantemente confrontada pela dura realidade da época.

Os números musicais apresentados no cabaré também são comentários mordazes, diretamente relacionados à vida de seus personagens, suas transgressões e perversões. Todo o filme é praticamente regido pelo mestre de cerimônias (interpretado por Joel Grey), que pontua os acontecimentos de maneira ironicamente cômica. O clima de tensão está sempre presente, mesmo nos números mais alegres. A música possui uma função dramática fundamental na história e é inserida intercalando a realidade de Sally com os números do “*Cabaret*”. A fantasia se funde com a realidade nos shows. A ambigüidade das relações está sempre presente e, por isso, nem tudo é aquilo que parece ser. O

filme recebeu oito prêmios da Academia incluindo de melhor diretor, atriz, ator coadjuvante, direção de arte, fotografia, edição, música e som.

“O Show Deve Continuar” era uma versão felliniana da vida do próprio Bob Fosse, criando um musical realmente cinematográfico. O filme é considerado por muitos como o “Oito e meio” de Fosse – numa alusão ao filme de Federico Fellini (*Otto e mezzo* – Itália – 1963) – por seu caráter autobiográfico e complexo uso da metalinguagem. Através de cortes rápidos e elipses espaciais, Fosse conta a história de seu *alter ego* John Gideon (Roy Scheider), famoso coreógrafo e diretor da *Broadway*, levando o espectador a acompanhar seus momentos finais. Aqui, os bastidores de um espetáculo musical são apresentados como pano de fundo para os bastidores da vida de John Gideon. A história é contada sob o ponto de vista dele, sob o seu olhar, ou melhor o olhar de Fosse que, por detrás das câmeras, é quem decide o que deve ou não ser mostrado.

O filme começa com o ritual de Gideon: todas as manhãs, ele coloca uma fita em seu toca-fitas e escuta uma música clássica, pinga colírio nos olhos, coloca um antiácido num copo, bebe o antiácido, toma um banho, e ingere suas *dexedrin*as. No final, ele se olha no espelho e diz: “*Show time, folks!*” (Hora do show, pessoal!). Esse ritual se repete durante todo o filme, tornando-se uma importante referência para o espectador de passagem de tempo. Um criativo exemplo do uso do *leitmotiv*, ou seja, o tema condutor do filme no qual todos os acontecimentos giram em torno.

A música faz parte do dia-a-dia de Gideon e ela o cerca onde quer que ele vá, sempre acompanhada de um bom número musical. Afinal, a vida dele é a *Broadway*. A sequência inicial da seleção do elenco do espetáculo, ao som de *On Broadway*, cantada por George Benson, é uma pequena obra-prima. Através da montagem, o espectador acompanha todo o processo de seleção de bailarinos para o show, de maneira dinâmica, com os dançarinos sendo substituídos em um corte.

Fosse inovou ao quebrar a estrutura narrativa linear, alternando o passado, presente e futuro de seu personagem na história. A semelhança com “Oito e meio”, de Fellini, é marcante. A história do gênio acuado por sua própria genialidade e as fugas da realidade geradas por sua confusão mental, se repete. Fosse acaba indo além de Fellini, acreditando que não existe redenção para seu

personagem e leva-o à morte. Gideon dirige a si próprio numa cama de hospital e as mulheres de sua vida vêm se despedir dele, como se tudo passasse de mais um número musical. Essa é uma de suas melhores alucinações, na qual as três mulheres mais importantes, sua ex-mulher, a namorada e a filha, terão cada uma um número solo. As outras mulheres que passaram por sua vida também fazem um número em conjunto, transformando a morte em mais um de seus famosos espetáculos. Os números são intercalados por *flashes* da realidade, com cenas da operação de Gideon, memórias e suas conversas com um anjo – que também pode ser visto como sua musa, ou mesmo como a morte (representada pela atriz Jessica Lange). As fases da morte, citadas pelo comediante do filme que Gideon está editando, paralelamente ao espetáculo, acabam prenunciando as fases pelas quais o próprio diretor vai passar, entre elas: raiva, negação, barganha (Gideon chega a perguntar a Deus se Ele não gosta de musicais), depressão e, por fim, aceitação.

O filme é repleto de referências e ironias que sugerem uma reflexão crítica sobre os rumos da indústria cinematográfica norte-americana. Também pode-se perceber uma metáfora ao próprio gênero musical que “agonizava”, assim como o protagonista. Fosse sempre teve uma visão mais artística, crítica e ácida do *showbusiness*. E essa visão é esfregada na cara do espectador na seqüência final. Gideon morre e, na última cena do filme, ele é fechado em um saco para cadáveres, ao som de *There's No Business Like Show Business*. O que poderia ser uma homenagem torna-se um cruel comentário sobre a realidade do mundo do entretenimento norte-americano, quando o espectador se lembra de uma seqüência anterior do filme. É a seqüência em que os produtores do espetáculo de Gideon estão conversando com os advogados sobre seus prováveis prejuízos com a repentina ausência do diretor, devido à sua doença. Eles são informados que se o diretor não melhorar e morrer até determinado dia, e eles cancelarem o show, eles lucrarão mais de um milhão de dólares, tornando-se um dos primeiros espetáculos da *Broadway* a lucrar por nunca ter estreado. Assim, a lógica perversa da indústria do entretenimento acaba, mais uma vez, vencendo, ao som de *There's No Business Like Show Business*, de Irving Berlin. Os musicais de Bob Fosse eram essencialmente cinematográficos e sua vida tão intensa quanto a de

seus personagens. Ele lançou um novo olhar sob o musical, provando que o gênero não havia esgotado suas fórmulas.

No mesmo ano de “O Show Deve Continuar”, surgiu “*Hair*” (EUA – 1979), um híbrido entre os musicais. O fenômeno *Hair* começou na *Broadway* e, mais tarde, foi adaptado para o cinema pelo diretor eslavo Milos Forman. Retrato da sociedade *hippie* dos anos 1960, “*Hair*” levantou questões e bandeiras em nome do amor livre e da paz. Associar o movimento *hippie* à música era uma solução óbvia, mas que garantiu ao filme realizar suas seqüências musicais sem fugir da realidade. A loucura e a liberdade de expressão, normalmente associadas aos *hippies*, permitiam que os personagens saíssem cantando e dançando pelas ruas sem que isso fosse considerado irreal. As fantasias e alucinações eram justificadas pelo uso de drogas, uma realidade dessa geração em busca de novas experiências.

A música faz parte da trama e sem ela seus personagens não poderiam se expressar. Tudo é motivo de celebração e contestação para esses jovens que se expressavam, no filme, através das ousadas coreografias de Twyla Tharp. A montagem das seqüências musicais é funcional, ajudando a expressar as idéias das canções através de imagens sugestivas e coreografias surpreendentes. É como se o mundo parasse para cantar e as pessoas comesçassem a revelar em público seus mais íntimos desejos através dessas canções, como por exemplo *Black Boys/White Boys*.

Mais do que a simples história do jovem do interior que vai para Nova York para se alistar no exército e acaba conhecendo um grupo de *hippies*, o filme é o retrato de uma época, reconstituindo o choque cultural do movimento *hippie*, na década de 1960. Ao contestar os padrões morais e os valores da sociedade da época através de manifestações pacíficas de caráter cultural, intelectual e artístico, surgia o movimento de contracultura. Isso se reflete nas letras provocantes e sugestivas das canções, entre elas *Age of Aquarius*, *Let the Sunshine in*, *Hair* e *I Got Life* que se destacam na cativante trilha sonora do filme, propondo uma nova maneira de encarar a vida.

Uma das seqüências mais famosas do filme é quando o *hippie* Berger (Treat Williams) invade com seu grupo uma festa da alta sociedade, simplesmente para

que seu amigo do interior possa olhar para a garota rica por quem se apaixonara. Para defender o direito de seu amigo ao amor, Berger sobe em cima da gigantesca mesa, dançando e cantando *I Got Life*, um hino pela igualdade, que diz que, apesar de não terem dinheiro, eles são seres humanos. O sucesso do filme talvez resida na empolgação provocada pela quebra dos estigmas de uma sociedade hipócrita que é confrontada pelos valores que sempre pareceram defender: a liberdade de expressão dos sentimentos. E não há nada melhor do que a música para exaltar esses sentimentos.

Assim como nos musicais de Bob Fosse, *“Hair”* não possui um final feliz. Por uma virada do destino, aquele que mais odiava a guerra acaba indo parar no Vietnã. As questões levantadas em *“Hair”* permanecem atuais e tornaram o filme um dos musicais mais aclamados pelo público jovem. Sua mensagem atravessou gerações e tornou o filme um marco. O mais interessante é perceber que *“Hair”* e todo o movimento que o filme representa conseguiram mudar paradigmas através do conflito pacífico, divulgando as idéias de paz e de amor e propondo uma espiritualidade através do autoconhecimento.

Outros tipos de musicais destacaram-se, ainda nos anos 1970, como a chamada ópera-rock que propusera um olhar contemporâneo sobre o musical, contando sua história essencialmente através da música. Nesta espécie de subgênero, a narrativa se dá sem diálogos, sendo a música a condutora dramática da trama. O exemplo norte-americano mais marcante é *“Jesus Cristo Superstar”* (*Jesus Christ Superstar* – EUA – 1973), de Norman Jewison, uma releitura da vida de Cristo com um tom deliberadamente *hippie*, baseada na ópera-rock homônima de Tim Rice e Andrew Lloyd Webber. No mesmo ano *“Godspell, uma esperança”* (*Godspell* – EUA), de David Greene, mistura pantomima, teatro de variedades e circo para contar a história de Cristo inspirado no Evangelho segundo São Mateus. Todo filmado em locações em Nova York, o filme parece ter esvaziado uma das maiores metrópoles do mundo para contar sua história. O que reforça a trama do filme que tenta resgatar pessoas que estão perdidas no caos de Nova York, mostrando que ainda há uma esperança. Praticamente todo cantado o filme encena de maneira simples e musical os ensinamentos de Cristo.

Já *“Os Embalos de Sábado à Noite”* (*Saturday Night Fever* – EUA – 1977), de John Badham, usou a febre das discotecas e da música eletrônica como tema

no grande sucesso de John Travolta. Foi através da incorporação dos novos estilos musicais que o gênero se transformou, buscando se adaptar aos novos tempos, desde seu surgimento. Nesse filme, as seqüências de dança fazem parte essencial no drama de um jovem suburbano cuja única alegria consiste em dançar aos sábados à noite, tornando-se o “rei” das discotecas. O personagem não dança fora desse contexto, a não ser quando ensaia para brilhar na pista. Ele também não canta, sendo que as músicas estão presentes como pano de fundo, acompanhando as danças e tornando-se um comentário sutil de algumas cenas.

Ainda em 1977, “New York, New York” (EUA), de Martin Scorsese, revela um lado mais obscuro do gênero. Seguindo esse espírito e influenciado pelos musicais “Meus Sonhos te Pertencem” (*My Dream Is Yours* – EUA – 1949), de Michael Curtiz, e “Nasce uma Estrela” (*A Star Is Born* – EUA – 1954), de George Cukor, Scorsese acabou realizando seu primeiro e único musical. Desencantado e um pouco amargurado “New York, New York” não é exatamente o tipo de musical a que se estava acostumado a assistir. Realizado depois da decadência do gênero, ao mesmo tempo em que resgata a aura dos musicais clássicos, o filme de Scorsese levanta questões sobre o desgaste das relações amorosas nos bastidores do *showbusiness*.

Ao contrário de “Meus Sonhos te Pertencem” e “Nasce uma Estrela” que possuem o ideal amoroso dos musicais ao apresentar o sacrifício em nome do amor, “New York, New York” retrata a complexa e confusa relação do casal Francine Evans (Liza Minnelli) e Jimmy Doyle (Robert De Niro), artistas que buscam o sucesso, na época das grandes bandas da América. A impossibilidade amorosa dos dois concretiza-se quando eles percebem que, mesmo se amando, não conseguem ficar juntos sem destruir um ao outro.

O uso da música como contraponto ao sentimento do personagem transforma o típico clichê da canção enquanto revelação de seu interior. Para Francine, a alegria exaltada nas canções se chocam com a tristeza de sua relação com Jimmy. No melhor sentido de “o show deve continuar”, ela esconde seus sentimentos em nome do espetáculo. Nesse sentido, a trama de bastidores ganha outro significado, ao revelar de maneira pungente o sofrimento das pessoas do mundo do entretenimento, humanizando-as.

A seqüência *Happy Endings* do filme (dentro do filme) estrelado por Francine, já uma artista consagrada, retrata seu desejo de ter um final feliz com Jimmy, mas a incompatibilidade dos dois é maior e, ao contrário do show, eles não ficarão juntos. Essa seqüência presta uma bela homenagem aos musicais da Era de Ouro e usa as estratégias narrativas de forma funcional, ao relacionar a ficção à realidade do casal. Enquanto a seqüência acontece, o tempo passa e o número musical funciona como síntese da história de Jimmy e Francine. Ao final, mesmo o espectador mais romântico se convence de que a separação é o melhor final para eles.

A música permeia todo o filme e se torna um elo de ligação entre o casal, mesmo depois de separados. *New York, New York*, a canção título, que mais tarde se tornaria um estrondoso sucesso na voz de Frank Sinatra, revela-se uma homenagem aos sonhos que Jimmy e Francine compartilharam no início de suas carreiras, conseguindo finalmente vencer – cada um à sua maneira – em Nova York. Assim como na música, Jimmy termina o filme caminhando pelas ruas da cidade, ao som da melodia de *New York, New York*. Mesmo que seus sapatos não sejam mais os *vagabonds shoes* cantados na música, ele consegue o sucesso desejado, mas talvez tenha compreendido pela primeira vez que, em sua busca desesperada pelo sucesso, o amor se perdera para sempre.

“New York, New York” possuía originalmente quatro horas e trinta minutos de duração. Para torná-lo mais comercial, cortes foram realizados, transformando-o em uma versão com pouco mais de duas horas. Na versão em VHS, a seqüência com o número *Happy Endings* foi reintegrada ao filme. Uma vez que foi acusado pela crítica de possuir personagens com pouca profundidade, é preciso resgatar a intenção do diretor de realizar um filme sobre o desgaste da relação de um casal do *showbusiness*. O tema não era original, tendo sido trabalhado até por Busby Berkeley em “Idílio em Dó-Ré-Mi”, mas a abordagem de Scorsese sobre o tema torna-o menos romântico, mas assustadoramente humano para um musical.

Apesar das críticas e da má compreensão, o filme de Scorsese apresenta uma tendência diferenciada do gênero musical que acabou sendo brilhantemente explorada por Bob Fosse num contexto mais moderno, em seu “O Show Deve Continuar”, de 1979. “New York, New York” tornou-se um caso à parte no contexto dos musicais da década de 1970.

Assim, os musicais continuaram seguindo a tendência de “Os Embalos de Sábado à Noite”. O sucesso desse filme conduziu a “*Grease: Nos Tempos da Brilhantina*” (*Grease* – EUA – 1978), de Randal Kleiser, um musical leve, ambientado na década de 1950. “*Grease*” foi inspirado nos chamados “filmes de praia” (*beach musicals*) dos anos 1960, cujo marco foi “A Praia dos Amores” (*Beach Party* – EUA – 1963), de William Asher, estrelado pela dupla Annette Funicello e Frank Avalon. Devido ao grande sucesso diante dos jovens norte-americanos da época, o filme teve seis continuações entre 1964 e 1966, apesar da ingenuidade das tramas e dos números musicais, inclusive na utilização da linguagem cinematográfica. Frankie Avalon faz até uma participação especial em “*Grease*”. O filme ganhou fiéis adeptos e consagrou a nova geração de artistas de musicais como John Travolta e a inglesa Olivia Newton-John.

Com o início da década de 1980, a produção de musicais não era mais tão grandiosa, mas obteve um significativo apelo junto ao público através de filmes romanticamente açucarados. A fase da contestação havia passado e, apesar de ter sido produzido nessa década um número relativamente grande de musicais, nenhum deles conseguiu reviver a era de ouro. Os tempos eram outros e as grandes causas não possuíam mais o mesmo apelo.

Com produções cada vez mais baratas e uma grande quantidade de filmes sendo realizados especialmente para a televisão, a qualidade dos musicais diminuiu muito. Surgia a geração MTV e com ela uma forma estilizada de musical para a TV, com as músicas sendo apresentadas em pequenos curtas que contam uma história, apresentando os intérpretes das canções atuando e dançando ou simplesmente com imagens não necessariamente relativas à letra das músicas, mas que ilustrem pelo menos a melodia. Com o desenvolvimento da tecnologia do vídeo e o crescimento dos videoclipes, a linguagem narrativa foi simplificada, modernizada e vulgarizada.

Nesse período, um dos filmes mais marcantes é “Fama” (*Fame* – EUA – 1980), de Alan Parker, mostrando o cotidiano nada promissor de jovens, de diferentes camadas sociais, aspirantes a dançarinos e cantores que estudam numa escola de arte de Nova York. Apesar da trilha sonora musical cativante e dos números de dança envolventes, integrados com harmonia à narrativa, uma vez que se trata do universo de uma escola de arte, o filme toca em assuntos

considerados pesados para um musical, como homossexualismo, suicídio e desilusão. Recebeu o Oscar de melhor canção e trilha sonora.

Outra produção relevante e que foge do estilo musical de bastidores é “*Yentl*” (EUA – 1983), de Barbra Streisand, sobre uma jovem judia que, no final do século XIX, se faz passar por homem para poder estudar o Talmud, conjunto de livros religiosos proibido às mulheres. Nessa produção, as músicas cantadas por Streisand, muitas vezes, têm início como se fossem o pensamento em *off* de seu personagem, revelando o que sente, e prossegue, sugerindo a passagem de tempo entre seqüências. Os diálogos entre os personagens são inseridos durante as canções em *off*, sem que a ação seja interrompida. Essa estratégia revela-se coerente com a proposta dramática da trama, uma vez que o personagem de Streisand tem que esconder sua identidade, sua personalidade e seus sentimentos dos demais.

Ainda nessa década destaca-se “*Flashdance* – Em Ritmo de Embalo” (*Flashdance* – EUA – 1983), de Adrian Lyne, um ícone dos musicais dos anos 80 e, apesar da história simplória da garota que sonha em se tornar dançarina profissional, conquistou um público fiel, tendo algumas de suas seqüências parodiadas até os dias de hoje. Assim como em “Os Embalos de Sábado à Noite”, os personagens não cantam ou expressam seus sentimentos através da música. As músicas são apenas pano de fundo, cujas letras não apresentam necessariamente relação com os fatos narrados. Com uma estética influenciada pelos videocliques, os números de dança justificam-se na narrativa pelo fato de a protagonista ser uma dançarina.

Outras produções de grande sucesso na década, cujos números de dança justificam-se pelo enredo, são “*Footloose* – Em Ritmo Louco” (*Footloose* – EUA – 1984), de Herbert Ross, sobre um jovem de cidade grande que subverte o ambiente provinciano de uma cidadezinha onde a dança é condenada por um pastor; e “*Dirty Dancing* – Ritmo quente” (*Dirty Dancing* – EUA – 1987), de Emile Ardolino, que também conquistou o público com a história da garota ingênua que descobre o poder sensual da dança.

Apesar do grande sucesso de bilheteria desses filmes que, por vezes, apresentam seqüências empolgantes e números de dança que marcaram a década de 1980, é inegável a decadência do gênero musical, em relação ao

requite e à grandiosidade dos musicais da Era de Ouro. A fantasia parecia se afastar cada vez mais dos filmes musicais e os números de canto e dança voltaram a ser inseridos no contexto dos bastidores de um espetáculo, ou da preparação para algum concurso de dança ou evento.

Na década de 1990, com exceção das animações que apresentavam algum número musical, um dos filmes norte-americanos mais expressivos do gênero foi “Evita” (EUA – 1996), de Alan Parker, baseado no musical homônimo da *Broadway*, com letras de Tim Rice e música de Andrew Lloyd Webber. A controversa figura de Eva Perón teve sua vida transformada em musical, sendo incorporada no cinema pela *pop star* dos anos 80, Madonna. “Evita”, ao contrário da tendência dos musicais do período, tenta resgatar a funcionalidade narrativa da música. Como em uma ópera, os personagens se expressam essencialmente através do canto. A articulação das seqüências em uma narrativa não-linear prenuncia uma tendência que seria amplamente explorada nos musicais do século XXI. A música dava unidade às seqüências, tornando-se atemporal, e o uso de um narrador-personagem reforçava o caráter fictício da narrativa. Era a realidade dramatizada e apresentada como um musical.

Também em 1996, Woody Allen (1935 -) realizou seu primeiro musical, “Todos Dizem Eu Te Amo” (*Everyone Says I Love You* – EUA). O filme narra a história de uma família e as confusões amorosas de seus membros. Ao utilizar um narrador que é também personagem da história, Allen define o tom ficcional do filme. Djuna (Natasha Lyonne), filha de Joe Berlin (Woody Allen) e de sua ex-mulher Steffi (Goldie Hawn), é quem narra a história. Em meio a muitas expectativas românticas, o drama e a alegria de se estar apaixonado são apresentados nessa história moderna, através de românticas canções da década de 1930.

A homenagem de Woody Allen ao gênero musical nesse filme está intimamente relacionada à sua paixão pelas músicas e composições dos anos 1930. O filme já começa com música. Holden (Edward Norton) canta para Skylar (Drew Barrymore), em frente a uma fonte, a canção *Just You, Just Me*. Logo, toda a cidade de Nova York canta com eles. É primavera e, em diferentes pontos da cidade, a paisagem convida ao amor. Ao fim da canção, a narração de Djuna tem início, apresentando os personagens. Ela chega a dizer que sua família não é

uma típica família das comédias musicais. As regras são explicitadas ao espectador através da metalinguagem e agora ele sabe que tudo pode acontecer nessa inusitada ficção.

As músicas funcionam como expressão da subjetividade dos personagens, fazendo com que o espectador conheça seus desejos e sonhos. Ao mesmo tempo, ao romper com a lógica da vida pragmática, os números se tornam paralelos à história. Aparentemente, a história não necessitaria das seqüências musicais, mas é através delas que as relações entre os personagens são estabelecidas. Os números não são parte de uma fantasia ou de uma alucinação dos personagens; tampouco justificam-se devido a um espetáculo musical a ser apresentado. Eles são absurdamente inseridos em seu cotidiano.

Essa liberdade interpretativa e narrativa é uma característica de Woody Allen que, como diretor-autor, pode se dar ao luxo de certas extravagâncias. Ao mesmo tempo em que seu filme presta uma homenagem ao gênero musical, ele também incorpora o *nonsense* das comédias dos irmãos Marx, que, por sua vez, também possuíam seqüências musicais. O universo de referências peculiar de Allen é um elemento significativo em seus filmes. Dessa maneira, “Todos Dizem Eu Te Amo” incorpora algumas de suas obsessões como a música, os irmãos Marx e Nova York.

O Woody Allen desse filme é bem diferente do intelectual de alguns de seus filmes anteriores. “Todos Dizem Eu Te Amo” é uma espécie de retomada do diretor às comédias tolas que tanto divertiram o público no início de sua carreira. Longe de ser uma obra profunda, o filme se atém a seu objetivo máximo: entreter. Os absurdos da história, como dizem os próprios personagens, só poderiam acontecer em uma comédia musical. Assim, a forma justifica o conteúdo.

Os números musicais diferem entre si. Quando Holden vai até a joalheria comprar um anel de noivado para Skylar, ele tenta compensar a escolha de um anel mais simples, devido à sua falta de dinheiro, cantando a música *My Baby Just Cares for Me*, de Walter Donaldson and Gus Kahn. Todos os vendedores e clientes da loja se juntam a ele, cantando e dançando, num improvisado número musical. Em seguida, Holden prepara uma surpresa para entregar o anel à sua namorada e o coloca em sua sobremesa. Ela acidentalmente acaba engolindo o anel e eles vão parar no hospital. Lá, acontece mais uma seqüência musical.

Empolgados com o clima de romance no ar, os pacientes começam a cantar *Makin' Whoopee*, numa alucinada coreografia na qual até os pacientes terminais participam. A comicidade está presente nesses números, no primeiro de forma irônica e no segundo através do *nonsense* da situação.

Outro número musical interessante do filme acontece quando o avô da família morre. Em seu enterro, todos estão a lamentar sua perda, quando a alma do avô sai do caixão e avisa a todos para aproveitarem a vida enquanto podem, através da canção *Enjoy Yourself (It's Later Than You Think)*, de Herb Magidson e Carl Sigman. Livre das regras, o avô celebra sua morte com alegria, acabando com a tristeza que pairava no ambiente. Esse é o primeiro número que utiliza efeitos visuais digitais. O avô é acompanhado por fantasmas de outras pessoas que dançam animadamente em seu enterro. Os vivos também começam a dançar. Até mesmo as cinzas de outro falecido dão um show à parte, graças à tecnologia digital. Como todos os outros números, esse também termina sem explicações lógicas e o cotidiano da família volta ao normal.

A canção *I'm Thru With Love, I Never Fall Again* é cantada por diferentes personagens para expressar suas desilusões amorosas, ganhando até uma versão *rap*. Outra seqüência interessante acontece quando, na noite de *Halloween*, a família é visitada por crianças fantasiadas que cantam e dançam em troca de doces. A cada vez que a porta é aberta, um número diferente acontece. Todas as canções cantadas pelas crianças são clássicos da música dos anos 1930. Um garotinho vestido de lobisomem canta *What a Little Moonlight Can Do*; depois crianças vestidas de chinesas cantam *Chinatown, My Chinatown*; outro menino vestido de francês canta *Cocktails For Two*. Para encerrar a seqüência, uma garotinha vestida de banana canta *Chiquita Banana*, acompanhada por dois meninos vestidos de rumbeiros, numa clara referência a Carmen Miranda.

No Natal, toda a família vai a Paris, comemorar a data festiva. Uma festa temática dos irmãos Marx é preparada e todos os convidados usam bigode ao estilo Groucho Marx. Na festa, acontece uma apresentação de um grupo que canta e dança *Hooray for Captain Spaulding*, prestando uma homenagem aos famosos comediantes. Esse é o único número do filme que acontece como espetáculo inserido na trama, não envolvendo diretamente os personagens do filme.

Logo em seguida, o mais romântico número musical acontece, quando Joe e sua ex-mulher passeiam pelas ruas de Paris, relembrando os velhos tempos. Em uma das margens do Senna, ela canta *I'm Thru With Love* e eles começam a dançar. A tecnologia tenta recriar a magia dos musicais. Woody Allen faz Goldie Hawn literalmente flutuar enquanto dançam. Essa assumida artificialidade tenta compensar a falta de habilidade dos dois na dança e, ao mesmo tempo, cria um clima de leveza e romantismo que Fred e Ginger conseguiam expressar tão bem em sua dança. Ao final, tudo volta ao normal. Os números musicais são como licenças estilísticas e poéticas do diretor que se permite não dar explicações, mas sim despertar sensações no espectador.

No final, com a torre Eiffel ao fundo, todos estão na festa, cantando e dançando *Everyone Says I Love You*. A música título do filme foi tirada do filme dos irmãos Marx, “Os Gênios da Pelota” (*Horse Feathers* – EUA – 1932), dirigido por Norman Z. McLeod – mais uma homenagem ao grupo adorado por Woody Allen.

Todos os atores usaram sua própria voz durante as canções, com exceção de Drew Barrymore que conseguiu convencer Woody Allen de que era péssima cantora. As vozes não treinadas dos atores foram utilizadas intencionalmente para dar a sensação de que eram pessoas comuns cantando. Woody Allen chegou a ter que pedir a Goldie Hawn que cantasse um pouco pior, para que as pessoas acreditassem que era ela mesma quem estava cantando e não uma profissional.

Em seu filme “A Rosa Púrpura do Cairo” (*The Purple Rose of Cairo* – EUA – 1985), Woody Allen prestou uma bela homenagem ao gênero musical ao revelar o encantamento do cinema norte-americano da década de 1930. O filme se passa na época em que os Estados Unidos ainda sofria as consequências da Grande Depressão. Cecília (interpretada por Mia Farrow) é apaixonada por cinema e acaba sendo obrigada a escolher entre a realidade e a fantasia.

Ferida e decepcionada por ter escolhido a realidade, sem ter para onde ir, Cecília busca refúgio no cinema. Dessa vez, o filme em cartaz é “O Picolino” (*Top Hat* – EUA – 1935), de Mark Sandrich, e ela entra chorando, no meio da sessão. Quando Fred Astaire e Ginger Rogers começam a dançar *Cheek to Cheek*, ela olha para a tela e, como num passe de mágica, vai se deixando envolver pela

magia da dança, esquecendo-se dos problemas, abrindo um leve sorriso, em meio às lágrimas. Woody Allen termina seu filme de forma tocante, homenageando o ritual lúdico que o cinema propicia ao espectador. Não foi por acaso que Allen escolheu um marco do gênero musical para ilustrar o final pateticamente feliz de sua personagem.

Diferente de “A Rosa Púrpura do Cairo” (*The Purple Rose of Cairo* – EUA – 1985), que questionava a relação da realidade com a fantasia, “Todos Dizem Eu Te Amo” é um filme assumidamente de entretenimento. Se, antes, Woody Allen fez o personagem Cecilia escolher a realidade, agora, o diretor compensa esta escolha, inserindo a fantasia na realidade pragmática de seus personagens. Com essa singela e criativa homenagem a um gênero que adorava em sua infância, Woody Allen sugere uma nova abordagem do gênero, relendo-o à luz dos novos tempos, com a ajuda das novas tecnologias.

No início do século XXI, o gênero foi retomado e novamente adaptado, influenciado pelo sopro de renovação de Bob Fosse e auxiliado pela utilização das novas tecnologias digitais. Isso permitiu novas e interessantes abordagens do gênero, com narrativas mais complexas, associando os números musicais às tramas dos filmes de tal forma que seria impossível dissociá-los. Verifica-se então que, apesar de ter passado o auge do musical, a *forma* de se fazer musicais se desenvolveu e se adaptou à contemporaneidade, tornando essa adaptação aos novos tempos uma das principais estratégias de atração do público nessa nova fase do gênero.

2 – O MUSICAL REINVENTADO: ATUALIDADES DO GÊNERO

“The Show must go on!”

Frase dita por Jim Broadbent, no filme “*Moulin Rouge*”
(*Moulin Rouge* – EUA – 2001), de Baz Luhrmann.

Na década de 1960, o cinema hollywoodiano deixou de produzir musicais em larga escala, fazendo assim com que o musical deixasse de existir enquanto gênero cinematográfico. Na verdade, a própria estrutura rígida de gêneros dissolveu-se com o fim do *Studio System*. Ainda assim, graças a algumas persistentes produções, é possível constatar que cada década possui pelo menos um grande musical que a caracteriza. Partindo-se dessa premissa, podem ser levantadas considerações sobre a atualidade e o futuro do musical.

Algumas criativas produções musicais, nos primeiros anos do século XXI, apontam um novo caminho. Assim, o gênero musical tem sido reinventado por produções conscientes de suas origens clássicas, mas adequadas à contemporaneidade pelo uso da tecnologia e de uma estrutura narrativa mais dinâmica. Essas reinvenções do musical chegam a romper as barreiras do gênero, sendo possível detectar suas contribuições e referências em outras modalidades e estilos cinematográficos.

A diversidade e a liberdade de expressão do mundo globalizado permitem que os filmes sejam tão variados quanto o gosto de seu público. Já que existem espectadores para todo tipo de filme, filmes de todo tipo são realizados. Com o aumento das produções independentes, ganhou-se certa liberdade de escolha sobre as histórias e a forma como elas seriam contadas. Como na *Broadway*, onde o musical jamais cessou, o teatro musical voltaria a ser uma importante inspiração para o musical contemporâneo.

“*Moulin Rouge – Amor em Vermelho*” (*Moulin Rouge* – Austrália / EUA – 2001), de Baz Luhrman, inaugura essa fase, seguido por “Chicago” (EUA / Alemanha – 2002), de Rob Marshall; “*De-Lovely: Vida e Amores de Cole Porter*” (*De-Lovely* – EUA / Inglaterra – 2004), de Irwin Winkler, e “O Fantasma da Ópera” (*The Phantom of the Opera* – EUA / Inglaterra – 2004), de Joel Schumacher, são alguns dos musicais que mais se destacaram nessa nova fase do gênero.

Os musicais produzidos no início do século XXI romperam com as tímidas referências e voltaram com toda grandiosidade e *glamour* de outrora. Se o

musical já podia se vangloriar de ser um gênero essencialmente cinematográfico, as recentes produções levam ao extremo esta característica. Com o auxílio da tecnologia digital, novas ferramentas e soluções surgiram na tentativa de se recriar a aura mágica de puro entretenimento dos musicais.

A flexibilidade do musical permite-lhe ser recriado, adaptando-se às mais fantásticas histórias. Com a evolução da humanidade, a ingenuidade e a inocência se perderam em algum lugar da história, tornando o público mais cético com relação à fantasia. Talvez por isso, o musical tenha caído em desuso e acaba sendo resgatado, de tempos em tempos, como uma necessidade de reconstruir a capacidade de sonhar do espectador.

Coincidentemente, todos os musicais contemporâneos possuem uma chamada à fantasia. Se a frase “Era uma vez...” evoca o início de um conto-de-fadas, nas atuais produções, através da metalinguagem, o código cinematográfico é explicitado, convidando o espectador a adentrar no universo da história. Esse processo de “mergulho” na fantasia tem caráter didático, fazendo com que o espectador entre no clima sugerido pelo filme. Em “*Moulin Rouge*”, tem-se a abertura das cortinas num grande cinema; em “*Chicago*”, a câmera entra pelo olho do personagem Roxie, mostrando que a história será contada pelo seu ponto de vista; em “*De-Lovely*”, a vida do compositor Cole Porter é apresentada como um grande espetáculo musical, com tudo acontecendo em um palco; em “*O Fantasma da Ópera*”, um postal antigo é o portal de entrada na história. Todas essas estratégias são convites para se envolver no universo proposto pelos filmes, onde o canto e a dança são a expressão máxima de seus personagens. Depois de entrar nesse mundo, suas regras já não são mais iguais às da realidade.

O público se liberta dos vínculos com a realidade em nome do prazer de ser entretido, em nome da diversão. Esse é o objetivo máximo da *Red Curtains Trilogy*, de Baz Luhrmann, por exemplo. O termo foi criado pelo próprio diretor e usado como estratégia de marketing em seus três primeiros filmes “Vem Dançar Comigo” (*Strictly Ballroom* – Austrália – 1992), “Romeu + Julieta” (*Romeo + Juliet* – EUA / Austrália – 1996) e “*Moulin Rouge*”. O título da Trilogia refere-se ao fato de os três filmes começarem com o abrir de cortinas vermelhas. Dessa maneira, Luhrmann usa a explicitação do código cinematográfico, fazendo com que o

público tome consciência do ato de se estar assistindo a um filme para, a partir daí, entregar-se à história que será narrada.

O público assiste a um filme que começa com a abertura de uma cortina, revelando uma tela de cinema. É a partir desse “filme dentro do filme” que o espectador real acompanha a história. A abertura propõe um “mergulho”, um pacto com o espectador para que ele suspenda sua descrença, passando a acreditar na fantasia que o filme propõe. Além disso, a história a que se assiste é contada em *flashback* pelo próprio personagem, levando-o do presente ao passado e de volta ao presente. Essa construção em camadas da história envolve o espectador na trama e, da mesma forma como foi convidado a entrar nesse universo, ao final o espectador volta à realidade, num processo de desconstrução das camadas que se encerra com o fechar das cortinas vermelhas.

Na verdade, o personagem transforma-se no desenrolar da narrativa. Ele já não é mais o mesmo apresentado no começo da história. O que parecia ser um *flashback* mistura-se com suas lembranças, que se desenvolvem na história que ele está escrevendo. É essa história que o espectador acompanha. Ao final, o protagonista é retomado em um momento diferente do qual o espectador o deixara, o que sugere que sua transformação acontecia enquanto sua história era narrada de maneira fabular. O personagem evolui com a narrativa. Suas lembranças são contadas e, paralelamente a elas, ele se transforma.

“*Moulin Rouge*” narra a história do jovem escritor e poeta inglês Christian (Ewan McGregor) que vai viver em Paris, em busca de inspiração para escrever sobre o amor. O ano é 1899 e Paris é o centro da boemia. Lá, ele conhece e se apaixona pela cortesã Satine (Nicole Kidman), estrela do *Moulin Rouge* – a casa noturna é o bordel mais famoso da Paris do final do século XIX. A atmosfera de vulgaridade do burlesco, a energia do *Vaudeville* e o glamour do *Folies Bergère* são recriados.

Através da tela de cinema, o nome do filme é apresentado em um cartão de papel, comumente usado para se criar os intertítulos dos filmes mudos. Nas primeiras seqüências, a imagem possui ranhuras e texturas típicas de filmes antigos que só desaparecem quando as lembranças do personagem vêm à tona. Além de voltar no tempo para Paris de 1900, o espectador é levado ao mundo da boemia parisiense, concentrada no famoso bairro de *Montmartre*, a vila boêmia,

ao som da canção *Nature Boy*, que originalmente se tornou famosa na voz de Nat King Cole.

Uma câmera subjetiva percorre as ruas da cidade e leva o espectador até o personagem. No caminho, é avisado dos perigos de se entrar na vila da perdição. As imagens em preto-e-branco evocam tristeza e decadência. Christian é apresentado em meio à penumbra de um quarto. Suas lembranças coloridas do *Moulin Rouge* misturam-se às imagens atuais de abandono da casa noturna. O jovem poeta fala de seu amor e de sua perda, tornando-se narrador e personagem da história que escreve. Ao começar, ele se apropria dos versos da canção de Nat King Cole, dizendo: “A melhor coisa que você pode aprender é amar e ser amado”⁵⁴. Com isso, ele volta no tempo, precisamente há um ano atrás, 1899, lembrando sua chegada a Paris e seu encontro com Toulouse-Lautrec e os filhos da revolução.

O drama e o humor intercalam-se na narrativa. O jovem escritor acaba sendo escalado para escrever o novo espetáculo que Toulouse e seus amigos vão apresentar ao dono do *Moulin Rouge*. O filme é repleto de referências a outros musicais e, nessa seqüência em especial, ele homenageia e parafraseia “A Noviça Rebelde”. Trechos da canção *The Sound of Music*, escrita por Richard Rodger e Oscar Hammerstein II, são supostamente “criados” por Christian. A forma como a canção é introduzida valoriza suas palavras e dá ao personagem respaldo como grande poeta junto a seus novos amigos.

Em comemoração, eles tomam *absinto* e, em um momento de delírio, são visitados pela fada verde que celebra com eles a poesia de Christian. A suspensão da descrença é fundamental para se entrar na história. A pequena fada, uma versão erotizada da Sininho, personagem de Walt Disney, faz um pequeno show para eles. Numa seqüência repleta de efeitos, fogos de artifício e alucinações, eles pregam os ideais da revolução boêmia: verdade, beleza, liberdade e, acima de tudo, amor. Eles decidem levar Christian até o *Moulin Rouge* a fim de apresentar suas idéias para o novo espetáculo.

⁵⁴ Tradução da autora de: “*The greatest thing you will ever learn / is just to love / and be loved in return*”.

Os ousados movimentos de câmera, os cortes rápidos e os efeitos especiais ajudam a criar o fascínio e a confusão de Christian ao entrar, pela primeira vez, no *Moulin Rouge*. Harold Zidler (Jim Broadbent), o dono do *Moulin Rouge* e mestre de cerimônias do espetáculo, convida todos a se divertir, cantando um *rap* (com letra do próprio Baz Luhrmann) que mistura trechos das canções *Lady Marmelade*, de Labelle; *Smells Like Teen Spirit*, do Nirvana; e *Because We Can*, de Fatboy Slim. Essas três canções contemporâneas se chocam e se complementam. *Lady Marmelade* é cantada pelas coristas e prostitutas, oferecendo o amor que está à venda. Já a canção do Nirvana surge como o apelo do público que clama para ser entretido. *Because We Can*, faz um jogo de palavras com o *Can-Can*, convidando as dançarinas a dançar a tradicional dança francesa. Assim como a música é uma mistura de estilos e canções diferentes que se adaptam à história, a coreografia é uma mistura de passos de danças modernas e tradicionais, que criam um clima de danceteria.

A confusão cessa quando Satine entra em cena. Ela surge do alto, sentada em um balanço. A câmera alta, ao estilo Busby Berkeley, capta os movimentos sincronizados da multidão que a espera. O público silencia e se deixa encantar pela beleza e sensualidade da cortesã. Ela canta uma versão de *Diamonds Are a Girl's Best Friend*, de Jule Styne e Leo Robin, numa adaptação do famoso número que Marilyn Monroe faz no filme “Os Homens Preferem as Loiras” (*Gentlemen Prefer Blondies* – EUA – 1953), de Howard Hawks, misturada à canção *Material Girl*, de Madonna.

Logo nesse começo, diferentes canções são “costuradas” e os diálogos são mínimos. Os números musicais se diferenciam tanto quanto as músicas. Satine é a grande estrela do *Moulin Rouge*, conhecida como *The Sparkling Diamond* e, por isso, tem o número mais sofisticado. Ao final de seu show, ela volta ao balanço e, antes de terminar a última frase da canção, desmaia e cai, sendo salva a tempo por um de seus colegas do *Moulin Rouge*. Zidler instiga a multidão a aplaudir, como se o acontecido fosse parte do show.

Devido a uma típica confusão criada pela troca de identidades, Christian é levado para conhecer Satine, no lugar do rico duque que a deseja. Ela acredita que Christian é o duque e faz de tudo para agradá-lo, a fim de conseguir que ele invista no próximo espetáculo do *Moulin Rouge*. Ele, por sua vez, só quer mostrar

para ela sua poesia, a fim de convencê-la que será capaz de escrever o espetáculo. Atordado, Christian canta para ela a letra da canção *Your Song*, de Elton John. Ele a encanta com sua música/poesia e a leva para dançar, literalmente, nas nuvens. A noite estrelada é iluminada pela famosa lua de Méliès⁵⁵ que canta para eles, em meio a uma chuva de brilhantes confetes. Com um guarda-chuva, Christian dança na “chuva”, repetindo os passos que um apaixonado Don Lockwood (personagem de Gene Kelly) imortalizara 49 anos antes. A magia de se estar apaixonado os envolve. Depois da canção, eles voltam à “realidade” e, encantada por suas palavras, Satine se apaixona – como nos musicais de Fred Astaire e Ginger Rogers, nos quais a mocinha só se apaixona pelo mocinho depois que eles dançam juntos.

Feliz por ter encontrado um amor que, além de bonito, jovem e talentoso, é rico, ela é despertada de seus devaneios quando Christian lhe conta que não é duque e sim um escritor amigo de Toulouse. Para complicar a situação, o verdadeiro duque (Richard Roxburgh) entra em seu quarto naquele momento. Satine esconde Christian e essa é a introdução de uma das grandes seqüências cômicas do filme. Depois que ela consegue se livrar do inconveniente pretendente, Christian sai de seu esconderijo e eles são surpreendidos novamente pelo duque que retornara. Toulouse e seus amigos, que acompanhavam tudo às escondidas, entram no quarto para salvar Christian, confirmando que tudo aquilo fazia parte de um ensaio de última hora do novo espetáculo. Ziedler, que espionava o encontro de Satine com o duque, corre para lá, ao ver que Toulouse e sua trupe invadiram o quarto. Juntos conseguem improvisar e convencer o duque a bancar o espetáculo, cantando e encenando um *pout-pourri* das canções *Your Song*; *The Sound of Music*; *The Can Can from Orphée aux Enfers*, de Jacques Offenbach; e *The Pitch*, de Baz Luhrmann e Craig Pearce.

Na seqüência seguinte, todos comemoram o novo espetáculo. Apenas Satine e Christian estão afastados da celebração. Cada um em seu quarto, eles relembram como se conheceram. O quarto de Satine fica dentro da barriga de um

⁵⁵ Referência ao filme “Viagem à Lua” (*Voyage Dans la Lune* – França – 1902), de Georges Méliès.

elefante, uma gigantesca escultura construída no pátio interno do *Moulin Rouge*. Pesquisas sobre o design do verdadeiro *Moulin Rouge* revelaram que a casa noturna era como um parque temático dos prazeres mundanos, possuindo variados ambientes para agradar seus ricos clientes.

Satine vai até o topo do elefante e começa a cantar *Someday I'll Fly Away*. Como nos musicais clássicos, as canções são usadas para expressar a subjetividade dos personagens e, aqui, o espectador fica conhecendo os sonhos e as ambições de Satine, humanizando seu personagem. Ela sonha em se tornar uma atriz de verdade, uma estrela, atuando em um palco de verdade, longe do *Moulin Rouge* e do submundo. Christian, por sua vez, é um jovem sonhador e ingênuo que acredita no amor acima de todas as coisas, mesmo que nunca tenha se apaixonado. A poesia de Christian é uma coleção de canções populares do século XX, uma mistura de várias canções de amor famosas que ajudam a moldar o grande talento do personagem. A intenção do diretor e roteirista Baz Luhrmann foi fazer uso de músicas contemporâneas consagradas para dar voz a seus personagens. Afinal, para quê tentar inventar maravilhosas palavras de amor se conhecidas canções já conseguiram expressar esse sentimento de maneira significativa para o grande público.

Enquanto Satine canta, Christian escala o elefante e a surpreende. Numa bela edição de trechos de canções famosas, ele tenta convencê-la de que o destino deles é ficar juntos. As canções transformam-se em diálogos e argumentos cantados pelos personagens. Christian usa trechos das seguintes canções para conquistar Satine: *All You Need is Love*, de Lennon e McCartney; *I Was Made for Lovin' You*, do Kiss; *One More Night*, de Phil Collins; *Pride (In the Name of Love)*, do U2; *Don't Leave Me This Way*, consagrada por Tina Turner; *Silly Love Songs*, de Paul McCartney; *Up Where We Belong*, celebrizada pelo dueto de Joe Cocker e Jennifer Warnes; e *Heroes*, de David Bowie. Em contrapartida, ela o confronta com a realidade, afirmando que, para amá-la, ele precisa pagar. A insistência e os apaixonados argumentos do jovem escritor acabam convencendo Satine a seguir seu coração e os dois terminam cantando juntos *I'll Always Love You*, de Dolly Parton, consagrada por Whitney Houston, e *Your Song*, de Elton John, novamente.

O uso das canções nessa sequência procura reforçar a idéia de que o amor, para Christian, é a coisa mais importante e que, ao mesmo tempo, Satine não poderia se dar ao luxo de amar, por ser uma cortesã. Novamente, o número musical, ou melhor, o embate musical, desencadeia o romance do jovem casal, sendo uma troca de argumentos através da música. Satine acaba cedendo aos caprichos do amor e pagará um preço por sua escolha.

O duque é o clássico oponente que exige exclusividade sobre Satine em troca do financiamento do espetáculo. Ele ameaça Zidler e o obriga a cumprir sua parte no acordo; caso contrário, ele fechará o *Moulin Rouge*. Satine consegue adiar seus encontros amorosos com o duque, alegando estar muito envolvida na produção do espetáculo. Ela o convence que depois da estréia eles terão sua noite de amor. Com isso, os amantes ganham tempo, mas precisam estar atentos para conseguir enganar o desconfiado duque.

A história criada por Christian para o espetáculo é, na verdade, uma estilização de sua história de amor com Satine. No espetáculo, que também é um musical, a história se passa na Índia e um marajá se apaixona por uma linda cortesã. Devido a uma providência do destino, ela confunde um pobre tocador de cítara com o marajá e se apaixona perdidamente por ele. No final do show, o verdadeiro amor vence e o marajá é abandonado.

Quando as investidas do duque para antecipar a noite de amor com Satine tornam-se mais incisivas, Christian promete não ter ciúmes e escreve para o espetáculo a canção *Come What May*, de David Baerwald – a única canção original do filme, escrita inicialmente para “Romeu + Julieta”, mas não usada nesse filme. Essa música torna-se a canção secreta dos amantes; através dela, eles sabem que, haja o que houver, eles sempre se amarão, tanto no espetáculo quanto na realidade de Christian e Satine.

A cortesã tem recorrentes crises de tosse e desmaios. Zidler descobre o caso dela com o jovem escritor e exige que ela termine tudo, para não por em risco o *Moulin Rouge*. Suas crises pioram e descobre-se que ela está morrendo, vítima de tuberculose. O drama da descoberta da doença de Satine é rapidamente contraposto com a comicidade da sequência seguinte. Zidler vai até a torre dos prazeres onde o duque espera Satine para jantar e inventa uma história estapafúrdia para justificar sua ausência. Ele recita para o duque a

canção *Like a Virgin*, de Madonna, tentando convencê-lo que, perto dele, a cortesã se sente como uma virgem. Por isso, ela deseja se purificar de seus pecados, antes de se entregar a ele. Zidler é acompanhado pelos garçons, em um dos poucos números no qual uma só canção é utilizada do início ao fim. Aos poucos, o duque é convencido e passa a fazer parte do número, dançando e cantando com eles. A seqüência termina em uma tomada do alto, com os garçons dispostos em círculo em volta de Zidler e do duque, criando assim uma formação típica de Busby Berkeley. Essa imagem logo é contraposta pela imagem de Satine doente e a de Christian a esperar por ela.

Essa montagem paralela estabelece relações de tensão entre os planos, trazendo o drama novamente à tona. No dia seguinte, Christian pergunta por que Satine não foi encontrá-lo. Ela diz que estava doente, mas ele, já consumido pelo ciúme, não acredita e acha que ela estava com o duque.

No ensaio, o duque, instigado por uma prostituta, acaba sendo levado a suspeitar do casal. Ele, então, pergunta por que a cortesã não fica com o marajá no final do show. Irritado, Christian acaba revelando a verdade. O duque exige assim que o final do espetáculo seja alterado e que a cortesã fique com o marajá. A canção secreta dos amantes também deve ser cortada da história. Toulouse se opõe, dizendo que esse final vai contra os ideais boêmios, mas de nada adianta. Satine intervém e decide antecipar sua noite com o duque para salvar o show.

Enquanto Satine e o duque estão na torre, todos esperam ansiosos para saber o que vai acontecer. Christian está cada vez mais atormentado, e o argentino, um boêmio sofredor de narcolepsia, canta e dança um tango para dizer ao jovem escritor que não se deve apaixonar por uma mulher que vende seu amor. O tango é uma mistura das canções *Roxanne*, de Sting, com *Le Tango do Moulin Rouge*, escrito por Baz Luhrmann e Craig Pearce. A tensão, a sensualidade e a violência do tango são mostradas em paralelo com o encontro do duque e Satine. A melodia do tango rompe as barreiras espaciais e serve de trilha sonora para o encontro dos dois. A montagem acelera ao ritmo do tango.

Inconsolável, Christian vai embora. Satine, que estava na sacada, o vê. Ela canta *Come What May* e decide terminar com a farsa, fugindo do duque que se torna violento ao ritmo do tango argentino. Mais uma vez, ela é salva por um de seus amigos do *Moulin Rouge* que a leva ao encontro de Christian. Eles decidem

fugir. Ao ir buscar suas coisas, ela encontra Zidler que lhe conta que ela está morrendo e que o duque ameaçou matar Christian, caso ele se aproxime novamente dela. Ele a convence a terminar com Christian, como única forma de protegê-lo, e também a terminar o show, já que ela está morrendo. Afinal, apesar de tudo, “o show deve continuar”. Ao cantar *The Show Must Go On*, do grupo Queen, Zidler e Satine se convencem de seu destino. A versão operística da canção reforça o tom trágico da sequência. A letra expressa com precisão os sentimentos da cortesã, pois, apesar de seu coração estar partido, o show precisa continuar.

A história que Christian escrevera para o espetáculo o precede, tornando o drama indiano sua própria realidade. Satine diz a ele que não quer mais vê-lo, que resolveu ficar com o duque, pois este tem tudo para lhe oferecer. Tudo está preparado para o show.

O grandioso espetáculo tem início e assemelha-se a uma produção musical indiana, típica dos filmes de *Bollywood*⁵⁶. Luhrmann admite que os musicais indianos foram uma significativa influência em sua carreira. O espetáculo apresenta mais uma mistura de canções como *Chamma Chamma*, de Sameer; uma versão ao estilo indiano de *Diamonds Are a Girl's Best Friend* e *The Hindi*, de Steve Sharples. No meio do show, Satine continua a ter ataques de falta de ar. Quando esses ataques acontecem, tudo passa a ser mostrado em câmera lenta, numa alusão ao tempo do personagem. Quando ela se recupera, tudo volta ao ritmo normal.

Na estréia, Christian entra escondido no *Moulin Rouge*, decidido a pagar pelos serviços de Satine, para assim tentar libertar-se das decepções que seu amor lhe causou. Uma série de planos rápidos intercalam-se na busca de Christian por Satine: o capanga do duque, que, com uma arma, procura-o, decidido a matá-lo; o espetáculo; o público; o duque; Zidler; e Satine. Christian acaba substituindo o argentino, protagonista do espetáculo, quando ele tem mais um ataque de narcolepsia, ao final da primeira parte do show. Ele encontra Satine

⁵⁶ O cinema indiano produz essencialmente filmes musicais e a cidade que mais se destaca nessa produção é Bombaim. Por esse motivo, criou-se o termo *Bollywood*, uma mistura do nome da cidade indiana com Hollywood, a meca de origem dos musicais – A produção indiana de musicais será analisada no capítulo seguinte.

e a força a aceitar seu dinheiro. Ela percebe que o capanga se aproxima deles e dirige-se ao palco, atraindo Christian. Em pleno palco, em frente ao público, ele atira dinheiro em Satine e diz que nunca mais quer vê-la, que ela agora pertence ao duque. Ele desce do palco, passando pela platéia em direção à porta. Zidler a consola e insiste em voltar para a encenação. Enquanto isso, Toulouse grita dos bastidores a sua fala: “A melhor coisa que você pode aprender é amar e ser amado”. Essa frase desperta Satine que, usando as poucas forças que lhe restam, decide mudar o seu final e canta *Come What May* para Christian, pedindo-lhe que volte e lhe perdoe. Ele pára e entende que ela ainda o ama. Em dueto, eles cantam a música dos amantes e terminam juntos no palco. Como o show não pode parar, todos se adaptam ao final, celebrando com alegria o reencontro dos amantes e os ideais da boemia, ao ritmo de um *rock*. Enquanto isso, o duque, indignado, tenta fazer com que seu capanga mate Christian em pleno palco, mas ele é impedido pelos figurantes que protegem o casal.

Num último ato desesperado, o próprio duque decide atirar no casal, insistindo que o final seja como ele quer, mas é impedido por Zidler. O público aplaude de pé o final feliz. As cortinas se fecham. Aqui, as cortinas vermelhas de Luhrmann ganham uma função dramática, determinada pelo próprio diretor. Enquanto o espetáculo é ovacionado pela platéia, por detrás da cortina, Satine perde as forças e está morrendo nos braços de Christian. Ela pede que ele continue e escreva a história deles, porque assim ela estará sempre ao seu lado. Com o baixar da cortina, separa-se o final feliz do espetáculo do final trágico dos bastidores. O público teve o seu final feliz e foi entretido, mesmo que a realidade nos bastidores seja outra.

Assim, o filme volta para o quarto de Christian, onde ele está terminando de escrever sua história. Sua fala comprova que enquanto o espectador assistia a sua história ele a escrevia, o que justifica a fantasia e os efeitos especiais como parte de sua imaginação. De qualquer forma, esta é, acima de tudo, uma história de amor. Com a imagem do *The End*, datilografado em sua máquina de escrever, ocupando toda a tela, as cortinas vermelhas se fecham. O espectador é trazido de volta para a sua realidade enquanto os créditos aparecem. Assim, o mundo da ficção é deixado e a realidade da vida pode vir à tona.

O diretor australiano Baz Luhrmann (1962 -) iniciou sua carreira no teatro e logo se tornou um respeitado diretor de ópera. Sua experiência teatral e operística influenciaram enormemente seu estilo de direção. Em todos os filmes que realizou, a música possui um papel fundamental na narrativa. Atualmente, o diretor tem se destacado na direção de comerciais e está em fase de preparação de seu novo filme, ainda sem título.

As cores também possuem uma função dramática em suas histórias. Em “*Moulin Rouge*”, o presente é monocromático e o passado é colorido. Essa escolha estilística reforça os sentimentos dos personagens. Para Christian, não existe mais motivo para viver o presente, depois que Satine morreu. Entretanto, através de suas coloridas lembranças, ele consegue reviver sua história e encontrar nela uma razão para continuar vivendo. Por isso, no final, o presente passa a ter cores; mesmo que não seja a mesma explosão de cores do *Moulin Rouge*, elas indicam um recomeço.

A estratégia de utilizar músicas contemporâneas na trama foi um fator relevante para garantir o sucesso do filme. Vale lembrar que os próprios atores cantaram as canções, que foram previamente gravadas em estúdio. Paralelamente, a trilha sonora musical foi vendida separadamente e tornou-se um recorde de vendas. Luhrmann é um excelente exemplo de diretor de uma nova geração que cresceu e aprendeu com o cinema, não restringindo suas influências ao cinema norte-americano. Sua visão globalizada do musical permitiu que ele reunisse em seu filme o melhor de suas influências.

Quanto à temática, “*Moulin Rouge*” pode parecer piegas, mas trata-se de um drama romântico contemporâneo contado através da música. Os filmes de Luhrmann caracterizam-se pela mistura do clássico com o contemporâneo, o que possibilita a criação de um lugar mágico, em certo ponto atemporal, no qual a história pode acontecer livre das críticas e das comparações com a realidade.

“*Moulin Rouge*” foi um sucesso, ganhando o Oscar de melhor figurino e direção de arte, além de outros prêmios pelo mundo. A coragem e a audácia de Baz Luhrmann em criar um musical contemporâneo obtiveram bons frutos, ajudando a desbravar o caminho para os musicais seguintes. O grande mérito do filme de Luhrmann está no resgate do gênero hollywoodiano em sua essência: o musical como entretenimento.

Em 2002, o coreógrafo e diretor Rob Marshall adaptou o musical *Chicago*, de Bob Fosse, para o cinema. O filme ganhou seis Oscar, incluindo o de melhor filme, montagem, direção de arte, som, figurino e atriz coadjuvante para Catherine Zeta-Jones. Todos os atores realizaram suas próprias performances de canto e dança nos números musicais, feito raro nos dias de hoje.

Rob Marshall (1960 -) veio do teatro com ampla experiência como coreógrafo de musicais na *Broadway* e na TV. Grande admirador da obra de Fosse, ele conseguiu prestar homenagens ao trabalho do brilhante diretor e coreógrafo sem imitá-lo, criando soluções originais em seu filme que o consagraram como obra única. “Chicago” começou a ser produzido antes de “*Moulin Rouge*” ser lançado e, por isso, foi considerado um projeto de risco. O sucesso do filme de Baz Luhrmann e a conseguinte estréia de “Chicago” caracterizaram uma espécie de retomada do gênero musical, devido à qualidade e a ousadia dessas produções.

O romance *Chicago*, da jornalista Maurine Dallas Watkins, foi adaptado para o cinema duas vezes e uma vez para o teatro, antes de Bob Fosse conseguir os direitos sobre a história. Bob Fosse, Fred Ebb e John Kander adaptaram musicalmente a obra para o palco, que foi lançada como musical da *Broadway*, em 1975. O musical se chamava, originalmente, *Chicago: A Musical Vaudeville*, já que Fosse decidiu criar um paralelo entre a justiça e o *showbusiness*, através de números do *Vaudeville*. Gwen Verdon, esposa de Fosse na época, e Chita Rivera, fizeram os papéis de Roxie Hart e Velma Kelly, respectivamente. A crítica social e o cinismo das relações entre a justiça, a mídia e o *showbusiness* deram ao espetáculo um estilo diferente dos consagrados musicais da época, reforçando o estilo subversivo de Fosse. Em 1997, Ann Reinking, ex-namorada de Bob Fosse, relançou o espetáculo musical que permaneceu em cartaz até julho de 2005. Fosse tinha a intenção de transformar seu show em filme, mas morreu antes de realizá-lo, em 1987.

No espetáculo original, os números musicais aconteciam em um mundo à parte, funcionando como comentários da história. Isso dificultou a inserção crível dos números musicais na narrativa do filme. No filme de 2002, a solução encontrada pelo diretor Rob Marshall foi narrar a história pelo ponto de vista de

Roxie Hart, justificando assim os números musicais como fantasias que aconteciam no palco de sua imaginação. Isso garantiu a liberdade das seqüências musicais e, graças à montagem, tornou a fantasia mais que um comentário da realidade, sendo diretamente influenciada e alimentada por ela.

A história de “Chicago” se passa durante a Era do jazz, em que duas mulheres assassinam seus parceiros, na Chicago dos anos 1920. Velma Kelly (Catherine Zeta-Jones), uma famosa vedete, é presa por duplo homicídio e isso só fez aumentar sua fama. Roxie Hart (Renée Zellweger) é uma aspirante a vedete obcecada pela fama. Roxie assassina seu amante, depois de descobrir que ele mentira ao dizer que tinha conexões no mundo do entretenimento para torná-la uma estrela. Ao ser enviada para a prisão, ela encontra Velma Kelly e acaba descobrindo que seu crime pode se tornar uma ponte para seu tão almejado sucesso. Roxie contrata o famoso advogado Billy Flynn (Richard Gere), um verdadeiro artista na manipulação da opinião pública, que a transforma em celebridade.

A repórter Mary Sunshine (Christine Baranski) possui um papel fundamental na trama, por sua personalidade e sua influência na mídia. Ela sempre procura encontrar justificativas que levaram essas mulheres a cometerem seus crimes, mostrando-as como vítimas da modernidade, para cativar o público. O romance original de Maurine Dallas Watkins foi baseado na história real de duas mulheres que assassinaram seus parceiros na década de 1920 e que foram absolvidas. A própria Maurine era a influente repórter que, de certa forma, salvou as criminosas, ao comover a opinião pública.

Os “loucos anos 20” foram assim denominados por caracterizarem um período de prosperidade e transformações, iniciado nos Estados Unidos, depois da Primeira Guerra Mundial. O retorno dos soldados para casa, o desenvolvimento industrial, a emancipação feminina e o rompimento com as tradições marcaram o período. A atmosfera de diversão enchia as casas de entretenimento como o teatro, o cinema e os cabarés. O jazz era o ritmo do momento e acabou tornando-se um símbolo de modernidade e, para os mais puritanos, de decadência da nova geração. Chicago foi uma das primeiras cidades norte-americanas a incorporar o novo estilo musical.

A trama desenvolve-se em meio ao clima de euforia e empolgação de Chicago onde todos queriam se tornar famosos. Mas, ao contrário de outros musicais, “Chicago” não era uma história de amor. Seus heróis não eram nobres e sim pessoas falíveis e corruptíveis, dispostas a tudo pela fama. O cinismo e a crítica social são características fundamentais que revelam o pior lado do ser humano, convidando à reflexão.

Para ficar claro que a história seria narrada pelo ponto de vista de Roxie Hart, a primeira imagem do filme é um plano-detelhe dos olhos do personagem. A câmera se move lentamente, ao som dos primeiros acordes de um trompete, entrando em um de seus olhos. É através do reflexo em seu olho que o título do filme surge em néon. O filme não possui créditos iniciais.

Um homem conta “5, 6, 7, 8” e, ao final de sua contagem, surge uma banda de jazz tocando uma música animada. Um cabaré lotado é apresentado. Um homem anda pelos bastidores, perguntando se alguém sabe do paradeiro das irmãs Kelly. As pernas de uma mulher aparecem descendo às pressas de um carro. Ela entra pelos fundos do teatro, rasgando em seu caminho um dos nomes de um cartaz. Ao entrar nos bastidores, o homem fala que elas estão atrasadas e pergunta onde está Verônica, o mesmo nome rasgado do cartaz. A mulher responde que ela não viria naquela noite e diz que seria capaz de fazer o show sozinha. Em seu camarim, ela tira uma arma de sua maleta e a esconde em uma gaveta. Suas mãos estão sujas de sangue. Ela troca de roupa. Paralelamente, no palco, a banda termina de tocar. Ela se apressa. O pianista começa a apresentar a próxima atração: “O Clube Onyx tem o prazer de apresentar a melhor dupla de Chicago. Duas vedetes em perfeito sincronismo. As irmãs Kelly”. No palco, surge o vulto de Velma sozinha. O pianista estranha. Dois focos de luz iluminam pontos diferentes do palco, ressaltando a falta de uma das vedetes. Ao começar a cantar, a luz revela, pela primeira vez, o rosto de Velma Kelly, cantando uma mistura das canções *All That Jazz*, de Fred Ebb e John Kander, e *Raisin' the Roof*, de Dorothy Fields e Jimmy McHugh. Com um sinal, ela manda o rapaz da iluminação voltar o outro holofote para ela. A música começa lenta.

All That Jazz e *Raisin' the Roof* são canções que expressam o clima de euforia da época. O jazz é um estilo musical popular norte-americano de origem negra, mas o termo também se tornou uma gíria, podendo referir-se ao ato

sexual, às coisas que dão prazer, a algo que deslumbra, algo que dá brilho e significado à vida. Assim, o número é apresentado de maneira sensual e envolvente.

A iluminação fraca mostra apenas os vultos dos dançarinos. Na platéia, uma atenta jovem presta atenção a todos os movimentos de Velma no palco. O número começa a se tornar mais explícito, sugerindo uma orgia à medida que o ritmo da música aumenta. A iluminação separa claramente o mundo da jovem aspirante a atriz, que mais tarde se descobrirá ser Roxie Hart, do glamoroso mundo da estrela Velma Kelly. Os cortes intercalando Velma no palco e Roxie na platéia ressaltam isso. *Closes* das duas são mostrados. A câmera se aproxima dos olhos de Roxie, como na primeira cena do filme. As batidas da música pontuam os cortes. Velma está de costas e, ao se virar para frente, quem aparece é Roxie. Pela primeira vez, ela se projeta no palco, imaginando-se no lugar de Velma. Sua fantasia não interrompe a música, Roxie dá continuidade à canção. O plano de sua fantasia é mostrado rapidamente e ela logo volta à realidade quando um homem a chama para ir embora. Ela diz que ainda não conheceu o gerente do clube que é amigo dele. O homem pede que ela não se preocupe porque tudo já está arranjado. Ele dá um tapa nas nádegas de Roxie, enquanto saem do clube. Através de um corte o palco é mostrado novamente e, em contigüidade ao movimento do plano anterior, Velma dá um tapa na própria coxa. Esses movimentos similares se repetirão durante todo o filme, como transições que relacionam uma imagem à outra.

A partir dali, as relações do show de Velma com os acontecimentos, daquela mesma noite, na vida de Roxie acontecem em paralelo. Enquanto Velma está no palco fazendo seu número, Roxie está indo para casa com seu amante. A música não é interrompida, servindo de tema musical para as duas ações. A letra e os movimentos de Velma no palco sugerem o ato sexual que será consumado por Roxie na outra seqüência. A montagem estabelece relações entre as ações de Velma e Roxie que acontecem simultaneamente, em espaços diferentes. A própria coreografia sugere os cortes, com os movimentos amplos e a sensualidade da dança direcionando o olhar do espectador para o movimento que continua em outro plano.

A montagem é tão bem coreografada quanto os passos dos dançarinos no palco, alternando entre planos de Roxie e Velma. Os cortes espaciais são relacionados pela música, pelos gestos e movimentos sincronizados. A orgia do palco se repete no quarto de Roxie. O espetáculo está em seu clímax. A polícia entra no clube. Velma sabe que será presa. O show termina e as luzes se apagam. No quarto de Roxie, as luzes se acendem.

Esse prólogo define o ritmo do filme, fornecendo de maneira acelerada diversas informações, praticamente sem diálogos. A construção narrativa do prólogo apresenta Velma Kelly como centro da história. Numa clássica introdução de personagens de cabaré, Velma é apresentada por partes, sendo que o seu rosto só será revelado no palco sob a luz do holofote. A rapidez das imagens e dos acontecimentos a que elas se referem atordoa o espectador. Para o diretor Rob Marshall, essa é uma estratégia para garantir a atenção do público, despertando seu interesse pelo desenvolvimento da história. Ao mesmo tempo, a estratégia traz uma linguagem contemporânea e atraente para o público jovem de um musical ao estilo *Broadway*.

O número apresentado por Velma Kelly não é um número típico de *Vaudeville* e sim um número característico de Fosse, em que a sedução se transforma em sexualidade. O ambiente noturno, a perversão e a excitação são exaltados pela coreografia perfeitamente executada. Esse número reconstrói o clima do filme “*Cabaret*” (1971) com a ousadia da coreografia do número *Take Off With Us*, apresentado em “O Show Deve Continuar” (1979), ambos de Bob Fosse, numa significativa homenagem.

Após o prólogo é que a trama começa a se desenrolar. O acender das luzes no quarto de Roxie revela uma elipse temporal. Através de sua fala, descobre-se que um mês já se passara, sendo dadas respostas para algumas das questões levantadas no prólogo. Ela continua insistindo para que seu amante a apresente ao gerente do Onyx, já que a última vez que ele comentou sobre o assunto foi na noite da prisão de Velma Kelly, pelo assassinato de seu marido e sua irmã. O levantar do casal da cama, que, para o espectador, poderia sugerir uma continuidade linear da história, revela um salto no tempo, indicando que nada mudou na vida de Roxie desde então.

A ambição de Roxie pelo mundo do *showbusiness* mostra que ela não quer simplesmente estar no palco, ela quer se tornar uma estrela. Seu amante a ignora e acaba maltratando-a. A forma como ele a trata faz com que o espectador simpatize pela, aparentemente, indefesa moça. O amante decide terminar com ela, revelando que não conhece ninguém no mundo do entretenimento e que só falara aquilo para conquistá-la. Sentindo-se iludida e vendo seus sonhos se despedaçarem, ela o mata com três tiros. A essa altura, o espectador se torna cúmplice de Roxie, conhecendo sua vulnerabilidade, sonhos e ambições.

Uma das versões para o cinema da história original de *Chicago* foi realizada em 1942, “Pernas Provocantes” (*Roxie Hart* – EUA), de William Wellman, tendo Ginger Rogers no papel título. Em pleno auge do *star system*, uma estrela não costumava interpretar papéis negativos, já que sua imagem era diretamente associada ao personagem e isso poderia significar má publicidade junto a seu público. Por isso, e também devido à censura, a Roxie Hart de Ginger Rogers era apresentada como uma boa garota que teve seu caminho desvirtuado, merecendo uma segunda chance. Já a Roxie Hart de Renné Zelleweger é mais ambiciosa e manipuladora, capaz de tudo pela fama. De certa forma, o cinema contemporâneo permite a seus atores se livrarem dos estereótipos, mostrando que seus personagens são humanos e falíveis. Uma boa atuação torna-se mais relevante do que a imagem do ator, já que o público atual consegue separar melhor ficção de realidade, permitindo aos atores buscarem novos desafios.

Logo depois de atirar em seu amante, Roxie se olha no espelho. Em rápidos *flashes*, vultos femininos dançando aparecem e sua fantasia prenuncia seu estrelato. O próximo *flash* revela o corpo de seu amante no chão, sendo fotografado pela perícia. Os policiais comentam que o caso foi um recorde, uma vez que do crime à confissão levou apenas uma hora. A câmera passeia pelo quarto e revela Roxie em um canto. Na verdade, quem está confessando o assassinato é seu marido Amos Hart (John C. Reilly), um simples e ingênuo mecânico. O mesmo policial que prendeu Velma Kelly chega e decide interrogar Amos. O marido de Roxie conta uma outra versão da história que o espectador já conhece. Desconfiado, o policial coloca a lanterna no rosto de Roxie, observando-a para ver se ela confirma a versão do marido. A imagem da luz da lanterna alterna-se com o *close* do rosto de Roxie. Amos continua falando sem parar ao

fundo, mas sua voz vai ficando cada vez mais distante. O rosto de Roxie é visto contra a luz e a lanterna é agora um holofote.

O primeiro número da fantasia de Roxie tem início. O pianista que introduziu Velma Kelly é também o apresentador do número de Roxie. Ele apresenta também todos os outros números imaginários dela. Ele diz, tocando piano, que ela fará seu primeiro número “uma canção de amor e devoção, dedicada a seu querido marido Amos”. Ela surge glamourosa, cantando *Funny Honey*, também de Kander e Ebb. A música é apresentada como uma balada romântica, com ela cantando que, apesar de tudo o que ela apronta, seu querido marido sempre está lá para protegê-la. Sua fantasia acontece em paralelo com a realidade, sendo mostrados ora trechos do depoimento de Amos e ora sua performance. A música liga os dois mundos. Quando o policial revela o nome da vítima, Amos o reconhece e diz que ele era um vendedor de móveis que eles conheciam. De repente, a realidade começa a interferir na fantasia e a performance romântica de Roxie se torna agressiva. Amos muda seu depoimento ao descobrir que Roxie o traía. Em pleno número, cantando a mesma música, ela se transforma e a letra da canção também. Ela se rebela pelo fato de seu marido estar contando a verdade para a polícia e passa a odiá-lo. Amos revela que fora ela quem o convencera a assumir a culpa pelo assassinato. Ele chega a ser colocado no palco da fantasia de Roxie, dando seu depoimento em contraponto com a furiosa performance dela. Somente ao final da canção, pois o show tem que continuar, ela desce do piano e corre para agredir Amos. Ao empurrá-lo do palco, ela o empurra para fora de sua fantasia, voltando assim à realidade. Ela está tão brava com ele que nem se dá conta da presença da polícia e acaba confessando o assassinato.

O primeiro número da fantasia de Roxie prova que suas fantasias adiantam a narrativa de uma forma inovadora, já que elas acontecem em paralelo com a história transformando-se e adaptando-se de acordo com o que acontece na realidade. A personalidade dos personagens também é definida e tudo isso acontece através da música. Assim, os números musicais não são apenas comentários da realidade, mas possuem uma participação ativa no desenvolvimento da história. Muitas das informações sobre a realidade são passadas através das fantasias de Roxie.

Roxie fica assustada ao saber que será condenada à forca. Os repórteres já estão lá para registrar sua prisão. Ela é levada para o presídio feminino Cook, supervisionado por Mama Morton (Queen Latifah). A introdução do personagem Mama também acontece através da fantasia de Roxie. Antes de a carcereira vir falar com as novas detentas, uma delas comenta com Roxie sobre o verdadeiro esquema da prisão. A prisioneira em questão é interpretada por Chita Rivera, atriz que interpretou Velma Kelly, no musical original de Bob Fosse, fazendo uma ponta significativa no filme de Marshall. Uma singela homenagem do diretor Rob Marshall, que brinca com as relações entre realidade e ficção. O experiente personagem de Chita Rivera dá conselhos à novata Roxie Hart, dizendo que Morton é ótima, desde que a mantenham feliz – neste caso, felicidade quer dizer dinheiro.

Em seguida, a fantasia de Roxie entra em ação. O apresentador surge anunciando o próximo número: “E agora, senhoras e senhores, a Guardiã das Grades, a Condessa do Xadrez, a senhora da Ala Assassina, a carcereira Mama Morton”. À medida que ele vai falando, partes de Mama são mostradas. Os passos e o som do abrir e fechar de portas aumentam a tensão e a expectativa de Roxie. Quando finalmente a carcereira vai aparecer na realidade, a fantasia de Roxie toma conta. A claridade da porta que se abre mostra o vulto de Mama fundindo-se às plumas de sua versão vedete.

Assim como nas outras seqüências, a realidade intercala-se com a fantasia, uma dando continuidade à outra. Os cortes permitem a alternância entre os dois mundos. A canção *When You're Good to Mama* explica o funcionamento da prisão e o esquema corrupto de Mama. Apenas sua melodia tem continuidade na realidade, já que a Mama real também dá orientações. Em alguns momentos, a fantasia é completamente suspensa e a realidade toma conta da narrativa. Até que, mais uma vez, os acontecimentos reais transformam a fantasia, permitindo que o número de Mama continue de onde parou. Roxie recebe atenção especial da carcereira ao ser encaminhada para a Ala das Assassinas. Lá, ela encontra Velma Kelly, que ignora sua abordagem de fã, dando dinheiro a Mama. O gesto desta para guardar o dinheiro no sutiã continua na fantasia, com sua versão vedete tirando do sutiã um lenço, simbolicamente, verde. No caminho, Roxie presencia na prática a filosofia cantada pela carcereira: “sejam bons para Mama e

Mama será boa para vocês”. O número de Mama termina com esse refrão e o bater das grades da cela de Roxie.

As luzes se apagam e as portas são trancadas. Chorosa, Roxie tenta dormir. Uma torneira começa a pingar. Sons dos passos de um guarda marcam o tempo forte do ritmo que começa a se estruturar. Dedos tamborilam na grade da cela. A torneira volta a pingar e o ciclo se repete. O riscar de um fósforo ilumina o rosto de uma prisioneira que diz “*pop*”. Nos planos seguintes, outras cinco prisioneiras aparecem em planos fechados, cada uma dizendo uma palavra diferente, acompanhando o ritmo estabelecido. A próxima mulher é vista de cima e diz a palavra “seis” (*six*). A prisioneira seguinte segura firme as barras da cela e diz “*squish*”. Close da mão de uma mulher com um terço, dizendo “*Uh-hã*”. Primeiríssimo plano de uma boca vermelha fumando que tira o cigarro para dizer “Cícero”. Apenas o olho da última mulher é mostrado enquanto ela diz “*Lipschitz*”. A combinação melódica de todos esses elementos sugere um tango.

As grades da cela de Roxie se abrem e, da escuridão, surge o apresentador, anunciando o número seguinte: “E agora, as seis alegres assassinas do presídio Cook, em sua versão do Tango do Pavilhão”. Roxie se senta para assistir ao número, enquanto as vozes das mulheres repetem sua cantilena. Em frente a ela, surge um palco com grades de celas cenográficas que dividem o espaço, prendendo simbolicamente as seis mulheres. Cada uma delas aparece repetindo com vigor a palavra que lhe cabe. A essa altura, o ritmo do Tango invade o número, acelerando o ritmo, à medida que elas repetem insistentemente suas palavras, num misto de sensualidade e agressividade. Em coro, elas cantam *Cell Block Tango*, afirmando a morte merecida dos homens que mataram e sua falta de arrependimento pelo fato.

Esse é o número mais moderno e ousado do filme. Ele faz uso de estratégias cenográficas do teatro para que as prisioneiras contem suas histórias. A iluminação da seqüência é praticamente monocromática, alterando-se de acordo com o clima da seqüência. Uma das celas se abre e, do chão, surge um homem. Uma das prisioneiras vai em direção a ele. O fundo permanece em azul e o casal em questão é iluminado por um fecho de luz branca. Num monólogo, ela conta porque matou seu parceiro. Sua fala continua na realidade, complementando a fantasia. Ela fala, fazendo poses de dança, não há música,

apenas a entonação de sua fala pontua os movimentos. Ao assumir que o matou, ela tira um lenço vermelho do homem, simbolizando seu sangue. A partir daí, a música volta vigorosa, com todas as prisioneiras cantando em coro, novamente iluminadas. A prisioneira e seu homem dançam um violento tango em que ela o maltrata. A música diminui novamente seu ritmo e o primeiro casal dança para fora dos holofotes, dando lugar para a próxima prisioneira contar sua história.

Uma a uma as prisioneiras contam porque foram presas, explicando o significado das palavras que dizem. As danças de introdução de cada casal são completamente diferentes, revelando o tipo de relação que eles tinham. Ao final da narração, os casais cuja história já foi contada dançam um estilizado tango em perfeita sincronia, enquanto as demais prisioneiras cantam em coro “Se estivessem lá / se tivessem visto / aposto que fariam o mesmo que fizemos”. A quarta prisioneira é húngara e ela narra em sua língua o que aconteceu. Mesmo sem entender o que ela fala, percebe-se por sua coreografia apaixonada que ela amava seu parceiro. Isso é contrastado pela agressividade das demais coreografias. Todos os casais que já se apresentaram são mostrados sob uma luz vermelha. Roxie é mostrada na realidade e deseja saber se a húngara é culpada ou não. Ao final do romântico balé com seu parceiro, ela retira um lenço branco dele, revelando sua inocência. O coro se torna ameno e a iluminação volta a ser azulada, acalmando as performances.

A próxima a contar sua história é Velma Kelly. Ela surge contando sobre sua parceria com a irmã. Elas atuavam juntas e o marido de Velma as acompanhava nas turnês. As duas vítimas aparecem no palco. Velma cita os números acrobáticos que elas costumavam fazer. Um dia, antes de um show, eles estavam se divertindo e bebendo no hotel Cícero. Velma saiu para buscar gelo. Na realidade, Roxie escuta a versão de Velma pelo que ela conta aos repórteres. Ao retornar com o gelo, Velma flagrou o marido e a irmã fazendo um dos comprometedores “passos” de sua acrobática coreografia.

Nesse plano, a estratégia teatral para se narrar a história é explicitada. A maioria dos efeitos visuais utilizados no filme são trucagens clássicas, sem uso de tecnologia digital. Velma, iluminada, ocupa o canto direito da tela, enquanto o restante do enquadramento permanece na escuridão. Ao falar do flagrante que deu na irmã e no marido, o fundo do palco é iluminado, revelando a

comprometedora posição em que eles estavam. Como, na realidade, Velma está narrando a história para os repórteres, ela não pode se incriminar. Por isso, diz que, devido ao choque, ela simplesmente não se lembrava de nada. A luz do fundo se apaga e a câmera coloca Velma no centro do enquadramento. Ela diz que somente mais tarde, enquanto lavava o sangue de suas mãos, é que percebera que eles estavam mortos. Nesse momento, lenços vermelhos escorrem de suas mãos. O coro recomeça com vigor, iluminado agora de vermelho. Depois de dançarem com suas vítimas, as mulheres as dispensam, tornando-se o centro do espetáculo.

O tango mistura-se ao jazz e o chão é iluminado, projetando-se sombras de barras que esteticamente aprisionam as assassinas. A última criminosa narra seu crime sob essa luz. Ao final de sua história, o coro muda e o palco transforma-se em uma gigantesca prisão com várias mulheres presas. Mais prisioneiras entram em cena para completar o número. Todas dançam em sincronia. Os cortes ao ritmo da música mostram a dança por partes, dando dinamismo à seqüência. Ao final, tudo se acalma e as seis prisioneiras estão novamente atrás das grades, repetindo as palavras que definem seus crimes. A música volta ao ritmo lento do início da seqüência. A câmera se afasta lentamente e as falas se tornam distantes murmúrios.

Essa é uma das seqüências mais aclamadas do filme. A excitação, a sensualidade e a violência se misturam. O ousado figurino das prisioneiras é uma estilização dos clássicos figurinos de Fosse com as roupas das dançarinas do burlesco da década de 1920, misturando meias arrastão e pouca roupa. A utilização dos lenços como elemento cênico revelador da culpa ou da inocência das prisioneiras agrega valor à narrativa, fazendo interagir de forma significativa estratégias teatrais e cinematográficas. A coreografia moderna contrasta com a reconstituição de época, mas isso não é tão relevante, já que as seqüências acontecem na imaginação de Roxie. Essa opção narrativa liberta a fantasia, permitindo que o clássico e o moderno coexistam.

É por esse número que se tem um panorama dos primeiros dias de Roxie na prisão. A estratégia dos musicais clássicos em que a fantasia adianta a narrativa é levada ao extremo. A fantasia não apenas anda em paralelo com a realidade, mas condensa o tempo em um só número. Ao conhecer a história de cada

prisioneira na realidade, Roxie as incorpora em sua imaginação, criando um grandioso número com todas se apresentando. Ao final, o tempo passou e Roxie já está familiarizada com o cotidiano da prisão.

Roxie trabalha na lavanderia da prisão. Ao ir colocar toalhas no banheiro da carceragem, ela escuta uma conversa entre Mama e Velma. Pela fresta da porta, ela as espiona e descobre que a corrupção na prisão pode levar ao estrelato. Mama diz que colocará Velma de volta no *Vaudeville* depois que ela for absolvida e pagar, é claro, um preço por isso. Quando Velma sai do escritório de Mama, Roxie se apressa para abordá-la e pedir conselho. Ela a trata com arrogância, recriando a relação da estrela mimada que maltrata seus fãs. Mama presencia a cena e decide ajudar Roxie, revelando que em todo o seu tempo de prisão nenhuma mulher nunca fora enforcada e, por isso, ela poderia ficar tranqüila. A grande justificativa para isso é que em Chicago o “crime é uma forma de entretenimento”. A carcereira indica-lhe Billy Flynn, o melhor advogado criminalista do estado, “perito em jûris e mulheres”, mediante uma simbólica taxa. Ao saber que Billy nunca perdeu um caso, a fantasia de Roxie entra em ação novamente.

A transição para o número acontece através da parede da sala de Mama, enquanto ela conta para Roxie as qualidades do famoso advogado. A câmera se move em direção à fantasia, deixando a realidade para trás. Até a iluminação do rosto de Roxie muda. Prisioneiras atrás das grades repetem em coro “nós queremos Billy”, de forma sensual, enquanto tiram os uniformes da prisão, revelando brilhantes figurinos de coristas. As grades se abrem e a iluminação revela uma escadaria repleta de mais coristas. O apresentador anuncia o novo número: “Senhoras e senhores, o Príncipe da Lábria e dos Tribunais, o único e inigualável Billy Flynn”. No topo da escada, é mostrado o vulto de dois homens, um engraxate e outro de fraque e cartola. A luz acaba revelando o engraxate como sendo o famoso advogado. O show começa com Billy (Richard Gere) cantando a canção *All I Care About Is Love*, num número que mistura o glamour do *Ziegfeld Follies* ao tema burlesco.

Na fantasia de Roxie, ela vê Billy Flynn como seu salvador que não quer dinheiro, mas apenas amor, como diz a letra da canção. Esse número também dialoga com a realidade, mas é, ao mesmo tempo, contradito por ela. Enquanto o

Billy da fantasia é romântico, os flashes da realidade revelam um insensível e ganancioso advogado. É a primeira vez que a letra da canção se opõe radicalmente ao que é mostrado na realidade. Os gestos continuam servindo de contigüidade visual entre os dois mundos, seguindo o ritmo da música. Ao chutar seu alfaiate na realidade, o Billy da fantasia dá um chute no ar como parte de sua coreografia com as coristas.

A fantasia começa a assumir proporções cada vez maiores, contrapondo-se a uma realidade que Roxie não teria como presenciar. A verdade sobre Billy Flynn ela só descobre no final do número. Essa sequência revela o personagem sob o ponto de vista romantizado de Roxie, como ela gostaria que ele fosse. A continuidade visual entre a realidade e a fantasia sugere estilizações interessantes, como o Rolls Royce de Billy recriado no palco pelas coristas, num clássico número burlesco. Na realidade, Billy entra na prisão para visitar sua famosa cliente Velma Kelly, que está dando entrevista cercada de repórteres. Roxie se apresenta a Billy, dizendo que gostaria que ele a representasse. Ele responde que tudo bem, desde que ela tenha cinco mil dólares. O coro da fantasia ecoa na realidade, repetindo o refrão *All I Care About Is Love*.

Ao final do show de Billy Flynn, Amos vai vê-lo em seu luxuoso escritório. Billy está admirado pela atitude de Amos que, mesmo depois de sua mulher traí-lo, matar o amante e tentar culpá-lo por isso, insiste em salvá-la da forca. O dedicado marido de Roxie diz que não conseguiu juntar toda a quantia solicitada pelo advogado e que só tem dois mil dólares. Billy faz um sermão e, quando Amos está prestes a desistir, a ganância do advogado fala mais alto e ele aceita o caso. Billy decide que vai colocá-la na primeira página dos jornais, fazendo o público adorá-la. Depois, eles farão um leilão das coisas delas para angariar fundos para a defesa.

Billy vai encontrar Roxie e, juntos, eles definem as estratégias para a defesa. O primeiro passo é conquistar a imprensa, apresentando Roxie como uma “pecadora arrependida”. As cenas seguintes mostram sua preparação para a conferência com os jornalistas. A pequena assassina começa a roubar a atenção de todos depois de sua transformação. A tensão entre Velma e ela começa a pesar. Velma resolve aconselhá-la para não deixar Billy Flynn roubar a cena.

Na hora da conferência com a imprensa, é Billy quem sempre responde às perguntas, o que vai irritando Roxie. Mas, como ela não possui a mesma fluência verbal que ele, acaba se comprometendo, ao falar o que não deve. Quando Billy a manda se calar, chamando-a de boneca, começa mais um número musical que interpreta seus sentimentos perante a situação. Esse é o número que mais transita entre fantasia e realidade, com os repórteres participando ativamente e Roxie sendo vista, literalmente, como uma boneca nas mãos de Billy que fala por ela, tanto na realidade quanto na fantasia. O apresentador introduz o número, dizendo: “Sr. Billy Flynn no *Rag* da Coletiva de Imprensa. Notem como seus lábios quase não se movem”. Os repórteres começam a fazer perguntas na realidade e elas são respondidas na fantasia, num número de ventriloquismo em que Billy manipula Roxie. A canção é *We Both Reached for the Gun/The Press Conference Rag*. Billy quer que a imprensa compre a idéia de que sua cliente e a vítima tentaram juntos pegar a arma.

A impressionável jornalista Mary Sunshine acredita na história e ajuda a encenação de Billy. Logo, as cortinas da fantasia se levantam, revelando os jornalistas ao fundo do palco, atrás de Billy e Roxie. Todos possuem fios como marionetes. Mary Sunshine possui um lugar especial no palco, separada dos outros jornalistas. Ao acreditarem na história de Billy, todos começam a cantar em coro que os dois tentaram pegar a arma, repetindo em uníssono as palavras de Billy. Ao final, o advogado e Mary fazem um dueto, cantando tudo o que será publicado sobre Roxie, concordando que fora a terrível mistura de jazz e bebida que a levaram para o caminho da perdição. O advogado manipula a todos como um mestre titereiro. A coreografia e a maquiagem reforçam o caráter lúdico do número.

Esse é o primeiro número que revela a maestria de Billy Flynn. É também o que ironiza, mesmo que de forma divertida, a manipulação da opinião pública, sedenta por novidades. Todos os números são justificados pela realidade, alimentando e sendo alimentados por ela. Não existe a fantasia pela fantasia, o universo fantástico criado por Roxie serve à realidade, comentando-a, concordando ou se contrapondo a ela.

No final do número, aparecem as manchetes do jornal, anunciando que Roxie conquistou Chicago. Um mini-noticiário mostra o sucesso e a influência de

Roxie na cidade. Todas querem ser iguais a ela, imitando seu corte de cabelo, comprando bonecas com o rosto dela. Amos começa a vender as coisas de Roxie para levantar dinheiro para sua defesa. Ela se torna uma estrela e agora, assim como aconteceu com Velma outrora, recebe flores, cartas e regalias em sua cela. Em contraposição, o assistente da promotoria aparece dizendo que Roxie será enforcada até o fim do ano. Ela substituiu Velma como estrela de Chicago e passa a aproveitar seu estrelato. Mama pergunta-lhe o que ela fará depois que Billy a inocentar. Ela revela que quer se tornar vedete.

Ao conversarem, Roxie projeta-se novamente no palco de sua imaginação, agora como uma estrela. Esse é o número em que seu sonho se concretiza em sua mente e por isso ele precisa ser grandioso. Ainda na realidade, ela começa a contar um caso que terá continuidade na fantasia. O som da risada do público é ouvido sobre a imagem de Mama, rindo na realidade. Ela conta para a platéia como tudo aconteceu, vestida com um brilhante corpete. Seu número começa ao estilo das chamadas *stand-up comedy*⁵⁷. Agora não são mais os flashes da realidade que se intercalam com sua fantasia e sim suas lembranças. A platéia imaginária participa ativamente, reagindo e aplaudindo a performance de Roxie. Seus desejos e sonhos também são revelados em suas falas para a platéia. A música e a dança só começam para valer depois que ela se enche de esperança, ao imaginar o que fará depois que Billy Flynn a libertar.

Esse é o número que possui um maior número de soluções cinematográficas. Apenas Roxie é iluminada na tela, todo o resto permanece no escuro, o que permite interessantes composições dela no espaço a sua volta. Os cortes levam-na do fundo para a frente do enquadramento. O piso é brilhante, como nos filmes de Fred Astaire, permitindo a duplicação da imagem de Roxie no chão. O espaço onde ela dança não respeita as regras e divisões do prosscênio como nos números anteriores. O espaço é transformado a cada corte, sem começo nem fim. O jogo de espelhos multiplica a imagem de Roxie, numa referência narcisista. A canção que leva seu nome, *Roxie*, revela como seu crime a levou ao estrelato. Não há arrependimentos, agora os fins justificam os meios,

⁵⁷ Tipo de número cômico em que o comediante “conversa” informalmente com a platéia, improvisando ao contar piadas e casos engraçados.

já que o homicídio que cometeu abriu seu caminho para a fama. O estilo de seu número assemelha-se ao de Marilyn Monroe, em “Os Homens Preferem as Loiras”, cantando *Diamonds Are a Girl’s Best Friends*. Assim que os espelhos são retirados do palco, apenas com um gesto, seus reflexos são substituídos por homens de *smoking* que a bajulam, cantando seu nome em coro. Ela agora é uma estrela segura e cheia de si, sua personalidade se revela. Um gigantesco painel com seu nome em néon surge no palco. Num jogo de palavras, seu nome Roxie Hart, pode ser entendido como Roxie “Heart”. Por isso, o pinga do “i” de seu nome é um coração. O painel em néon começa a subir, levando Roxie para o alto, separando-a dos meros mortais. Embaixo, os homens tentam alcançá-la. Agora que é dona da situação, ela mesma apaga as luzes com um gesto, ao final de seu glorioso número.

Ao mesmo tempo em que o número revela o desejo de Roxie, na volta à realidade, descobre-se que ela realmente se transformou em uma celebridade, pela reação de Velma Kelly. A estrela em decadência agora terá que bajular aquela que um dia esnobara, para assim tentar voltar aos holofotes. Esse é um momento importante em que a história se inverte. Velma propõe uma parceria a Roxie. Esta repete com Velma o frio tratamento que recebera dela antes de se tornar uma estrela. O orgulho não permite que Roxie aceite-a como parceira.

Tem início um número real, mostrado de forma teatral, ao ser reconstruído pela imaginação de Roxie. A fala do pianista e apresentador ao anunciá-lo revela o clima da seqüência: “Senhoras e senhores, a senhorita Velma Kelly em um ato de desespero”. A prisão transforma-se rapidamente em um palco para Velma que começa a cantar *I Can’t Do it Alone*, na tentativa de convencer Roxie a ser sua parceira. Os diferentes passos da coreografia são interrompidos para que Velma demonstre os movimentos que cada dançarina faria. Roxie está gostando do número, mas não pode admitir e sua imagem de falso ceticismo é intercalada com a coreografia energética de Velma.

A fantasia é interrompida quando Velma pergunta, na realidade, o que Roxie achou do número. Esta faz uma careta e Velma concorda que a primeira parte do número não é boa, mas diz que a segunda parte é a melhor. Ela a demonstra acrobaticamente, na fantasia. Mesmo impressionada pela performance que acabara de assistir, Roxie não dá o braço a torcer e rechaça a idéia da parceria,

afirmando ser uma estrela de carreira “solo”. Velma é deixada sozinha na escuridão.

Na sequência seguinte, o destino prepara uma surpresa para Roxie. Uma rica herdeira cometera triplo homicídio e está sendo levada para o presídio. A história da nova assassina é contada por Billy em um jantar, como se fosse uma piada. A imagem de Billy no restaurante é intercalada com a história do triplo assassinato. É a narração do advogado que orienta as imagens do crime, que não têm som. A turbulenta chegada da mais nova celebridade de Chicago movimenta o presídio. Repórteres tumultuam-se para conseguir uma foto da assassina. Roxie tenta conversar com Billy em meio à confusão, mas ele nem lhe dá muita atenção. Com a chegada da nova assassina, ela deixa de ser o centro das atenções. A imprensa quer novidades e a cada novo crime o anterior deixa de ter importância, dando vida curta à fama. Simbolicamente, o painel de néon de sua fantasia se apaga. Espirituosa, Velma pergunta como ela se sente agora que foi substituída.

Num golpe estratégico, Roxie grita por seu advogado e desmaia no chão. Com isso, ela consegue chamar a atenção novamente para si. Ao ajudarem-na a se levantar, ela revela que espera não ter machucado seu bebê. Isso causa o delírio dos repórteres que voltam a tirar fotos dela. Ela é levada ao médico que confirma sua história, depois de uma suspeita perícia. Ao sair do hospital, Roxie é recebida pelos repórteres e por uma multidão de curiosos. Mary Sunshine, tendenciosa como sempre, diz que seus leitores não se conformarão se seu bebê nascer na cadeia. Com isso, Roxie consegue adiantar seu julgamento. Amos surge, feliz, no meio da multidão, tentando se aproximar de sua esposa, mas ninguém lhe dá ouvidos. Ao entrar no carro da polícia para voltar ao presídio, ela vê Amos se distanciando. Ela o ignora, mas, em sua fantasia, ele ganha um número significativamente solo.

A imagem da realidade dissolve-se e ocorre a transição para o palco onde Amos se apresenta. A introdução de sua canção começa a ser ouvida ainda na realidade. Suas palavras refletem sua situação, já que ele é ignorado por todos, invisível mesmo na realidade. Vestido como um palhaço vagabundo, ele canta *Mr. Celophane*. A passagem para a realidade se dá quando, depois de cantar que ninguém percebe que ele está lá, que ele é como celofane, no escritório de Billy Flynn, o advogado comenta que não o viu chegar. A mesma posição humilde,

segurando o chapéu com as duas mãos na altura da barriga, repete-se na fantasia e na realidade.

O advogado lhe diz que ele não é o pai da criança. Numa de suas raras reações, Amos é induzido por Flynn a pedir o divórcio. Ao se retirar da sala, ele arrasta seu chapéu, tirando-o da mesa para colocá-lo na fantasia, onde seu número continua. No fundo do palco, surge a gigantesca sombra desse pequeno homem. Esse é o número mais emotivo e Amos o mais sensível dos personagens. Seu show termina sem aplausos. Na realidade, ele fecha a porta do escritório do advogado, desculpando-se por tomar-lhe o tempo.

Em contigüidade visual, Roxie abre a porta de uma sala para encontrar Billy Flynn. A relação dela com o advogado está ficando tensa. Depois que recuperou sua fama, ela acha que não precisa mais dele. Recusando-se a seguir suas orientações, ela o despede. Ele a avisa que ela é “uma falsa celebridade, uma sensação do momento” e que logo será esquecida porque assim é Chicago.

Ao voltar para a cela, Roxie descobre que a húngara, a única das condenadas que é inocente, será enforcada. Ela será a primeira mulher a ser executada no estado e o fato atrai os repórteres. Sua execução é mostrada através da fantasia. Enquanto reza na realidade, ela retoca sua maquiagem na fantasia, preparando-se para o seu show. O apresentador, mais uma vez, introduz o número: “Agora, senhoras e senhores, para seu prazer e entretenimento, temos a honra de apresentar Katalin Halenscki, em seu famoso número húngaro de desaparecimento”. A luz do palco se acende e, vestida de branco, como uma bailarina, ela começa a subir uma escada. A platéia, toda iluminada de vermelho, observa atentamente, ao som do rufar de tambores. Paralelamente, na realidade, ela sobe as escadas em direção ao cadafalso. Ao chegar no topo, na fantasia, ela cumprimenta o público e uma corda surge. A platéia alterna-se entre a fantasia e a realidade. Na realidade, a forca é colocada em seu pescoço. Na fantasia, ela coloca a corda em volta de sua cintura. Ela caminha para frente e se prepara. A elegância e tranqüilidade que demonstra na fantasia contrastam com seu desespero na realidade. A montagem faz com que a platéia real observe a fantasia. Ela se joga. O alçapão se abre. Seu corpo cai. A platéia da fantasia ovaciona, aplaudindo de pé. A corda no palco aparece vazia. Os aplausos vão

desaparecendo e o real som das rodas do carrinho que carrega o caixão da húngara traz Roxie à realidade.

O plano seguinte mostra-a em frente ao espelho, ajeitando o vestido que Billy Flynn havia lhe pedido para usar quando ela o demitiu. Essa seqüência revela que ela ficou impressionada com o enforcamento da húngara e resolveu humildemente chamar Billy Flynn novamente; afinal, ele nunca perdeu um caso. Eles ensaiam as falas dela. Pela primeira vez, ela admite estar com medo. Billy tenta acalmá-la, afirmando que tudo "é um grande circo", que o julgamento e o mundo, são parte do *showbusiness*. Essa afirmação confirma a intenção original de Bob Fosse, abrindo as portas para o próximo número musical.

Billy se coloca na posição de astro e comanda o show, apresentando o tribunal como um circo. A música cantada por ele é *Hazzle Dazzle*. Coristas, trapezistas e acrobatas enchem a sala, deslumbrando Roxie. A primeira transição para a realidade ocorre através dos flashes dos jornalistas. O cenário do circo e o do julgamento é o mesmo, o que permite uma melhor interação da realidade com a fantasia. Os malabarismos, as mágicas e o ilusionismo que Billy prega na música tornam-se metáforas para suas estratégias no "circo" da realidade. O julgamento é o seu show. O número também é intercalado com o andamento do julgamento e avança com ele. As coristas se misturam com o público, com os membros do júri e até mesmo com o juiz. Elas são quase que extensões de Billy, garantindo o seu sucesso e marcando suas influências. As provas e evidências são todas mostradas na fantasia. A música não é interrompida, o que permite a interação dos dois mundos. Somente durante o depoimento de Amos é que a fantasia cessa. Billy manipula Amos de tal maneira que consegue convencê-lo de que ele é o pai do bebê de Roxie, o que conquista a simpatia de todos para sua cliente. O princípio do advogado é que se algo é verdade ou mentira pouco importa, o importante é deslumbrar o público, fazendo-o torcer por você. Depois de sua certa estratégia, a fantasia volta em toda sua grandiosidade.

Através da narração de Mary Sunshine, ao vivo do tribunal, Roxie Hart é levada na fantasia para fazer sua autodefesa. Ao chegar no banco dos réus, ela se senta na realidade e o número chega ao fim. Agora, sua interpretação será na vida real. Ao falar suas frases decoradas, Billy a acompanha, atentamente, murmurando as palavras que ela deve dizer, como no número de ventriloquismo.

A performance do advogado é propositalmente exagerada e teatral, recriando o *showbusiness* na realidade. Ele chega a trocar a palavra 'júri' por 'audiência'. No furor de seu testemunho, clamando por inocência, Roxie desmaia, mais uma vez. O julgamento torna-se uma confusão. Mary Sunshine descreve todos os acontecimentos para seus ouvintes do rádio. Sua imagem ao microfone funde-se com a do rádio na sala da carcereira Mama. Velma e ela acompanham o julgamento. Revoltada, Velma percebe que Roxie roubou suas estratégias de comoção do júri. Mama tenta acalmá-la, oferecendo-lhe uma oportunidade de se vingar. Ela entrega-lhe o diário de Roxie. Ao abrir as páginas do diário de Roxie, as portas do tribunal se abrem e Velma é chamada como testemunha.

Roxie estranha ao vê-la entrar e altera-se, ao descobrir que ela roubara seu diário. Ele é anexado ao caso como evidência. Nele, estava escrito uma confissão de Roxie, confirmando que matara intencionalmente o amante. Ela tenta se defender, afirmando que tudo fora armado por Velma para incriminá-la. Ao passar a testemunha para Billy Flynn, tem início mais um número musical na imaginação de Roxie. O apresentador anuncia: "Senhoras e senhores, um número de sapateado". Billy se levanta e vai em direção ao banco das testemunhas. Na fantasia, ele se dirige ao centro do palco. Seus passos estabelecem o ritmo. O número de sapateado é, na verdade, uma metáfora para a performance de Billy, na qual ele procura mostrar toda sua habilidade. O sapateado, em paralelo com a realidade, acaba criando tensão, ritmo e expectativa sobre o que acontecerá no final. O paralelo entre os dois mundos e a continuidade dos sons do sapateado na realidade caminham para o *grand finale*. Billy Flynn sugere que o diário fora forjado e, num golpe de mestre, consegue acusar o promotor pela fraude. Depois de sua exaustiva performance, tanto da realidade quanto na fantasia, as luzes se apagam e ele ressurge grandioso sob um fecho de luz no palco. A partir daí, acompanha-se a repercussão do "Julgamento do Século" na cidade de Chicago.

O júri chega a um veredicto, que o espectador só ficará sabendo fora do tribunal. Corte para a imagem da primeira página de um jornal que diz que Roxie é "culpada". Logo, a câmera se move, revelando outro jornal cuja manchete diz "inocente". O jornalista aguarda o veredicto para saber qual jornal distribuir. Depois de ver um sinal pela janela do tribunal, ele distribui o jornal que diz que ela é inocente e várias pessoas correm para comprá-lo. Assim que sua inocência é

anunciada, um tiroteio assusta a todos na rua. Na porta do tribunal, uma mulher mata seu marido e o advogado. Roxie passa a ser notícia antiga e todos correm para cobrir o novo crime, ignorando-a.

Billy revela que o uso do diário de Roxie foi uma magistral estratégia sua para libertar tanto Roxie quanto Velma. Amos é o único que está esperando por ela no final. Desnorteada, ela o maltrata e revela que não está grávida. Ela o ignora, desolada pelo fato de os repórteres não se interessarem em tirar sua foto. Amos parte, deixando-a sozinha. Ao olhar pela janela, ela vê a nova sensação de Chicago sendo presa. Mesmo assim, sua última fantasia insiste em acontecer. O pianista, mais uma vez, a apresenta, dizendo: “Senhoras e senhores, a senhorita Roxie Hart lhes dá boa noite”. Ela canta *Nowadays* e a letra da canção fala da fugacidade das coisas, que nada dura para sempre, nem mesmo sua fama. No palco de sua imaginação, o foco de luz que a ilumina torna-se cada vez menor. Ela se irrita, mas já não pode fazer nada para permanecer sob a luz dos holofotes. A luz se apaga, mas ela continua cantando. A câmera se movimenta e revela Roxie fazendo um teste para cantar em um clube. O dono do clube a dispensa, antes mesmo dela terminar o número. Arrasada, ela pega suas coisas para ir embora.

Parada na porta, está Velma Kelly que elogia sua performance. Indignada por sua presença e lembrando as mágoas passadas, Roxie não quer conversar com ela. Velma a segura e explica-lhe que acredita que elas podem se ajudar. Ela acaba deixando cair as coisas de Roxie. Ao se abaixar para pegá-las, suas meias rasgadas aparecem. Roxie percebe que elas estão na mesma situação. Velma diz que conseguiu trabalho para duas vedetes assassinas e que, juntas, elas poderão voltar ao estrelato. Afinal, o *showbusiness* é o único ramo em que pessoas que se odeiam podem trabalhar juntas, sem que isso interfira em suas performances.

Sob a imagem das duas, ouve-se a voz do apresentador que diz: “Senhoras e senhores, o teatro de Chicago tem o prazer de anunciar uma estréia. Um número de natureza inédita. Não apenas uma pistoleira, mas duas. Vocês já leram sobre elas nos jornais e aqui estão as famosas assassinas de Chicago, as preciosas pecadoras, Roxie Hart e Velma Kelly”. Num fabuloso palco branco, cercadas pela orquestra, as duas vedetes surgem de costas, vestindo sofisticados casacos. Sincronizadas, elas descem a escada, cantando a mesma canção

anterior, *Nowadays*. Ao final da letra, elas tiram os casacos e a melodia torna-se mais animada. As luzes se apagam e, ao se acenderem novamente, surge um gigantesco painel luminoso atrás delas no palco.

Elas dançam em sincronia. As luzes sobre elas se apagam e apenas seus vultos são vistos em frente ao painel luminoso. Elas saem do palco e buscam algo nos bastidores. Para surpresa da platéia as luzes se acendem e elas voltam a dançar com duas metralhadoras brancas. De repente, elas se viram e atiram no painel luminoso. Os tiros revelam o nome das duas, encerrando assim o número. A platéia delira e, a cada *flash*, um novo ângulo das duas é revelado. Billy Flynn e Mama também estão na platéia. Elas agradecem, emocionadas, dizendo ao público que nada disso teria sido possível sem eles. A natureza grotesca da fama em Chicago torna o público cúmplice da história das duas. Elas finalizam, cantando juntas a frase *All That Jazz*. Essa música chama os créditos finais que mostram trechos do número de cada personagem. A forma como os créditos são mostrados sugere os agradecimentos do teatro musical, é como se os atores voltassem ao palco, um de cada vez, para agradecer ao público.

Os números musicais do filme, apesar de respeitarem uma mesma estrutura, diferem entre si. Cada um aborda uma característica de acordo com o momento real em questão, evoluindo com o personagem. As estratégias narrativas procuram inovar a cada número, desenvolvendo-se à medida que Roxie e o espectador se familiarizam com a fantasia. Cada número possui suas particularidades, referências e inovações, adaptadas ao ritmo e ao gosto do público contemporâneo. Praticamente todas as seqüências musicais são estilizações ou misturas de antigos números de *Vaudeville* ou do burlesco.

No musical clássico da Era de Ouro de Hollywood, geralmente, os números musicais eram mostrados praticamente sem cortes, com a câmera conduzindo a dança e acompanhando os dançarinos. Em “Chicago”, os números são entrecortados, pois o filme usa de montagem paralela para relacionar fatos distintos – o que se revela coerente com o que a temática propõe: a exaltação do espetáculo, seja do *showbusiness*, da imprensa e do público sedentos por sensacionalismo, ou da justiça e dos tribunais.

A montagem acelerada e a profusão de imagens trazem a linguagem do videoclipe para o cinema. A estratégia de se decupar os números musicais pode

ser interpretada como compensação pela inabilidade técnica dos atores. Assim, os números, ao invés de apresentarem o dançarino de corpo inteiro, permitindo a fluidez de sua performance, são mostrados por partes, colocando em dúvida sua capacidade real. Ao mesmo tempo, os cortes dão dinamismo às seqüências, criando números que despertam e cativam o interesse do jovem contemporâneo, além de relacionar dramaticamente o espetáculo da fantasia com o “espetáculo” da realidade.

A euforia e a empolgação que os números musicais de “Chicago” geram, de certa forma, mascaram a ambigüidade das relações do filme. Ao mesmo tempo, a corrupção, a hipocrisia e a ironia questionam o comportamento humano, refletindo questões e temas atuais da humanidade. Muitos afirmaram que essa aparente retomada do gênero, em pleno século XXI, só confirmou a estratégia escapista do musical, devido ao coincidente período com a guerra do Iraque e as ameaças terroristas. Na verdade, “Chicago” não é um musical feliz e, através do paralelo entre a fantasia e a realidade, revela o pior lado do ser humano, apontando suas falhas e seu egoísmo, além de denunciar o “espetáculo” produzido pela mídia e pela justiça.

Ao mesmo tempo, as heroínas, mesmo sem serem nobres modelos de conduta, tiveram um final feliz. E assim é a vida. De certa forma, o filme questiona as relações hipócritas entre “mocinho” e “bandido”, amplamente difundidos pelo cinema norte-americano. Seus personagens são apresentados em diferentes momentos de suas vidas, em seus altos e baixos. Eles precisam aprender com seus erros e a vida lhes dá uma segunda chance. O clássico final feliz norte-americano é subvertido, mostrando que as aparências enganam e que é preciso avaliar criticamente os acontecimentos.

Mesmo sem ter sido o musical que iniciou a retomada do gênero, “Chicago” propôs reinvenções de suas clássicas fórmulas. A ingenuidade, a inocência e a técnica dos musicais da Era de Ouro de Hollywood se perderam nos filmes recentes, mas isso não tira o mérito dessas produções. Como tudo se transforma, o gênero provou que não parou no tempo, possibilitando releituras acessíveis às novas gerações.

Em 2004, o musical “*De-Lovely* – Vida e Amores de Cole Porter”, de Irwin Winkler, foi subestimado pelo circuito comercial, mas revelou interessantes soluções narrativas contemporâneas, para contar, de forma pouco convencional, a vida do compositor Cole Porter. As músicas do compositor foram usadas como base para se contar a história, por isso a narrativa não é linear. Cole Porter (Kevin Kline), conduzido pelo arcanjo Gabriel (Jonathan Pryce), vê sua vida passar diante de seus olhos, momentos antes de morrer. Como ele era um homem do *showbusiness*, sua vida só poderia ser apresentada num palco, como um grande espetáculo musical. Cole acompanha sua própria história, como espectador, através de suas próprias músicas. O tema de suas canções revela um caráter autobiográfico, permitindo a associação com os momentos marcantes da vida do famoso compositor.

Ao mesmo tempo, o filme diferencia-se das típicas biografias musicais hollywoodianas de compositores, realizadas principalmente nas décadas de 1940 e 1950, em que a vida do compositor era um pretexto para a inserção dos números musicais. Em “*De-Lovely*”, a vida de Cole Porter é apresentada como um espetáculo musical, com suas músicas exercendo um papel fundamental no desenvolvimento da narrativa.

Cole Porter (1891 – 1964) foi um dos grandes compositores norte-americanos, suas canções foram imortalizadas pela *Broadway* e pelo cinema, nas vozes de famosos artistas e cantores que as interpretaram ao longo dos anos. Uma mitificada biografia da vida de Porter já havia sido realizada em 1946, por Michael Curtiz, no filme “A Canção Inesquecível” (*Night and Day* – EUA), tendo Cary Grant no papel do compositor. A produção atual de Irwin Winkler (1931 -) procura apresentar a obra de Cole Porter às novas gerações, conduzindo seu filme como uma reinvenção das biografias musicais. Esse estilo de musical tornou-se muito comum no final da década de 1940 e início da década de 1950, como alternativa para se renovar as estratégias de inserção dos números musicais na narrativa, através da vida romantizada de compositores famosos.

“*De-Lovely*” começa com Cole Porter já em idade avançada, ao piano, tocando suas composições. O arcanjo Gabriel surge para levá-lo. Pelo diálogo deles, percebe-se que Cole está em seus momentos finais. Através de um corte para suas mãos tocando piano, ele é levado para o teatro onde sua vida será

representada. O jovem Cole Porter no palco é assistido pelo velho Cole Porter na platéia. A duplicação do famoso compositor torna-o ator e espectador de sua própria vida, permitindo que ele (e o espectador) a analise de forma crítica.

No palco, ele canta *In the Still of the Night*. Da platéia, o velho Cole tenta interferir na performance, sem sucesso. Através de suas falas, são citadas algumas estratégias do musical clássico. Ao afirmar que “em um musical, todos trabalham para o compositor”, ele está se referindo especificamente aos musicais da *Broadway*, nos quais a figura do compositor é peça chave de toda a produção. Gabriel avisa-lhe que os tempos mudaram. No palco, o jovem Cole empolga-se em sua performance, tocando uma balada. Da platéia, o arcanjo comenta que nunca se deve começar o espetáculo com uma balada. Apreensivo, Cole pergunta se “essa vai ser uma daquelas coisas de vanguarda”. E alerta “tem de entreter, é um musical”.

Esse pequeno prólogo estabelece as regras do filme. Ao colocar o próprio Cole Porter como espectador de sua vida, passa a estar sujeito às suas próprias críticas e sugestões. Seus comentários ajudam a responder algumas das questões dos reais espectadores, que também tentam entender se o filme será narrado através de modernas estratégias. O personagem está se familiarizando com a situação, assim como o espectador está se familiarizando com o filme. O próprio ato de narrar a história de Cole através do palco de sua vida já permite a entrada na fantasia. É a ficção servindo de portal de entrada para contar uma história real, através de recursos e estratégias também ficcionais, na mais pura metalinguagem, fazendo referência aos próprios musicais.

De repente, as luzes do palco se acendem e começam a ser tocados os primeiros acordes de *Anything Goes* com todos os personagens da vida de Cole entrando em cena. Feliz, ele se lembra de todos, chegando até mesmo a solicitar correções no figurino de um de seus amigos. Prontamente, Gabriel providencia a mudança, como num passe de mágica. A fantasia está completa e, assim como Cole, o espectador percebe que está em um universo onde tudo pode acontecer. Todos os seus amigos sobem ao palco, cantando em coro sua canção. Linda (Ashley Judd), a esposa de Cole Porter, surge no palco cantando também. Cole interrompe, dizendo que está tudo errado e que ela não poderia ser introduzida daquela forma.

Gabriel encerra o número e, como diretor, dispensa todos, solicitando que eles se preparem para a próxima parte que acontecerá em Paris. Gabriel conversa com Linda que está tensa por ter sua vida contada no palco. Ele a acalma, perguntando “já viu algum musical sem final feliz?”. Enquanto diretor, Gabriel dá suas orientações a Linda, interpretando a canção que acaba de ser apresentada como uma “declaração de independência” de Cole. Ela não gosta da comparação. Ele pede a Linda que se lembre da primeira vez que viu Cole. As lembranças parecem ser difíceis para ela. Gabriel sai de cena e ela caminha em direção ao passado. Imediatamente, o palco do teatro se transforma na sala de uma festa. O filme da vida de Cole Porter tem início.

Essa história de amor não-convencional apresenta Linda como o grande amor da vida de Porter, sua musa inspiradora. Cole era homossexual e seu casamento com a milionária Linda Lee Thomas (1919 – 1954) era uma união de amizade e interesses. Ela tivera uma violenta relação anterior e acabou criando certa aversão aos homens. Ele usufruía as alegrias e conveniências de ser casado com uma das mais belas damas da sociedade. O vínculo entre eles era forte e ela tornou-se uma peça fundamental de estímulo ao seu talento. Cole Porter era de fato um *bon-vivant* que apreciava as delícias da vida, e as letras de suas músicas revelam sua personalidade alegre, descomprometida, romântica e bem-humorada. A própria escolha de *Anything Goes* como número de abertura ajuda a dar o tom da história, mostrando que também no filme “tudo vale”.

A história de Cole é intercalada por seus comentários, na platéia do teatro. Ele comenta os acontecimentos de sua vida para, logo em seguida, a história continuar a ser mostrada como um filme. Os números musicais não são fantasias de Cole, eles são inseridos nas festas e espetáculos que fazem parte de sua realidade. Sua música é o ponto de partida e a principal referência de toda a narrativa.

Diferente da estratégia de “*Moulin Rouge*” que conta uma história de época, usando músicas contemporâneas, em “*De-Lovely*”, as canções estão inseridas no contexto da vida de Cole Porter, com cantores contemporâneos a interpretá-las. Suas canções refletem o período de experimentação da época. Elas fazem parte da história da música popular norte-americana. No filme, a orquestração é diferente, com arranjos modernos, adaptando-se ao estilo de cada cantor.

Naquela época, as letras realmente tinham sentido e as melodias eram belamente construídas e, assim, o filme ajuda a resgatar a genialidade de Cole Porter para as novas gerações. Suas canções são as melhores interpretações de seus sentimentos e, por isso, são usadas para revelar sua subjetividade, algo que apenas as palavras não seriam capazes de revelar.

Robbie Williams canta *It's De-Lovely*, durante a festa de casamento de Cole e Linda, numa reconstituição da época, com o típico número com um *crooner* cantando em frente a uma orquestra. Todos dançam até que as luzes se apagam e Cole e Linda aparecem dançando no palco das lembranças do compositor. Muitas canções começam num evento social e logo se tornam fundo musical para diferentes ações. As grandiosas festas dadas por Cole e Linda simbolizavam o clima de euforia e celebração da vida dos ricos. Graças a sua influência, Linda traz o renomado compositor Irving Berlin para conhecer Cole Porter em Veneza. Ela quer ajudá-lo a divulgar sua música.

Suas canções chegam a ser introduzidas pelo personagem de Cole e continuam a ser cantadas por outros personagens. Esse é o caso de *What Is This Thing Called Love*, interpretada por Kevin Kline, no princípio, e depois por Lemar, numa gôndola nos canais de Veneza, voltando para Kline no final. A canção reforça os acontecimentos da vida de Cole, sem seguir uma linha cronológica. Os eventos intercalam-se para depois retornarem à ação principal que originou a canção. O objetivo é simplesmente ilustrar a letra da canção através de imagens da vida de Cole, dando ao espectador uma noção romanceada de como foram seus primeiros anos de casamento.

Em uma das grandiosas festas à fantasia venezianas, o cantor Elvis Costello canta *Let's Misbehave* para os animados convidados, acompanhado ao piano por Cole Porter. A festa ilustra o clima de “mau comportamento” sugerido pela canção. Em meio à festa, Cole recebe um convite de Irving Berlin para compor as canções de um espetáculo musical que se chamará “Paris”. Linda articulava tudo na tentativa de afastar Cole de seus explícitos casos para assim estimular seu talento musical profissionalmente. Os personagens seguem em direção a Nova York.

Na platéia do show de sua vida, Cole começa a cantar a canção *Let's Do It, Let's Fall in Love*. A música continua a ser cantada em suas lembranças que

levam à montagem de seu espetáculo musical. Toda a seqüência é mostrada em preto-e-branco, com cenas do cotidiano da vida dos Porter na América. Somente no dia da estréia do show é que a cor retorna. A música não é interrompida durante toda a seqüência, dando-lhe unidade sonora. O número, que começa com os ensaios do show, termina ao final da estréia do espetáculo. A cantora Alanis Morissette é quem interpreta a canção, dando-lhe um toque de modernidade, ao misturar seu estilo pessoal ao da época. Esse é o primeiro número realmente musical, reconstruindo o musical original de Porter. O show é ovacionado e Cole se torna um sucesso.

A seqüência seguinte mostra como a música faz parte, inevitavelmente, do cotidiano de Cole. Linda canta *True Love* ao piano, acompanhada pela filha do casal de amigos de Cole, Sara e Gerald Murphy, num sarau privado. Os próprios personagens comentam as canções como expressões dos sentimentos de Cole, tirando conclusões em relação a elas, se o caracterizam fielmente ou não.

Seu próximo espetáculo é *Night and Day*. A canção tema, que ficou consagrada na voz de Fred Astaire, torna-se um desafio para o impaciente ator do espetáculo. A variação da melodia na canção de Cole Porter é um desafio, mesmo para os mais hábeis cantores. Cole justifica-a, dizendo que sua música revela a obsessão de se estar apaixonado, tanto na letra quanto na forma melódica em que fora composta. Enquanto ensaia com o artista, o tempo passa em torno deles e, sem que a canção seja interrompida, já é a noite de estréia. Linda volta a sofrer as conseqüências das fugas amorosas furtivas de Cole.

Seu próximo show é *Anything Goes*, com a canção título interpretada por Caroline O'Connor e um coro de vedetes. Linda sugere a um relutante Cole que eles deveriam ir para Hollywood, fazer carreira compondo para os musicais de cinema. É interessante perceber que os números musicais dos espetáculos teatrais de Cole são mostrados apenas em trechos. Não se sabe ao certo a história dos shows que ele encena, não existindo uma estruturação clara de seus números. O foco principal é a apresentação de como suas músicas chegaram ao público e atingiram o sucesso. Muitas das letras possuem um sentido na história bem diferente do clima de puro entretenimento dos espetáculos.

Em seu último show na *Broadway*, antes de ir para Hollywood, a desencantada canção *Begin the Beguine*, interpretada por Sheryl Crow, torna-se

o tema do desgaste da relação de Linda e Cole. Em paralelo ao show, Linda, que nunca perdera uma noite de estréia, aparece ainda em casa, emotiva, como se chorasse ao ouvir a canção do espetáculo. No palco, a atmosfera de Cabaré é recriada. Na platéia, o velho Cole hesita em trazer tristes lembranças à tona, referindo-se à perda de seu bebê com Linda, ainda nos primeiros meses de gravidez. Para mudar de ares e afastar a tristeza, Cole aceita uma proposta da MGM e eles se mudam para Hollywood.

Nos estúdios da MGM, acompanhado pelo produtor Louis B. Mayer, acontece o número *Be a Clown*. Esse é o único número do qual Cole participa ativamente, interpretando e dançando como os outros artistas. Os cenários agora não são teatrais. Em uma locação real, todos cantam como se estivessem em um número musical de cinema. Mayer prega que não quer canções sofisticadas e sim canções engraçadas e românticas que façam as pessoas comuns se identificarem. Isso marca a fase em que Cole escreve canções intencionalmente comerciais para o cinema. Mesmo que esse não seja o ideal de um artista do seu porte, o reconhecimento e o alcance atingidos por suas composições no meio cinematográfico consagram-no.

Agora que está em Hollywood, no palco de suas lembranças, sua história aparece em uma tela de cinema. No dueto de Louis B. Mayer com Cole Porter, acompanhados pela comitiva de executivos do estúdio, a intenção de puro entretenimento da canção é concretizada no número coreografado ao estilo das comédias pastelão. Na platéia, o velho Cole e o próprio espectador se divertem quando ele, simbolicamente, trata Mayer como um palhaço.

A próxima canção de Cole é *I Love You*, feita para um dos filmes em estilo opereta do ator/cantor Nelson Eddy (interpretado pelo vocalista do grupo Simply Red, Mick Hucknall). Na festa de comemoração pelo final das filmagens, no próprio estúdio, a cantora Diana Krall canta *Just One of Those Things*. As extravagâncias de Hollywood e as novas relações de Cole atingem mais uma vez seu casamento. Ele é convidado a cantar para os convidados e escolhe a canção *Experiment*, que revela claramente a fase de descobertas que ele está vivendo em Hollywood. Linda decide deixar Los Angeles sem Cole. Em seu período sozinho, ele passa a levar uma vida de libertinagem, chegando ao extremo da experimentação sugerida na canção.

Sua fase sozinho é marcada pela canção *Love For Sale*, que reflete claramente o tipo de relação que ele estava tendo. A passagem do tempo dá continuidade à história, reforçando os hábitos de Cole. Através de uma elipse temporal, evocada por um simples movimento de câmera em um plano-sequência, Cole é mostrado entrando duas vezes em um clube homossexual, sugerindo uma constância de seus hábitos. A música não é interrompida.

“*De-Lovely*” utiliza a mesma estratégia de elipses temporais de “*Chicago*”, a grande diferença está no ritmo da narrativa. Enquanto em “*Chicago*” tudo acontece na velocidade dos cortes, em “*De-Lovely*” a delicadeza e sofisticação das músicas de Cole Porter determinam o ritmo, através de fusões lentas e suaves movimentos de câmera. Ambos utilizam a música em função da narrativa, mas respeitando o ritmo por ela estabelecido.

Por ser uma celebridade, ele agora está sob os *flashes* da mídia e dos oportunistas. Linda volta, na tentativa de ajudá-lo a reestruturar sua vida, antes que sua carreira seja comprometida. Ao ver que seus esforços estão sendo em vão, ela decide ir embora de vez. Um dos filhos do casal Murphy morre, deixando um clima de tristeza no ar. Sem conseguir se concentrar para escrever suas canções, Cole decide andar a cavalo e acaba sofrendo um acidente.

O acidente de Cole Porter o deixaria sofrendo dores terríveis para o resto de sua vida, pois suas duas pernas foram esmagadas pelo peso do cavalo. Linda retorna uma última vez e não deixa que os médicos amputem as pernas de Cole, para não lhe tirar o orgulho e o ânimo de viver. Eles vão morar em Massachusetts e, aos poucos, ele volta a compor, mesmo que a mídia o considere acabado. Ele chega a compor mais cinco shows para a *Broadway*, até que Hollywood compra os direitos de sua história para transformá-la em filme, com Cary Grant no papel principal.

Logo, Cole descobre que Linda está morrendo. Seu show *Kiss me Kate*, uma versão musical de *A Megera Domada*, de Shakespeare, estréia, mas Linda não está lá com ele. Ao cantar a canção *So in Love* para ela, em casa, as imagens da estréia do show são mostradas com Cole entrando de muletas no teatro. Sua canção continua a ser cantada no espetáculo, num dueto de Lara Fabian e Mario Frangoulis. Paralelamente, o próprio Cole ainda a canta para Linda, em casa. A letra da canção ganha um significado que vai muito além da interpretação do

espetáculo, refletindo a história dos dois que, mesmo depois de tudo o que passaram e sofreram, continuam se amando. Ao intercalar as imagens da platéia do teatro com a imagem de Cole cantando a canção para Linda, tem-se a sensação de que é a eles que a platéia assiste, num dos números mais emocionantes do filme. O show é um sucesso.

Algum tempo depois, Linda falece. A seqüência seguinte é musicada pela canção *Every Time We Say Goodbye*, cantada por Natalie Cole, num paralelo entre mais um dos shows de Porter e o enterro de Linda. Ao final da canção, Cole, já mais velho, deixa o túmulo de Linda. Uma de suas pernas fora amputada. A vergonha e o orgulho por ter se tornado um deficiente não permitem que ele saia de casa. Depois da morte de sua esposa, ele se torna um homem amargurado, sem ânimo para compor novas canções, atormentado pelas lembranças de um passado que não voltaria mais.

Da platéia do show de sua vida, Cole reclama do final melancólico, indigno de um musical e de uma vida tão gloriosa. É aí que o próprio Cole e o arcanjo Gabriel aparecem no palco para o número final, cantando *Blow, Gabriel, Blow*. As luzes se acendem e o teatro é invadido por todas as pessoas que marcaram a vida de Cole Porter. Agora todos vêm cumprimentá-lo, cantando e brincando, com a alegria típica de seus anos de glória. Ao final do número, as luzes se apagam e ao se acenderem novamente, Cole está sozinho no teatro de suas lembranças. Ele se levanta e vai até o piano com dificuldade e começa a tocar *In the Still of the Night*. Assim como no início do filme, com um plano-detelhe de suas mãos, ele passa do teatro ao apartamento onde Gabriel o encontrou pela primeira vez. Linda, jovem, surge a seu lado. A câmera se move para mostrá-la e, ao voltar para Cole, ele está jovem também. A câmera então se afasta, deixando-os sozinhos, pela eternidade.

Kevin Kline usou sua própria voz nas seqüências em que cantou, mas seu áudio foi gravado ao vivo, no momento de sua interpretação, a pedido do próprio ator. Sua justificativa para isso foi que, como ator, sua interpretação das canções em estúdio seria completamente diferente da de sua atuação durante a filmagem, o que poderia acabar dissociando sua performance musical da atuação em si.

O filme de Irwin Winkler é uma jornada musical pela vida e obra de Cole Porter. Mesmo que sejam utilizadas estratégias contemporâneas para se narrar a

história do compositor, o filme consegue manter a atmosfera dos musicais de antigamente, numa emocionante homenagem a um de seus maiores colaboradores. A forma como a história é contada prova que o clássico e o contemporâneo podem coexistir. A própria opção de se ter cantores da música popular atual interpretando as canções, inseridos no contexto da história, incentiva a popularização da obra de Cole Porter.

Outro filme realizado em 2004 foi “O Fantasma da Ópera”, a versão cinematográfica do consagrado musical de Andrew Lloyd Webber, dirigida por Joel Schumacher (1939 -) e baseada no clássico romance do início do século XX de Gaston Leroux. Na história, um atormentado e desfigurado compositor vive escondido nas galerias subterrâneas do Teatro Popular de Paris. Ele inferniza a vida da companhia teatral para que a jovem Christine Daaé, alvo de sua obsessão, possa se tornar uma estrela.

O romance de Leroux foi adaptado diversas vezes para o cinema e para o teatro. Em 1986, o compositor e produtor de espetáculos da *Broadway*, Andrew Lloyd Webber (1948 -), lançou a sua versão musical da aclamada história de O Fantasma da Ópera que até hoje é apresentado na *Broadway*. As músicas originais da produção compostas por Webber, Charles Hart e Richard Stilgoe tornaram-se um grande sucesso. Há muito tempo, Webber tinha a intenção de transformar sua peça em um musical cinematográfico, mas o projeto só emplacou recentemente.

Assim como “Jesus Christo Superstar”, primeiro filme produzido por Webber, o filme “O Fantasma da Ópera” é narrado como se fosse uma ópera, com as músicas inseridas na trama de tal maneira que os diálogos tornam-se mínimos. Dessa maneira, Webber procura resgatar a tradição operística do teatro, adaptando-o à contemporaneidade de uma maneira que o público jovem possa ser entretido e cativado. A história é narrada de forma dinâmica, envolvente e, principalmente, cinematográfica. As estratégias utilizadas distanciam o filme do teatro, criando soluções únicas que só poderiam ser realizadas no cinema.

O obcecado Fantasma (Gerald Butler) transforma-se no misterioso tutor da jovem Christine Daaé (Emmy Rossum), fazendo-a acreditar que ele é o anjo da música que seu pai, ao morrer, enviou para guiá-la. Sob sua tutela, ela se torna

uma habilidosa soprano. A música está tão inserida na vida e na alma dos personagens, que, para eles, é natural se expressarem cantando. Ao substituir a *prima donna* Carlota (Minnie Driver), graças aos “arranjos” do Fantasma, Christine ganha a empatia do público que a ovaciona. Com isso, ela chama a atenção do Visconde Raoul de Chagny (Patrick Wilson), um antigo amigo de infância. A relação de Christine com Raoul deixa o Fantasma enciumado, obrigando-a a escolher entre eles.

O filme começa com a chamada à fantasia. Uma vela se acende misteriosamente sozinha, iluminando o título do filme. Atrás da vela, surge um postal com uma foto da ópera popular de Paris, datada de 1919. A câmera se move, entrando na imagem do postal que começa a ganhar vida. A imagem está em preto-e-branco. Um carro chega e dele desce um homem que é colocado em uma cadeira de rodas. Um cartaz revela que está acontecendo um leilão público no teatro. Lá dentro, um leiloeiro oferta os itens a serem leiloados. O teatro está abandonado, em ruínas. Uma senhora da platéia reconhece o senhor na cadeira de rodas e eles trocam olhares.

O próximo item a ser leiloado é uma caixa de música no formato de um realejo, com um macaquinho tocando pratos em cima. Este é o item que o homem na cadeira de rodas e a mulher disputam. O leiloeiro demonstra que a peça ainda funciona. A suave melodia tocada pela caixa é a música *Masquerade*. O senhor na cadeira de rodas vence o leilão e leva a peça. O leiloeiro apresenta-o como Visconde de Chagny. Ao receber a peça, o Visconde começa a apreciá-la, com suas lembranças sendo expressas por uma fala cantada em sua imaginação.

Ele volta a si quando o próximo item a ser leiloado é anunciado. Um candelabro em pedaços. O leiloeiro comenta sobre o misterioso caso do Fantasma da Ópera, dizendo que aquele era o mesmo candelabro do famoso desastre. Artesãos restauraram-no e o leiloeiro pede que ele seja iluminado para afastar os fantasmas do passado. Assim que o candelabro é descoberto, os famosos acordes do órgão do Fantasma da Ópera são ouvidos, causando tensão e expectativa nos presentes. Aí tem início a transição para o passado, fazendo reviver o famoso teatro. A poeira e o tom monocromático são varridos para longe, dando lugar à cor e à vitalidade. O candelabro, que começa a ser içado ainda todo quebrado, chega ao topo renovado e, com ele, todo o teatro ganha vida

novamente, ao som de uma adaptação moderna da melodia de *The Phantom of the Opera*.

Agora, o teatro é apresentado em seus anos de glória, a cores, de volta ao ano de 1870. A câmera passeia pelos bastidores do teatro, apresentando seu interior cheio de vida, com todos se preparando para mais um espetáculo. A ópera *Hannibal*, de Chalumbeau, está sendo ensaiada. O ensaio é interrompido pelo dono da Ópera Popular que anuncia sua aposentadoria e apresenta os novos donos do empreendimento. Por sua vez, eles apresentam o Visconde de Chagny como o novo patrocinador. A temperamental diva e o tenor são introduzidos. Os ensaios continuam.

Depois de ser bajulada, a diva faz uma apresentação solo para os novos donos. Enquanto ela canta, alguém desamarra as cordas do cenário suspenso que cai em cima dela. Aterrorizados, os membros da companhia afirmam ter sido o Fantasma da Ópera. Revoltada, a diva decide partir, dizendo que esses atentados têm acontecido com frequência nos últimos anos. O antigo dono também parte, entregando oficialmente o teatro para a nova administração. A administradora do teatro, Madame Giry (Miranda Richardson), entrega aos novos donos uma carta do Fantasma da Ópera. Na carta, ele exige um salário e que um dos camarotes esteja livre para ele no espetáculo daquela noite. Indignados, os novos donos decidem cancelar o show por não terem mais sua diva, mas, ao descobrir que todos os ingressos já foram vendidos, resolvem achar outra solução. Madame Giry sugere que Christine Daaé a substitua.

A tecnologia digital ajuda a criar a transição do teste de Christine para a noite de estréia, através de uma elipse temporal que adianta a narrativa. A música *Think of Me* dá continuidade à sequência e, então, do ensaio ela passa a cantar para a platéia que lota o teatro. Por um dos dutos da ventilação, a câmera entra e revela o Fantasma que a escuta atentamente. Os aplausos da platéia trazem a câmera novamente para o palco. O Visconde de Chagny a reconhece e anseia por reencontrá-la. Ele vai até os bastidores. No caminho, ele expressa seus sentimentos de forma melodicamente cantada, ao ritmo da canção de Christine. Ela se torna um sucesso e todos comemoram sua gloriosa estréia.

Christine recolhe-se em um quarto e acende uma vela para seu falecido pai. Meg Giry (Jennifer Ellison), filha da administradora do teatro e amiga de Christine,

vai a seu encontro. A próxima canção é *Angel of Music* e os personagens conversam ao ritmo de sua melodia. Christine conta sua história e como aprendeu a cantar com o anjo da música. Sempre que descia ao porão para acender uma vela para seu pai, uma voz surgia e começava a conversar com ela. Assim, anos se passaram e ela ainda escuta essa voz que a guia e ensina, acreditando ser seu anjo da música. A letra da canção revela os sentimentos de Christine com relação ao anjo, reforçando toda a sua crença infantil. Meg tenta dissuadi-la, também cantando que essa história não pode ser real. Num dueto, elas pedem que o anjo se revele.

Em seu camarim, Christine recebe uma rosa com um laço preto que simboliza o Fantasma da Ópera. Raoul vai encontrá-la e a convida para jantar. Ela diz que não pode devido às rígidas regras do anjo da música. Raoul insiste e, ao sair do camarim, alguém tranca a porta por fora, prendendo a jovem soprano dentro. Todas as luzes se apagam. Uma voz masculina começa a cantar. Christine a considera como sendo seu anjo da música e ele se apresenta como tal. Numa aura de mistério e sensualidade, o Fantasma surge, convidando-a para conhecer o seu mundo.

Toda a história é contada através das canções, como numa ópera. As belas melodias de Webber são envolventes e o clima de mistério prende a atenção do espectador. Muitas das canções não são cantadas do início ao fim, sendo que elas se adaptam aos diálogos, podendo ser interrompidas ou complementadas por eles. As consagradas músicas do espetáculo de Webber na *Broadway* ganharam arranjos modernos que misturam rock ao estilo operístico.

Seduzida pelo Fantasma, Christine o acompanha até as galerias do teatro, através de passagens secretas. A música é *The Phantom of the Opera*. Ela conhece seu templo da música. Logo em seguida, ele emenda sua fala à canção *The Music of the Night*. É através dessa canção que ele a seduz. Assim como diz a canção, ela deixa cair suas defesas e cede a seus encantos. A partir dessa música, tudo se transforma em sua vida. Ele pede que ela se entregue ao poder da música que ele escreve, a música da escuridão. Ela desmaia ao entender o que planeja o Fantasma ao ver sua própria imagem vestida de noiva. Ele a coloca em sua cama.

No teatro, um dos operários assusta as garotas contando terríveis histórias sobre o Fantasma da Ópera. Madame Giry o censura. De volta ao esconderijo do Fantasma, Christine volta a si com o som da melodia da mesma caixinha de música que fora a leilão no início do filme. Aos poucos, ela vai se lembrando de tudo o que aconteceu e reencontra o Fantasma. Ela se aproxima dele e retira sua máscara, revelando seu desfigurado rosto. Revoltado, ele canta sua dor. Com pena, ela lhe devolve a máscara e ele a leva de volta. O presente da história volta à tona, em preto-e-branco, com as pessoas saindo do leilão. O velho senhor se despede da senhora com um gesto de cabeça, partindo em seu carro. Através do plano-detulhe de seu olho, o colorido passado vem novamente à tona.

A fala cantada dos novos administradores do teatro revela que Christine desapareceu e que os boatos estão rendendo uma grande bilheteria. Todos recebem uma carta do Fantasma exigindo que suas instruções sejam seguidas. Vários personagens se encontram nessa seqüência, revelando o recebimento das misteriosas cartas do Fantasma da Ópera. Ele devolveu Christine e agora exige que ela seja a estrela da nova peça; caso contrário, uma desgraça acontecerá. Carlota, a diva temperamental, volta e exige seu lugar como estrela da produção.

A próxima canção é *Prima Donna*, cantada pelos donos do teatro para Carlota. A música a exalta como a mais amada e adorada dama do teatro. As imagens de sua arrogância contrastam-se com a letra da canção. Todos sofrem para bajulá-la. Tomadas que mostram o teatro do alto, sugerem o ponto de vista do Fantasma que tudo sabe. Em paralelo à canção, Raoul e Madame Giry se preocupam com Christine, tentando entender seu desaparecimento. Durante a canção, tudo é preparado para a estréia. As cortinas separam o universo dos bastidores do público.

O *spray* bucal da diva é trocado pelo Fantasma. A ópera é apresentada e o público do filme a assiste, assim como o público do teatro. No meio do espetáculo, a voz do Fantasma da Ópera retumba no teatro, interrompendo a apresentação. Ele diz que suas instruções não foram seguidas, evocando um mau presságio do que está por acontecer. A diva retoma o espetáculo e volta a cantar depois de usar seu *spray* bucal. No meio da canção, sua voz começa a falhar, soltando horríveis sons guturais. O público ri e o espetáculo acaba sendo

interrompido mais uma vez, só que agora pelos diretores para se desculparem, afirmando que o papel principal será agora interpretado por Christine.

Enquanto todos se preparam para a mudança, um balé é apresentado e, paralelamente a ele, o Fantasma da Ópera mata um dos operários do teatro. Ele o atira no palco, para horror de todos. Com a confusão, Christine encontra Raoul e o leva para o topo do teatro, na esperança de que eles possam fugir do olhar e das ameaças do Fantasma. Eles cantam em contraponto, revelando o estado de espírito diferente de cada um. Christine está apreensiva e revela que não consegue fugir do Fantasma e se horroriza por seus atos. Raoul não acredita que o Fantasma da Ópera exista. Ela conta que o conheceu. Seu horror e seu fascínio são expressos na canção. Ao mesmo tempo em que ele a aterroriza, ele preenche sua alma com a bela música que compõe. Raoul tenta convencê-la de que fora tudo um sonho. A câmera revela que o Fantasma da Ópera está ali a espioná-los. Raoul tenta acalmá-la e declara-se, através da bela canção *All I Ask of You*. Num dueto, eles celebram seu amor, fazendo juras de permanecerem juntos para sempre. Eles decidem fugir. Depois que eles se vão, o Fantasma canta sua versão ressentida de *All I Ask of You*.

Nessa seqüência, o personagem do Fantasma é humanizado, ao expressar o amor e a dedicação que acumulou por Christine durante anos. Para aumentar ainda mais sua dor, a voz dos amantes é ouvida à distância, enquanto eles ainda celebram seu amor através da mesma canção. O triângulo amoroso é explicitado e a desilusão causada por ele trará conseqüências.

A jovem Christine ainda não tem voz própria e apenas repete as canções que cantam para ela. O antagonismo entre o Fantasma e Raoul é reforçado musicalmente. Mesmo que ambos falem de amor e possuam o mesmo objeto do desejo, a melodia de cada um é diferente. O Fantasma da Ópera canta com vigor e sensualidade, já Raoul é mais romântico e bucólico. Ambos envolvem e encantam Christine de maneiras diferentes. Raoul é seu verdadeiro amor. O Fantasma representa, de certa forma, sua carreira, sua música e ela terá que escolher com quem irá ficar.

De volta ao presente, o velho Visconde, em seu carro, observa um casal apaixonado parado em frente a uma joalheria e se lembra de sua amada Christine. A imagem das jóias na vitrine torna-se colorida e se funde, em

contigüidade visual, aos fogos de artifício que anunciam o baile de máscaras que celebra a passagem do ano no Teatro da Ópera Popular. O número musical mais grandioso do filme tem início com os convidados dançando e cantando *Masquerade*.

O espetáculo acontece no *hall* do teatro, com todos vestidos com trajes de época e máscaras. A canção exalta o clima de diversão, num jogo de sensualidade e mistério. As máscaras escondem segredos. Com elas, pode-se passar por outra pessoa. Os donos do teatro interrompem o número e, cantando, celebram o desaparecimento do Fantasma nos últimos três meses. Christine e Raoul chegam ao baile e ela pede que ele esconda segredo sobre o noivado deles. No fundo, ela teme uma reação do Fantasma. Eles dançam apaixonadamente. Em paralelo à festa da nobreza, os servos e simples operários do teatro também celebram. Os movimentos e ângulos de câmera intercalam, através dos cortes, as duas celebrações, criando a sensação de embriaguez de seus personagens. Raoul e Christine parecem estar em uma festa à parte, o tempo do mundo não é o mesmo deles, até a melodia muda quando eles estão em cena.

O número é retomado por um glorioso coro que canta e dança *Masquerade*, descendo a escadaria principal do *hall* com leques e máscaras a esconder seus rostos. Os convidados param para observar o espetáculo. Antes de terminarem, as luzes se apagam e a música muda sugerindo a chegada do Fantasma da Ópera. Num tom ameno, mas ainda assustador, ele revela que escreveu uma nova ópera para o teatro, Don Juan Triunfante, entregando a partitura. Um a um, ele vai distribuindo os papéis e criticando os atores. Ao ver Christine, o Fantasma sugere que ela deve voltar a ter aulas com ele, assumindo que fora seu professor durante todo o tempo. Envolvida pelas lembranças, ela se aproxima do Fantasma que lhe rouba o anel de noivado, afirmando que ela lhe pertence. Ao desaparecer numa explosão de fumaça e fogo, o jovem Raoul se atira atrás dele. Ele cai numa sala de espelhos e fica desorientado, sem saber qual imagem do Fantasma é real. Raoul é salvo a tempo por Madame Giry que o tira dali.

Desconfiado, Raoul pede que ela lhe conte tudo o que sabe sobre o Fantasma. Num *flashback*, Madame Giry conta que, anos atrás, quando ainda estudava para ser bailarina, foi a uma feira itinerante organizada por ciganos na

cidade. Uma das atrações era o filho do diabo. Um menino que tinha a cabeça coberta para esconder seu desfigurado rosto e que era tratado como um animal. Nesse dia, o menino resolvera se vingar e acabou conseguindo matar seu cruel algoz. A jovem presenciou tudo e ajudou o menino a fugir, escondendo-o no teatro. O menino cresceu, transformando o teatro em seu “domínio artístico” ao desenvolver toda sua genialidade. Raoul comenta que sua genialidade transformou-se em loucura e que ele precisa ser detido.

A realidade volta e o carro com o velho Visconde de Chagny é mostrado em seu caminho. Mais uma vez, as lembranças são reconstituídas, retomando a trama. No meio da noite, Christine se levanta, passando por Raoul que adormecera na vigília para protegê-la. Ela chama uma carruagem e pede para ser levada ao cemitério. Enquanto ela se arruma, o Fantasma da Ópera assume o lugar do cocheiro. Nesse meio tempo, Raoul acorda e descobre que ela não está mais no quarto. Christine pede ao cocheiro que a leve ao túmulo de seu pai. Raoul tenta alcançá-los a cavalo.

Obcecada pela lembrança de seu pai, ela busca respostas ao visitar seu túmulo. Através da canção *Wishing You Were Somehow Here Again*, ela expressa sua saudade e sua solidão, desde que o pai morrera. Na mesma canção, ela decide deixar o passado para trás, para que assim consiga viver o presente. Enquanto canta a canção, Christine se transforma, decidindo viver sua vida, sem mais chorar o passado. Por isso, ela viera se despedir. Perdida em seus pensamentos, ela começa a escutar uma voz que a chama. Desiludida, ela pede que a voz identifique se é seu pai, seu anjo, seu amigo ou fantasma. A voz se identifica como seu anjo. Ele a ilude e a atrai novamente, enfeitiçando-a. Raoul chega a tempo de salvá-la e luta com o Fantasma que se revela. Raoul é ferido, mas consegue deter o Fantasma. Christine o impede de matá-lo, poupando-o. Raoul a leva embora e o Fantasma declara guerra ao casal.

Na cena seguinte, Raoul e os donos do teatro decidem seguir as instruções do Fantasma para a produção do próximo espetáculo e assim tentarem armar uma emboscada para, finalmente, capturá-lo. Christine será sua isca. Ela está assustada, com medo que o Fantasma a leve, separando-a para sempre de seu grande amor. Sua confusão aumenta, ao pensar que irá trair o homem que um dia foi a inspiração de sua voz. Paralelamente, o Fantasma se prepara e, ao afirmar

“deixe minha ópera começar”, acontece a transição para o dia da estréia de seu espetáculo.

A ópera começa e a situação simulada no espetáculo é um prenúncio da situação de Christine. O Fantasma mata o ator principal e o substitui para entrar em cena ao lado de sua amada, tentando assim capturá-la. A letra da canção expressa exatamente a situação entre o Fantasma e a jovem soprano, deixando claro que a ópera foi toda escrita em função desse momento. No palco, em frente a todos, ele canta *The Point of No Return*, afirmando que agora ela precisa entender que não há mais volta. Nos bastidores, os envolvidos na produção ficam tensos ao reconhecerem o Fantasma. Isso aumenta o clima de apreensão do momento. Christine mantém a atuação, o que faz com que o Fantasma confunda ficção e realidade, acreditando que ela o escolhera. Ao reconquistar sua confiança ela o trai, retirando sua máscara na frente de todos. Ele corta a corda principal que sustenta o candelabro e se joga, levando Christine de volta às galerias. O gigantesco candelabro cai em direção ao público, causando confusão e pânico. O teatro começa a pegar fogo e todos fogem.

Raoul pede que Madame Giry o leve até o esconderijo do Fantasma. Ela o alerta para que mantenha as mãos na altura dos olhos, pois essa é a única maneira de se escapar da força, golpe com que o Fantasma costuma matar suas vítimas. Assustador e irreconhecível sem a máscara, o Fantasma arrasta Christine para seu esconderijo. Um coro clamando por justiça intercala-se com suas imagens. Ele está sendo caçado. Raoul vai atrás deles e acaba ficando preso em uma armadilha. Ao conseguir fugir, ele finalmente encontra o esconderijo. Christine pede que o Fantasma o liberte e deixe-o ir. Raoul pede que ele lhe devolva seu grande amor. Furioso, o Fantasma propõe um acordo. Ele libertará Raoul, se Christine o aceitar como marido, caso ela se recuse, ele matará o jovem apaixonado. Este é “o ponto que não tem mais volta”. Todos cantam melodias completamente diferentes, cada uma sobressaindo-se sobre a outra, criando o clima de confusão passional. No fundo, ela não tem escolha, terá que viver ao lado do Fantasma de qualquer forma.

Nesse momento, a ingênua Christine encontra sua própria música e passa a se expressar de maneira independente. Ao ser obrigada a escolher entre a liberdade sem amor e a prisão ao lado do Fantasma, mas permitindo que seu

amor viva, ela é obrigada a amadurecer e seu sacrifício revela seu crescimento. Ela anuncia que seu rosto desfigurado não a assusta mais, pois é em sua alma que está a verdadeira distorção. Ela então escolhe o Fantasma para assim salvar seu amado.

Num acesso de bondade, o Fantasma se conscientiza de que seu amor por ela é grande demais para deixá-la viver uma vida de sofrimento a seu lado. Ele liberta o casal. Ao fundo, o coro da multidão se aproxima para capturá-lo. Em sua loucura, o Fantasma escuta a melodia da caixinha de música, cantando *Masquerade*, repetindo o verso “esconda seu rosto, para que o mundo nunca o encontre”. Christine volta para lhe devolver o anel de noivado que ele havia lhe dado, despedindo-se assim de seu passado. Os amantes partem cantando sua canção, *All I Ask of You*. Num acesso de loucura, o Fantasma quebra espelhos e foge por uma passagem secreta, quando a multidão chega a seu esconderijo.

Através da fusão da imagem da caixinha de música do macaquinho, o espectador é levado do passado para o presente. No cemitério, o Conde de Chagny coloca a caixinha de música no túmulo de Christine. Em sua lápide, está a inscrição “Condessa de Chagny, adorada mãe e esposa”, o que revela que ela teve uma vida feliz ao lado de seu grande amor. Sob a lápide, o Conde vê uma misteriosa rosa, com um laço preto e um anel de noivado, símbolos imediatamente associados ao Fantasma. Através do plano-detelhe da rosa, que se torna colorida, a câmera se afasta e revela a imagem como sendo parte de outro postal, iluminado por uma vela, como no começo do filme. O apagar da vela leva aos créditos finais do filme.

O clima fantástico e fabular toma conta do filme, colorindo as lembranças que se contrapõem a uma realidade monocromática. No começo, quando dois velhos conhecidos se encontram no leilão, o silêncio e o olhar de cumplicidade dos dois sugerem que a lenda do Fantasma da Ópera tem seu fundo de verdade. Assim, as lembranças do passado os atormentam, passando a ser narradas como fantasia.

O grande desafio do diretor Joel Schumacher foi adaptar o show tornando a história interessante para um público de cinema atual. Os arranjos musicais modernos, as transições, os efeitos especiais e os movimentos de câmera colaboram para isso. Todas as canções inseridas na história têm uma função que

lhes permite revelar a subjetividade dos personagens e, ao mesmo tempo, avançar a narrativa.

A escolha de atores jovens com formação operística renovou as tradições do musical da *Broadway*, permitindo que o filme atingisse também o público contemporâneo. Os próprios atores fizeram as dublagens de seus personagens, com exceção de Minnie Driver, que interpreta a diva Carlota. A maioria dos números acontece no palco do teatro, mas, devido à natureza artística dos personagens e à atmosfera fabular da narrativa, eles se expressam com frequência pelo canto. O teatro é como mais um personagem que, cheio de mistérios, guarda em seu interior grandes segredos.

O filme comprova assim que mesmo a estrutura da ópera pode ser aproveitada e renovada pelo cinema, atingindo um número ainda maior de espectadores. É o clássico sendo revitalizado pela contemporaneidade. O aspecto operístico renova também o estilo de produção musical, mostrando que o gênero pode ser muito mais abrangente e adaptável.

Em todos os filmes analisados neste capítulo, o palco está presente e a música o transcende, em narrativas que não poderiam ser contadas sem o auxílio do musical. Em “O Fantasma da Ópera”, os diferentes ambientes do teatro tornam-se palco de espetáculos fora do “show” tradicional. A música rompe os espaços e relaciona o mundo do Fantasma com o mundo dos personagens. Em “*De-Lovely*”, artifícios ficcionais são utilizados com a intenção de ser mais fiel à vida e à obra de Cole Porter. Isso faz com que sua música ganhe mais significado, com as seqüências musicais direcionadas em função dela. Assim, o palco e as lembranças também se misturam. Em “*Moulin Rouge*”, a própria escolha de Christian de se estabelecer em *Montmartre* já direciona a história artisticamente. O palco é a vida dos personagens e sua teatralidade o transcende, tornando suas vidas um reflexo da ficção. O espetáculo que está sendo produzido reflete no palco a história vivida pelos amantes, concretizando em sua realidade as alegrias e os dramas sugeridos no show. Em “Chicago”, o palco para Roxie ainda é uma fantasia distante e, por isso, é para ela imaginário antes de se tornar real. Roxie quer tão desesperadamente se tornar uma estrela que sua obsessão a faz distorcer a realidade, que é transformada e adaptada em um palco.

A estrutura narrativa clássica está presente em todos os filmes. Seus personagens são heróis, mesmo que em alguns casos não sejam nobres, como em “Chicago”, e o conflito é particularizado. Até mesmo o final feliz típico do gênero musical se faz presente. Mesmo que em “*Moulin Rouge*” o final feliz seja fictício, já que o trágico prevalece com a morte de Satine nos bastidores, pelo menos o público do espetáculo foi saciado com um falso estereótipo de final feliz. Em “*De-Lovely*”, o drama da vida de Cole Porter também ganha um final feliz, através da sugestão fictícia de seu reencontro com Linda depois da morte. Já “Chicago”, possui um final questionavelmente feliz. Apesar de toda a construção do personagem Roxie fazer com que o espectador simpatize por ela, ela continua sendo uma assassina. Através da subversão do clichê, o filme mantém a tradição dos finais felizes, uma vez que ela e Velma se dão bem ao final. Já em “O Fantasma da Ópera”, o final é assumidamente de conto-de-fadas, chegando a sugerir a idéia de: “E viveram felizes para sempre”.

Outro aspecto curioso é que em todos os filmes a fantasia e as lembranças se revelam com um colorido vibrante que se contrapõe ao tom monocromático da realidade. Os filmes possuem também variações do triângulo amoroso. Na narrativa clássica, as relações precisam ter conflitos e será a partir das situações geradas por eles que os personagens serão testados, e seus sentimentos postos à prova. Em “*Moulin Rouge*”, o amor de Christian e Satine opõe-se ao desejo do duque de conquistá-la. Para manter as aparências e dar continuidade a seu amor proibido, o jovem casal viverá na clandestinidade. Em “Chicago”, Roxie e Velma disputam as atenções do advogado Billy Flynn. O triângulo também se repete na relação delas com a carcereira Mama Morton. Aqui, as relações amorosas são falsas, subjugadas aos interesses pessoais do personagem para vencer na vida. Em “*De-Lovely*”, as relações se dividem a partir de Cole e sua música. Ora eles estão voltados para Linda, ora para seus romances, indo além do triângulo amoroso clássico entre três pessoas. A vida de Cole é a música e, por isso, ela sempre será um dos vértices do triângulo. Em “O Fantasma da Ópera”, o triângulo amoroso clássico se estabelece entre Raoul, o Fantasma e Christine, com ambos os homens disputando o amor da jovem. Aqui, a relação entre o amor romântico e o amor trágico é bem definida. O Fantasma jamais conseguirá consumir seu desejo, mas foi capaz de abrir mão da própria felicidade em nome da felicidade do

ser amado. Diferente de *“Moulin Rouge”*, em que a figura do duque só entra na história como oposição aos amantes, sem possuir verdadeiramente o nobre sentimento pela cortesã.

A música é um elemento fundamental na narrativa para se compreender os personagens. A integração dos números musicais com a forma como a história é narrada – estratégia desenvolvida e difundida pela Unidade de Arthur Freed na MGM – atinge seu grau máximo nas produções contemporâneas. Pela variação criativa dessa estratégia nos musicais contemporâneos, o gênero é reafirmado, apresentando soluções modernas e criativas. Assim, os números musicais, nessas produções, podem acontecer através da imaginação, da realidade ou da memória dos personagens. Normalmente, esses números referem-se a alguma experiência anterior do personagem na realidade, como é o caso de *“De-Lovely”*, *“O Fantasma da Ópera”* e *“Moulin Rouge”*. Ao mesmo tempo, alguns desses filmes, que assumem a realidade como memória, permitem-se seqüências musicais puramente fantásticas, como é o caso do número *Be a Clown*, em *“De-Lovely”*, e de *“Moulin Rouge”*, na seqüência em que Christian conquista Satine dançando nas nuvens.

Em *“Moulin Rouge”*, a fantasia é, na verdade, uma interpretação romântica de Christian, que está escrevendo/contando sua história enquanto o espectador a assiste. De qualquer forma, a música evidencia os sentimentos dos personagens e também prenuncia seus atos, num jogo de referências entre a música, o espetáculo e a vida dos amantes. Em *“Chicago”*, a fantasia faz parte da forma do filme, o que lhe permite uma livre abordagem dos números musicais. Mesmo que os números sejam fantasias ou alucinações do personagem, referem-se diretamente à realidade, interagindo com ela e auxiliando no desenvolvimento da história. Já em *“O Fantasma da Ópera”*, a música não é um interlúdio fantástico e sim parte estrutural da narrativa, pelo fato de a história ser narrada em estilo operístico. *“De-Lovely”* mostra que a vida de Cole Porter está diretamente associada ao espetáculo musical, seja no teatro, seja no cinema. Não há como dissociar a música de Cole Porter do musical e a estratégia de se narrar sua história através de um palco sintetiza essa relação. A história desenvolve-se a partir de suas músicas que revelam muito mais sobre o compositor do que qualquer outra referência.

Em nenhuma das produções analisadas, as seqüências musicais interrompem a narrativa. Elas não são apresentadas como mero interlúdio musical, mas possuem uma função determinante na narrativa. A música é a forma escolhida para se narrar as histórias. Por isso, independente de seu sucesso de bilheteria, esses filmes lançaram novas perspectivas para o musical.

A abordagem utilizada por cada filme é diferente, sugerindo estratégias ousadas e inovadoras, através do uso significativo da música e da dança na narrativa. Estratégias estas que remontam aos musicais clássicos, adaptando suas soluções à contemporaneidade, para um espectador atual. Artifícios e soluções teatrais são transcendidos e renovados, ao serem apresentados de forma cinematográfica. A tecnologia digital auxilia na recriação do glamour e da magia, sendo fundamental para a articulação narrativa proposta.

Ao se analisar o desenvolvimento do gênero musical, desde seu surgimento, percebe-se que, ao longo dos anos, suas soluções e estratégias permitiram que outros gêneros passassem a se preocupar com a música e os sons enquanto elementos significativos na narrativa. O musical, devido à sua flexibilidade, abriu as portas para todo tipo de experimentações interessantes com o som, no cinema de entretenimento.

Diferentes produções exploraram e continuam explorando a música enquanto recurso formal para expressar a subjetividade dos personagens. Mesmo que nesses filmes o personagem não irrompa no canto, a música reflete seu estado emocional, dando ao espectador um elemento a mais para a compreensão da história. O clima de romance, suspense ou ação é dado pela música e o cinema norte-americano foi o que mais se especializou nesse tipo de manipulação sonora. Muitas vezes, a música antecede os acontecimentos e gera expectativa, podendo ou não ser correspondida pela ação diegética.

Aqui caberia um pequeno parêntese para algumas produções que, mesmo não tendo sido categorizadas como musicais, revelam o uso da música enquanto estratégia narrativa, fazendo claras referências ao gênero musical. Dentre essas produções destacam-se algumas comédias e filmes infantis como, para citar apenas dois exemplos recentes, “O Gato” (*The Cat in the Hat* – EUA – 2003), de Bo Welch e “A Fantástica Fábrica de Chocolate” (*Charlie and the Chocolate*

Factory – EUA – 2005), de Tim Burton. Mas, de todos, talvez o gênero que melhor soube adaptar e perpetuar a essência do musical tenha sido a animação.

Como já dito anteriormente, no cinema industrial, a animação foi o gênero que garantiu a sobrevivência do musical depois de sua decadência. Através da exploração das possibilidades sonoras do cinema, música e animação contribuíram para a criação da fantasia no cinema. Muitas animações possuem seqüências musicais como síntese da celebração de seus personagens. Esse é o caso das animações que fazem apenas referência ao gênero, possuindo pelo menos uma seqüência musical em sua trama, como acontece nos filmes da Disney, algumas animações de Tex Avery e Chuck Jones, produções recentes da DreamWorks como “Shrek” (EUA – 2001) e “Shrek 2” (EUA – 2004), ambos de Andrew Adamson, e em “Monstros S. A.” (*Monsters Inc.* – EUA – 2001), de Peter Docter e David Silverman para os estúdios Pixar, por exemplo. Outras animações se destacam por transportar o gênero musical para o universo da animação. Para citar apenas alguns exemplos significativos dessa utilização, destacam-se: “O Estranho Mundo de Jack” (*The Nightmare Before Christmas* – EUA – 1993) e “James e o Pêssego Gigante” (*James and the Giant Peach* – EUA – 1996), ambos de Henry Sellick.

Esses são alguns poucos exemplos de como o gênero se ramificou, expandindo-se para além de suas matrizes dramáticas⁵⁸, tendo algumas de suas características inseridas e adaptadas em outras modalidades, servindo como estratégia dentro de outras propostas narrativas.

Na história da indústria cinematográfica norte-americana, o musical passou por altos e baixos, conhecendo o apogeu e a decadência, mas sempre se reerguendo, com novas abordagens e estratégias, procurando se reinventar a cada nova geração de espectadores.

Outros países também enveredaram por este gênero popular, provando que o musical não era domínio dos norte-americanos. Durante a crise do sistema de

⁵⁸ No sentido proposto por Heitor Capuzzo, em *Alfred Hitchcock: o cinema em construção* (1993).

estúdio de Hollywood, o restante do mundo, continuou produzindo filmes musicais, mesmo que de forma mais esparsa. A distância de Hollywood garantiu a essas cinematografias a liberdade criativa e artística de manipulação da estrutura narrativa do musical. Os clichês foram explorados e relidos à luz de outras culturas e sensibilidades, criando diferentes possibilidades através da reinvenção e adaptação do gênero tipicamente norte-americano.

3 – A ADAPTAÇÃO DO MUSICAL EM DIFERENTES CINEMATOGRAFIAS

***“... Je voudrais être dans une comédie musical avec Cyd Charisse et Gene Kelly...
et coreography de Bob Fosse!”***

Frase dita por Anna Karina, no filme “Uma Mulher é uma Mulher”
(*Une Femme est une Femme* – França – 1961), de Jean-Luc Godard.

Depois de estabelecida a estrutura do musical clássico hollywoodiano, torna-se relevante analisar sua adaptação em diferentes cinematografias, comprovando que o gênero não se restringe ao cinema industrial norte-americano. Mesmo sendo um gênero tipicamente hollywoodiano, o musical atravessou fronteiras e teve suas fórmulas e estratégias adaptadas pelo cinema de diferentes países. Essas adaptações e releituras possibilitaram ao musical alçar novos vãos, sendo exploradas possibilidades que, dificilmente, poderiam ser propostas pelo cinema norte-americano.

Ao analisar as cinematografias de diferentes países, as que mais se destacam, revelando contribuições significativas para um novo olhar sobre o musical são: a francesa, com musicais melancólicos e originais; a inglesa, principalmente com os musicais controversos de Dennis Potter; a brasileira, com as saudosas Chanchadas; a indiana, com seu império cinematográfico construído em torno do filme musical; e os inusitados musicais soviéticos. Outros países não possuem propriamente uma cinematografia voltada para o musical, mas sim iniciativas isoladas de diretores que se aventuraram no gênero, propondo uma nova abordagem para desgastados clichês, como é o caso do espanhol Carlos Saura, do argentino Fernando Solanas e do dinamarquês Lars von Trier.

Propõe-se, portanto, a análise de alguns filmes que melhor representaram a adaptação do musical clássico norte-americano nas cinematografias citadas, demonstrando que a cultura de um povo é um fator determinante nessa releitura, contribuindo para a criação de soluções narrativas próprias e estratégias que enriquecem e revitalizam o gênero musical.

3.1 – O Musical na França

O cinema do país dos irmãos Lumière e de Georges Méliès tornou-se o principal modelo cinematográfico de oposição a Hollywood. Antes da primeira grande guerra, a Europa dominava o mundo, após o conflito, ela ficou comercialmente atrás dos Estados Unidos; mas, artisticamente, o continente europeu continuou a ser uma grande referência.

Em princípio, os espetáculos populares norte-americanos, como o Burlesco, o *Vaudeville* e o *Ziegfeld Follies* foram altamente influenciados pelos tradicionais espetáculos franceses. Esses shows tiveram sua origem na França, sendo adaptados e “americanizados” posteriormente. A França, e praticamente toda a Europa, pode ser considerada como um verdadeiro pólo cultural. Lá, no início do século XX, concentravam-se os melhores pintores, artistas, dançarinos, cantores, mágicos, escritores, poetas, filósofos, músicos e compositores. A efervescência cultural européia exerceu uma enorme influência nas atividades culturais norte-americanas ao longo dos anos e com o cinema não poderia ser diferente.

Um dos mais antigos e inovadores cineastas franceses que trabalhou com o gênero musical foi René Clair (1898 – 1981) que exerceu grande influência nas gerações seguintes de diretores. Logo no período de transição do cinema mudo para o sonoro, ele fez algumas incursões pelo gênero, utilizando, com criatividade, o coro dramático da tradicional estrutura da opereta, ao contar suas histórias. Sua obra “O Milhão” (*Le Million* – França – 1931) foi um dos raros filmes da época que soube adaptar-se ao cinema sonoro. No mesmo ano, ele realizou “A Nós a Liberdade” (*À Nous La Liberté* – França – 1931), também um musical que criticava os excessos da vida moderna. Essa obra-prima foi considerada a inspiração de Chaplin para realizar seu filme “Tempos Modernos” (*Modern Times* – EUA – 1936).

Além das características culturais que diferenciavam a abordagem cinematográfica francesa da norte-americana, ao final dos anos 1950 e início dos 1960, a *Nouvelle Vague* foi o movimento que acirrou as diferenças entre estas duas cinematografias. A tentativa de revitalização da linguagem cinematográfica através de propostas de ruptura com a narrativa clássica, amplamente difundida pelo cinema norte-americano, era um dos princípios da *Nouvelle Vague*. Os

realizadores dessa nova tendência procuravam desconstruir a linguagem clássica, testando seus limites, com o objetivo de questionar e criticar os rumos do cinema, propondo novos conceitos.

A revista *Cahiers du Cinéma*, editada por André Bazin¹, tornou-se o principal veículo de manifestação e crítica cinematográfica na França desse período. Quando os jovens críticos da revista, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Jacques Rivette e Claude Chabrol – também chamados de “jovens turcos” – decidiram se tornar realizadores, eles colocaram em prática aquilo que consideravam ser um novo enfoque crítico do cinema. Surgia assim a *Nouvelle Vague*, ou a “nova onda” do cinema francês. Logo, outros diretores passariam a expressar em seus filmes as idéias da *Nouvelle Vague*, como Louis Malle, Alain Resnais, Jacques Demy, Agnès Varda, entre outros.

Os jovens diretores da *Nouvelle Vague* buscavam um caminho e uma linguagem própria para atender às suas próprias inquietações. Eles desejavam fazer um cinema mais livre, longe das restrições impostas pelos estúdios, produtores e roteiristas, podendo escolher o próprio material a ser filmado e procurando transmitir uma visão pessoal através de seus filmes. Para isso, filmavam em locações, com equipamento portátil e improvisado, incentivando uma atuação mais livre dos atores. Assim, cada diretor buscava expor suas idéias livremente, expressando-se de diferentes maneiras.

O cinema norte-americano foi o principal catalisador da busca por um cinema mais autoral. Com a liberação dos filmes norte-americanos na França, depois de praticamente seis anos de embargo, devido à ocupação nazista durante a Segunda Guerra Mundial, o público francês pôde finalmente conferir os melhores filmes da Era de Ouro de Hollywood. O acesso a esses filmes trouxe novas perspectivas à juventude francesa. O impacto foi tão grande que levou os jovens críticos a questionar o cinema de seu próprio país, naquele mesmo período.

¹ André Bazin (1918 – 1958) foi um importante crítico e estudioso de cinema. Escreveu dezenas de livros sobre cinema e suas teorias formalizaram o estudo da sétima arte, contribuindo assim para a formação de cineastas e estudiosos do assunto em todo o mundo. É considerado também o “pai espiritual” da *Nouvelle Vague*, por sua relação e influência com os membros do movimento.

A proposta de um novo cinema francês, juntamente com a “política de autor”, foi defendida pelo jovem François Truffaut, em um de seus artigos para a *Cahiers du Cinéma*. A política de autor tornou-se a principal base da *Nouvelle Vague* francesa. Autor seria aquele diretor capaz de experimentar as potencialidades da linguagem e utilizar seus recursos para reforçar a narrativa, revelando uma visão de mundo pessoal em sua obra. Assim, tentava-se aproximar as responsabilidades de um diretor sobre seu filme como sendo a mesma responsabilidade de um escritor sobre seu texto, ou a de um pintor sobre sua pintura. Mesmo o cinema sendo uma arte coletiva, segundo os críticos da *Nouvelle Vague*, o diretor seria o “regente” e deixaria transparecer seu estilo e suas crenças na obra cinematográfica, sendo, portanto, o único responsável pelo filme.

Ao lançar um novo olhar sobre antigas estruturas e sugerir que o verdadeiro responsável por um filme seria o diretor, foram provocados questionamentos sobre o sistema industrial do cinema norte-americano (e mesmo o francês), cuja produção era centralizada na figura do produtor. Assim, apesar de ser contra o sistema de estúdio norte-americano, os jovens membros da *Nouvelle Vague* não podiam negar a qualidade e expressividade de alguns dos filmes dessa cinematografia e passaram a destacar dentro dessa estrutura diretores-autores, como Alfred Hitchcock, Orson Welles, John Ford, Howard Hawks e Nicholas Ray, por exemplo.

A “nova onda” do cinema francês influenciou outros países, levando-os a repensar criticamente seu próprio cinema, tornando-se uma das inspirações para movimentos, como o “Cinema Novo”, no Brasil da década de 1960.

A tradição musical francesa ganhou forças na cinematografia do país com o advento do cinema sonoro, sendo adaptados para as telas os tradicionais espetáculos de canto e dança como o *Folies Bergère*, o *Can-Can*, a Ópera e a Opereta. A partir dos anos 1960, com a *Nouvelle Vague*, o musical tomou novos rumos na França.

Como o acesso aos filmes produzidos no período áureo do musical norte-americano era uma realidade recente na França do final dos anos 1950, estas produções tornaram-se uma significativa fonte de referências e homenagens. Os

grandes musicais norte-americanos criaram uma forma de expressão única ao revelar uma preocupação artística e estética em seus filmes, fosse através da dança, dos cenários, da música ou da integração das canções à história.

Uma das grandes revelações da *Nouvelle Vague* que homenageou o gênero musical foi Jean-Luc Godard (1930 -) que, com sua proposta de desconstrução da narrativa clássica, criou soluções inusitadas em seus filmes. Questionadora e imprevisível sua obra pressupunha um amplo conhecimento da estrutura narrativa clássica. Seu primeiro filme “O Acossado” (*À Bout De Souffle* - França - 1959) consagrou-o como diretor polêmico e inovador.

Em 1961, Godard realizou “Uma Mulher é uma Mulher” (*Une Femme est une Femme* – França), em que a jovem Ângela (Anna Karina) é uma dançarina de *strip-tease* que quer desesperadamente ter um bebê, mas seu namorado Émile (Jean-Claude Brialy) não está interessado na idéia. Ela descobre que seu dia fértil é o dia em que se passa a história e está decidida a fazer um bebê nas próximas 24 horas.

Com um argumento mais simples e uma abordagem mais leve que suas produções anteriores, esse filme é considerado por muitos como sendo um musical. Na verdade, “Uma Mulher é uma Mulher” faz referências a conceitos típicos dos musicais norte-americanos, rendendo uma espécie de tributo, à *la Godard*, ao gênero. O filme é repleto de referências e também presta homenagem às comédias de Ernst Lubitsch, além, é claro, das referências à obra do próprio Godard e à de outros membros da *Nouvelle Vague*.

Este foi o primeiro filme de Anna Karina (1940 -) uma jovem dinamarquesa que começou sua carreira como modelo em Paris. Sua estréia como protagonista rendeu-lhe o Urso de Prata de melhor atriz no Festival de Berlim. Godard sempre foi famoso por não filmar com um roteiro rígido, mas segundo a própria Anna Karina², ele podia até não trabalhar com um roteiro à mão, mas sabia muito bem o que queria de seus atores e orientava-os de acordo com o que tinha em mente. Como a película era muito cara, era preciso filmar apenas o essencial, sem desperdícios, o que tornava os ensaios fundamentais.

² Em entrevista concedida ao site: <http://www.theonionavclub.com>

Em “Uma Mulher é uma Mulher”, logo nos créditos iniciais aparece escrito, em letras gigantescas e coloridas sob um fundo preto, “ERA UMA VEZ” (*Il était une fois*), frase típica de abertura dos contos-de-fadas. Em seguida, são mostrados os nomes dos envolvidos na produção, intercalados por palavras que definem o filme: BEAUREGARD (o produtor); EASTMANCOLOR (o processo usado nesse primeiro filme colorido de Godard); PONTI (o outro produtor); FRANCHEMENT SCOPE (o formato *Scope* francês); GODARD (o diretor). Em seguida, aparecem as palavras COMÉDIA FRANCESA (*Comédie Française*); COUTARD (o cinegrafista); MUSICAL; LEGRAND (o compositor); TEATRAL; EVEIN (o roteirista); SENTIMENTAL; GUILLEMOT (a editora/montadora do filme); ÓPERA; LUBITSCH (é o sobrenome dado ao personagem de Jean-Paul Belmondo em homenagem ao mestre Ernst Lubitsch); 14 DE JULHO (dia da queda da Bastilha); CINEMA.

Durante os créditos, ouve-se, ao fundo, vários instrumentos de uma orquestra sendo afinados, como se estivessem se preparando para começar um espetáculo. Logo depois da palavra CINEMA, escuta-se uma mulher gritando “Luzes, câmera, ação!”, e surgem os personagens principais da história. Sobre as imagens desses personagens, aparece o sobrenome dos atores que os interpretam BRIALY, KARINA e BELMONDO. O nome do filme aparece em seguida, sem som.

Na verdade, toda a estrutura do filme já foi apresentada nos créditos iniciais. Trata-se de uma comédia musical francesa, teatral, sentimental, com toques operísticos, em que Lubitsch é homenageado e com o 14 de julho representando a vitória da protagonista, *le jour de gloire*. A cada parte do filme, uma das definições propostas na abertura prevalece. Por isso o filme não é um musical do início ao fim, mas intercala e incorpora diferentes estilos no seu decorrer, como a comédia, o teatro e a ópera.

As rupturas características de Godard se fazem perceber pelo uso fragmentado do som. A princípio, vê-se Ângela (Anna Karina) entrando num café. A música é diegética, vindo de uma *jukebox*. Está terminando de tocar *Tu t'laisser Aller*, cantada por Charles Aznavour. Ela coloca uma moeda na máquina para repetir a música. Mas quando ela se dá conta das horas, sai apressadamente do café. Do lado de fora, na rua, não existe mais som algum. Nem a música e nem o

som natural do lugar, como o barulho dos carros ou das pessoas conversando, são escutados. Entretanto, essas interrupções sonoras não possuem um padrão e são realizadas aleatoriamente durante o filme, intercalando momentos de som incidental, som diegético e silêncio absoluto, chamando a atenção do espectador para o código cinematográfico.

Ângela percorre as ruas de Paris e pára numa banca de revistas. Ela encontra seu namorado e espera que ele atenda alguns clientes. Ela pega um livro sobre gravidez na prateleira enquanto o aguarda. A relação de Ângela com seu namorado Émile (Jean-Claude Brialy) é repleta de altos e baixos. Eles se amam, mas vivem inventando joguinhos sentimentais para conseguirem o que desejam um do outro. Eles fazem as pazes e ela se despede, indo para o clube onde trabalha. No caminho, ela encontra Alfred (Jean-Paul Belmondo), amigo de Émile, que se diz apaixonado por ela, mas ela não lhe dá atenção.

No clube de *strip-tease*, que mais se assemelha a um restaurante italiano, não há clima de promiscuidade, mas sim de estranhamento, e todos lidam com a nudez de forma natural. Os personagens não incitam preconceitos por não existir uma sociedade moralista a julgá-los na história. Isso se deve, principalmente, à espontaneidade de Ângela que não julga ninguém. Ela é um personagem que pode ser considerado como amoral. O conflito é gerado diretamente com o espectador e seus próprios valores morais, caracterizando mais uma provocação de Godard.

Durante o *strip-tease* de Ângela, a música *Chanson d'Angel* (escrita por Godard e Michel Legrand) desaparece quando ela canta e, quando ela pára de cantar, a música instrumental volta a ser ouvida. É como se o canto e a música não pudessem coexistir. Essa subversão dos códigos do gênero musical gera um grande estranhamento, já que rompe com as regras conhecidas, em que música e canto acontecem juntos.

Ao terminar sua apresentação, Ângela sai do clube e encontra novamente Alfred que a esperava. Eles conversam e ele pergunta por que ela está triste. Ela corre e, inesperadamente, responde que é porque gostaria de estar em uma comédia musical. A cena seguinte mostra Ângela vestida com uma roupa diferente, em um beco, segurando um guarda-chuva e fazendo uma pose que remete a cartazes de filmes. Ela diz que gostaria de estar em um musical “com

Cyd Charisse”. E, fazendo uma nova pose, acrescenta: “E... Gene Kelly”. O guarda-chuva e a menção dos nomes de Cyd Charisse e Gene Kelly são uma clara referência a “Cantando na Chuva”. Na outra cena, já sem o guarda-chuva, ela começa a ensaiar alguns passos de dança, enquanto diz, melodiosamente: “e coreografia... de Bob Fosse”.

Só mesmo Godard para colocar Cyd Charisse e Gene Kelly em uma coreografia de Bob Fosse. Ao sugerir o confronto da ingenuidade e do romantismo clássico de Charisse e Kelly com a sensualidade e perversão do universo de Fosse, Godard estabelece uma intrigante relação entre o “sagrado” e o “profano”: ambos tecnicamente perfeitos e inquestionáveis, mas pertencentes a diferentes universos. De certa forma, esse é o mundo de Ângela, que trafega entre a pureza quase infantil e a libertinagem.

O corte para a próxima cena mostra Alfred literalmente pulando para dentro do enquadramento. Tudo volta ao normal. Ângela está com as mesmas roupas com que saíra do clube e começa a subir as escadas para ir para casa. Os personagens nem sequer conversam sobre a sequência anterior. É como se ela revelasse o desejo de Ângela apenas ao espectador.

Os diálogos nem sempre fazem sentido, mas revelam a personalidade confusa de Ângela. Talvez essa seja a imagem que Godard tenha das mulheres, e por isso o filme define que “uma mulher é uma mulher”. É como se não houvesse muito que explicar sobre as mulheres e como se todas se resumissem a Ângela, ou seja, emocionalmente instáveis e imprevisíveis.

Ângela diz a Alfred porque ela prefere Émile a ele, respondendo à pergunta que ele havia feito a ela no dia anterior: “Porque Émile é mais bonito e inteligente”. Alfred responde que ele também é inteligente. Ângela lhe propõe, então, um desafio. Ele deve fazer tudo que ela fizer. Em diferentes enquadramentos, os dois fazem poses absurdas e sem sentido, parados como estátuas. Essa sequência pode ser considerada uma subversão da coreografia típica dos musicais. Ao invés de se movimentarem graciosamente ao som de uma música, eles fazem juntos poses que sugerem uma dança, mas sem se mexerem. Ter os personagens dançando e cantando na rua era considerado absurdo nos musicais, porque isso não refletia a realidade. Godard não se importava com as regras e por isso seus personagens – e ele próprio enquanto autor – gozavam da

liberdade e flexibilidade do gênero musical, podendo se expressar da forma que quisessem.

Mas, ao final, tudo se revela como uma brincadeira de Ângela para se livrar de Alfred. Na última posição que ele imita, ela aproveita para dar um chute no traseiro dele e sai correndo, lembrando as comédias pastelão do cinema mudo norte-americano.

Na casa de Ângela e Émile, a música incidental é sincronizada com as emoções dos personagens e prenuncia suas ações. Assim, melodias diferentes revelam, numa mesma sequência, a instabilidade emocional da relação dos dois, que implicam um com o outro a todo o momento. A música é intercalada por pausas para as falas dos personagens, mas este não é um padrão.

Dentro do apartamento, acontece a parte teatral, como previsto nos créditos. Os personagens chegam a interromper a história para saudar os espectadores, antes de continuar a discussão, marcando o início de uma nova fase na história. Como Émile se recusa a ter um bebê com Ângela, ela decide que o fará de qualquer jeito. Ele chega a sugerir que ela deveria ter o bebê com Alfred. A briga dos dois acaba indo longe demais e eles são muito orgulhosos para interromper o rumo que os acontecimentos tomam. Godard chega a escrever na tela que “tudo dará errado para eles porque eles se amam demais”. Uma das seqüências mais divertidas do filme é quando Ângela e Émile, determinados a não conversarem, brigam através de títulos de livros.

Como Godard não segue regras, o teatro se mistura à comédia. A referência à sua própria obra é expressa por Alfred que, chamado ao apartamento, pede que Ângela e Émile decidam logo o que têm a dizer porque ele quer assistir a “O Acochado” na televisão³.

A música só volta a ser trabalhada enquanto referência ao gênero musical quando Ângela vai conversar com Alfred em um bar. Lá, ele, “coincidentemente”, encontra Jeanne Moreau e pergunta a ela como vão Jules e Jim, numa clara

³ Filme de estréia de Jean-Luc Godard, em que o próprio Belmondo interpreta o personagem principal.

referência ao filme de Truffaut em que Moreau atuou⁴. Ângela e Alfred se sentam a uma mesa e acertam os detalhes de seu encontro para fazer um bebê. Ângela pede que ele coloque uma música de Charles Aznavour na *jukebox*, enquanto Alfred se levanta e deixa uma foto sobre a mesa para que ela veja. A partir desse momento, eles não irão mais conversar. Ângela está transtornada e a música traduz os sentimentos de ambos nesse momento. A música é a mesma da abertura do filme, *Tu T'laisser Aller*, que significa algo como “você se deixou levar”. Aznavour canta uma história de amor infeliz, dizendo tudo que a mulher fez que o levou a deixá-la; mas, ao final, ele pede que ela tente ser novamente a mulher por quem ele se apaixonou. A foto mostra Émile com outra mulher. A letra sintetiza, e exagera, a história de Ângela e Émile, fazendo com que ela se sinta culpada por deixar as coisas irem tão longe.

No final, depois de mais algumas brigas e desentendimentos Ângela acaba conseguindo o que quer, não exatamente com quem gostaria, e volta às boas com Émile.

Esse filme foi a primeira reapropriação e reinterpretação do gênero musical norte-americano realizado na *Nouvelle Vague*. A referência aos musicais foi distorcida, desconstruindo os conceitos de coreografia, canção e música. Entretanto, ainda assim, o desejo do personagem de fazer parte de um filme musical deixa clara a homenagem ao gênero, numa tentativa de se realizar um musical ao estilo de Godard.

Outro realizador dessa fase que se dedicou apaixonadamente ao musical, indo ainda mais longe que Godard em sua reapropriação, e por que não reinvenção, do gênero, foi Jacques Demy. Grande fã dos musicais norte-americanos, Demy (1931 – 1990) inovou, ao realizar um filme em que todas as falas eram cantadas. Ao contrário de Godard, ele realizou vários filmes do gênero, sendo o pioneiro “Os Guarda-Chuvas do Amor” (*Les Parapluies de Cherbourg* – França / Alemanha - 1964) o mais famoso e criativo de todos.

⁴ “Jules e Jim – Uma Mulher para Dois” (*Jules et Jim* – França – 1961), de François Truffaut – um dos filmes marcantes da *Nouvelle Vague*.

Jacques Demy, depois de trabalhar como assistente do animador Paul Grimault e do diretor Georges Rouquier, realizou diversos curtas-metragens, a partir de 1955. Atraído pelas idéias da *Nouvelle Vague*, no início dos anos 1960, ele realizou filmes representativos do movimento, homenageando o diretor Max Ophüls em seu primeiro longa-metragem “Lola, a Flor Proibida” (*Lola* – França – 1961). Mas, ao contrário dos outros membros da *Nouvelle Vague*, Jacques Demy sempre teve uma tendência ao grandioso e ao espetacular. Extremamente influenciado pelos musicais hollywoodianos e pelas desilusões amorosas das histórias de Ophüls, Demy tentou recriar a aura mágica do musical hollywoodiano em seu filme “Os Guarda-Chuvas do Amor”. Ao se apropriar da fórmula do musical clássico e converter sua alegre narrativa em drama, ele transforma seu filme em um verdadeiro melodrama.

“Os Guarda-Chuvas do Amor” foi considerado pelo próprio Demy como um filme “*en-chanté*”, ou seja, um filme completamente cantado, definido através de um jogo entre as palavras “encantado” e “em-cantado”. Alguns interpretam o filme, devido a essa classificação de Demy, como não sendo exatamente um musical, mas sim um novo estilo dramático criado por ele. Na verdade, pode-se considerá-lo uma adaptação do gênero, uma reinterpretação ou até mesmo um musical à francesa. Na reinvenção do gênero por Demy, a música passa a ser a única forma de expressão dos personagens, numa tentativa de purificação da fala. Afinal, a música consegue evidenciar melhor as emoções do que a fala em si, sendo considerada por muitos como a língua dos anjos. A proposta de Demy vai além, sugerindo uma dessacralização do canto, tornando-o cotidiano, mas, ainda assim, permanecendo poético.

A abertura melancólica do filme já é um prenúncio do drama. A cidade de Cherbourg, onde a ação se passará, é mostrada. Do porto, vê-se o horizonte, e a câmera, que está no alto, faz uma panorâmica em movimento descendente voltando-se para a cidade, ainda vista de cima. Esse movimento introspectivo da câmera é reforçado pela bela música de Michel Legrand que evoca uma profunda tristeza, sugerida na melodia pelas notas descendentes. Esse é um recurso musical típico para se exaltar sentimentos melancólicos em uma melodia. Os habitantes são vistos de cima quando começa a chover e, um a um, eles vão abrindo seus guarda-chuvas, procurando se proteger. A câmera permanece

parada com as pessoas entrando e saindo do quadro. A chuva desce como lágrimas, envolvendo as pessoas em seu pranto. Os créditos iniciais são apresentados nessa seqüência. Ao final, a câmera levanta novamente o “olhar” em direção ao horizonte e tem início a primeira parte do filme, definida como “A Partida”. A tristeza evocada nessa abertura vai se repetir na história e, como nela, seus personagens vão conseguir erguer novamente a cabeça, olhando para o horizonte, só que transformados pelo sofrimento.

Como numa ópera, o filme é dividido em três partes: “A Partida”, “A Ausência” e “O Retorno”. Logo na primeira parte, os amantes são apresentados e seu amor é posto à prova. Geneviève (Catherine Deneuve) e Guy (Nino Castelnuovo) são namorados. Ele é um jovem mecânico e ela trabalha com sua mãe na loja de guarda-chuvas de Cherbourg. Guy é o primeiro a ser apresentado. Na mecânica em que trabalha todos falam cantando. Nesse primeiro momento, o filme parece até cômico, beirando o absurdo com as falas dos personagens melodiosamente cantadas. Situações ordinárias são cantadas, desmistificando o canto que, nos musicais norte-americanos, é reservado para os momentos sublimes, aqueles que expressam os sentimentos mais nobres e profundos de um personagem.

Demy chega a brincar com a questão das falas cantadas logo no início do filme. Quando os mecânicos estão no vestiário comentando/cantando sobre o que farão à noite e Guy diz que vai ao teatro ver a ópera *Carmen*, um de seus colegas reage, dizendo/cantando que detesta ópera, por não suportar toda aquela cantoria. Isso gera uma cumplicidade com o espectador que passa a aceitar a proposta do filme ao perceber seu caráter intencional. Mais alguns minutos de filme e deixa-se de prestar tanta atenção à cantoria, já que a história ganha forma.

Guy e Geneviève namoram às escondidas e fazem planos para um dia se casar. Eles saem para dançar. Ao contrário dos musicais norte-americanos, nos quais a dança possui um papel fundamental, aqui a dança é uma atividade normal, mais uma ação cotidiana, sendo apresentada sem a grandiosidade de um Fred Astaire ou Gene Kelly. As falas cantadas dos personagens adaptam-se ao ritmo da música tocada no salão de dança. Depois de dançar, os namorados passeiam pela cidade e fazem planos para o futuro. A grande ironia é que todos os planos irão se concretizar, mas eles não estarão mais juntos.

Quando a mãe de Geneviève (Anne Vernon) descobre que eles pretendem se casar, manifesta-se contra a união do casal, pois deseja para sua filha um futuro melhor do que ser esposa de um mecânico. Entretanto, as preocupações com a mãe de Geneviève, que parecia ser o grande empecilho para a união do par romântico, acabam ficando em segundo plano quando Guy é convocado a se alistar no exército. Os planos do jovem casal serão interrompidos. Ele vai combater na Argélia e permanece fora por dois anos. Assim, o casal é forçado a se separar. Antes de partir, Guy e Geneviève têm sua primeira e última noite de amor.

A música está presente em todo o filme e as “falas” dos personagens normalmente são acompanhadas por simples melodias. Essas melodias logo ganham força e se tornam o tema principal das seqüências, potencializando o sentimento dos personagens muito além das palavras cantadas, revelando o poder da música de exaltar a subjetividade.

Légrand teve que trabalhar lado a lado com Demy, musicando cada seqüência e cada fala dos personagens de acordo com o clima e a emoção a ser evocada. Todos os atores foram dublados por cantores profissionais, sendo a linda voz de Catherine Deneuve no filme pertencente à cantora francesa Danielle Licari. A música está integrada de tal maneira à história que, apesar de seu caráter artificial, percebe-se que a narrativa ganha um valor emocional muito mais intenso do que se as falas não fossem musicadas.

O drama da separação dos amantes é intensificado pela música, tornando a história mais interessante pela forma como é contada. A história em si não possui nenhuma novidade ou apelo diferente de qualquer outra história de amor e perda, mas encontra na música de Légrand uma forma mais passional de ser contada. A partida de Guy traz na música todo o sofrimento da perda de Geneviève. A música é a mesma da abertura que se torna o tema recorrente dos amantes com a partida de Guy. A triste melodia de Légrand é reiterada na cabeça dos personagens, não deixando que eles se esqueçam, e nem o espectador, da dor da ausência.

Certa vez o músico francês Bernard Lavilliers, conhecedor da cultura brasileira, na tentativa de definir o significado da palavra ‘saudades’ – que não existe em francês – a definiu como sendo “a presença da ausência de um ser” (*la*

*présence de l'absence d'un être*⁵). Esse é o principal sentimento da segunda parte do filme, definida como “A Ausência”. Nessa segunda parte, o espectador acompanha a dor de Geneviève. A falta do ser amado é tão grande que tudo a faz lembrar de Guy, reforçando ainda mais a ausência dele e a solidão dela.

Enquanto isso, a mãe de Geneviève está passando por dificuldades financeiras e resolve vender suas jóias para conseguir pagar os credores. Na joalheria, mãe e filha conhecem Roland Cassard (Marc Michel). Esse rico homem de negócios fica encantado com a bela Geneviève e se oferece para comprar as jóias da mãe, já que o joalheiro se recusara. A mãe vê em Cassard um excelente partido para sua filha e trata logo de arranjar uma forma de reunir os dois.

Entretanto, Geneviève descobre que está grávida. Ao retornar de sua viagem de negócios, Cassard decide pedir a mão de Geneviève em casamento. Ele parte novamente por três meses e espera que ela lhe dê a resposta quando voltar. Ele conta que descobriu na jovem de Cherbourg uma razão para amar novamente, já que, no passado, ele amara muito uma mulher e não fora correspondido. Geneviève e a mãe não têm coragem de contar a ele sobre a gravidez.

A mulher que Roland Cassard amara no passado é Lola, o personagem interpretado por Anouk Aimée no primeiro longa-metragem de Demy (em 1961). Em “Lola – a Flor Proibida”, o personagem de Roland Cassard fora interpretado por Marc Michel e o mesmo ator interpreta-o novamente em “Os Guarda-Chuvas do Amor”. Demy retoma o personagem rejeitado por Lola, oferecendo-lhe uma nova chance de ser feliz. Ironicamente, ele, mais uma vez, ama uma mulher que não o ama. Esse trânsito de personagens em diferentes filmes é recorrente na cinematografia de Demy.

As notícias de Guy na Argélia ficam cada vez mais esparsas, e as cartas de Geneviève já não têm mais respostas. Triste e sentindo-se cada vez mais sozinha, Geneviève decide que, se Roland Cassard quiser se casar, mesmo sabendo que ela está grávida de outro homem, ela aceitará o pedido dele.

⁵ Frase citada em um artigo sobre Bernard Lavilliers na revista francesa *L'Humanité* em junho de 2001 e publicado na internet no site oficial da revista: <http://www.humanite.presse.fr/journal/2001-06-16/2001-06-16-245913>

Cassard volta de viagem e aceita se casar com Geneviève grávida, assumindo a criança. Num dos jantares na casa de sua mãe, durante uma brincadeira à mesa, Geneviève diz: “Eu não tenho escolha, você será meu rei”. Roland Cassard é um bom homem, mas não é aquele por quem Geneviève está apaixonada. Sem ter notícias de Guy e com medo de ficar sozinha no mundo com uma criança sem pai, ela opta pela segurança, representada por Cassard.

Assim, Geneviève sai de cena e, na terceira parte, “O Retorno”, o espectador passa a acompanhar o tormento de Guy. A música tema dos amantes agora vai acompanhá-lo, pontuando sua dor ao descobrir que sua amada se casara com outro. Depois de muito vagar sem rumo, Guy decide retomar as rédeas de sua vida. Ele casa-se com a jovem que tomava conta de sua velha tia e, com a morte da velha senhora, ele resolve usar sua herança para abrir o posto de gasolina com que sempre sonhou.

Assim, os personagens passam por uma profunda transformação e recuperam as forças para continuar vivendo. Mas, o destino ainda lhes reserva uma última peça. Numa noite de Natal, cinco anos depois, Geneviève pára seu carro num posto de gasolina e lá encontra Guy. A tensão entre os dois é intensificada pela música, a emoção sugerida na melodia vai muito além das simples palavras trocadas por eles. Nesse momento, o espectador é o único que conhece os dois lados da história, que conhece as razões de cada um para terem feito as escolhas que fizeram. O espectador é também aquele que não pode fazer nada para mudar o destino dos dois.

O uso das cores fortes é marcante no filme. Das paredes em cores vibrantes às roupas dos personagens, tudo sugere uma alegria que se desbota com os tristes acontecimentos. Enquanto Guy e Geneviève são enamorados, as cores vibrantes enchem a tela e, aos poucos, assim como o amor dos dois, vão se esmaecendo. Na sequência final, a brancura da neve congela o grande amor que um dia eles sentiram um pelo outro.

A força do primeiro amor e as viradas do destino, os sonhos perdidos, tudo aquilo que poderia ter acontecido, mas não aconteceu. Essas são as impressões trabalhadas com maestria por Demy. Ao invés de desconstruir a linguagem cinematográfica como Godard, Demy supervaloriza seus recursos. O que poderia

levar à vulgarização, pelo excesso, acaba intensificando as emoções que, através da música, ganham novas proporções.

O filme ganhou a Palma de Ouro em Cannes, lançando Catherine Deneuve ao estrelato e dando a Jacques Demy reconhecimento internacional. Seu filme seguinte, também um musical, foi “Duas Garotas Românticas” (*Les Demoiselles de Rochefort* – França – 1967). Com uma narrativa mais leve e sem o uso dos diálogos inteiramente cantados, Demy tentou realizar uma superprodução musical ao estilo hollywoodiano, com alegres números de dança e música. O filme foi estrelado pelas irmãs Catherine Deneuve e Françoise Dorléac, com a participação especial de Gene Kelly. George Chakiris, ganhador do Oscar de melhor ator coadjuvante por “Amor Sublime Amor” também participou do filme. Apesar do elenco internacional e dos números de dança grandiosos o filme não conseguiu repetir o sucesso de “Os Guarda-Chuvas do Amor”, mas reforçou o amor de Demy pelo gênero musical.

Ao final de sua carreira, Demy voltou aos musicais e, apesar de algumas estratégias criativas, ele jamais conseguiu alcançar o sucesso de seu primeiro musical. Ele morreu aos 59 anos e seu legado permanece vivo, graças à sua esposa, a também cineasta Agnès Varda. Demy tornou-se uma referência e uma inspiração para as futuras gerações. Sua ousadia revelou que era possível realizar musicais diferentes do conhecido padrão hollywoodiano.

Outra importante contribuição francesa aos musicais se deve ao consagrado diretor Alain Resnais. Incorporado pela *Nouvelle Vague*, seus filmes “Hiroshima, Meu Amor” (*Hiroshima, Mon Amour* – França – 1959) e “O Ano Passado em Marienbad” (*Année Dernière à Marienbad* – França – 1961) tornaram-se marcos do cinema francês. Grande admirador das comédias musicais, Resnais (1922 -) realizou alguns filmes do gênero: “*La Vie est un Roman*” (França – 1983), “Aquele Velha Canção” (*On Connait la Chanson* – França/Inglaterra/Suíça – 1997) e *Pas Sur la Bouche* (França/Suíça – 2003), sendo que este último ainda não foi lançado no Brasil.

Foi com “Aquele Velha Canção” que Resnais propôs diferentes soluções musicais, na tentativa de se distanciar da estrutura do musical clássico norte-americano. O filme retrata apenas acontecimentos cotidianos na vida de pessoas

comuns. As seis pessoas cujos destinos se cruzam em Paris têm suas relações pontuadas por famosas canções populares francesas. Nada como o inventário musical francês para conseguir expressar toda a gama de emoções que variam entre hipocondria, depressão, perda de um amor, até o romantismo de se estar apaixonado e a alegria de viver.

O musical, por excelência, faz uso da metalinguagem ao apresentar o espetáculo dentro do espetáculo. Praticamente, qualquer número musical norte-americano, mesmo não se passando em um palco, sugere ou referencia o espetacular, principalmente nas seqüências de dança. No musical de Resnais não existe nenhum “espetáculo” sendo realizado, não existem danças ou outros elementos típicos que caracterizam um musical. Ainda assim, percebe-se que o uso que Resnais faz da música não é muito diferente daquele dos tradicionais musicais norte-americanos, considerando-se que a música expressa a subjetividade dos personagens.

Na verdade, Resnais faz uso dessa *intenção* do cinema musical norte-americano, mas nega sua estrutura tradicional, propondo um novo tipo de relação musical. A suspensão da narrativa e a catarse do espectador, que é levado a esquecer seus problemas através do número musical, não acontecem em “Aquela Velha Canção”. Os problemas dos personagens também são reforçados pelas canções, revelando seus anseios e sentimentos perante as situações em que se encontram. Seus personagens são falíveis, vivendo situações plausíveis na realidade e, como todo ser humano, procuram dissimular seus problemas, criando um jogo de aparências.

No filme, Camille (Agnès Jaoui) é uma jovem inteligente que tenta se passar por durona. Ela trabalha como guia turística e está terminando sua tese de doutorado. Sua irmã Odile (Sabine Azéma) é extremamente otimista e deseja mudar-se para um apartamento melhor. Suas futilidades a distanciaram de seu marido Claude (Pierre Arditi) que, apesar de ser complacente com os caprichos da esposa, possui uma amante. O antigo amigo de Odile, Nicolas (Jean-Pierre Bacri), que sempre teve fama de conquistador, está trabalhando em Paris e procura um apartamento para morar com a família. Na verdade, ele está brigado com a esposa e inventa histórias, dizendo que sua relação familiar é ótima. Odile indica-lhe a imobiliária que lhe arranhou o novo apartamento e Nicolas conhece

Simon (André Dussolier) que se torna seu amigo. Simon é um simpático senhor de meia-idade que escreve peças para o rádio, mas que para sobreviver precisa trabalhar como corretor imobiliário. Ele conhece e se apaixona por Camille nos passeios turísticos que faz repetidamente para vê-la. Camille, por sua vez, acaba conhecendo Marc (Lambert Wilson), o galante e desonesto corretor de imóveis que vendeu o apartamento a sua irmã, e que é, coincidentemente, o tirânico chefe de Simon.

Com uma narrativa que mais parece uma colcha de retalhos, a trama vai ganhando sentido e as relações entre os personagens são estabelecidas, culminando no *grand-finale* quando todos são reunidos num mesmo espaço e seus “conflitos” são confrontados. O roteiro foi escrito por Jean-Pierre Bacri e Agnès Jaoui que, no filme, representam personagens que não se dão bem até descobrirem que sofrem do mesmo mal, a depressão.

O filme é dedicado a Dennis Potter, criativo roteirista inglês de TV, por quem Resnais tem grande admiração, reconhecendo seu valor artístico em produções televisivas. Potter ficou famoso pelas séries que criou para a televisão *The Singing Detective* e *Pennies From Heaven*. Nessas séries, os pensamentos mais íntimos e as subversões de seus personagens eram revelados em seqüências de delírio, nas quais eram dubladas antigas canções que melhor expressavam sua subjetividade. O desenvolvimento da história era interrompido por essas seqüências de fuga da realidade que encobriam uma crítica social pungente.

Em “Aquela Velha Canção”, a música acontece através da dublagem de trechos de canções populares. Os personagens tomam emprestadas as vozes de intérpretes franceses famosos, como Maurice Chevalier, Edith Piaf, Charles Aznavour, entre outros. A diferença é que, no filme de Resnais, não existe a fuga para uma outra realidade, na qual o número musical acontece. Ao contrário, numa mesma seqüência de diálogo, um personagem que está conversando normalmente com outro, de repente começa a cantar um trecho de uma famosa canção, expressando seus sentimentos naquele momento. Sem cortes, ele retoma a conversa com naturalidade, após a cantoria.

A letra da música é o que importa, pois, mesmo que um personagem seja do sexo masculino, ele “canta” uma canção na voz de uma intérprete do sexo feminino e vice-versa. A música é apresentada através das “interferências”

cantadas dos personagens, sendo mantidos, inclusive, os ruídos das gravações originais das canções.

O uso da música varia entre a continuação de uma fala de forma cantada e, em alguns momentos, a revelação de fantasias e desejos ocultos dos personagens. Os trechos das canções que dão continuidade aos diálogos deixam de evocar a ilusão característica do musical, causando estranhamento ao terem suas letras apropriadas pelos personagens. As letras das músicas encaixam-se perfeitamente nas situações vividas por eles, alternando entre clássicos da música francesa e *hits* do *pop* contemporâneo francês. As canções fazem parte da realidade dos personagens ao dar continuidade aos diálogos. O que prova isso são as reações naturais dos outros personagens a esses rompantes musicais.

A dança, característica típica dos musicais, não é representada no filme, mas a trama intrincada de reviravoltas estabelece as relações dos personagens. A construção da narrativa em si sugere um movimento circular, que ora roda para um lado e ora para o outro, como uma ciranda. Os acontecimentos da vida de um personagem esbarram nos acontecimentos da vida de outro personagem e assim, um a um, eles são apresentados, centrando-se a história neste intrincamento de relações. Assim, a dança pode não estar representada concretamente no filme, mas sua construção narrativa sugere um outro tipo de dança, a ciranda da vida, envolvendo os personagens.

No final, todos se preparam para a festa de inauguração do apartamento de Odile, cantando a canção *La Plus Belle Pour Aller Danser*, de Sylvie Vartan, *hit* do início da década de 1960, na França. O uso que Resnais faz da música extrapola o espaço. Todos os personagens cantam, como se estivessem em coro através de suas imagens decupadas. Um a um os personagens são mostrados se arrumando em frente ao espelho e cantando, na voz de Sylvie Vartan, a mesma canção. A música, que foi essencialmente usada em fragmentos, pontuando a realidade, passa a ligar os personagens, sendo levada de um espaço ao outro.

Assim, em alguns momentos, a canção também deixa de ser incidental e torna-se diegética. Em uma seqüência, quando Camille canta para sua irmã a alegria de se ter um amor, na seqüência seguinte Odile desliga a mesma canção que está sendo tocada no rádio de seu quarto, ao lado de seu marido. A letra da

canção que, originalmente, fazia referência à situação apaixonada de Camille contrasta com a relação fria e distante de Odile e Claude.

Já no apartamento, as pessoas vão chegando para a festa. Durante o evento, as cenas de cada personagem vão sendo fundidas às imagens de águas-vivas, fazendo a transição de um acontecimento a outro. Todos os personagens têm a oportunidade de resolver seus conflitos. A água-viva vem fazer um prenúncio dessa resolução. Como na vida, isto pode acontecer da maneira que planejaram ou não. Todos os dramas pessoais se resolvem, fechando o ciclo, ao colocar todos os personagens em um mesmo ambiente. A água-viva, ser marinho belo, transparente, leve e ao mesmo tempo perigoso, pode ser considerada uma metáfora visual para a tensão que vai sendo, aos poucos, construída.

Marc vende o belo apartamento a Odile, com vista panorâmica para Paris, sem lhe contar que existe um projeto de construção de prédios no local que irão obstruir a linda vista que ela tanto ama. Isso associado à crise depressiva de Camille; à intenção de Claude de deixar Odile; à decisão de Nicolas de, finalmente, contar a verdade; e ao amor não correspondido de Simon por Camille, acabam levando o confronto emocional à tona.

Com uma utilização musical que homenageia Potter sem imitá-lo, Resnais cria soluções próprias que também subvertem os conceitos do musical clássico norte-americano. Quando as próprias palavras faltam aos personagens, eles recorrem às músicas famosas que explicam suas emoções, revelando uma carga de significados ainda maior para o espectador que reconhece as canções e seus intérpretes. Cada canção traz à tona um saudosismo, uma lembrança da época em que fizeram sucesso e do que elas significaram também para o espectador que as reconhece.

Provavelmente, esse é um dos motivos de o filme não ter feito muito sucesso fora da França; afinal, o reconhecimento das canções, mesmo que não comprometa o desenvolvimento da história, estabelece um pacto com aqueles que as reconhecem. Talvez essa seja uma das grandes diferenças do cinema francês, porque, diferentemente do cinema industrial norte-americano que quer “conquistar o mundo”, ainda existem diretores que fazem filmes franceses para os franceses. E Alain Resnais nunca se rendeu às concessões mercadológicas. As músicas escolhidas para o filme remetem à cultura e às tradições características

do povo francês e isso acaba garantindo a sobrevivência do cinema nacional e estimula seu público a prestigiá-lo. De fato, na França, existe um movimento chamado *On Connaît la Chanson* que visa manter viva a tradição musical francesa, promovendo atividades em todo o país de resgate das músicas que marcaram a cultura francesa.

O filme ganhou sete Cesar, a maior premiação do cinema francês, incluindo os prêmios de melhor filme, montagem, som, roteiro, ator para André Dussolier, atriz coadjuvante para Agnes Jaoui e ator coadjuvante para Jean-Pierre Bacri, provando a capacidade de Resnais em adaptar um gênero tão querido aos saudosistas.

Em 2002, o cineasta da nova geração francesa, François Ozon, realizou uma interessante mistura de gêneros em seu filme “Oito Mulheres” (*Huit Femmes* – França/Itália), criando um musical de mistério, com toques de comédia e drama. A idéia original de Ozon era fazer um *remake* do filme “As Mulheres” (*The Women* – EUA – 1939), de George Cukor, mas, como os direitos para o filme não estavam disponíveis, ele acabou encontrando uma peça teatral de mistério dos anos 1960, cuja trama gira em torno da relação de oito mulheres.

Assim como o mestre da *Nouvelle Vague*, François Truffaut (1932 – 1984), foi considerado o cineasta das mulheres, Ozon (1967 -) tem se revelado um excelente diretor de atrizes. Saindo de um trabalho intenso com Charlotte Rampling em seu último filme, o drama “Sob a Areia” (*Sous Le Sable* – França – 2000), o diretor buscava o desafio de trabalhar com várias atrizes numa grande homenagem à figura feminina no cinema. A peça de teatro de Robert Thomas, em que o roteiro do filme foi livremente adaptado, surgiu então como uma inspiração, permitindo que Ozon utilizasse, no filme, elementos e estilos cinematográficos que o influenciaram.

O filme foi todo realizado em estúdio, para que se pudesse recriar o clima dos filmes norte-americanos da década de 1950. A artificialidade proposital do cenário e a tentativa de se recriar as cores do *technicolor* procuram dar ao filme a aura mágica das produções da Era de Ouro de Hollywood. Para conseguir esse efeito, as cores vibrantes foram trabalhadas no cenário e no figurino das atrizes,

revelando uma estética artificial que reforça as características de cada personagem.

Depois do grande sucesso de "Sob a Areia", o prestígio de Ozon aumentou e isso permitiu que ele conseguisse as melhores atrizes francesas para atuar em seu filme. A trama é sobre a história de oito mulheres suspeitas de assassinato. Todas possuem um segredo e, isoladas em casa pelo mau tempo, precisam descobrir qual delas é a assassina. Catherine Deneuve interpreta Gaby, a mãe da família e esposa do morto. Isabelle Hupert é Augustine, a solteirona e amarga irmã de Gaby. Danielle Darrieux é Mamy, a idosa e gananciosa mãe das duas. Ela e Augustine vivem de favor na casa de Gaby. Virginie Ledoyen é Suzon, a filha mais velha de Gaby, que estuda na Inglaterra e veio passar as férias de fim de ano com a família. Ludivine Sagnier é a adolescente Catherine, irmã de Suzon. Firmine Richard é Chantal, a fiel empregada da casa. Emmanuelle Béart é Louise, a nova e misteriosa empregada da casa. Fanny Ardant é Pierrete, a sexy irmã do morto.

Os créditos iniciais do filme fazem uma bela homenagem às atrizes. Cada uma delas tem seu nome escrito sobre a imagem de uma flor. As flores, além de revelarem aspectos da personalidade de cada personagem, também possuem cores e formas que sugerem o figurino usado pelas atrizes. Toda a artificialidade do filme é intencional e realça as emoções que virão à tona. A construção das relações entre essas oito mulheres, assim como a relação dessas oito atrizes, torna-se mais importante do que descobrir quem é a assassina. Colocadas em uma situação de tensão, elas têm seus medos, segredos e sentimentos confrontados. Segundo o próprio diretor, a ausência de um homem faz com que as mulheres revelem suas verdadeiras personalidades, na vida e na história. Os personagens são construídos como estereótipos das mulheres do cinema, mulheres clichês que vão da *femme fatale* à empregada suspeita, homenageando assim todas as atrizes.

Cada personagem representou um novo desafio para a atriz que o representou, por possuir características diferentes dos personagens que elas estavam acostumadas a fazer. Além do mais, apesar de as atrizes não possuírem uma formação musical profissional, foram elas mesmas que cantaram as canções de seus personagens. A coreografia, mesmo que simples, foi um desafio à parte.

Deneuve, como Gaby, representa uma mulher egoísta e fria que decide abandonar a família para viver com seu amante. Isabelle Hupert pôde exercer seu lado cômico, mostrando um outro lado das mulheres sofridas a que estava acostumada a representar. Emmanuelle Béart, que normalmente faz personagens doces e meigos, pôde vivenciar a perversidade num personagem mais sinistro e misterioso. A sensualidade de Ludivine Sagnier teve que ser contida para dar lugar à infantilidade e ingenuidade de Catherine. E assim, uma a uma das atrizes teve a oportunidade de realizar um trabalho diferente do que estavam acostumadas, mostrando toda sua versatilidade no canto, na dança e na interpretação de diferentes personagens.

A música no filme é incidental; assim, os personagens começam a cantar e a melodia surge para acompanhá-las, sem que exista uma fonte sonora visível. A assumida artificialidade do canto e as letras das canções revelam o ponto de vista de cada personagem que, através de famosas canções francesas, procuram explicar seus sentimentos. Assim, Ozon estabelece uma relação entre as atrizes e as intérpretes originais das canções. São apenas oito canções, uma para cada personagem. A música acaba possibilitando às mulheres conhecerem e entenderem melhor umas às outras.

A primeira canção é *Papa t'es Plus Dans le Coup* – algo do tipo “Papai você está por fora” – interpretada pela filha adolescente Catherine. Originalmente, a música foi cantada por Sheila, cantora adolescente e fenômeno musical do início dos anos 1960 na França. Ao saber que seu pai ainda está dormindo, Catherine refere-se a ele como “boa vida” e é repreendida por sua avó. Ela, então, canta para mostrar para a avó que respeita seu pai, mesmo que de vez em quando ele esteja por fora, ultrapassado. Ela é acompanhada numa dancinha pela mãe e pela irmã, ao estilo *rock-a-billy*.

As músicas são bem espaçadas na história e Augustine, a irmã solteirona, é o segundo personagem a cantar; sua música é *Message Personnel*. Essa canção fez muito sucesso nos anos 1970 e tornou-se o símbolo da cantora Françoise Hardy. Carregada de emoções contraditórias, essa canção exemplifica bem a confusão emocional feminina, revelando que, apesar de parecer cruel e chata com todos, no fundo, Augustine as ama e tem dificuldades em expressar seus sentimentos. Essa é a única canção que começa com o próprio personagem

tocando piano. Logo depois, a canção invade o ambiente e deixa de ser diegética para tornar-se novamente incidental. A coreografia de Augustine é a mais sentimental de todas. Aliás, a coreografia do filme é trabalhada de forma diferenciada. Apesar da dança não poder ser comparada às grandes seqüências dos musicais norte-americanos, a coreografia traz o universo da dança para a realidade dos personagens que não fazem nada que seja fisicamente impossível para eles. A coreografia é muito mais sentimental que a dança em si, procurando também revelar a subjetividade dos personagens. No caso de Augustine, a dança é realizada em close apenas com as mãos que mostram e escondem seu rosto, expressando a dubiedade de sua personalidade.

Pierrete, a misteriosa irmã do morto, é a oitava mulher a aparecer na história. A desconhecida e difamada mulher canta *A Quoi Sert de Vivre Libre*, na tentativa de convencer às outras “De que adianta viver livre, quando se vive sem amor”, justificando assim que o morto era sua única família. A canção não faz muito sentido na trama em si, mas revela a natureza do personagem de Fanny Ardant. Com uma interpretação sensual, ela parece estar cantando em um cabaré, enquanto vai tirando lentamente seu casaco e seus acessórios. A canção original é de Hugo Perretti, Luigi Creatore e George Davis Weiss, tendo sido interpretada por várias cantoras ao longo dos anos, sendo a mais famosa a interpretação de Nicoletta.

A romântica Suzon canta *Mon Amour, Mon Ami*, canção que ficou famosa na voz de Marie Lafôret. Devido à melodia lúdica e à simplicidade dessa canção de amor, a coreografia procura expressar a artificialidade dos sentimentos da jovem Suzon, que também tem seus segredos. Ao dançar, Suzon e Catherine mais parecem dois robózinhas, programados para acreditar somente nas coisas boas da vida. Ela representa a menina ingênua que se transforma em mulher ao revelar que espera um bebê de seu próprio pai.

A simpática Chantal, fiel empregada, também tem seu segredo revelado. Há anos, ela esconde ser lésbica, e sua música, como não podia deixar de ser, é uma não muito conhecida canção de Dalida, cantora símbolo para a comunidade homossexual: *Pour Ne Pas Vivre Seule*, de 1973. A canção exalta todas as formas de amor como válidas para não se viver na solidão. Mesmo sem uma

coreografia, a canção exalta os sentimentos de Chantal, mostrando que na solidão todos são iguais, independentemente de suas escolhas para evitá-la.

Louise, a nova empregada, acaba revelando que tivera um caso com o morto e que só fora trabalhar na casa para ficar perto dele. Depois dessa revelação, ela assume toda sua sensualidade e arrogância. A curiosidade de Augustine a leva a perguntar a Louise como ela faz para seduzir os homens. Louise responde, cantando *Pile ou Face* (Cara ou coroa). Essa composição dos anos 1980 em estilo pop revela as intenções de uma juventude mais despreocupada, que vive o momento e curte os sentimentos sem apegos.

Gaby, o personagem de Catherine Deneuve, canta *Toi Jamais*. Essa canção foi consagrada na voz de Sylvie Vartan. Para o personagem Gaby, essa canção revela toda sua desilusão amorosa com o morto; afinal, ela era uma mulher desejada por todos os homens, menos por ele. Isso justifica sua decisão de abandonar o marido. Ela canta essa música em tom de confiança a Pierrette e elas acabam descobrindo que têm o mesmo amante. Estranhamente, a raiva que uma sente pela outra acaba exaltando outros sentimentos quando, ao se atacarem, elas acabam se beijando.

Tudo se revela uma brincadeira que, devido às suas conseqüências trágicas, leva essas oito mulheres a repensar suas relações. Elas viveram, amaram e sofreram. Cada uma no seu tempo, cada uma com suas opções, mas todas carregam em si as marcas do sofrimento, um sofrimento que engrandece. Assim, a mensagem final é dada por Mamy, o personagem de Danielle Darrieux. Como a mais velha das oito mulheres, cabe a ela a canção final, *Il N'y a Pas d'Amour Hereux* (Não existe amor feliz), cantada originalmente por Barbara. A música é, na verdade, um poema de Louis Aragon musicado por George Brassens. Depois de descobrir a verdade sobre a morte de Michel, todas experimentaram o amor e suas desilusões e estão agora unidas pela dor da perda.

O final da peça de teatro foi propositalmente mantido por Ozon. Ao descobrir a verdade, elas se colocam lado a lado umas das outras, de frente para o espectador, e vão dando as mãos. Dessa maneira, o código dramático fica claro e a encenação é assumida. Mas, poeticamente, depois de tudo que essas mulheres passaram, elas descobrem que juntas são mais fortes e se confraternizam, se unindo pela primeira vez. Ao assumir a teatralidade, o filme revela-se como uma

grande homenagem às mulheres. A trama de mistério torna-se um plano de fundo perante as verdadeiras emoções que relacionam as atrizes aos seus personagens e às canções.

O cinema francês possui características singulares que, ao mesmo tempo em que se opõem ao cinema norte-americano, tornam-no fonte constante de idéias e renovação. A arte é, para os franceses, a mais pura forma de expressão, que os deixa livres para experimentar e ousar. É através dessa experimentação que a música ganha um valor especial, permeando todas as obras aqui citadas.

Para sobreviver no mercado cinematográfico, o cinema francês fez, e ainda faz, uso de uma estrutura de colaboração mútua com outros países da Europa e do mundo. Isso garante sua perpetuação e fortalece os mercados cinematográficos dos países em questão. A força encontrada nas co-produções permitiu a independência desse cinema, tornando-o livre para expressar as crenças e os gostos peculiares de seu povo. A forma como o cinema francês se apropria do musical prova isso. Mesmo o gênero tipicamente norte-americano é incorporado e transformado pelo cinema francês, numa reinvenção criativa de suas estruturas.

3.2 – O Musical na Inglaterra

O cinema inglês foi caracterizado por sua tradição documentarista, a partir da década de 1930, e foi responsável por interessantes experimentações com a imagem e o som. O caráter experimental e *nonsense*, de certa forma, também sempre estiveram presentes na cinematografia desse país, juntamente com o peculiar humor inglês e a crítica à própria sociedade.

Com o passar dos anos, a tradição documental contribuiu para a realização de filmes de ficção com propostas mais realistas, ocorrendo um aumento das produções independentes depois da Segunda Guerra Mundial. Graças à rica herança literária inglesa, na década de 1960 seus filmes atingiram o sucesso

internacional através das produções do movimento denominado *Free Cinema*⁶, da série de James Bond e dos filmes de horror dos estúdios Hammer.

O país de escritores famosos, como William Shakespeare, Charles Dickens, Oscar Wilde e Arthur Conan Doyle, é também o país de origem de importantes realizadores do cinema como Alfred Hitchcock, David Lean, Ridley Scott, Peter Greenaway, entre outros. Com o crescimento e as facilidades oferecidas pela indústria cinematográfica inglesa, realizadores de todo o mundo produziram filmes na Inglaterra, entre eles Roman Polanski, Michelangelo Antonioni, Stanley Kubrick e Richard Lester, que acabaram exercendo suas influências no cinema inglês. Mesmo grandes estúdios como a MGM se aproveitaram das facilidades de se produzir filmes na Inglaterra.

Ainda nos anos 1940, um filme em especial marcou a produção inglesa no gênero musical. “Os Sapatinhos Vermelhos” (*The Red Shoes* - Inglaterra - 1948), de Michael Powell e Emeric Pressburger, trazia para as telas uma adaptação do conto-de-fadas de Hans Christian Andersen. Ao contrário dos alegres musicais norte-americanos, esse musical inglês narra um drama sobre os bastidores de um espetáculo de *ballet* clássico. No filme, a “vida” da bailarina acaba tendo o mesmo final trágico que a heroína que ela interpreta no espetáculo. O universo obsessivo e perfeccionista do *ballet* clássico é mostrado de maneira contundente.

A forma como as seqüências do *ballet* são apresentadas transcende o palco, tornando-o um espetáculo cinematográfico. A iluminação, os efeitos visuais, as posições e movimentações da câmera, assim como a edição do filme contribuem para que a história de “Os Sapatinhos Vermelhos” ganhe vida na tela. Isso facilita a associação da bailarina com o personagem que ela interpreta no palco. Na ânsia de se tornar uma grande dançarina, a bailarina do conto de Andersen faz um pacto com um misterioso sapateiro para conseguir sapatilhas mágicas e

⁶ O *Free Cinema* foi um movimento que surgiu na Inglaterra, quase que simultaneamente à *Nouvelle Vague*, liderado por jovens diretores, dentre os quais se destacaram, Lindsay Anderson, Karel Reisz e Tony Richardson, que no fim dos anos 50 desafiavam a corrente dominante do *establishment* inglês, com manifestos impressos e uma série de filmes parcialmente patrocinados pelo *British Film Institute*. Assim, pode-se afirmar que o *Free Cinema* pregava “o uso expressivo e pessoal do veículo cinematográfico”. O manifesto publicado resumiria assim os objetivos do movimento: “Implícito em nossa atitude está uma crença na liberdade, na importância das pessoas e na significação do dia-a-dia”. (Trechos dos manifestos encontrados no site: http://www.criticos.com.br/new/artigos/critica_interna.asp?artigo=657)

acaba morrendo de tanto dançar. Já a dançarina, interpretada por Moira Shearer, que também quer se tornar uma grande bailarina, não suporta ter que escolher entre seus dois amores, o homem de sua vida e a dança, e acaba repetindo o final trágico do espetáculo.

Esse filme revolucionou a forma como a dança clássica era apresentada no cinema. Algo que os musicais norte-americanos vinham fazendo há muito tempo com danças mais populares como o sapateado. Em Hollywood, acreditava-se que um filme de *ballet* não teria o mesmo apelo junto ao público que os musicais sobre os bastidores de espetáculos mais populares, como o *Vaudeville* ou a *Broadway*. Com o sucesso de “Os Sapatinhos Vermelhos”, Gene Kelly encontrou o argumento que precisava para convencer os chefões da MGM a deixarem-no realizar seu premiado “Sinfonia de Paris”, finalizando seu filme com um *ballet* de cerca de vinte minutos. “Os Sapatinhos Vermelhos” acabou incentivando também uma subdivisão do gênero musical, dando origem aos filmes de dança.

Na década de 1960, um grupo musical inglês tornou-se um enorme fenômeno popular. A revolução musical dos Beatles atingiu também as telas de cinema, propondo uma nova relação da imagem com a música. Com ampla divulgação em todas as mídias, a popularidade dos quatro garotos de Liverpool – John Lennon, Paul McCartney, George Harrison e Ringo Starr – crescia e eles acabaram conquistando o mundo. O grupo inovou musicalmente, ao compor, escrever e arranjar suas próprias músicas, além de experimentar novas possibilidades musicais em estúdio.

Em 1964, os Beatles estrelaram seu primeiro filme, o documentário-ficção “Os Reis do lê, lê, lê” (*A Hard Day's Night* – Inglaterra), dirigido pelo americano, radicado na Inglaterra, Richard Lester (1932 -). O filme pretende mostrar como era um dia na vida dos Beatles, registrando a *Beatlemania* em seu auge. Todo filmado em preto-e-branco, numa brilhante fotografia que realça o caráter “documental”, o filme inovou ao realizar cortes ao ritmo da música, recurso que acabou influenciando e se desenvolvendo nos videoclipes modernos. O público é alimentado pelas imagens de seus ídolos, numa oportuna e bem-sucedida mistura de criatividade, ousadia e *nonsense*.

A relação da música com a história do filme – na verdade, um pretexto para se incluir as canções do grupo – é intrínseca, já que a música é a vida dos Beatles. Além de mostrá-los se apresentando para o público, cantando e tocando, o filme revela os bastidores de um show de TV e simula situações que evidenciam o quanto as músicas expressam os sentimentos e a realidade do grupo. Um exemplo pode ser encontrado na seqüência em que os rapazes, vigiados por seus produtores e sentindo-se presos, à espera do momento de se apresentarem no programa de TV, conseguem sair, ao som de *Can't Buy me Love*. A câmera os enquadra de cima, e eles correm pelo pátio, formando uma inusitada “coreografia” que expressa sua necessidade de liberdade. Naquela época, os Beatles já eram prisioneiros de sua própria fama e o filme documenta isto de maneira criativa e divertida, dando a eles, uma oportunidade de “curtir” a liberdade.

O sucesso da produção foi tão grande que eles acabaram realizando “Socorro!” (*Help!* – Inglaterra – 1965), também com direção de Lester, só que a cores. Nesse filme, um guru oriental persegue os Beatles pelo mundo, tentando roubar-lhes um anel sagrado. Feito ao modo de “Os Reis do lê-lê-lê”, com canções ao longo da narrativa, sem qualquer relação com a trama proposta, o filme não possui a verve, o ritmo e a inventividade do primeiro longa-metragem do grupo.

Em 1968, foi feito um desenho animado com os membros da banda. A animação experimental “Submarino Amarelo” (*Yellow Submarine* – Inglaterra), dirigida por George Dunning e concebida por Heinz Edelmann, foi um enorme sucesso e tornou-se referência pelo uso inovador da animação, numa mistura de *pop art*, psicodelismo, *nonsense* e muita música. O enredo é sobre uma terra chamada Pepperland, onde todos são felizes, até que surgem os cruéis *Blue Meanies*, que não contam com a chegada dos Beatles num submarino amarelo para salvar a pátria. As seqüências musicais são primorosas e bem integradas à narrativa, como a da “luta” da banda com os vilões azuis, ao som de *All you need is love*.

“Os Reis do lê-lê-lê”, “Socorro!” e “Submarino Amarelo” não só ajudaram a divulgar as músicas dos Beatles, mas propuseram um novo olhar sobre a relação da música nos filmes. A música passava a ser assumida em sua essência e as fugas fantásticas eram justificadas pelas melodias, pelo ritmo do *rock* e pelo estilo

da banda. O desenvolvimento criativo das histórias passava a ser baseado na livre associação de idéias, imagens e músicas. Essa nova abordagem musical do cinema acabou encontrando enorme vazão no desenvolvimento da linguagem do videoclipe que atinge seu ápice com a chegada da década de 1980.

Outras bandas inglesas também se arriscaram no cinema e realizaram seus próprios filmes musicais. Dentre eles, os que mais se destacaram foram “*Tommy*” (Inglaterra – 1975), dirigido por Ken Russell, sobre a vida de um jovem que testemunha o assassinato do pai pelo amante da mãe e fica cego, surdo e mudo, baseado na ópera-rock de Peter Townshend, do grupo inglês *The Who*; e, “*Pink Floyd - The Wall*” (Inglaterra – 1982), dirigido por Alan Parker, uma espécie de colagem de lembranças e situações estranhas vividas por um roqueiro (interpretado pelo cantor Bob Geldof), com muitas cenas feitas em animação, embaladas pelas canções do grupo Pink Floyd, denunciando a guerra e o autoritarismo.

Já “*The Rocky Horror Picture Show*” (Inglaterra / EUA – 1975), de Jim Sharman, pode ser considerado um híbrido do gênero, devido a sua temática pouco convencional que inclui rock, sexo e alienígenas. O filme possui uma trama absurda, remetendo a filmes de terror B (de baixo orçamento), em que um cientista transexual transforma a vida de um casal que vai até seu castelo pedir ajuda em uma noite chuvosa. O filme mistura comédia pastelão, elementos *kitsch* e seqüências musicais divertidas que parodiavam todo tipo de espetáculo. Apesar do fracasso em seu lançamento, com o passar do tempo, o filme conquistou uma legião fãs, possibilitando que seu fracasso se transformasse em sucesso *cult*. Até os dias de hoje são realizadas sessões “malditas” à meia-noite como culto ao filme. Nessas sessões, o público transcende a relação de meros espectadores, participando ativamente do espetáculo durante a exibição.

De todas as contribuições inglesas ao gênero musical, a mais original foi realizada pelo pouco conhecido por aqui Dennis Potter (1935 – 1994). Figura controversa, mas brilhante, Potter foi um dos primeiros escritores de renome a trabalhar para a televisão na década de 1960. Nessa época, a televisão era considerada um meio inferior de entretenimento, assim como o cinema um dia o fora nos seus primórdios. Depois de dirigir diversos documentários e tentar uma

mal-sucedida carreira política, Potter dedicou-se até o fim da vida a escrever roteiros originais para a TV. Por isso, foi desconsiderado por muitos, mas suas histórias e seus personagens romperam as barreiras do preconceito e acabaram inspirando adaptações de suas séries televisivas para o cinema, tornando-o uma figura respeitada. A sagacidade e o ritmo de seus textos, repletos de jogos de palavras e duplo sentido, garantiram-lhes a consagração como clássicos modernos. Essa relação pode ser percebida na escolha das músicas e das palavras que impulsionam as seqüências musicais que, em geral, sugerem outros significados.

Dentre as diversas minisséries que criou, *Pennies from Heaven* (Inglaterra – 1978), *The Singing Detective* (Inglaterra – 1986) e *Lipstick on your Collar* (Inglaterra – 1993) propõem uma nova abordagem das seqüências musicais. A cultura popular britânica é analisada em diferentes épocas a cada série. Elas foram apresentadas em seis episódios de aproximadamente setenta e cinco minutos cada. *Pennies from Heaven* causou um grande impacto no público da época, ganhando o BAFTA⁷ de melhor série original de TV, em 1979.

Potter inovou, ao propor histórias dramáticas intercaladas por seqüências musicais fantásticas. Até então, a televisão britânica era marcada pelo naturalismo, sendo que mesmo as obras ficcionais primavam pelo aspecto realista. A série de Potter veio romper com essas tradições naturalistas através do uso de estratégias como o *flashback* e as seqüências de fantasia musical. Ao mesmo tempo, seguindo seu estilo questionador, Potter também criticava as fugas fantásticas, tornando-as menos glamourosas e mais imperfeitas. Dessa maneira, ele tentava expressar mais fielmente a subjetividade de seus personagens, já que os números musicais eram fruto direto da imaginação deles. No fundo, para Potter, essa visão idealista e perfeita da vida, construída pelos musicais hollywoodianos, não fazia parte da realidade. Por isso, suas seqüências musicais tinham um aspecto desencantado e sarcástico.

⁷ *British Academy of Films and Television Arts Awards.*

Apesar de suas séries não terem sido lançadas no Brasil, Hollywood comprou dois dos roteiros de Potter e adaptou-os para o cinema, realizando os filmes “Dinheiro do Céu” (*Pennies from Heaven* – EUA – 1981), com direção de Herbert Ross, e “Crimes de um detetive” (*The Singing Detective* – EUA – 2003), com direção de Keith Gordon. Dennis Potter colaborou na adaptação do roteiro de “Dinheiro do Céu” para o cinema, mas ele não gostou do resultado final da versão hollywoodiana. Apesar de o filme ter sido considerado uma obra-prima, para Potter, não conseguiu captar a essência de sua série e acabou transformando os números musicais em grandiosos espetáculos hollywoodianos, descaracterizando assim a prosaica imaginação dos personagens.

O nome original *Pennies from Heaven* foi tirado de uma famosa canção da década de 1930, imortalizada na voz de Billie Holiday, e todas as outras canções do filme são desse período. A trama, que na série se passava na Inglaterra, no filme foi transferida para Chicago, durante a Depressão americana. Arthur Parker, interpretado por Bob Hoskins na TV e por Steve Martin no filme, é um vendedor ambulante de letras de música. Durante os tempos difíceis da Depressão, Arthur sofre com a frigidez da esposa (Jessica Harper) e acaba encontrando em Eileen (Bernadette Peters), uma aparentemente inocente professorinha, o turbilhão de emoções e a compreensão que lhe faltam em casa.

Nenhuma novidade até então, se não fossem as estranhas e divertidas fugas da realidade de Arthur. Assim como no musical norte-americano clássico, as emoções e os mais obscuros desejos dos personagens são revelados ao espectador através das canções. Entretanto, nas histórias de Potter, o personagem jamais canta com sua própria voz e sim dubla a voz de famosos cantores, interrompendo a realidade através de conhecidas canções. Esse artifício característico de Potter representa as referências e influências musicais que seus personagens tiveram ao longo de suas vidas, o que faz com que eles passem a associar as situações que vivem a essas canções. Por isso, eles não têm voz, eles apenas se apropriam das vozes dos intérpretes que marcaram sua história – mesma estratégia usada por Alain Resnais em seu filme “Aquela Velha Canção” (1997) que, não por acaso, foi inspirado em Potter.

É como se Potter tentasse mostrar a real capacidade de compensação do ser humano. Para compensar a dureza e o sofrimento da realidade externa, o

homem criaria sua própria “realidade” introspectiva e fantástica – o que pactua com a essência do musical. Essa dualidade estrutural acabou conseguindo expressar de forma mais “realista” a subjetividade humana, permitindo ao personagem transitar entre dois universos. Apesar de positivas e românticas, as canções contrastam com as dificuldades da vida durante a Depressão, revelando mais um desejo que uma verdade. Um desejo, aliás, que jamais é concretizado, fazendo com que os números musicais surjam em contraponto às grandes frustrações da vida, reforçando-as.

O humor negro e a crítica social também eram características de Potter. Os tabus e os desejos mais íntimos de seus personagens eram revelados em suas fantasias musicais. A repressão social da época era tão forte que apenas nessa “realidade” paralela da fantasia seus personagens poderiam se expressar livremente. A espontaneidade e a sexualidade eram instintos que deveriam ser reprimidos para se sobreviver naquela sufocante sociedade. Na verdade, a série, na época de seu lançamento, também criticou o tradicionalismo e a hipocrisia da sociedade inglesa. Esse aspecto excessivamente crítico do texto de Potter foi abrandado na adaptação norte-americana.

A maioria dos números musicais acontecem através da imaginação de Arthur. Quando as seqüências envolvem sua esposa, elas são mais simples e sem muitos efeitos, refletindo a descrença dela na fantasia. Já Eileen possui suas próprias fantasias e é por isso que ela e Arthur se dão tão bem. Eles compartilham os sonhos através da música, acreditando que pode existir um mundo melhor, como aquele expresso nas letras das canções. Mesmo que em seu discurso Potter queira criticar essa realidade fantástica, é ela que sustenta seus personagens, tornando mais fácil escolher a contravenção fantasiosa do que a deprimente realidade – ainda que essa realidade puna, cruelmente, os sonhadores.

O primeiro grande número musical acontece quando Arthur vai ao banco tentar um empréstimo para abrir seu próprio negócio e não consegue. Na mesma cena em que Arthur e o banqueiro se despedem de forma hostil, tem início o número musical. A canção é *Yes, Yes!*, cantada com a voz de Sam Browne e The Carlisle Cousins. Durante o número, ao contrário do que acontecera anteriormente, o banqueiro é extremamente gentil e entrega a Arthur sacos e

mais sacos de dinheiro, enquanto eles dançam e cantam animadamente. Todo o banco participa desse grandioso número musical, com direito a coristas fazendo formações caleidoscópicas, no melhor estilo Busby Berkeley. O número é absurdamente exagerado e tecnicamente perfeito. As roupas dos personagens passam a ser glamourosas, e eles se tornam hábeis dançarinos, divertindo-se e sapateando em meio a dezenas de coristas, numa clara homenagem a Berkeley. O número termina, mas sua música ainda pode ser escutada na cena seguinte, com Arthur em seu carro, e sem dinheiro, provando que tudo não passou de uma fantasia. A fantasia e a realidade são separadas por linhas tênues, que fazem com que os números musicais surjam e retornem com naturalidade da própria realidade. O que diferencia esses dois universos é que as fantasias trazem uma explosão de luz, cor e vida para a penumbra da realidade.

O próximo número acontece numa loja de instrumentos musicais, quando Arthur encontra Eileen pela primeira vez. É amor à primeira vista e, na imaginação de Arthur, eles dançam romanticamente, enquanto ele canta *Did You Ever See a Dream Walking?*, na voz de Bing Crosby. Na verdade, eles ainda nem se conhecem.

A seqüência musical seguinte se passa durante o jantar que Arthur paga para o músico ambulante a quem havia dado carona. Está chovendo, quando o músico começa a cantar com a voz de Arthur Tracy a canção-título do filme *Pennies from Heaven*. O cenário se abre, como se eles estivessem em um palco de teatro, e ele sai para dançar na chuva. A canção diz que toda vez que chove caem moedas de um centavo (*pennies*) do paraíso. Em frente a um gigantesco painel com imagens de pessoas vivendo miseravelmente, o músico canta e dança, enquanto caem moedinhas do céu, num irônico sonho de riqueza fácil.

As músicas, cuidadosamente escolhidas para o filme, foram criadas na década de 1930, a mesma em que se passa a história. Durante a Grande Depressão, as músicas eram extremamente alegres e divertidas, criando um universo imaginário no qual se acreditava que a vida poderia ser melhor. Muitas pessoas apegavam-se às maravilhas evocadas nas músicas e mostradas nos filmes, como uma razão para continuar vivendo. As esperanças eram alimentadas e renovadas, dando forças ao povo para continuar em frente.

Arthur cede a seus impulsos e vai procurar Eileen. Ele se declara e ela se encanta por ele. Dizendo-se apaixonado, ele encontra num bar dois colegas vendedores, que lá estão a reclamar dos tempos difíceis. Para Arthur, porém, a “realidade” é outra; por estar apaixonado, ele acredita na beleza da vida. Seus colegas caçoam dele e vulgarizam seus sentimentos. Ele afirma que não se pode colocar em palavras o que está sentindo. Quando seus amigos confirmam essa possibilidade, tem início mais um número musical.

Agora, os três transformam-se em artistas de *Vaudeville*, cantando *It's the Girl*, na voz das Boswell Sisters, num palco de teatro. O número é brilhantemente executado pelos três, numa coreografia acrobática impressionante. Percebe-se que os espetáculos típicos da época são usados nos números musicais, já que estes apenas refletem as referências do próprio personagem. Tudo o que Arthur já vira, seja no cinema, no *Vaudeville*, no burlesco ou em qualquer outro show musical é incorporado às suas fantasias, por fazerem parte de seu inventário imagético e musical. No final do número, a maldade de seus amigos o traz de volta à realidade. Eles fazem a ele perguntas indecorosas sobre até onde ele conseguiu chegar com a garota e ele acaba agredindo-os.

A seqüência seguinte revela que Eileen também fantasia a realidade. Em sua sala de aula, ela conta a história de Rapunzel para as crianças. Ao falar da chegada do príncipe para salvar Rapunzel, ela parece se lembrar de Arthur, aquele que a salvaria do marasmo. As crianças começam a rir. Ao mandá-las se calarem, acontece a transição da realidade para a fantasia. A sala de aula comum de repente se transforma em uma sala completamente branca e iluminada; no lugar das velhas carteiras estão pequenos pianos brancos e todas as crianças estão vestidas de branco, de maneira sofisticada. Eileen está suntuosa num ofuscante vestido de noite prateado. Ela canta *Love is Good for Anything That Ails You*, com a voz de Phyllis Robbins. As crianças simulam tocar os instrumentos de uma orquestra. As imagens são coordenadas com o som da música. Ao final, todos realizam um número de sapateado em cima dos pianos. O fim da canção é também o fim da fantasia. Na sala, as crianças fazem tanto barulho que o diretor vem intervir. Só então Eileen se dá conta da realidade.

Mais tarde, ela e Arthur acabam se entregando aos seus instintos. Ele desaparece e ela descobre que está grávida, perdendo assim seu emprego na

escola. Enquanto isso, a esposa de Arthur, para não perdê-lo, acaba concordando em realizar suas fantasias sexuais e também em lhe dar o dinheiro para que ele possa abrir a sua própria loja de música. Porém, cada vez mais, ele percebe que ela não compartilha com ele dos mesmos sonhos.

Ao encontrar Eileen novamente, Arthur descobre que ela representa tudo o que ele sempre sonhou numa mulher. A fantasia acontece em sua plenitude para os dois que compartilham o amor pela música, através dos números musicais. A música permite que eles transformem a realidade. Como Arthur, ela considera que não está vivendo a vida, e quer se sentir feliz, como nas letras das canções. Assim, o próximo número musical representa a fantasia compartilhada por eles. A música é *I Want to Be Bad*, cantada pela voz de Helen Kane, famosa cantora norte-americana que se tornou a inspiração para o personagem de desenho Betty Boop. Esse número possui um clima de comicidade, sensualidade e perversão.

Eileen sai de casa. Faminta e sem dinheiro, ela vai até um bar e lá conhece o cafetão Tom (Christopher Walken). Ela acaba não tendo outra escolha a não ser se prostituir para sobreviver. Em sua imaginação, Eileen imagina Tom tentando convencê-la a entrar nessa vida, dançando e cantando *Let's Misbehave*, a famosa canção de Cole Porter. Numa mistura de vulgaridade e humor, Walken dá um show de sapateado. As coreografias e a habilidade de todo o elenco são excepcionais, com destaque para as performances de Steve Martin e Christopher Walken que se revelam exímios dançarinos.

Paralelamente, uma garota é assassinada e as digitais de Arthur são encontradas no local. Ele ainda não sabe, mas acaba se tornando o principal suspeito do crime. Coincidentemente, ele encontra Eileen em pleno exercício de sua nova profissão. Eles, então, decidem fugir juntos.

Depois de fugir, a dureza do dia-a-dia revela que não dá para se viver de fantasia. Assim, eles acabam buscando refúgio no cinema – o templo da renovação das esperanças – e, lá, a fantasia atinge seu ápice, num dos mais belos e significativos números do filme. Eles assistem a “Nas Águas da Esquadra” (*Follow the Fleet* – EUA – 1936), filme estrelado por Fred Astaire e Ginger Rogers, dirigido por Mark Sandrich. Na história do filme dentro do filme, Fred e Ginger são ex-parceiros de dança que se reencontram depois que ele volta da marinha. Eles decidem montar um novo show. O trecho a que Arthur e Eileen

estão assistindo é um dos números desse show, quando Fred e Ginger interpretam dois membros da alta sociedade que, entediados, resolvem por fim às próprias vidas. Eles acabam se conhecendo nessa inusitada situação e dançam para esquecer seus problemas, ao som de *Let's Face the Music and Dance*, interpretada por Fred Astaire.

Ao mesmo tempo, Eileen fala a Arthur das dificuldades que eles estão passando e começa a chorar. Ele assume a voz de Astaire e canta para ela *Let's Face the Music and Dance*. Na tela, Fred e Ginger começam a dançar. Eileen e Arthur sobem ao palco e também dançam, em frente à gigantesca tela de cinema, seguindo os passos dos famosos dançarinos. Como Astaire e Rogers eram os grandes artistas do entretenimento durante a Depressão, essa seqüência contém importante significado. Seus filmes, considerados escapistas, tornaram-se o alento de milhares de pessoas por todo o país. O envolvimento catártico proporcionado pela dança da dupla levava os espectadores a esquecerem os próprios problemas. Dessa maneira, Arthur e Eileen dançam como Astaire e Rogers, na frente da tela, como se pedissem desesperadamente para serem sugados por ela, numa tentativa de tornarem suas vidas tão fantásticas quanto nos filmes.

Através de mais uma fuga lúdica, eles assumem o lugar de Fred e Ginger, dançando no mesmo cenário, acompanhados por diversos bailarinos de fraque. O número de Eileen e Arthur termina diferente do número de Fred e Ginger. Ao invés de encontrarem a sublimação de seus problemas, eles acabam sendo aprisionados, num prenúncio do que está por vir. Ao saírem do cinema, Arthur comenta que o mundo mudou, numa alusão à sua visão de mundo e esperança que foram renovadas pela ida ao cinema. Porém, mais uma vez, a realidade se choca com suas crenças. Ele descobre que está na primeira página dos jornais, acusado por assassinato.

Mesmo sendo inocente, ele decide fugir. A polícia acaba encontrando-o, ele é preso e levado para ser enforcado. Ao ser questionado se gostaria de dizer alguma coisa, ele recita a letra da canção *Pennies from Heaven*, que exalta a existência de um lugar melhor para todos aqueles que acreditam, e termina cantando-a com a própria voz do ator Steve Martin.

No final, Arthur volta correndo para os braços de Eileen. Ela, sem entender nada, pergunta-lhe o que está acontecendo e ele responde que não se pode parar um sonho. Ela volta a ser a ingênua professorinha de quando ele a conheceu e, juntos, eles assistem a uma última seqüência musical, com dezenas de coristas dançando alegremente. Esse final, claramente fantasioso, acaba fazendo com o espectador o mesmo que as seqüências musicais fizeram por Arthur durante todo o filme, ela os afasta da cruel realidade do enforcamento de um homem inocente. Para o personagem de Arthur, morrer é ser libertado para poder viver, eternamente, no mundo das fantasias que criou. Mas isso não satisfaz completamente o espectador que é privado da realidade e forçado a aceitar a fantasia.

O filme é uma típica produção norte-americana e como tal consegue reviver de maneira brilhante a grandiosidade dos números musicais da Era de Ouro de Hollywood. Praticamente nenhuma outra produção da década de 1980 conseguiu repetir essa façanha. Ao mesmo tempo, e pelos mesmos motivos, o filme fere alguns dos princípios de Potter. Para o autor inglês, seria preciso que o público acreditasse que aquelas seqüências eram fruto da imaginação dos personagens. Ao torná-las grandiosas e perfeitas, o filme acaba afastando a verdadeira intenção do autor de refletir o interior e a simplicidade dos personagens. Outra contradição é o uso da voz do próprio ator durante a seqüência final. Para Potter, o ator jamais deveria cantar com sua própria voz, como se isso descaracterizasse as referências musicais do personagem e sua projeção para o universo fantástico que inspiram as canções.

Em 2003, a série *The Singing Detective* também foi adaptada para o cinema. Mesmo após a morte de Potter, os conhecedores e estudiosos de sua obra concordam que essa adaptação foi muito mais fiel aos princípios do escritor do que a anterior. “Crimes de um detetive” foi baseado num roteiro que o próprio Potter havia desenvolvido, na intenção de adaptar ele mesmo a sua série para o cinema. Assim, Potter realizou algumas alterações estruturais como a transferência da trama para os Estados Unidos, ao invés da Inglaterra; a mudança do nome do personagem, originalmente Philip Marlow, para Dan Dark; e o uso de canções populares da década de 1950, ao invés das canções de *jazz* da década

anterior em que se passava a série. A direção inspirada de Keith Gordon revela um grande estudioso e admirador do trabalho de Potter.

De todos os textos de Dennis Potter, este é o mais autobiográfico. Dan Dark é um escritor de romances policiais, atormentado por uma grave psoríase. Essa doença de pele é a mesma que atormentou Potter durante toda sua vida, levando-o a ser freqüentemente internado em estado grave. A doença começa com manchas na pele que, nos casos mais graves, transformam-se em feridas que se espalham por todo o corpo. A dor e o incômodo são enormes, levando o paciente a permanecer sob constante efeito de sedativos, até que a pele seja renovada.

No filme, a dor excessiva de Dan Dark (Robert Downey Jr.) obriga-o a tomar sedativos. Os remédios e sua condição deplorável levam-no a um estágio delirante em que suas alucinações confundem-se com a realidade. A trama é narrada de maneira não-linear, obrigando o espectador a descobrir junto com Dan Dark a sua história e personalidade. Ele começa a se confundir com o protagonista de seu romance *The Singing Detective*. Enquanto ele reconstrói a trama do livro em sua cabeça, acreditando ser esta a sua própria vida, *flashbacks* de sua infância misturam-se às alucinações. Misteriosos personagens aparecem e desaparecem, e o leito do hospital transforma-se no palco de seus delírios. Através de uma estrutura narrativa desenvolvida em camadas, as histórias se intercalam e acabam se misturando na medida da confusão de Dark.

O detetive do livro escrito por Dan Dark é um cantor e, por isso, as alucinações do autor normalmente acontecem através de números musicais. Nesse filme, os números revelam a confusão e a perversão de Dark. Não há a magia e o encanto característicos dos musicais hollywoodianos. Os personagens continuam cantando através das vozes dos famosos intérpretes das canções, mas a estética, a estrutura e o funcionamento do número musical são direcionados pela natureza psicológica do personagem.

A realidade do hospital é vista de forma subjetiva pelo paciente. Ela é filmada com muitas luzes e lentes que distorcem a imagem, reforçando o desconforto e o ponto de vista distorcido de Dan Dark. Já o mundo das histórias de detetives que ele reconstrói em sua mente é em estilo *noir*, com toques expressionistas. Um universo que, para Dark, é mais objetivo e real. Nos *flashbacks* de sua infância, o tom sépia ajuda a reconstruir o clima típico dos anos

1950, em que tudo é visto pelo seu ponto de vista de criança. Na verdade, os mundos de Dan representam diferentes níveis da realidade.

O primeiro número musical acontece no hospital, quando uma comitiva de médicos conversa com Dark sobre sua doença. Acuado na cama, e no meio do quadro, ele se torna o centro das atenções, sem poder esconder sua deformação. A partir de um comentário do médico, a própria realidade se abre para a fantasia. Todo o cenário do hospital é alterado e os médicos e enfermeiras começam a dançar e cantar *At the Hop*, na voz do grupo Danny & The Juniors. A expressão “*at the hop*” pode significar que a pessoa está drogada. Assim, através de um trocadilho, o espectador passa a conhecer a condição de Dan Dark. Sob o efeito dos remédios e confundindo as realidades, ele começa a ter alucinações. Sua cama de hospital é arrastada e todos dançam e cantam como se estivessem com seus sentidos alterados. O número é sombrio, apesar da música empolgante, e tem um clima de vulgaridade. Ao fim da música, Dan não sabe ao certo o que aconteceu e sua confusão mental é reforçada. Assim como ele o espectador ainda não sabe distinguir o real.

Nesse filme, os números musicais não são a única fuga fantástica da realidade. Como a história é narrada de forma não-linear, não fica claro, nem para o espectador, qual dos mundos paralelos de Dan é a vida real. As coisas se complicam ainda mais quando esses mundos começam a interferir uns nos outros. Tudo é uma grande alucinação, fruto de um estado alterado de consciência proporcionado pelos medicamentos e pela criativa mente do escritor Dan Dark. Serão suas referências culturais, sua experiência de vida e seus traumas que definirão as alucinações. A doença do personagem melhora ou regride de acordo com suas emoções.

Quando uma jovem enfermeira vai passar creme nas feridas de Dan Dark, ele começa a fantasiar com ela. Em sua imaginação, ele está em um lindo *cadillac* cor-de-rosa com ela. Essa seqüência musical representa a fantasia sexual de Dark como um sonho adolescente, típico dos anos 1950. Várias coristas aparecem vestidas de anjo, enquanto cantam *Mr. Sandman*, na voz de The Cordettes. A iluminação excessiva faz com que as formas percam um pouco a definição nas extremidades, o que dá um ar etéreo à seqüência. Potter sempre

faz seus personagens passarem por situações cômicas que se tornam trágicas, com o clima de suas fantasias quebrado pela cruel realidade.

Como o personagem de seu livro é um detetive cantor, algumas das seqüências musicais acontecem dentro da realidade do detetive. Ele normalmente está cantando numa festa ou num bar quando acontece algo que o obriga a fugir. Assim como as realidades se confundem, as seqüências musicais também podem acontecer em diferentes realidades. Mais que isso, de uma cena para outra, o filme muda de gênero, passando de um drama para um musical, ou de *noir* para musical, entre outros estilos. A velocidade com que as coisas se transformam e as realidades se fundem acaba reforçando o estado de Dan.

Dan encontra o Dr. Gibbons (interpretado por Mel Gibson, também produtor do filme) que começa a tratá-lo psicologicamente. A relação dos dois, mesmo que conturbada no início, será de grande importância para que Dan resolva seus traumas de infância. Ele desenvolvera um ódio pelas mulheres, tornando-se quase misógino. Ele chega a imaginar que o mesmo homem que seduzira sua mãe no passado é aquele com quem sua esposa o está traindo. Neurótico e acreditando estar sendo perseguido, ele começa a trazer os personagens da realidade *noir* para a realidade do hospital. É difícil entender o que é alucinação e o que é realidade.

No final, com sua melhora, ele aparentemente recupera sua sanidade mental. Ele dá uma chance a si mesmo de tentar ser feliz. Cada realidade paralela chega a um desfecho, como se os traumas estivessem sendo resolvidos. Mas não existem finais completamente felizes para Potter. Um aspecto desiludido está presente em seus personagens, mostrando que, assim como na vida, essa é apenas mais uma etapa vencida.

As séries de Potter revolucionaram as possibilidades criativas da televisão inglesa e acabaram sendo adaptadas para o cinema, num dos raros casos em que obras criadas originalmente para a televisão são transformadas em filmes. O trabalho de Potter inspirou outros diretores, como o francês Alain Resnais. O polêmico escritor também contribuiu para elevar o status da televisão, comprovando que este poderia ser um meio de relevantes expressões artísticas. O comentário político, as críticas social e moral sempre marcaram suas obras. Já com relação aos números musicais, ele foi um dos primeiros a utilizar seqüências

de canto e dança de forma que elas reforçassem as decepções e os fracassos de um personagem. Ao contrário dos musicais norte-americanos, tudo num número musical de Potter reforça a confusão mental e as perversões dos personagens. A falta de experiência dos atores com a dança amplifica o aspecto cômico que contribui para a dessacralização do número musical. Sua proposta é assumidamente original, provando ser possível abordar os musicais de uma forma diferente. Essa solução proposta por Potter jamais teria surgido nos Estados Unidos. Lá a tradição e as raízes dos musicais são princípios tão bem estabelecidos que não permitiriam uma interpretação mais desiludida. Mesmo assim, a estrutura clássica torna-se fundamental, pois, somente a partir do conhecimento de sua existência e da compreensão de suas estratégias, é que se torna possível propor transgressões.

3.3 – O Musical no Brasil

De todas as fases do cinema brasileiro, o período das Chanchadas foi aquele que mais atraiu espectadores para as salas de cinema. O humor ingênuo, os comentários maliciosos e escrachados, além dos números musicais fizeram desse o período de maior sucesso do cinema nacional. Assim como os musicais norte-americanos, o objetivo máximo deste gênero brasileiro era o de entreter e divertir o povo e, por isso, foi altamente criticado pela elite intelectualizada do país.

Atualmente, depois de muito descaso, a chanchada vem sendo reconhecida como parte de um período importante do cinema nacional. Até o momento, nunca mais se conseguiu repetir a enorme cumplicidade que havia entre o espectador brasileiro e as chanchadas. O termo ‘chanchada’, originalmente de caráter pejorativo, definia os filmes de pouco valor artístico e que preconizavam a temática carnavalesca, numa mistura de comédias rocambolescas e números musicais com estrelas do rádio. A chanchada não era exclusividade ou criação

brasileira, o gênero se manifestou também na Argentina, México, Cuba, Portugal e Itália⁸.

A tradição carnavalesca brasileira remonta ao início do século XVIII. A folia popular foi ganhando força, mesmo a contragosto da elite. Pessoas reuniam-se para escolher as marchinhas do carnaval do próximo ano. Logo, compositores importantes passaram a escrever essas marchinhas. O rádio foi um importante difusor da cultura popular carnavalesca. Através dele, as canções alcançavam o grande público e tornavam-se sucesso imediato.

Desde o final da década de 1920, reiteradas foram as tentativas de se estabelecer uma indústria cinematográfica brasileira. Entretanto, fatores como a falta de incentivos e de protecionismos à produção nacional, face ao bombardeio de filmes norte-americanos, prejudicou o fortalecimento dessa indústria. Outro fator relevante para se manter uma estrutura industrial era a necessidade de se estabelecer uma relação sólida entre as fases de produção, distribuição e exibição. Esses patamares fundamentais, nos quais o próprio *Studio System* norte-americano se baseava, jamais conseguiram ser mantidos no cinema brasileiro.

A relação do cinema brasileiro com a música aconteceu antes mesmo de o som chegar às salas de exibição. Na primeira década do século XX, foram registrados alguns esforços em se realizar filmes “cantantes”. Nesses filmes, cantores colocavam-se atrás da tela e dublavam as imagens que apareciam. Nos grandes cinemas brasileiros, os filmes eram acompanhados por músicos, às vezes até por uma orquestra.

Com o advento do cinema falado, certas dificuldades de adaptação à nova linguagem surgiram em todo o mundo. Porém, no Brasil, elas foram ainda maiores devido, principalmente, ao aumento dos custos com a nova tecnologia. Apesar da falta de recursos técnicos – muitos dos equipamentos eram do cinema mudo adaptados ao sonoro – e da inexperiência na nova tecnologia, alguns ousados empreendedores resolveram arriscar-se na produção de filmes falados. Até então,

⁸ Esses países também enveredaram pelo gênero musical, com produções de grande sucesso popular, inspiradas em Hollywood e que, inclusive, influenciaram o cinema brasileiro do período. Entretanto, pela dificuldade de acesso a essas produções e para evitar que a pesquisa se estendesse demais, desvirtuando-se de seu foco, tais filmografias não foram abordadas.

grande parte da produção cinematográfica brasileira restringia-se aos filmes documentários e cine-jornais. O cinema falado acabou estimulando a produção de filmes ficcionais brasileiros. O primeiro filme sonoro brasileiro foi “Acabaram-se os Otários”, feito em 1929, por Lulu de Barros (1893 – 1982), já com alguns números musicais.

Adhemar Gonzaga (1901 – 1978), um importante estudioso de cinema no país, fundou um cineclube e a revista Cinearte com um grupo de amigos. Ele foi o responsável pelo pioneiro projeto industrial para cinema no Brasil. Em 1930, Gonzaga criou o primeiro grande estúdio brasileiro, a Cinédia. O estúdio teve um papel importante no estímulo à produção cinematográfica nacional e procurava estabelecer-se como uma nova Hollywood.

A Cinédia foi responsável pela produção de filmes musicais pré-chanchada. Na verdade, o estúdio aprimorou os *film musicais* produzidos no país pelo estrangeiro Wallace Downey, que já utilizava as canções carnavalescas do rádio em números musicais de seus filmes. Dentre eles, “Alô, Alô Brasil” (Brasil – 1933), dirigido por ele, João de Barro e Alberto Ribeiro, deu início a uma extensa produção do gênero nos anos seguintes. A Cinédia deu continuidade à exploração da imagem dos populares cantores do rádio que apareciam nos filmes para saciar os fãs. Assim, Braguinha, Carmen e Aurora Miranda, Ary Barroso, Francisco Alves, Mário Reis, entre outros consagrados astros do rádio passaram pelas câmeras do estúdio de Adhemar Gonzaga.

Mesmo que o estúdio tivesse uma tendência inicial para filmes mais artísticos como “Limite” (Brasil – 1931), de Mário Peixoto, e “Ganga Bruta” (Brasil – 1933), de Humberto Mauro, eram os musicais carnavalescos que garantiam sua sobrevivência. Seu musical de maior sucesso foi “Alô, Alô Carnaval” (Brasil – 1936), com direção do próprio Adhemar Gonzaga. A sátira e a crítica social já despontavam nessa produção, intercaladas por números musicais e de comédia. Mesmo que as chanchadas não fossem exatamente o tipo de cinema que os estúdios queriam produzir, elas revelaram-se muito rentáveis, graças ao seu enorme apelo popular.

De todas as antigas produtoras cinematográficas nacionais, a Cinédia foi a única que manteve suas atividades até os dias de hoje, realizando atualmente também produções televisivas. A partir da década de 1940, o estúdio passou a

dividir com a Atlântida e a Vera Cruz a produção cinematográfica nacional, sendo, posteriormente, ofuscado pelo sucesso destes então novos empreendimentos.

A Companhia Atlântida, fundada em 1941, no Rio de Janeiro, por Moacir Fenelon e um grupo de amigos, exerceu um papel fundamental na história do cinema brasileiro. Em 1947, Luís Severiano Ribeiro Filho tornou-se acionista majoritário da Atlântida e conseguiu estimular a produção para uma escala industrial, estabelecendo uma espécie de truste por ser também “dono da maior cadeia de cinema do país, de uma grande distribuidora e de laboratórios técnicos”.⁹ A Atlântida foi a maior produtora de chanchadas do país, conseguindo realizar filmes baratos, de forte apelo popular e que davam lucro.

Em contrapartida, sua concorrente paulista, a Companhia Vera Cruz, fundada em 1949, por Franco Zampari e Francisco Matarazzo Sobrinho, tinha outras ambições. Com produções mais artísticas e uma abordagem de temas universais nos moldes nacionais, os filmes da Vera Cruz eram mais caros e requintados. A presença de técnicos estrangeiros contribuiu para o desenvolvimento de uma preocupação mais artística nos filmes da empresa. A companhia investiu em todo tipo de gênero, realizando alguns dos grandes sucessos do cinema nacional. Infelizmente, a grandiosidade, o perdularismo e as aspirações industriais da empresa não correspondiam à realidade, levando-a a falência, em 1954.

Diversos cantores brasileiros iniciaram suas carreiras no rádio, mas, de todos, Carmen Miranda (1909 – 1955) foi um caso a parte. A portuguesa criada no Brasil tornou-se o maior símbolo do país no exterior. Mesmo que a maioria de seus filmes tenha sido realizada nos Estados Unidos¹⁰, foi no Brasil que ela começou sua carreira, intercalando os shows no Cassino da Urca, com os programas de rádio e os filmes. Carmen ajudou a divulgar a cultura, as músicas e o jeitinho brasileiro no exterior, através de seu personagem com turbante de frutas na cabeça, sapatos plataformas e roupas de baiana. Ela já era uma artista

⁹ CALIL, 2002, p. 15.

¹⁰ Vários musicais latino-americanos foram realizados em Hollywood, aproveitando-se a riqueza de ritmos, intérpretes famosos e danças latinas para as telas do cinema, principalmente durante a Segunda Guerra Mundial, com a idéia da “política da boa-vizinhança”.

consagrada no país quando foi para o exterior, a convite do produtor teatral Lee Shubert, tendo realizado cinco filmes na Cinédia e um na Sonofilme.

Em plena Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos procuravam estreitar os laços com o Brasil em busca de aliados. A chamada “política de boa vizinhança” norte-americana consolidou o sucesso internacional de Carmen Miranda e também incentivou a criação do personagem Zé Carioca, de Walt Disney. Os musicais de Carmen no exterior tornaram-se sucesso imediato, exercendo um papel importante no período do esforço de guerra. Devido a seu sucesso também no Brasil, a “pequena notável” era freqüentemente imitada pela atriz Eliana nas chanchadas da Atlântida. Nas chanchadas, a imagem caricata do Brasil tipo exportação encontrava a do Brasil dos brasileiros, vendendo os ideais nacionais do carnaval, do samba e da alegria no mercado interno e externo.

Apesar de propagar uma imagem estereotipada do país, a contribuição de Carmen Miranda é fundamental para a divulgação da música, da língua e da cultura popular brasileira no exterior. Os números musicais que realizou procuravam exaltar o exotismo de sua figura, chegando a criativos exageros como o da canção *The Lady in the Tutti-Frutti Hat*, em que Carmen “usava” um gigantesco chapéu de bananas, no filme “Entre a Loira e a Morena” (*The Gang’s All Here* – EUA – 1943), de Busby Berkeley. Ironicamente, com o final da Segunda Guerra Mundial, seu impacto foi diminuindo e a imagem que lhe consagrara, acabou aprisionando-a, dificultando o aproveitamento de toda sua versatilidade artística.

Enquanto isso, no Brasil, a Atlântida continuou a produzir e distribuir filmes até o final dos anos 1970, mas seu período áureo foi nas décadas de 1940 e 1950. Nas produções da Atlântida, a música também tinha um papel fundamental, ao fazer uso das canções de sucesso do rádio, personificando seus intérpretes nas telas de cinema. O teatro de revista foi outra importante referência. Tudo isso aliado ao carisma da dupla de astros Oscarito (1906 – 1970) e Grande Otelo (1915 – 1993), acabou garantindo o sucesso dos filmes da companhia, que também produziu filmes ditos “sérios”.

A realidade do cinema brasileiro era bem diferente da do norte-americano. Enquanto tentava-se estabelecer um sistema industrial de produção cinematográfica, os equipamentos eram ultrapassados e os estúdios não tinham

nada de modernos. Para se ter uma idéia, os figurinos usados nos filmes da Atlântida eram dos próprios atores. Apesar de todo o clima de improvisação, a companhia carioca conseguiu manter um ritmo de produção considerável, realizando cerca de três filmes ao ano, fato até então inédito no país. Com isso, a companhia estabeleceu um padrão a ser seguido pelas demais produtoras. O curioso era que, apesar dos poucos recursos, seus atores e técnicos tinham contratos de exclusividade com a empresa, nos moldes do *star system* hollywoodiano. Isso contribuía para a interação da equipe, garantindo que os prazos fossem cumpridos e fazendo com que o público identificasse e associasse seus atores favoritos à empresa.

Duas fases marcantes podem ser destacadas na história das chanchadas da Atlântida. Na primeira, as chanchadas restringiam-se aos temas carnavalescos, intercalando números musicais e comédia. Sem grandes pretensões artísticas, essa fase emplacou, devido ao grande sucesso das marchinhas de carnaval, amplamente difundidas pelo rádio. Na época, o Rio de Janeiro ainda era a capital nacional e os tipos apresentados nas chanchadas tornaram-se ícones da brasilidade, tendo o carnaval e o samba como expressões máximas. O rádio era uma mídia importante e as chanchadas permitiam que as personalidades do rádio fossem vistas pelo grande público. A partir daí, estabeleceu-se uma importante relação de colaboração. As pessoas iam ao cinema para ver seus cantores e cantoras favoritos.

Numa segunda fase, o caráter paródico tomou conta das chanchadas. A filosofia dessa fase partia do princípio de que, como não se conseguiria imitar as grandes produções norte-americanas, elas seriam subvertidas e adaptadas ao estilo brasileiro. Um exemplo é o filme “Matar ou Correr” (Brasil – 1954), de Carlos Manga, uma explícita alusão ao título nacional da produção hollywoodiana “Matar ou Morrer” (*High Noon* – EUA – 1952), de Fred Zinnemann. As referências aos originais eram claras, mas logo estes eram deturpados, ganhando um novo e criativo sentido *abrasileirado*. Essas referências davam charme e graça às produções, que agradavam a todo tipo de espectador, sendo consideradas entretenimento familiar.

Foram os diretores da Atlântida, José Carlos Burle (1907 – 1983), Watson Macedo (1918 – 1981) e Carlos Manga (1928 -), os grandes responsáveis pelas

chanchadas de maior sucesso do estúdio. Eles desenvolveram um estilo dinâmico e engraçado que até hoje é repetido e adaptado, principalmente pelos programas televisivos de humor. De Burle até Manga, o gênero evoluiu das simples comédias carnavalescas para as paródias, sempre repletas de números musicais.

Devido à impotência do cinema nacional em competir em qualidade e técnica com os filmes norte-americanos, a solução encontrada foi o escracho. As fórmulas hollywoodianas eram assimiladas e adaptadas ao jeitinho brasileiro. Nessa fase, as referências aos diferentes gêneros do cinema eram mais explícitas nas chanchadas, e ainda assim o musical mantinha sua presença. O clima das comédias rocambolescas norte-americanas dos anos 1930, as chamadas *screwball comedies*, tornou-se uma constante nas chanchadas. Nelas, a troca de identidades e as confusões decorrentes destas trocas eram constantes.

Além disso, ao contrário da estrutura típica do musical norte-americano, cuja trama se desenvolve em torno do par romântico, na chanchada, ela é centrada nos cômicos. O par romântico continua existindo, mas é relegado a um segundo plano na história. O cômico representa o malandro tipicamente brasileiro que quer levar vantagem nas situações, é avesso às regras, mas tem bom coração. Ele se opõe ao vilão, que também é um malandro, mas num sentido mais pejorativo do termo, não se importando se vai prejudicar ou não as pessoas com suas ações. Assim, estabeleceu-se uma estrutura característica das chanchadas, que eram normalmente variações sobre o tema da troca de identidades e sempre acabavam em samba.

Em “Carnaval Atlântida” (Brasil – 1952), de José Carlos Burle, o estilo paródico despontava. O jovem promissor Carlos Manga foi o diretor das seqüências musicais. No filme, Cecílio B. de Milho (Renato Restier) é dono de um estúdio cinematográfico e deseja realizar um filme baseado na história de Helena de Tróia. Os envolvidos na produção tentam convencê-lo de que seria melhor transformar o filme em um musical carnavalesco. Os processos de realização de um filme e a produção de números musicais são didaticamente evidenciados através da metalinguagem. Enquanto exemplar típico das chanchadas, “Carnaval Atlântida” recria o clima de improviso que, supostamente, cercava as produções do gênero.

Apesar de algumas referências e tiradas interessantes, o filme em si é uma enorme colagem de acontecimentos aparentemente desconexos que se encontram no contexto do estúdio Acrópole Filmes, de Cecílio B. de Milho. A maioria das seqüências musicais do filme é apresentada através da imaginação dos personagens que as conceberam. Elas têm início pela narração de um personagem e logo sua imagem é sobreposta pelo número em si. A estratégia de se realizar um filme que faz referência ao processo de realização de um filme era o contexto ideal para justificar a existência das inusitadas e desconexas seqüências musicais. Somente a seqüência musical do Conde Verdura (José Lewgoy) acontece apenas em seu sonho. Nela, o falso conde dorme e sonha que toda a sua farsa é real e que ele é um famoso, rico e respeitado nobre, quando, na verdade, não passa de um pretensioso chofer.

O primeiro número musical do filme acontece quando o produtor Cecílio conta aos faxineiros interpretados por Grande Otelo e Colé como será o seu filme sobre Helena de Tróia. Enquanto o produtor fala, aparece a imagem da bela Helena e de seus criados na Grécia antiga, sem que nada de diferente aconteça. Os faxineiros não põem muita fé na história e dizem que a versão deles seria muito melhor. Ao contar a sua versão, a mesma imagem anterior ganha vida, quando Helena e seus criados começam a sambar e a cantar Dona Cegonha. Essa marchinha de carnaval, cantada por Blecaute, foi o sucesso do carnaval de 1953. Ironicamente, a letra e toda a situação por ela evocada não têm nada a ver com o contexto dramático da história grega. Isso revela que, para os personagens, o importante é que tudo acabe em samba. O produtor fica extremamente irritado com essa “ofensa” ao drama histórico de Helena de Tróia e interrompe a seqüência imaginária com seus gritos.

A relação da cultura erudita com a cultura popular era constantemente confrontada nas chanchadas, sendo que o popular sempre saía levando vantagem, com os próprios eruditos cedendo aos encantos das comemorações populares. Um bom exemplo é o caso de Oscarito, ainda em “Carnaval Atlântida”, que representa o sério professor e historiador da cultura grega que é convidado por Cecílio para escrever o roteiro do filme. Suas sérias intenções logo caem por

terra quando ele cede aos encantos de Lolita (Maria Antonieta Pons¹¹), rumbeira sensual e sobrinha de Cecílio. Ela usa seu charme para conquistar Oscarito e convencê-lo que o importante é celebrar a alegria através do carnaval. Essa celebração popular, tipicamente brasileira, convida todos a caírem no samba, quebrando as barreiras sociais.

O filme continua pontuado por números musicais criados a partir dos comentários dos personagens que vão, aos poucos, construindo a comédia carnavalesca que tanto desejam realizar. As famosas músicas do rádio ganharam números musicais que tentavam se assemelhar às grandiosas seqüências dos musicais norte-americanos. O número que convence o produtor a transformar seu filme em um musical carnavalesco é narrado por Augusto (Cyll Farney), braço direito do produtor. O estilo e as grandiosas pretensões de Carlos Manga já podem ser percebidos nesse número musical. Diversos dançarinos bailam iluminados por focos de luz. A melodia é romântica. Um a um, os casais vão desaparecendo com o apagar das luzes, até sobrar apenas um. Esse último casal faz um gesto como se apontassem para uma direção. A câmera acompanha no sentido sugerido e revela o cantor Dick Farney (irmão do galã Cyll Farney) que começa a cantar “Alguém como Tu”. Várias garotas dançam em volta dele e são analisadas por ele como se buscasse entre elas a sua amada. Ao fundo, aparece um casal de mestre-sala e porta-bandeira; a câmera se volta na direção deles e a melodia romântica se transforma em um samba. Ao final, a canção volta a ser lenta e cantada por Dick Farney.

Pressionado por sua equipe, Cecílio percebe que o musical carnavalesco fará mais sucesso com o público do que seu filme histórico e acaba concordando em realizá-lo. Assim, o número seguinte é o único que é real na história, pois todos os outros acontecem na imaginação dos personagens. Ainda assim, a estrutura do filme sugere que todos os musicais mostrados anteriormente farão parte do filme produzido por Cecílio e, por isso, não é necessário mostrá-los novamente. Nessa última seqüência musical, são apresentados os ritmos do Brasil, num *pout-pourri* de músicas de carnaval. Maria Antonieta Pons abre o

¹¹ Famosa atriz, cantora e dançarina cubana que foi contratada especialmente para essa produção da Atlântida.

número e logo é acompanhada por Eliana, Cyll Farney e Oscarito, que cantam e dançam juntos.

Com o sucesso do filme, Carlos Manga tornou-se diretor. Ele nunca teve uma formação específica em cinema, aprendeu todas as suas lições com Watson Macedo, J. B. Tanko (1906 – 1993) e José Carlos Burle. Era apaixonado pelos grandes musicais da MGM dos anos 1940 e 1950. O cinema norte-americano exerceu grande influência sobre seu modo de dirigir e montar as cenas. Em 1954, ele realizou dois marcos do cinema brasileiro “Matar ou Correr” e “Nem Sansão, nem Dalila”. Nesses filmes, o caráter paródico se torna ainda mais forte, com claras alusões aos filmes norte-americanos. Aos poucos, os temas carnavalescos vão sendo deixados de lado e cedem espaço a tramas mais elaboradas e repletas de referências, com números musicais diluídos. A figura do cômico continua exercendo papel fundamental nessas produções. Essa era a década de ouro do cinema norte-americano e suas influências nas novas gerações eram percebidas e evidenciadas nos filmes de Carlos Manga. Ainda assim, a chanchada desse período conseguia transformar e adaptar essas influências, criando sátiras relacionadas à vida cotidiana brasileira.

Ao olhar superficial, pode parecer que todos os filmes eram iguais por girarem em torno dos mesmos tipos de personagens, mas as histórias, apesar de seguirem uma mesma estrutura, possuíam temas variados e soluções criativas. Talvez tenha sido essa estrutura repetitiva, quase serial, que atraía o público. O espectador sabia muito bem o que esperar ao ir assistir a uma chanchada e aguardava ansiosamente pelas novas e hilárias soluções que seriam dadas aos consagrados clichês. Foi por isso que a segunda fase das chanchadas da Atlântida foi um grande sucesso. Sabia-se que a história giraria em torno dos cômicos. Sabia-se que haveria um par romântico e um vilão para perturbar a todos. E sabia-se, principalmente, que tudo acabaria bem, num clima de alegria e comemoração. Assim, o caráter paródico dessa fase acrescentou elementos às histórias que as tornavam mais divertidas e engraçadas.

O comentário social e a crítica política também estavam presentes, assim como as referências aos filmes hollywoodianos. “Quem Roubou Meu Samba” (Brasil – 1959), de José Carlos Burle, por exemplo, denunciava a violação dos

direitos autorais dos compositores populares. Em “Virou Bagunça” (Brasil – 1961), de Watson Macedo, havia um vigoroso protesto contra a inflação de 1960 e a construção de Brasília. Esse tema já havia sido explorado por Macedo em “Samba em Brasília” (Brasil – 1960), em que se comparava a fundação de uma nova capital com o expediente de pintar os barracos de uma favela na tentativa de esconder a miséria ali reinante – o que é dito de forma velada no samba Miséria Colorida, um dos números musicais do filme.

Todas essas informações agregavam valor aos filmes, que compactuavam diretamente com o espectador que conhecia as referências originais, tanto de citações fílmicas quanto dos aspectos políticos inseridos sutilmente na narrativa. É interessante perceber que essas referências relacionavam-se diretamente com aspectos da vida social, cultural e política brasileira, o que transformava a chanchada num produto essencialmente nacional, feito por brasileiros, para os brasileiros.

A Atlântida continuou a produzir chanchadas até a década de 1960. Infelizmente, devido ao incêndio e à enchente que destruíram os depósitos do estúdio, grande parte dos filmes da fase inicial da chanchada se perdeu. Com o passar dos anos, a produção de chanchadas foi diminuindo. A televisão tornou-se uma cruel concorrente, levando grande parte dos profissionais do cinema para trabalhar nela, permitindo que o espectador pudesse assisti-los no conforto do lar. Com os incentivos do governo às produções independentes, os estúdios perdiam sua razão de ser. Além do mais, os ideais do cinema de vanguarda difundidos no Brasil incentivavam que os filmes passassem a exibir a realidade do país, revelando, sem disfarces, a miséria e a pobreza da população. O povo brasileiro deixava de ser caricaturizado nas telas do cinema para ser mostrado como realmente era.

Apesar de sua contundente preocupação sócio-política e de todos os seus méritos, o Cinema Novo acabou afastando o grande público dos cinemas, pois, segundo Mônica Rugai Bastos, “... a nova geração de cineastas fazia um cinema mais crítico, ideológico e cheio de conotações políticas que era um sucesso de

crítica, mas não obtinha muito público”¹², por sua linguagem mais complexa e tramas mais elaboradas. É preciso entender que, apesar dos personagens das chanchadas serem caricatos, seu humor e suas piadas eram facilmente entendidos pelo grande público que se identificava com as situações vividas por eles.

Em 1975, Carlos Manga, assessorado por Sílvio de Abreu, realizou o documentário “Assim Era a Atlântida”. Sem perder o tom paródico, o documentário em si era uma versão brasileira de “Era uma Vez em Hollywood” (*That’s Entertainment* – EUA – 1974), de Jack Haley Jr. No filme de Manga, diversos atores que trabalharam nas chanchadas da Atlântida dão seu depoimento sobre o estúdio, o que ele significou em suas vidas e nas vidas de milhares de brasileiros que lotavam as salas de cinema para assisti-los. Essa bela homenagem de Manga resgata um importante período do cinema brasileiro. O estilo *nonsense* e as tramas rocambolescas difundidos pelas chanchadas acabaram sendo incorporados pela televisão.

Em 1979, Bráulio Pedroso escreveu para a televisão a novela “Feijão Maravilha” que tentava resgatar o clima das chanchadas, chegando até mesmo a utilizar parte do antigo elenco da Atlântida. Essa homenagem revolucionou a estrutura das telenovelas e, por isso, até hoje, o horário das sete horas da noite na TV Globo é aquele das novelas mais estapafúrdias, cuja trama se baseia principalmente no humor, nos encontros e desencontros de seus personagens. A hilária homenagem chegava ao cúmulo das referências ao utilizar as antigas cenas românticas das chanchadas da Atlântida de Eliana e Anselmo Duarte, como *flashbacks* de seus personagens na novela. A abertura da novela em si já era um grande número musical, com direito a coristas e seqüências cômicas ao som de “O Preto que Satisfaz”, cantado pelo grupo feminino As Frenéticas.

Paralelamente à decadência das chanchadas, novos estilos musicais surgiam no país; dentre eles, o *rock and roll*. O ritmo conquistou milhares de jovens brasileiros, estimulados pelos shows que aconteciam em todo o país, pela gravação de discos e até pelos programas de TV que surgiam sobre a nova

¹² BASTOS, 2001, p. 133.

tendência musical. Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa comandavam o programa Jovem Guarda, na TV Record, e tornaram-se ícones de uma geração. Roberto Carlos era o mais famoso dos três e, com o enorme sucesso de suas músicas, acabou investindo no meio cinematográfico e realizou três filmes, dois deles eram musicais.

Seu primeiro filme foi “Roberto Carlos em Ritmo de Aventura” (Brasil – 1967), de Roberto Farias (1932 -), que começou sua carreira como assistente de direção de Watson Macedo, na Atlântida. Essa superprodução era, na verdade, um instrumento de *marketing* para promover o cantor, com ousadas locações no Rio de Janeiro, São Paulo e Nova York. A trama *nonsense*, influenciada pelos filmes dos Beatles – a referência a “Os Reis do lê-lê-lê” é clara –, mostrava o cantor sendo perseguido por bandidos durante a realização de seu filme. Alguns dos estereótipos da chanchada se faziam presentes na figura do vilão, interpretado por José Lewgoy – o grande vilão das chanchadas. O uso da metalinguagem se torna um pretexto para a realização das seqüências musicais do filme.

Roberto Carlos é mostrado em diferentes seqüências de aventura que se tornam pano de fundo para a apresentação de canções como “Eu Sou Terrível”, “Eu te Darei o Céu”, “De Que Vale Tudo Isso”, entre outras. A trilha sonora musical do filme foi lançada no mesmo ano, transformando o filme num veículo de promoção de um dos mais populares cantores do país. O fato de Roberto Carlos interpretar a si mesmo transforma-o em um personagem mitificado pelos fãs.

Em seguida, ele estrelou, na companhia de Erasmo e Wanderléa, “Roberto Carlos e o Diamante Cor-de-rosa” (Brasil – 1970), ainda com direção de Roberto Farias. Quando a “Ternurinha” Wanderléa é raptada, depois de comprar uma misteriosa escultura, Roberto e Erasmo resolvem investigar o caso. Com locações no Brasil, Japão, Israel e Portugal, o filme narra as peripécias do trio para conseguir descobrir o esconderijo do misterioso diamante cor-de-rosa. Com uma trama assumidamente ficcional, o filme pode ser considerado uma versão brasileira de “*Help!*”, o segundo filme dos Beatles. A trama amalucada de perseguições que giram em torno de um objeto misterioso e são intercaladas por muita música, tornam clara a referência ao filme do grupo inglês. Vários sucessos

musicais foram lançados no filme, ajudando a aumentar ainda mais o sucesso dos cantores.

Em seus dois primeiros filmes, Roberto Carlos interpreta a si mesmo, ou pelo menos, um estereótipo de si mesmo. Seu último filme “A 300 Km por Hora” (Brasil – 1971), também de Roberto Farias, é o único em que ele interpreta um outro personagem e também o único em que ele não aparece cantando. Apesar de não ser necessariamente um musical, como seus filmes anteriores, a música possui um papel importante na trama, embalando as seqüências românticas. As canções são do próprio Roberto Carlos e surgem em momentos estratégicos, exaltando os sentimentos do personagem. O uso da música é bem menos explícito nesse filme, mas ainda assim pungente. Percebe-se a influência dos filmes norte-americanos estrelados pelo “rei do *rock*” Elvis Presley, sendo “Amor a Toda Velocidade” (*Viva Las Vegas* – EUA – 1963), de George Sidney, a referência mais evidente.

Os filmes de Roberto Carlos são retratos de uma época e revelam uma nova abordagem sobre o gênero musical brasileiro, com as músicas sendo apresentadas como clipes e associadas à imagem de um cantor. Apesar da crítica não gostar de seus filmes, eles tinham um forte apelo junto aos fãs do cantor e, assim como as chanchadas, usaram fórmulas e estratégias do cinema clássico para promover produtos populares essencialmente nacionais, como o carnaval e Roberto Carlos. Vale ressaltar que o sucesso desses filmes aconteceu, “coincidentemente”, durante a ditadura militar no país que impedia a produção de filmes mais engajados e estimulava os arroubos ingênuos e escapistas de produções desse tipo.

Nos anos seguintes, a televisão brasileira passaria a exercer um papel fundamental na sociedade brasileira. Seu prestígio e influência tornaram-se tão grandes que esse veículo passaria a alimentar o cinema brasileiro, assim como o rádio um dia o fizera. Depois de o cinema passar por uma fase de pornochanchadas¹³, nas décadas de 1970 e 1980, o cinema de ficção e a

¹³ Pornochanchada é uma derivação mais “apimentada” das chanchadas, com cenas de sexo ao invés de números musicais. Sua produção tinha caráter independente, de baixo orçamento, cujo enredo levemente erótico era pretexto para cenas de sexo não-explícito. Muitas vezes em tom de farsa, a pornochanchada foi uma saída dos produtores para driblar a censura militar da época e atrair o grande público, em filmes altamente lucrativos.

estrutura do gênero musical encontraram sua renovação nos populares filmes do grupo humorístico Os Trapalhões.

O grupo existia desde o final da década de 1960 e possuía um bem-sucedido programa de televisão. Apesar de Os Trapalhões ter realizado filmes para o cinema desde 1965, foi somente nos anos 1980 que eles se consagraram junto ao público infanto-juvenil. O sucesso era tanto que chegaram a realizar dois filmes – às vezes três – por ano, na década de 1980. Seus filmes marcaram gerações e tornaram-se um sucesso arrebatador de bilheteria. Para se ter uma idéia do sucesso do grupo, numa listagem dos dez filmes de maior bilheteria do cinema brasileiro, sete filmes são dos Trapalhões¹⁴. Um fenômeno como esse não poderia ser desconsiderado na história do cinema nacional.

A comicidade e o apelo dos personagens Déde, Didi, Mussum e Zacarias remontavam ao humor de Oscarito e Grande Otelo. Eles eram os malandros de bom coração que ajudavam a mocinha e o mocinho a enfrentar o vilão. Os Trapalhões misturavam números musicais, comédia, romance e aventura em seus filmes. O grande clássico de toda a filmografia do grupo foi o musical “Os Saltimbancos Trapalhões” (Brasil – 1981), de J. B. Tanko, baseado na peça teatral e nas canções de Chico Buarque, Sérgio Bardotti e Luiz Bacalov. Canções como Hollywood, Piruetas, História de uma Gata, Todos Juntos e muitas outras conquistaram o público pela forma mágica com que foram apresentadas e inseridas na narrativa.

No filme, o quarteto trapalhão torna-se a principal atração do circo Bartholo, fazendo o público morrer de rir com suas trapalhadas, mas vivem em condições escravizantes de trabalho, impostas pelo Barão (Paulo Fortes) dono do circo. O malvado mágico, Assis Satã (Eduardo Conde), planeja com o Barão juntar uma grande fortuna, eliminando todos aqueles que se colocarem em seu caminho. A filha do dono do circo, Karina (Lucinha Lins), é contra os ideais de seu pai e acaba fugindo com os Trapalhões para se apresentar em shows como saltimbancos na grande cidade. Eles acabam voltando, quando descobrem que o

¹⁴ Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Os_Trapalh%C3%B5es

trapezista e amor de Karina, Frank (Mário Cardoso) corre perigo e acabam decidindo libertar o circo da tirania. As seqüências musicais são bem inseridas na trama, ocorrendo através do espetáculo, de um sonho, de uma comemoração do grupo ou do clima romântico entre o cômico (Didi, personagem de Renato Aragão) e a mocinha, que termina nos braços do mocinho.

Praticamente todos os filmes dos Trapalhões possuíam números musicais. Enquanto as histórias centravam-se nos cômicos, o sucesso era garantido. Com o passar do tempo e a morte de dois de seus integrantes, os filmes passaram a girar em torno dos artistas famosos que eram convidados para participar do elenco. Ainda hoje, mesmo que apenas com Renato Aragão, o show televisivo continua e de tempos em tempos são lançados filmes em que Didi e convidados tentam repetir o sucesso dos filmes anteriores do quarteto.

Seguindo nessa direção, o cinema passou a trazer para as telas os atores da TV. Devido ao forte apelo popular da mídia televisiva, esta se tornou uma estratégia de garantido sucesso popular. Apresentadores de programas de TV, como Xuxa, Angélica, Faustão, Gugu e Eliana são alguns dos que se arriscaram no cinema, bancados pela própria empresa de televisão na qual trabalhavam. Todas as produções desse tipo têm números musicais com canções dos próprios artistas ou de grupos/cantores convidados. Atualmente, esses filmes podem ser considerados superproduções, com cuidadosas estratégias de produção, distribuição e *marketing* mantidas pela poderosa televisão brasileira, além de equipe profissional e equipamento de última geração. Realidade bem diferente e contrastante com a das demais produções independentes do cinema brasileiro.

Essas produções, apesar dos temas e conteúdos questionáveis, provam que há espaço no cinema nacional para o filme de ficção com números musicais e que o público anseia por prestigiá-los. Com a “retomada do cinema brasileiro”, muitos filmes têm caminhado com sucesso nessa direção, desvencilhando-se das estratégias puramente mercadológicas dos filmes de artistas televisivos.

Ainda na década de 1980, em meio ao grande sucesso da ingenuidade cômica dos Trapalhões, um musical adulto se destacaria nos cinemas. “A Ópera do Malandro” (Brasil – 1986), de Ruy Guerra (1931 -), foi baseado na peça teatral homônima escrita por Chico Buarque de Hollanda. O texto da peça musical

original de Chico Buarque era “baseado na *Ópera dos Mendigos* (1728), de John Gay, e na *Ópera de Três Vinténs* (1928), de Bertolt Brecht e Kurt Weill”¹⁵. A adaptação para o cinema manteve as seqüências musicais bem inseridas na trama, permitindo que seus personagens se manifestassem através das canções. Numa mistura de opereta, com seqüências musicais ao estilo de Busby Berkeley e a apresentação de uma realidade subversiva, como nos musicais de Bob Fosse, o filme adapta esses consagrados padrões norte-americanos e os reinventa criando um musical “brejeiro”.

A história se passa no típico bairro da boemia carioca, a Lapa, durante o início da Segunda Guerra Mundial. Lá, a figura do malandro perde a ingenuidade característica das chanchadas e torna-se uma figura noturna, associada à vadiagem e a negócios ilícitos. Max Overseas (Edson Celurari) é o malandro “boa pinta” que é sustentado por Margot (Elba Ramalho), uma cantora de cabaré. Margot era amante do chefe de polícia Tigrão (Ney Latorraca) e o trocou por Max, amigo de infância do policial. Otto Strudel é o alemão dono do Cabaré Hamburgo onde acontecem as “Folias Brejeiras”, apresentada pelo travesti Geni (J. C. Violla) e estrelada por Margot. Quando a aparentemente inocente filha de Otto, Ludmila (Cláudia Ohana) volta do internato, ela acaba transformando a vida do malandro, convencendo-o a abrir um negócio para ganhar dinheiro com contrabando durante a guerra.

Assim como uma ópera, o filme é dividido em três partes que pontuam acontecimentos, como o apoio do governo brasileiro aos nazistas em 1941; o carnaval de 1942; e a declaração de guerra do Brasil a Hitler, em agosto de 1942, com a ameaça de confisco dos bens de todos os alemães residentes no país.

As referências aos filmes norte-americanos e ao cinema são explícitas no filme. As salas de cinema tornam-se, de certa forma, a escola do malandro que, lá, aprende os trejeitos e as expressões americanizadas que utiliza – um reflexo da influência da cultura norte-americana na década de 1940. O personagem do malandro carioca é apresentado através de um número musical. A canção A Volta do Malandro foi escrita especialmente para o filme e resume perfeitamente a figura do malandro, este “barão da ralé”. Devidamente paramentados de branco e

¹⁵ Fonte: http://www.chicobuarque.com.br/cgi-bin/frame_construcao.pl?nurl=cin_malandro.htm

chapéu panamá, os malandros vão se reunindo na noite carioca. A música é incidental e a coreografia assimila as características do personagem, tornando-se uma extensão da canção. Os malandros dançam juntos como um corpo de baile pelas ruas da cidade. O que poderia parecer piegas revela-se uma articulação criativa dos números musicais, permitindo que estas seqüências tornem-se uma extensão da história.

A música faz parte da realidade dos personagens e torna-se uma espécie de licença poética para melhor expressar sua subjetividade. A música está associada à história de maneira visceral, dando-lhe continuidade. Diferente das chanchadas, em que a maioria dos números musicais acontecia em paralelo à narrativa, no filme de Ruy Guerra eles são parte fundamental da história e revelam muito mais sobre seus personagens do que os diálogos em si. Esse é um excelente exemplo da adaptação das estratégias dos grandes musicais norte-americanos. O filme utiliza essas estratégias para contar uma história de conteúdo e expressão nacional, numa feliz reinvenção do gênero musical.

Max faz “trocas” com os marinheiros norte-americanos no porto. Sua linguagem é americanizada. No cabaré das Folias Brejeiras – uma divertida corruptela de *Folies Bergère* – Margot se apresenta. O travesti Geni é uma espécie de mestre de cerimônias, num papel que muito se assemelha ao que Joel Grey interpretou no filme “Cabaret”, de Bob Fosse. Durante sua apresentação, o público canta um trecho da canção Geni e o Zepelim, repetindo os famosos versos: “Joga pedra na Geni / Joga pedra na Geni / Ela é feita pra apanhar / Ela é boa de cuspir / Ela dá pra qualquer um / Maldita Geni”¹⁶. Margot nem chega a se apresentar, porque Max cria confusão ao propor um brinde aos norte-americanos, enfurecendo assim os simpatizantes nazistas que freqüentam o cabaré. A pancadaria começa e a polícia chega para intervir.

Com a chegada de Tigrão e seus policiais, tem início mais um número musical. Tigrão, com um chicote na mão, canta Hino de Duran, canção que exalta a onipresença da lei. O chefe de polícia manda prender todo mundo, mas o

¹⁶ Trecho da canção Geni e o Zepelim, composta por Chico Buarque de Hollanda, em 1977/1978, para a peça teatral Ópera do Malandro.

aparentemente incorruptível homem da lei libera Max, seu amigo de infância, e prende uma inocente transeunte.

Max e Tigrão se encontram no banheiro e discutem sobre a tendência de Max aos negócios ilícitos e o fato de Margot ter abandonado Tigrão para ficar com ele. Apesar dos diálogos ríspidos, eles possuem uma relação quase fraternal. Sobre Margot, Max responde, cantando *Aquela Mulher*. A música revela porque Margot trocou o policial por Max. O número é construído através dos espelhos do banheiro. O jogo entre a imagem real e a fantasia faz com que Max assista ao próprio número musical, mostrando que aquilo que parece real pode ser ilusão. A forma como o número é apresentado põe em dúvida se o número acontece de fato ou se é apenas imaginação de Max. Mas, como as canções são uma forma de expressão natural para os personagens, esse tipo de manifestação torna-se real no universo proposto pelo filme. O duplo dos espelhos sugere também a duplicidade do personagem Max, a quem o policial chama de Tião, seu verdadeiro nome.

O próximo número possui uma estrutura teatral apresentada de forma cinematográfica. A inocente transeunte presa pela polícia é entregue ao alemão para que se torne a nova prostituta de seu bordel. Feia, faminta, assustada e vestida de trapos, ela é transformada pelas prostitutas da casa. Através do jogo de luzes e da montagem, ela passa da sala do alemão para um palco, rodeada por suas futuras colegas de trabalho. Elas cantam *Viver de Amor*, dizendo que o “amor é um bom negócio”, enquanto a simples mulher é despida e transformada, quadro-a-quadro, em uma “glamourosa” prostituta. Ao final do número, volta-se para a sala do alemão que agora exalta a transformação, num passe de mágica, da novata. O uso de estratégias exclusivamente cinematográficas dá um novo valor às seqüências, diferenciando o filme da peça teatral que o originou.

Em seguida, a pura e inocente Ludmila chega à estação, acompanhada de sua amiga Fiorella (Cláudia Jimenez), seu contraponto cômico. Romântica, Ludmila surge dançando na estação, com passos de bailarina, cantando *Sentimental*. Na canção, ela diz que ainda não foi feliz, mas que há de ser. O recurso da câmera lenta é usado para exaltar a pureza e a leveza do personagem. A cena acontece de dia e é bem iluminada, contrapondo-se às seqüências essencialmente noturnas de até então. Só se descobre quem é o

personagem ao final da sequência, quando ela abraça seu pai, o alemão Otto Struedel.

Num salão de bilhar, Max está engraxando os sapatos, quando encontra o malandro rival Sátiro que lhe propõe uma aposta em dinheiro para quem ganhar no bilhar. O jogo começa e os capangas de cada malandro organizam-se em volta da mesa. Enquanto jogam, eles cantam em dueto *Desafio do Malandro*. Na canção, eles ficam, a todo tempo, um atiçando o outro, e enquanto Max está ganhando ele “canta” vantagem. Mas, ao final, o jogo vira e ele acaba perdendo um dinheiro que não tem. O jeito malandro de ser é exaltado na música.

Quando o alemão Otto descobre que foi Max quem começou a confusão no cabaré, ele decide mandar Margot embora. Ela acaba voltando às ruas para se prostituir e assim conseguir manter seu malandro. Revoltado, Max, que agora tem dívidas a pagar, decide se vingar, conquistando a filha de Otto para depois abandoná-la, mas seus planos não saem conforme o planejado. Ludmila se revela mais esperta do que Max pensava e assim ela acaba conquistando-o. Ela o encanta ao dançar na praia, ao som de *O Último Blues*, transformando-se de menina em mulher.

Atormentado por seus sentimentos por Ludmila, Max procura refúgio no cinema. Lá, ao invés de assistir ao filme, ele vê Margot cantando *Palavra de Mulher* para ele. Em sua imaginação, ele prevê a reação de sua amante. Na música, ela diz que não o abandonará, mesmo se algum dia outra mulher o roubar. A interpretação carregada de emoção de Elba Ramalho dá peso a seu personagem. Ele acaba dormindo e só acorda quando o filme termina.

Ludmila o surpreende e lhe propõe sociedade numa empresa de importação. Na verdade, ela pretende ganhar dinheiro com contrabando durante a guerra. Com a experiência de Max, o tino empresarial de Ludmila e o dinheiro de seu pai, eles conseguem montar o negócio. O alemão fica revoltado ao saber que Max é o sócio de sua filha. Tigrão, na tentativa de recuperar Margot, decide alertá-la sobre a relação de Max com Ludmila.

O grande confronto das amantes de Max se dá em um bar. Ludmila foge de casa e vai ao encontro de Max. Assumindo estar apaixonada por ele, ela insiste para que eles se casem. Margot, que presencia tudo, resolve tirar satisfação. Elas se enfrentam, cantando *O Meu Amor* e Max sai de cena. As luzes do bar se

apagam e focos de luz iluminam somente as duas mulheres. Numa dança insinuante e sensual, elas tentam provar quem merece mais o amor do malandro. A câmera gira em torno das mulheres, exaltando a tensão entre elas e vai, aos poucos, subindo até que elas fiquem bem distantes. A seqüência termina sem que se saiba quem venceu o “duelo”.

Quando Margot marca um encontro com Tigrão, descobre-se que Max está com Ludmila. A cantora de cabaré volta a ser amante do policial que lhe garante uma vida mais digna, mas ela consegue jogá-lo contra Max. Paralelamente, Struedel exige que Tigrão encontre sua filha e acabe com o malandro que a levou.

No galpão da empresa de Max e Ludmila, eles vão se casar. A noiva, vestida de roxo, é ovacionada pelos capangas que cantam O Tango do Covil para ela. Neste número musical, os capangas dançam tango e carregam “a princesa do covil”, numa elaborada e divertida coreografia. A festa é interrompida pela chegada do policial Tigrão que ameaça matar Max para levar a noiva de volta a seu pai. Eles acabam entrando em acordo e Max decide fugir do país, abandonando assim sua vida de malandragem.

Arrasada, Ludmila volta para casa da mãe e chora em seu colo, enquanto ela canta Uma Canção Desnaturada. A mãe, ressentida, diz que a filha cresceu rápido demais e que, se pudesse, reverteria o tempo. A música assemelha-se a uma triste canção de ninar.

Um ano se passa, é o carnaval de 1942. As pessoas comemoram nas ruas, brincando e cantando Rio 42, canção tipo marchinha de carnaval que parodia a guerra. Margot é a principal atração de um cabaré. Ao final de seu show, Max Overseas ressurgue em sua vida, tocando no piano um trecho da canção *As Time Goes By*, do filme “Casablanca” (EUA – 1942), de Michael Curtiz. Assustada e com medo da reação de Tigrão, ela o manda embora, mas a paixão dos dois fala mais alto e eles decidem fugir.

Tigrão os flagra e resolve se vingar. Max o convence a abaixar a arma para se enfrentarem de forma justa. Ele diz que, desde pequeno, o policial sempre perdera para ele e que agora não seria diferente. A luta é coreografada como capoeira, com o ritmo acelerando na medida em que a tensão aumenta. Max consegue vencer a luta e humilhar Tigrão.

Quando finalmente acredita-se que ele e Margot viverão seu amor, ele diz para ela que decidiu se alistar e que vai lutar pelo país na guerra. Nesse último e grandioso número musical do filme, eles se abraçam e cantam *Pedacinho de Mim*, numa emocionada declaração de amor. A letra diz: “Oh, pedacinho de mim / Oh, metade adorada de mim / Lava os olhos meus / Que a saudade é o pior castigo / E eu não quero levar comigo / A mortalha do amor / Adeus”¹⁷. Enquanto eles se abraçam, ao fundo aparece um casal de dançarinos, vestidos como eles, que realizam uma bela e apaixonada coreografia. As imagens dos dançarinos são intercaladas pelas do casal que canta em dueto. Os bailarinos são como a alma dançante do casal, o último suspiro de seu amor que agora só existirá na lembrança.

Na terceira parte, já é agosto de 1942 e o governo brasileiro declara guerra a Hitler, dificultando a vida dos alemães residentes no país. Max reaparece e acaba casando-se com a filha do alemão, que decide aceitar o malandro como genro para conseguir amenizar sua delicada situação no país. Não são dadas maiores explicações sobre o que aconteceu com Max nesse meio tempo, mas como todo bom malandro, ele sabe muito bem o que quer.

Os números musicais são abordados de acordo com o exigido pela trama, cada um de forma diferenciada e funcional, numa impressionante variedade e riqueza de detalhes. O filme apresenta dezesseis canções que fizeram parte da história da música popular brasileira, criadas por um de seus mais prestigiados compositores, Chico Buarque de Hollanda. Essas canções reconstroem uma parte da história política e social do país, contada sob o ponto de vista da boemia e da malandragem carioca, numa mistura de perniciosidade e vulgaridade.

O filme tornou-se um marco do cinema brasileiro, apesar de muitas vezes esquecido. A adaptação e a apropriação das fórmulas dos musicais clássicos norte-americanos atingiram o ápice nessa produção, provando que é possível utilizar as estratégias do cinema hollywoodiano e ainda assim realizar um filme genuinamente brasileiro.

¹⁷ Canção de Chico Buarque de Hollanda, composta em 1977/1978, para a peça teatral *Ópera do Malandro*.

Sendo assim, percebe-se que o gênero musical teve uma importante participação na cinematografia brasileira. A adaptação brasileira do musical hollywoodiano deu ares tropicais ao gênero, descobrindo-se um jeitinho brasileiro de se fazer musical. O gênero passou por diferentes fases na história do cinema brasileiro, mas em todas conseguiu exaltar a nacionalidade, trazendo para o público as canções e estilos musicais do país. Por mais que o escapismo esteja associado ao gênero, seus filmes representam a fase de maior sucesso popular do cinema brasileiro. A música, a festa e a alegria também fazem parte da realidade do povo brasileiro. A variedade cultural e de estilos musicais existentes no país permitem ricas associações com o cinema. Os diferentes musicais realizados no Brasil possibilitaram ao público ver a sua própria cultura nas telas, e ouvindo a sua própria língua.

Com a retomada do cinema nacional e o aumento de produções ficcionais, espera-se que o gênero musical possa ressurgir de maneira significativa no país, desvencilhando-se das restritas abordagens atuais que limitam o gênero aos filmes de artistas/apresentadores de televisão. A “Ópera do Malandro” acabou se tornando um grande exemplo de que é possível utilizar o gênero musical, em sua essência, de forma criativa, inteligente e de grande apelo popular.

3.4 – O Musical na Índia

A Índia é o país que mais produz filmes no mundo, com uma produção duas vezes maior que a norte-americana. E o mais estarrecedor é que praticamente todos esses filmes são consumidos pelo mercado interno indiano. Esses são apenas alguns dos aspectos que tornam o cinema da Índia um caso único. Afinal, a cultura do país é tão forte que os filmes estrangeiros não conseguem se estabelecer; mesmo sem empecilhos legais, eles não são aceitos pelos espectadores indianos. Ao mesmo tempo, os filmes indianos não fazem tanto sucesso no exterior e, para que isso aconteça, eles precisam ser adaptados à cultura ocidental.

A Índia é um país de contrastes, com tradições antigas e rígidos princípios de hierarquia social, as castas. Cerca de 70% da população é pobre, alguns vivendo miseravelmente. Mesmo assim, o povo indiano encontrou no cinema uma

razão para sonhar. O cinema custa pouco e é acessível a todos. Não existem gêneros diferenciados porque praticamente todo filme intercala momentos de comédia, drama, romance, ação e musical, o que os torna muito longos, mas ao mesmo tempo possibilita que eles atendam às expectativas de todo tipo de espectador.

A estrutura escapista do musical é trabalhada em sua plenitude nos filmes indianos, mas este escapismo não se restringe apenas às seqüências musicais. Diversos elementos numa produção de Bollywood contribuem para tirar o espectador de sua realidade, permitindo que ele viva, por algum tempo, em um universo diferente do seu. Seja através da história, dos efeitos especiais, das canções, da dança ou da ação em si. O cinema potencializa os sonhos e reforça as crenças da nação. Um país com tantas diferenças sociais, econômicas e religiosas como a Índia é unificado através do cinema. Lá, o cinema não é intelectualizado; o cinema é para o povo, a fábrica de sonhos do homem comum. O cinema torna-se uma válvula de escape para o povo que assiste aos filmes para se desconectar da dura realidade.

Com tanta demanda, o cinema tornou-se uma das principais fontes de renda do país, chegando a ser considerado também sua arte mais popular. São cerca de 15 milhões de espectadores por dia¹⁸ nos cinemas indianos. Em consequência disso, toda a indústria cinematográfica se desenvolveu, ocorrendo uma busca desenfreada pelas escolas de cinema e de teatro. Na rígida sociedade hierárquica indiana, o cinema tornou-se a única possibilidade para se mudar de casta, ou seja, um aspirante a ator de uma casta inferior pode se tornar um grande astro do cinema e assim melhorar seu nível social.

As três principais cidades produtoras de filmes na Índia são Bombaim, Calcutá e Madras. Bombaim é responsável pelos filmes mais comerciais, o que lhe garantiu o apelido de Bollywood, mistura do nome Bombaim com Hollywood. Todos os filmes de Bollywood são filmados em pelo menos duas línguas, o *hindi*, que é a língua oficial do país, e o *urdu*. São principalmente as línguas que dividem a produção cinematográfica indiana, sendo que cada região produz filmes em

¹⁸ Fonte: documentário "*Welcome to Bollywood*", produzido por Marc Rousseau e Bertrand Deveaud, e dirigido por Nadine Kuhn, em 2000.

suas próprias línguas e dialetos. Essa divisão da produção indiana é esclarecida no texto do folder da mostra “Planeta Índia”, exibida na Mostra de Cinema Mundial – Indie:

A grande extensão territorial [da Índia] traz também uma complexidade de línguas. Cada uma das línguas faladas no país tem seu representante na indústria cinematográfica como o urdu/hindi (Bollywood), bengali, kannada, tâmil (Kollywood), telegu (Tollywood), malayalam, punjabi. Bollywood é a maior em termos de número de produção e bilheteria e é conhecida por seus musicais, entremeados por intensos triângulos amorosos, histórias melodramáticas e inocentes, por seus cenários e ricos figurinos, seus atores que são grandes estrelas e por seus filmes de longa duração, muitas vezes, falados em inglês. (AZZI, 2005, p. 24, 25)

Os filmes indianos possuem elementos típicos da cultura de seu povo que comprometem sua total compreensão pelos espectadores ocidentais. São embutidos no cenário, nos gestos ou no figurino importantes informações sobre a cultura e a classe social de um personagem. Esses códigos, que o espectador ocidental geralmente desconhece, são os atrativos para o grande público indiano. Eles têm orgulho de ver a própria cultura representada nas telas do cinema.

As músicas possuem um papel fundamental na cultura indiana, por isso tornam-se indispensáveis em seus filmes. O mercado cinematográfico anda junto com o mercado fonográfico, um alimentando o outro. Se uma música faz sucesso, logo ela estará num filme e, conseqüentemente, se um filme fez sucesso, logo suas músicas serão vendidas.

Apesar de o cinema norte-americano ser uma inspiração e alguns de seus clássicos terem sido adaptados na Índia, o filme indiano possui características próprias que o tornam único. Para começar, a própria cultura indiana destaca-se como principal fator de diferenciação, com os hábitos, os costumes e as tradições do povo sendo retratados nas telas de cinema. Outro importante fator de diferenciação são as seqüências musicais. Por vezes, durante uma canção, diferentes personagens cantam com uma mesma voz, o que causa um enorme estranhamento no espectador ocidental. As danças também são completamente diferentes, fruto da cultura indiana. A narrativa clássica foi assimilada e é difundida, sendo que nas escolas de cinema são estudados os grandes diretores mundiais. As histórias são contadas minuciosamente, fazendo com que um filme

indiano não dure menos do que três horas. Essa é outra diferença que também está relacionada à cultura local. Os filmes são longos porque o público quer fazer valer seu dinheiro, o que lhes garante um tempo maior para sonhar.

Assim, grande parte dos filmes indianos que chegam ao Ocidente é adaptada para o gosto do público estrangeiro, o que facilita sua aceitação no mercado externo, mas ainda assim é difícil encontrar filmes de Bollywood no mercado ocidental. Por isso, a pesquisa acabou se restringindo à análise de apenas um exemplar do musical indiano, o que não significa que este filme seja o melhor exemplar do gênero em seu país, pois a vasta produção indiana em si merecia um estudo à parte. “*Lagaan*, a Coragem de um Povo” (*Lagaan* – Índia – 2001), de Ashutosh Gowariker, é um interessante e relativamente recente filme indiano que teve distribuição internacional. Indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro, participou de vários festivais pelo mundo, acumulando prêmios de preferência popular. Suas conquistas internacionais contribuíram para a divulgação da cultura e da arte cinematográfica de seu país. Por isso, “*Lagaan*” pode ser considerado um relevante exemplo do cinema indiano.

O filme retrata a luta de um vilarejo contra os abusos do domínio inglês, na Índia de 1893. A trama sobre a luta de um povo contra a opressão possui um apelo universal. *Lagaan*, na língua *hindi*, quer dizer imposto e, durante a ocupação britânica na Índia colonial, era o termo usado para se referir ao imposto que o povo pagava ao Rajá – uma espécie de senhor feudal – que tirava uma pequena parte para si e repassava o restante para o exército inglês que “protegia” a região.

A pequena vila rural de Champaner vinha passando por sérias dificuldades, devido à seca. Se não chovesse logo, toda a plantação estaria comprometida, o que tornaria quase impossível o pagamento do *lagan* daquele ano. O pagamento desse imposto era extremamente injusto porque, devido às dificuldades do plantio, os pobres e famintos fazendeiros acabavam sendo obrigados a repassar praticamente toda sua colheita para as autoridades.

A história, apesar de seu caráter coletivo, gira em torno de três personagens principais: Bhuvan (Aamir Khan), um jovem de bom coração e herói da história; Gauri (Gracy Singh), a bela indiana apaixonada por ele; e Elizabeth (Rachel Shelley), a jovem inglesa interessada em Bhuvan, que os ajudará. Elizabeth é

irmã do cruel Capitão Russell (Paul Blackthorne), militar responsável pela região, que irá propor a Bhuvan uma aposta. Caso eles consigam vencer os britânicos num jogo de críquete, ele cancelará o *lagaan* de toda a província nos próximos três anos. Caso eles percam, terão que pagar *lagaan* triplicado naquele ano. Bhuvan não resiste e acaba aceitando a aposta, mesmo sem saber jogar críquete. Assim, ele precisa convencer os membros da vila, que se viraram contra ele, a fazer parte do time. Com a ajuda de Elizabeth, eles aprendem a jogar e se tornam adversários à altura dos ingleses.

O filme começa com um prólogo no qual o narrador contextualiza a história. A força e a beleza das imagens não devem nada às superproduções norte-americanas. Em termo de estratégias narrativas, o filme é meticulosamente bem estruturado. Ashutosh Gowariker, além de diretor foi o roteirista do filme. O famoso ator indiano Aamir Kahn gostou tanto da história que decidiu ser também o produtor do filme. O caráter fabular é reforçado pelo narrador que aparece no início e no fim da narrativa.

A música e os efeitos sonoros permeiam todo o filme e são realizados ao todo seis números musicais. Um número relativamente pequeno de seqüências musicais, para um filme indiano, que normalmente pode chegar a ter dez ou mais. No caso de “*Lagaan*”, as músicas são bem distribuídas na trama, não possuindo um caráter essencialmente fantástico. Os personagens dançam, principalmente, para celebrar.

Depois de apresentar os personagens da vila, suas crenças e manias, do alto do templo é anunciada a chegada das nuvens de chuva. Aí tem início o primeiro número musical do filme. Todos os moradores param o que estão fazendo e saem de casa para conferir, com seus próprios olhos, essa benção divina. Antes dessa seqüência é mostrado o Rajá tentando negociar com o capitão do exército inglês um pedido de seu povo. O arrogante Capitão Russell acaba dobrando a cobrança do *lagaan* daquele ano, simplesmente porque o Rajá não aceita uma aposta que ele lhe propõe. Assim, o espectador, que já possui essa informação e que também sabe do terrível período de seca que ameaça a região, acaba comemorando junto com os habitantes da vila a chegada das nuvens.

A alegria leva os habitantes a cantar e dançar em comemoração pela chegada das nuvens. Eles cantam *Ghanam Ghanam*, em agradecimento ao Deus Ghanam por ter trazido as nuvens. Na cópia do filme lançada no Brasil, as letras das canções não são traduzidas, o que prejudica o completo entendimento das seqüências musicais na trama. Assim como nos filmes da Unidade de Arthur Freed, no filme indiano os números musicais possuem uma função estratégica, dando continuidade à história, revelando o estado de espírito, as decepções e os sonhos do povo. Através de pesquisas, foi possível descobrir o que cantam os personagens.

Os números musicais são longos e as músicas, mesmo que comecem apenas com um personagem cantando, logo se espalham, fazendo com que toda a vila cante e dance. Isso acaba criando seqüências musicais grandiosas, pelo número de pessoas envolvidas. As letras das canções normalmente são poéticas e de caráter espiritual, fazendo um amplo uso de metáforas. Por exemplo, nessa primeira canção, os habitantes em coro pedem ao Deus Ghanan: “Não use espadas de luz, atire flechas de água”¹⁹.

A música indiana possui uma sonoridade diferente das músicas ocidentais. O timbre exótico dos instrumentos e a língua cantada produzem um som diferente, que convida a dançar. Normalmente, todo o som de um filme indiano é dublado depois da filmagem. No caso de “*Lagaan*”, os diálogos foram gravados de forma direta, em sincronia com a filmagem, o que acabou acentuando a artificialidade das seqüências musicais que foram dubladas posteriormente. Assim, o som dos números musicais soa falso, em comparação com o som do restante do filme.

A naturalidade da música no filme hollywoodiano dá a sensação de que a música está sendo tocada ao vivo. Já a canção indiana, por ser gravada em estúdio, com muitos reverbes na voz dos atores, soa artificial pela impossibilidade de ser reproduzida no contexto em que o personagem se encontra, ou seja, ao ar livre. Além do mais, as vozes cantadas são claramente diferentes das vozes

¹⁹ “*Don't use lightning's sword, shoot water's arrows / Bijuri ki talvaar nahin, boondon ke baan chalaao*”.

faladas dos personagens – o que gera um estranhamento, principalmente no público ocidental.

Culturalmente, a música e a celebração através da dança no filme indiano fazem mais sentido do que nos números musicais dos filmes norte-americanos. A tradição indiana de canto e dança é muito forte e torna plausível que um povo dance para celebrar a chuva. Já na cultura ocidental, o musical torna-se o gênero do absurdo porque na realidade (infelizmente) ninguém sai dançando e cantando na chuva, ou sequer para a chuva, e se o fizer será tachado de louco, pois rompantes de alegria demonstrados de forma pública não são bem tolerados na sociedade ocidental. Por isso, o musical possui um apelo muito mais forte na Índia, refletindo a cultura e a tradição de seu povo.

A fotografia do filme é belíssima e nessa sequência musical exalta a expectativa das pessoas da vila que, aos poucos, vão tendo seus rostos encobertos pelas sombras das nuvens, esperando, ansiosamente, pela chuva. Mas, infelizmente, as nuvens passam e não chove. O povo chega a pensar que foi punido por comemorar muito cedo e, arrasados, todos voltam a seus afazeres. Como as notícias ruins andam juntas, logo chegam os emissários do Rajá para informá-los que, naquele ano, o *lagaan* será dobrado. Indignados e incentivados por Bhuvan, eles decidem conversar pessoalmente com o Rajá que só está cumprindo uma exigência inglesa. É aí que o desafio do jogo de críquete é feito a Bhuvan. Percebendo a injustiça contra o povo de Bhuvan, Elizabeth decide ajudar a vila de Champaner.

O segundo número musical é uma das seqüências mais significativas, em que a música possui um papel fundamental na narrativa. É através dela que Bhuvan tenta convencer os habitantes da vila a formarem um time com ele. A canção é *Mitwa*, que quer dizer 'Amado'. Assim, Bhuvan e Gauri vão cantando e chamando a atenção de toda a vila, dizendo que a terra é deles e já que surgiu um caminho para que eles possam recuperá-la, a chance é agora. Eles dizem que os sonhos de um são os sonhos de todos e, juntos, eles conseguirão realizá-lo. Cada pessoa que se junta a eles entra na dança e vai completando o número musical, acompanhando os passos de Bhuvan. Com passos diferentes e bem marcados, os homens dançam e são acompanhados pelas mulheres. A elas cabe a graciosidade dos movimentos e a eles a força e a masculinidade. Assim como

nos musicais clássicos norte-americanos, as seqüências de dança são mostradas de corpo inteiro, valorizando as habilidades dos atores.

Na letra da canção, existe um apelo poético para que todos se unam. Com melodias alegres, os personagens atraem não apenas os membros da vila, mas também empolgam o espectador. Passado o estranhamento do som cantado, o envolvimento catártico toma conta do público. Apesar dos detalhes excessivos, que provavelmente seriam descartados num filme norte-americano, a história é construída de forma a estimular a identificação do espectador, apresentando e intensificando todos os aspectos do drama vivido pelos personagens.

Assim, o time vai se completando e eles vão aprendendo o jogo com Elizabeth. A seqüência musical seguinte é a da tradicional celebração do aniversário de Krishna. A vila toda se prepara para as comemorações e Elizabeth é convidada a participar. Gauri está cada vez mais enciumada por ter que dividir a atenção de Bhuvan com a inglesa. Seu ciúme será expresso na dança que se mistura a uma espécie de encenação, ao contar a história de Krishna e Radha – deuses que se amavam.

A dança indiana é uma forma de expressão rica em simbologias. Os gestos, as expressões e os movimentos possuem diferentes significados que se referem à religião e à mitologia indiana. A construção dessa seqüência de dança típica é a primeira referência à dança enquanto espetáculo no filme.

A canção *Radha Kaise Na Jale*, que significa ‘Como Radha pode não ter ciúmes?’, reflete, através da dança típica, a própria situação de Gauri e Bhuvan. Assim como Radha tem ciúmes de Krishna, Gauri está com ciúmes de Bhuvan e coloca toda sua emoção na interpretação e na dança. A primeira imagem da dança é uma tomada do alto, ao estilo Busby Berkeley, com os dançarinos em pé, dispostos em círculos concêntricos, sob um chão enfeitado. As roupas coloridas, os enfeites e os adereços dão um ar de exotismo à dança, alegrando o espetáculo.

Eles são acompanhados por dançarinos que fazem o coro masculino e feminino. Gauri canta que Radha tem ciúmes de Krishna porque sua atenção é sempre solicitada por todos. Ele tenta consolá-la, dizendo que, mesmo que Krishna esteja longe dela, é por ela que seu coração se entenece, por isso não há motivos para sentir ciúmes. Gauri se vê ameaçada por Elizabeth e toda a

atenção que Bhuvan reserva a ela. Mas, assim como na música, o coração de Bhuvan pertence a Gauri e a ninguém mais.

Gauri sempre foi apaixonada por Bhuvan e, apesar de serem grandes amigos desde a infância, ele nunca assumiu seus sentimentos por ela. Elizabeth aprende *hindi* e passa a se comunicar melhor com Bhuvan, ao ensinar-lhe a jogar críquete. Quando a jovem inglesa pede para ficar a sós com Bhuvan, Gauri sai de cena. Elizabeth, assim como Gauri previa, apaixonou-se por Bhuvan e, na falta de coragem em dizer-lhe isso em *hindi*, ela o diz em inglês – língua desconhecida por ele.

A mais longa seqüência musical acontece a seguir. Bhuvan encontra Gauri sozinha no alto da montanha. Ele insinua saber de quem ela está com ciúmes. Ela se sente magoada pela brincadeira e diz que nunca mais quer vê-lo. É aí que ele se declara para ela. Nessa seqüência musical, eles cantam *O Rey Chhori* que quer dizer ‘Oh, garoto!’. A fantasia e a realidade se misturam pela primeira vez. Enquanto Gauri e Bhuvan celebram seu amor um pelo outro, paralelamente, Elizabeth é mostrada e suas fantasias se misturam às cenas de amor dos dois, sugerindo um triângulo amoroso. Ela também canta, em inglês, seu amor por Bhuvan.

A imagem dos dois enamorados indianos mistura-se ao sonho de amor de Elizabeth. Mesmo sem saber se será correspondida, a inglesa celebra seu amor e cria fantasias com Bhuvan. Ela imagina estar no lugar de Gauri, com suas roupas, vivendo na vila com ele. Logo depois, eles estão dançando juntos uma espécie de minueto, em um típico baile da sociedade inglesa, Bhuvan está vestido com trajes ocidentais. Essas imagens surgem em contraponto às danças indianas realizadas por Bhuvan e Gauri para celebrar o seu amor.

Na próxima seqüência musical, o time já está completo e a data da partida se aproxima. Durante sua preparação física, mental e espiritual, os jogadores cantam *Chale Chalo*, uma espécie de chamada à ação. Essa é uma canção patriótica que convida todos para lutar pelos seus ideais, porque juntos conseguirão derrotar o inimigo. A empolgante melodia dessa canção, associada às imagens da esperança dos habitantes de Champaner reforçam o envolvimento do espectador, que torce por eles. Logo, toda a vila também canta.

Na manhã do dia seguinte, não só o povo da vila vai para o campo de críquete, mas uma multidão de pessoas, vindas de toda a província, cujo destino também está nas mãos do time de Bhuvan. O capitão inglês, depois que seus superiores descobrem sobre a aposta, tem muito a perder se for derrotado no jogo. Nesse caso, ele deverá pagar do próprio bolso o *lagaan* triplo e será transferido para uma das colônias inglesas na África. Assim, a partida fica mais acirrada, pois ambos os lados têm muito a perder.

A partida dura três dias. As seqüências de jogo são construídas de forma a intensificar a expectativa do público que também acaba aprendendo, didaticamente, as regras do jogo. No primeiro dia, o time indiano se sai bem. Já no segundo dia, os ingleses levam vantagem, o que aumenta a tensão para o terceiro e último dia. Ao fim do segundo dia de jogo, os habitantes de Champaner voltam arrasados para casa. Ao ver seus homens desesperados e desiludidos, as mulheres da vila se reúnem no templo e, através da canção *O Paalanhaare*, pedem a Deus que os proteja e os ajude a superar os obstáculos.

Os homens logo se juntam às mulheres nessa oração e reencontram nela a esperança. Mesmo nesse momento difícil, a música entra como um consolo. É através dela que os personagens encontram forças para continuar lutando. Ao compartilhar a dor e as alegrias, o povo da vila percebe que possui os mesmos problemas e que somente unindo forças conseguirá enfrentá-los.

Mesmo que o conflito seja personalizado na figura de Bhuvan, as causas do herói indiano normalmente são causas universais, evocando o herói mítico, transformando a luta de um indivíduo na luta de uma comunidade. A idéia de grupo é muito bem trabalhada e faz com que a história de cada personagem seja apresentada. Essas pequenas tramas paralelas dão humanidade à história, que continua embasada no par central. O herói é aquele personagem que acelera o processo de transformação do grupo do qual faz parte, encorajando-o a enfrentar os medos. As músicas reforçam essa idéia de grupo e ajudam a dar unidade, harmonizando a comunidade.

No final, depois de muito sofrimento, o povo de Champaner consegue vencer. E, segundo o narrador, a história de Bhuvan, assim como a de vários outros anônimos heróis indianos, acabou sendo esquecida das páginas da história.

Este filme é um bom exemplo das produções de qualidade de Bollywood, mas é claro que também existem muitos filmes que deixam a desejar, ou que soam estranhos, já que a questão cultural é um fator relevante para essa avaliação. Normalmente, as produções indianas seguem um padrão, diferenciando sua abordagem de acordo com a tradição e a língua da região para a qual estão sendo produzidas.

Existem também aqueles diretores indianos que desejam fazer um outro tipo de cinema, mais realista e consciente da realidade de seu povo. Normalmente, os jovens que saem das escolas de cinema desejam mudar o mundo com seus filmes, mas acabam descobrindo que precisam se adaptar às tendências do mercado para continuar no ramo – algo não muito diferente do que ocorre na indústria hollywoodiana.

A pluralidade é uma forte característica da Índia, permitindo que filmes de todos os tipos sejam feitos para agradar às diferentes tradições do país. Numa Índia de tantas diferenças, o cinema pode se tornar o catalisador de um profundo processo de transformação social e o cinema de entretenimento pode ser uma importante ferramenta nesse processo.

3.5 – Os Musicais Socialistas (União Soviética e Alemanha Oriental)

O cinema soviético estava ligado aos interesses do regime socialista. Com a queda do Czarismo, a Rússia passou a ser controlada pelo governo provisório, mas logo a Revolução Russa estourou, transformando Vladimir Lênin no primeiro líder da União Soviética, ao final de 1917. Nos tempos de Lênin, definiu-se que os princípios do Partido Comunista Soviético deveriam ser ensinados ao povo e, devido à grande popularidade do cinema, este tornou-se o maior instrumento de propaganda comunista. Com a morte de Lênin, em 1924, Joseph Stalin assumiu o poder e o cinema continuou sendo usado para difundir os ideais do regime socialista.

Cineastas soviéticos que conquistaram renome internacional por seus filmes, teorias e abordagens diferenciadas do cinema, como Dziga Vertov, Vsevolod Pudovkin e Sergei Eisenstein, foram responsáveis pela criação de um cinema mais intelectual e poético. Os filmes de Eisenstein, por exemplo, contribuíram

para o desenvolvimento de uma narrativa de articulações intelectuais, na qual a montagem representava um papel fundamental, exigindo uma participação mais interpretativa e racional do espectador.

Para efetivar o cinema enquanto instrumento propagandístico do regime, foi necessário torná-lo ainda mais atrativo e de fácil assimilação para o homem comum. Apesar de toda a contribuição à história do cinema e ao desenvolvimento de uma narrativa mais reflexiva, os filmes de Eisenstein foram considerados herméticos e de difícil apreensão. Assim, passou-se a ser exigido que o conteúdo ideológico dos filmes fosse expresso sob a forma de “entretenimento”²⁰. Dessa maneira, apesar de toda a rigidez do sistema, até os socialistas acabaram se rendendo ao gênero musical; afinal, as massas precisavam ser entretidas. Como as taxas de importação dos musicais norte-americanos eram muito altas e sua exibição estimulava a divulgação dos ideais capitalistas, o governo decidiu que a União Soviética passaria a produzir seus próprios musicais.

O documentário “*East Side Story*” (França/Alemanha – 1997), escrito e dirigido por Dana Ranga, revela a história por trás dos musicais soviéticos, alguns dos quais foram banidos e proibidos. As dolorosas lembranças e a forte crítica intelectual transformaram a produção de musicais em tabu, levando a realização do gênero, atualmente, quase à extinção. Em seu documentário, Ranga procurou resgatar a história do musical soviético e suas contribuições, a fim de amenizar o sofrimento de seu povo, em um período difícil de sua história. Sem esse filme, pouco ou quase nada se saberia sobre as produções musicais realizadas por trás da cortina de ferro, sendo que grande parte dos filmes é apresentada pela primeira vez no ocidente.

Sem grandes pretensões em dar explicações e detalhes técnicos sobre a realização dos musicais soviéticos, o documentário procura esclarecer o contexto sob o qual o gênero se desenvolveu e confronta depoimentos de críticos, historiadores, artistas e pessoas do público. Dessa maneira, o filme revela a diversificada e inusitada produção do gênero mais hollywoodiano em um país comunista.

²⁰ O termo ‘entretenimento’ era veementemente repudiado pelo Partido, mas é esta a palavra que melhor expressa a intenção comunista de aumentar o apelo popular de seu cinema.

O primeiro diretor soviético do gênero musical foi Grigori Alexandrov. Antigo colaborador de Eisenstein, Alexandrov viajou com ele para os Estados Unidos e lá assistiu a muitos musicais norte-americanos. Ao voltar para a União Soviética, Alexandrov realizou “*Jolly Fellows*” (*Vesyolyye Rebyata* – URSS – 1934), a primeira comédia musical soviética. No melhor estilo das comédias rocambolescas norte-americanas o filme apresenta a história de um simples fazendeiro que é confundido com um famoso maestro. A confusão se forma quando, ao invés de reger a orquestra, ele rege seus animais que começam a “cantar”. No final, a ordem é restabelecida e o fazendeiro é convidado a substituir o maestro, agora oficialmente, e acaba se saindo muito bem. O filme foi um enorme sucesso de público.

Stalin aprovou a produção e incentivou que outros filmes do gênero fossem produzidos. “*Volga-Volga*” (URSS – 1936), outro filme musical de Alexandrov, tornou-se o favorito de Stalin. Na história, pobres fazendeiros vão a Moscou para participar de um concurso de música e acabam conhecendo as maravilhas industriais. A indústria soviética era valorizada como símbolo da modernidade, ao ser confrontada com a surpresa e a admiração dos fazendeiros diante de suas imponentes máquinas. No fim, os indefesos homens do campo, por um golpe de sorte, conseguem vencer o concurso, mesmo depois de terem perdido a partitura.

Verifica-se que temas simples relacionados à música eram associados à exaltação do trabalho e aos ideais do regime socialista. Era preciso enaltecer o ideal socialista através da industrialização e da vida dedicada ao estado e ao bem comum. Assim, a maioria dos musicais desenvolvia esses temas, levando muitos dos filmes do período a celebrar, com números musicais, o trabalho. Um musical sobre os motoristas de tratores é um bom exemplo disso. “*Tractors Drivers*” (*Traktoristy* – URSS – 1939), de Ivan Pyryev, exaltava a modernidade das máquinas associadas ao trabalho no campo. Nesse filme, os carteiros também ganham um número musical; mesmo que eles façam suas entregas de bicicleta, o esforço e o sacrifício para levar as cartas às pessoas são o mérito de seu trabalho. O trabalho braçal no campo é exaltado em “*Cossacks of the Kuban River*” (*Kubanskie Kazaki* – URSS – 1946), também de Pyryev.

Os filmes possuíam coreografias que, ao invés de escapismos fantásticos, aconteciam no próprio ambiente de trabalho, pela repetição dos movimentos

braçais ao ritmo da música. Assim, era possível ver dezenas de camponeses ceifando alegremente no campo, enquanto cantavam, por exemplo. Os ângulos de câmera eram cuidadosamente escolhidos, procurando apresentar de maneira funcional as causas do Regime. Dessa forma, apesar da falta de dinheiro e de equipamento moderno, os temas dos musicais soviéticos diferiam essencialmente dos norte-americanos, apesar das estratégias narrativas serem similares. Já o uso dos musicais enquanto fuga da realidade foi aproveitado estrategicamente para afastar o povo da cruel e violenta realidade do regime socialista na União Soviética, embotando as tentativas de um cinema mais questionador.

Durante o governo de Stalin, essa série de musicais inocentes tinha um propósito de ser. Os diretores e roteiristas sabiam os riscos que corriam, caso seus filmes fossem interpretados como oposição ao Partido. Por isso, eram obrigados a restringir sua abordagem, exaltando a simplicidade e o otimismo dos trabalhadores. Esses temas possuíam um grande apelo junto à população da União Soviética e exaltavam as “vantagens” do regime, criando a ilusão do perfeito funcionamento do Socialismo. Isso ocorreu durante o período mais violento do governo de Stalin, quando um maior número de musicais foi estrategicamente produzido. Esse período ficou conhecido na história como “Grande Terror”.

Nessa época, as pessoas eram presas, torturadas e mortas, mesmo se fossem apenas suspeitas de oposição ao governo. Por isso, muitos diretores, historiadores e críticos negam a herança musical do cinema soviético. Para eles, esses filmes representavam uma mentira, escondendo a realidade de uma das piores fases do regime comunista. Eles alimentavam o povo de ilusões, enquanto a realidade era dura e cruel. Assim, logicamente, o escapismo característico dos musicais não era aceito pelos intelectuais do regime socialista.

É interessante ressaltar que, de certo modo, nos Estados Unidos era “transparente” a idéia escapista presente nos filmes musicais, sendo que o povo conhecia bem a dura realidade da depressão pela qual o país passava, tendo o cinema como uma renovação das esperanças. Ao contrário da União Soviética que procurava com esse tipo de filme mascarar a realidade, com um sentido mais contundente de alienação das massas proposto por Stalin.

Nos filmes soviéticos, o enobrecimento do trabalho procurava dar orgulho ao povo, sugerindo que eles acreditassem que, ao se sacrificar, estariam contribuindo para o engrandecimento da nação. As histórias eram relativamente simples, mostrando sempre o povo como herói capaz de superar as adversidades em nome da comunidade.

A participação das mulheres na força de trabalho era ativa. Várias foram as heroínas dos musicais, que, com personagens ingênuos, mas batalhadores, conquistaram multidões, tornando-se um modelo para milhares de mulheres. A famosa heroína dos filmes de Pyryev era Marina Ladinina que, mais tarde, se tornaria sua esposa. Essa era uma prática comum na União Soviética, os diretores normalmente eram casados com as atrizes de seus filmes.

Com a morte de Stalin, os musicais ingênuos morreram com ele. Tudo relativo a esse período da história soviética tornou-se tabu. Assim, os musicais deixaram de ser produzidos e essa fase da história do cinema soviético foi, de certa forma, renegada. Apesar disso, o público encontrava nesse tipo de filme sua história, remetendo-se às únicas boas lembranças de uma fase difícil de suas vidas. Mesmo que contraditórios e absurdos ao olhar contemporâneo, os musicais soviéticos cumpriram sua função de entreter – ainda que a alienação e o mascaramento da realidade fossem um alto preço a pagar.

Na antiga Alemanha Oriental, a DEFA (*Deutsche Film-Aktiengesellschaft*) era a única empresa produtora de filmes e pertencia ao Estado. Seu objetivo era propagar os ideais comunistas na Alemanha Oriental desde que esta se tornara uma zona de ocupação soviética. Os musicais da DEFA e de outros países do bloco comunista destacaram-se por utilizar estratégias tipicamente hollywoodianas na divulgação da música, da cultura, da língua e dos ideais da nação. Os princípios do partido passaram a ser mais velados e os filmes eram um enorme sucesso de público.

Antes de retomar a produção de musicais, o governo realizava filmes institucionais que eram exibidos nas escolas e nas comunidades. Esses filmes não possuíam grande apelo junto ao público, mas era como que uma obrigação civil assisti-los. Como um grande número de pessoas atravessava as fronteiras em busca de diversão no ocidente, o governo descobriu que elas iam assistir aos

filmes de entretenimento ocidentais. Assim, foi determinado que os socialistas deveriam voltar a produzir seus próprios musicais e dessa forma conquistar novamente seu público. O grande problema era a defasagem na produção do gênero, uma vez que os diretores da nova geração não possuíam experiência na realização de musicais. Além disso, a indústria cinematográfica soviética na Alemanha Oriental não possuía muito dinheiro e nem recursos tecnológicos suficientes para produzir o mais caro dos gêneros. Essas adversidades acabaram contribuindo para a criação de soluções formais criativas, não comprometendo o resultado final dos filmes.

A fantasia burguesa dos filmes ocidentais era uma má influência para o Regime Comunista. A grande retomada do gênero veio com o filme “*My Wife Wants to Sing*” (*Meine Frau Macht Musik* – Alemanha Oriental – 1958), de Hans Heinrich. O diretor teve à sua disposição os melhores atores, a melhor orquestra e os melhores dançarinos do país. O filme foi realizado a cores e narra a história de uma dona-de-casa que decide se tornar cantora. Seu marido é contra, argumentando que o lugar da mulher é em casa. Apoiada pelo regime comunista, que dá plenos direitos à mulher que deseja trabalhar, a esposa consegue convencê-lo. Apesar da filosofia do Partido pregar isso, essa era uma distante realidade para muitas donas-de-casa soviéticas, subjugadas ao machismo de seus maridos.

Na verdade, esse era o único ideal comunista apregoado no filme e foi o principal argumento do diretor para convencer os censores a autorizar sua produção. Ao término da produção, no entanto, o filme foi condenado pelos censores. Com seqüências musicais exuberantes, exaltava-se as vantagens da vida no Regime Comunista, mas mesmo os comunistas perceberam que aquela era uma vida boa demais. Assim, o filme foi considerado como incentivador dos ideais capitalistas, mero entretenimento sem fundamento nas bases do Partido e foi colocado em uma lista negra que o proibia de ser exibido.

O que os censores não sabiam era que a trilha sonora do filme já havia sido lançada em disco e estava sendo amplamente divulgada nas rádios. As músicas tornaram-se um sucesso tão grande que houve uma pressão popular para que o filme fosse lançado. Os membros do governo chegaram a um acordo com o diretor que re-editou o filme e finalmente pôde lançá-lo. Ao contrário do estímulo

ao gênero que aconteceu no período de Stalin, naquela época era mais fácil realizar filmes políticos do que filmes de entretenimento.

Talvez o filme que melhor revele o espírito contraditório da época seja “*Midnight Revue*” (*Revue um Mitternacht* – Alemanha Oriental – 1962), de Gottfried Kolditz, que narra a história do rapto de diretores, compositores e roteiristas que só seriam libertados após realizarem um filme musical. O governo exigia que filmes de entretenimento fossem realizados, mas quase nenhum dos roteiros apresentados atendia às suas expectativas. Por isso, em “*Midnight Revue*”, os personagens são submetidos ao drama real vivido pelos realizadores do cinema socialista. Assim como “*My Wife Wants to Sing*”, o filme foi um sucesso em todo o Bloco Comunista.

A Alemanha Oriental tornou-se uma importante produtora de musicais naquele período, com produções que adaptavam as fórmulas dos musicais norte-americanos à realidade comunista. Seus atores chegavam a ser comparados com os ocidentais, como a atriz Karin Schröder que foi considerada a Doris Day do leste, depois de sua interpretação em “*The Lovable White Mouse*” (*Geliebte Weiße Maus* – Alemanha Oriental – 1964), também de Gottfried Kolditz.

Assim como aconteceu na Inglaterra e no Brasil, o musical soviético também tirou proveito de músicos consagrados para estelar seus filmes, mesmo esta não sendo uma prática comum no regime socialista. O jovem casal popular de cantores Chris Doerk e Frank Schöbel tornaram-se estrelas de musicais, levando a música popular para as telas. O filme estrelado pelo casal, “*No Cheating Darling*” (*Nicht Schummeln, Liebling* – Alemanha Oriental – 1972), de Joachim Hasler, foi o último musical socialista.

Nos países do Bloco Comunista, o cinema tomou rumos diferentes dos países capitalistas, devido principalmente à sua estrutura política, social e econômica peculiares. Mas, ainda assim, os mais improváveis países a adaptar o gênero musical surpreenderam com significativas produções. O mais caro dos gêneros cinematográficos norte-americanos, símbolo da sociedade capitalista, acabou se manifestando de maneira peculiar também nos países de regime socialista.

3.6 – Releituras do Musical: Carlos Saura, Fernando Solanas e Lars von Trier

Algumas manifestações do gênero musical trazem em si a força das raízes culturais e intelectuais de seus realizadores. Esse é o caso de alguns filmes dos cineastas Carlos Saura, na Espanha; e Fernando Solanas, na Argentina. Suas contribuições isoladas possibilitaram uma nova abordagem do gênero musical, repleta da emoção e da intensidade das manifestações artísticas de seus países, associadas diretamente à visão peculiar de mundo desses diretores. Já o polêmico diretor dinamarquês Lars von Trier faz uso das origens norte-americanas do musical sem adaptá-lo a uma nacionalidade específica, mas criticando-o e homenageando-o, através da abordagem moderna e questionadora que lhe é peculiar.

Na década de 1980, o cineasta espanhol Carlos Saura (1932 -) realizou uma brilhante trilogia de balés dramáticos, através da dança e da música flamencas, em colaboração com o coreógrafo e dançarino Antonio Gades (1936 – 2004): “Bodas de Sangue” (*Bodas de Sangre* – Espanha – 1981); “Carmen” (Espanha – 1983); e “O Amor Bruxo” (*El Amor Brujo* – Espanha – 1986). Mesmo que essas produções sejam consideradas filmes de dança, o uso criativo da coreografia e, conseqüentemente, da música espanhola enquanto instrumento narrativo permite sua análise como sendo um novo tipo de abordagem musical.

Carlos Saura é um dos grandes expoentes do cinema espanhol das décadas de 1970 e 1980 que, depois da morte do ditador Franco, passou a abordar diferentes temas em seus filmes. Durante a ditadura, seus filmes possuíam um caráter essencialmente político, procurando revelar os efeitos do regime franquista na sociedade espanhola. Sua trilogia na década de 1980 tornou-se um dos maiores sucessos de bilheteria espanhola, revelando a cultura e a arte de seu povo para o mundo. Em 1988, a trilogia ganhou um prêmio especial no Festival de Cinema de Montreal.

Em “Bodas de Sangue”, uma companhia de dança ensaia um espetáculo de dança inspirado na peça teatral homônima do espanhol Federico García Lorca. Na história de García Lorca, uma jovem camponesa foge com seu amante no dia

em que se casara com outro homem. O marido, então, vai atrás dos amantes para limpar sua honra.

Num primeiro momento, Saura apresenta a preparação dos artistas nos bastidores do espetáculo, com todos os dançarinos preparando-se para um ensaio geral com figurino completo. Esse ensaio já é o próprio espetáculo. A história é narrada a partir da dança flamenca. É através dela que se compreende a tragédia campesina de García Lorca. O envolvimento dos atores e a forma como a história é filmada permitem que o espectador transcenda a simplicidade estética e se envolva na intensidade narrativa da dança flamenca. A história é contada no palco de ensaio de um teatro, não há público.

A princípio, tem-se a sensação de que o filme será mais um musical de bastidores, apresentando as agruras dos dançarinos, comparando sua realidade com a fantasia proposta no espetáculo a ser montado. Inusitadamente, o filme toma outra direção, revelando-se incrivelmente inovador. O espectador se envolve tanto no espetáculo que se esquece que está assistindo apenas ao “ensaio”.

Antonio Gadés interpreta a si mesmo enquanto dançarino e coreógrafo do espetáculo. Sua coreografia desenvolve soluções teatrais que são intensificadas pela maneira como são filmadas. A fotografia de Teo Escamilla (habitual colaborador de Saura) exalta os pontos dramáticos da história através do uso de planos fechados dos rostos, movimentos e expressões dos dançarinos, tornando-se extremamente funcional à narrativa. Aquilo que poderia ser essencialmente teatral é filmado de maneira criativa e cinematográfica. A beleza e o envolvimento dos dançarinos com sua arte dão intensidade ao drama. A música e a dança flamencas valorizam a expressão do turbilhão de emoções trabalhado na história. Não há diálogos durante todo o ensaio.

Uma das mais belas seqüências é a do duelo, brilhantemente coreografada, com os bailarinos dançando como se estivessem em “câmera lenta”. O silêncio é absoluto e apenas a respiração ofegante dos artistas é ouvida. Dessa maneira, a dança incorpora a “câmera lenta”, elemento cinematográfico, para dar mais intensidade emocional à narrativa. A violência e a paixão dos personagens-dançarinos transparecem na coreografia, levando-os a duelar até a morte.

Com o fim da dança, o filme também chega ao fim e, ao contrário dos musicais hollywoodianos, não é necessário mostrar a noite de estréia e a reação

do público com o espetáculo. O público é o espectador de cinema que teve o prazer de assistir a um grande espetáculo. Através de enquadramentos fechados e planos-detalhes, é reforçada a intensidade do drama. Num palco, esses recortes não seriam possíveis e, por isso, a obra ganha vida no cinema, pela maneira peculiar como é apresentada, fazendo com que o envolvimento do espectador seja diverso do de um suposto espectador de teatro.

A vigorosa coreografia exalta os sentimentos e torna-se elemento fundamental na narrativa. As formas, os sons, o canto, as sombras e as composições dão intensidade ao espetáculo, apresentando uma abordagem musical diferente. Aquilo que poderia ser apenas mais um musical de bastidores se torna um espetáculo à parte que faz uso das estratégias cinematográficas para narrar uma história sem diálogos, apenas com música, dança e sentimento. A originalidade desse primeiro filme não foi superada pelas produções seguintes apesar do sucesso da trilogia.

Já em “Carmen”, realidade e fantasia confundem-se na busca do coreógrafo Antonio Gadés por uma dançarina para o papel-título de seu espetáculo, baseado na novela *Carmen*, de Prosper Mérimée, e na ópera homônima, de Bizet. A dançarina encontrada por Antonio também se chama Carmen e ela se revela tão intensa e complicada quanto o personagem que interpreta no espetáculo. O coreógrafo passa então a sofrer na realidade o drama que encena.

Um dos maiores violonistas flamencos, Paco de Lucia, também participa do filme, assim como Cristina Hoyos, grande dançarina flamenca e freqüente colaboradora de Antonio Gadés. Mais uma vez, o desenvolvimento da narrativa acontece através da dança e da música flamencas, mas dessa vez elas intensificam as emoções e os conflitos dentro e fora do palco.

Na história e na ópera original, Carmen é uma cigana que sabe se utilizar de sua sensualidade. Seu coração não tem dono e ela vive a intensidade do momento, estimulando paixões e desilusões arrebatadoras. Ao entrar e sair da vida do jovem sargento José, ela encontra seu fatal destino.

A linha entre realidade e fantasia é tênue, fazendo com que se misturem. Nos ensaios do espetáculo, as situações apresentadas confundem o drama real de Antonio com a encenação. Isso se deve essencialmente à estrutura narrativa do filme que intensifica o drama de *Carmen*, adaptando-o à atualidade. Por se

tratar de um ensaio, os personagens do espetáculo se confundem com seus personagens fictícios quando dançam sem o figurino, apenas com suas roupas normais.

A metalinguagem se faz presente em diferentes níveis. Afinal, a vida imita o espetáculo que encena a ficção como reflexo da vida, mas a vida em questão também é ficção por se tratar de um filme. Os números são coreografados com inigualável elegância por Antonio Gadés. Não há público, apenas os envolvidos na montagem do espetáculo. A estrutura da montagem de um espetáculo é evidenciada, mas sua similaridade com a realidade dos personagens torna-se o eixo principal da narrativa. Dessa maneira, a dança ganha um valor mais passional, por expressar também o turbilhão de sentimentos reais dos dançarinos, o que torna suas performances ainda mais emocionantes.

Uma seqüência memorável é a do duelo que leva o espectador a confundir se é Antonio duelando com o verdadeiro marido de Carmen ou se é seu personagem duelando com um dos amantes da cigana. Ao final, tudo se revela parte do ensaio, mas a intensidade emocional do espectador a essa altura e a ordem em que a seqüência é colocada na história sugerem a confusão. Através da dança, eles duelam. As composições do enquadramento acabam fazendo com que a luta seja vista através de suas sombras. A relação de poder entre os personagens oscila com o aumentar e diminuir de suas sombras projetadas. A coreografia e os compassos ritmados em contraponto dão força à seqüência. Com a vitória do personagem de Antonio, Carmen passa para seu lado. O silêncio e as interpretações intensas refletem também o momento vivido pelo casal na realidade.

A obsessão de Antonio por Carmen acaba sendo sublimada na ficção, quando seu personagem mata por amor. Se ele não pode tê-la, ninguém mais a terá. O filme termina com a morte de Carmen no espetáculo, deixando em aberto o drama da realidade.

A simplicidade e a personalização do conflito, através do espelhamento do drama fictício na realidade do coreógrafo Antonio, possibilitam uma diferente abordagem de uma das óperas mais adaptadas ao cinema. *Carmen* já ganhou diferentes versões cinematográficas, entre elas a superprodução musical hollywoodiana “Carmen Jones” (EUA – 1954), de Otto Preminger, e até uma

versão dramática de Jean-Luc Godard, “Prenome Carmen” (*Prénom Carmen* – França – 1983). A trama chegou até mesmo a ganhar uma versão para TV, produzida pela MTV, em “Carmen: a Hip Hopera” (EUA – 2001), de Robert Townsend, estrelada pela cantora *pop* Beyoncé Knowles.

Ainda assim, o filme de Saura, apesar de não ser uma superprodução, inova ao provar a modernidade de um clássico, ao mesmo tempo em que exalta suas raízes ciganas através da apaixonada e sedutora dança flamenca.

Em “O Amor Bruxo”, último filme da trilogia, a intensidade da dança flamenca é retomada para exaltar o amor cigano. Carmelo (Antonio Gades) sofre em silêncio por não poder revelar seu amor por Candela (Cristina Hoyos) que havia sido prometida para José (Juan Antonio Jiménez) ainda criança. Ao se casarem, descobre-se que José nunca fora fiel a Candela e a trai com Lucía (Laura del Sol). Nessa trama amorosa, a relação entre realidade e espetáculo é mais branda que nos outros filmes da trilogia. Só se sabe que a situação em questão é uma encenação porque, logo na abertura do filme, a câmera passeia pelos fundos de um teatro, aparentemente abandonado, e revela um imenso palco cujo cenário reproduz um acampamento cigano.

O cenário realista permite uma maior aproximação do espectador com a história vivida pelos personagens. José é morto numa luta para defender sua amante Lucía. Carmelo acaba sendo preso por engano e a história é retomada quatro anos depois do acontecido quando ele sai da prisão. Candela está enfeitiçada e todas as noites vai ao local onde José morreu para encontrá-lo. Lá, eles dançam juntos. A partir do reencontro de Carmelo e Candela eles decidem ficar juntos e tentam quebrar o feitiço de José sobre ela, consultando uma velha cigana. O ritual de fogo proposto por ela não consegue quebrar o feitiço e eles descobrem que a única maneira de fazê-lo é entregar Lucía a José em troca de Candela.

A dança permeia todo o filme, tornando-se uma realidade e uma forma de expressão típica dos ciganos. A sequência da troca dos casais é um dos grandes momentos do filme. Carmelo convence Lucía a acompanhá-lo até o local onde José morreu. Lá, eles assistem ao ritual de Candela e, durante o momento de maior intensidade de sua dança com o morto, ela se retira, fazendo com que ele perceba que Lucía está presente. A troca de pares acontece e os quatro dançam

juntos num ritual de magia e sedução. Em alguns momentos, José e Candela hesitam e tentam voltar a dançar juntos, mas Carmelo logo toma sua amada em seus braços, afastando-a dos encantos de seu falecido marido. Ao final, José leva Lucía embora e deixa o casal em paz para sempre.

Apesar dos diálogos, são as canções passionais espanholas que revelam o interior dos personagens. Em determinada seqüência, toda a comunidade cigana permanece imóvel, como que congelada, enquanto Candela dança entre eles, expressando seu ciúme. É como se ninguém a visse e apenas o espectador passa a conhecer seus sentimentos mais íntimos.

A dança e a música flamencas de origem cigana tornam-se a expressão máxima dos sentimentos dos personagens. Ao contrário dos filmes anteriores, a relação entre espetáculo e realidade é colocada em segundo plano. Em “Bodas de Sangue”, o espetáculo em si é a essência do filme. Em “Carmen”, a realidade se confunde com o espetáculo. Já em “O Amor Bruxo”, apesar de também se tratar de um espetáculo, a trama em si tem mais força do que a estratégia de se narrar através da dança com a expressividade da dança flamenca sendo justificada pelo contexto cigano. Isso acaba fazendo com que o filme não atinja a originalidade das produções anteriores. Ainda assim, a obra revela-se um belo espetáculo, graças à emoção contida na coreografia de Gadés.

Na década de 1990, Saura retornou ao gênero que o consagrou com o média-metragem “*Sevillanas*” (Espanha – 1992), além dos longas “*Flamenco*” (Espanha – 1995) e “*Tango*” (Argentina / Espanha – 1998), este último foi indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro. Essa obra apresenta aspectos de metalinguagem, uma vez que aborda a tentativa de um diretor de superar a separação de sua esposa, realizando um filme sobre tango. Assim como nos filmes de sua trilogia, a narrativa de “*Tango*” imbrica o espetáculo dentro do espetáculo, com os números musicais justificados pela filmagem que o personagem do diretor (Miguel Angel Solá) realiza. Entretanto, apesar da retomada do gênero, o filme não emplacou como os anteriores e nem apresentou grandes inovações.

Na América Latina, há também uma relevante herança de filmes musicais. Apesar da dificuldade em se ter acesso a essa cinematografia, pode-se destacar

a obra contundente do diretor argentino Fernando Solanas “Tangos, o Exílio de Gardel” (*Tangos, el Exilio de Gardel* – Argentina / França – 1985), que propõe uma original adaptação do gênero, possuindo um contundente fundo político.

Ao longo de sua carreira, Fernando Solanas (1936 -) procurou fugir dos moldes hollywoodianos e das tradições “autorais” do cinema europeu, criando o que chamou de “terceiro cinema”. Dentro desse conceito, juntamente com seu freqüente colaborador Octavio Getino, buscava um cinema característico do terceiro mundo. Um cinema questionador e independente realizado através da colagem de variadas técnicas e que exaltasse sua própria cultura. Dessa maneira, Solanas propôs uma alternativa própria para o cinema Latino Americano, procurando libertá-lo dos moldes e tendências norte-americanos e europeus.

“Tangos, o Exílio de Gardel” é formado por vários “quadros”, introduzidos por cantores-dançarinos, mostrando a montagem de um espetáculo de tango pelos exilados argentinos em Paris. Através desse espetáculo, o filme revela o sofrimento vivido por essas pessoas, tendo no tango a expressão máxima de seus sentimentos. O tango é para os argentinos muito mais do que uma dança ou uma música, o tango é um sentimento. Como tal, ele torna-se a forma mais passional de expressão da subjetividade dos personagens, aliando em si a intensidade da música com o sentimento da coreografia de maneira sensual e vibrante.

As diferentes estratégias utilizadas por Solanas contribuem para a criação de uma forma narrativa diferenciada que, assim como o espetáculo preparado em seu filme, pode ser definida como “Tanguédia”. A “Tanguédia” é uma mistura do tango com as possibilidades da tragédia e também da comédia. Para exaltar esses elementos, apresenta-se a vida no exílio como um espetáculo dramático que atormenta os expatriados e, ao mesmo tempo, confunde os jovens que cresceram longe das influências pelas quais os adultos choram.

A teatralização dos espaços tanto dentro quanto fora do palco e a apresentação da história em capítulos recitados por uma narradora/cantora/dançarina/personagem contribuem para a criação de um universo absurdo e confuso, mas que, na verdade, revela-se como uma forma original de representação da repressão, do sofrimento e da nostalgia dos exilados. O tango se torna assim uma metáfora política para expressar os

sentimentos dos exilados argentinos, depois do golpe de estado na Argentina, em 1976.

A busca desesperada por um final para o espetáculo reflete a busca dos próprios exilados pelo fim, ainda incerto, de seu exílio. Ao final do filme, eles descobrem que o final do espetáculo deveria permanecer “em aberto” sugerindo que o próprio espectador o criasse. A finalidade da “Tanguédia” no filme era apresentar para o mundo tudo aquilo que estava acontecendo na Argentina, num exercício de livre expressão de sentimentos e desejos que foram reprimidos no país pela ditadura. O filme em si utiliza-se desse mesmo princípio, tornando-se um exemplo criativo da abordagem musical no cinema ao levantar questões relevantes que contribuem para o desenvolvimento de um novo olhar sobre a situação dos exilados. Como afirmam os próprios personagens: “Muito mais tempo se passou na vida que no tempo”, e é hora de voltar para casa.

A nostalgia do exílio tem sua expressão máxima no uso do termo “Exílios de Gardel”. Carlos Gardel (1890 – 1935) foi um famoso cantor e compositor de tangos argentinos que, apesar de sua origem francesa, tornou-se um ídolo argentino, ajudando a divulgar as tradições do país latino-americano no mundo através de sua música. Assim como os tangos se tornaram a verdadeira “pátria” de Gardel, para os argentinos expatriados, eles representam uma forma de conseguirem se reconectar com seu país, tentando, ao realizar o espetáculo, compreender e reconstruir dentro de si aquilo que perderam.

A música arrebatadora de Astor Piazzola e a criativa estrutura narrativa permitem que a poesia transcenda o protesto político, humanizando as relações e levando o espectador a compreender a dor dos exilados. A obra de Solanas revela-se melancólica e saudosista, examinando os problemas políticos através das origens culturais e musicais argentinas, e criando uma abordagem original do gênero musical.

Talvez seja essa raiz cultural/musical o grande diferencial, ainda pouco explorado, do cinema latino-americano. Essa essência existia nas chanchadas e é ela que se torna imprescindível resgatar. O filme de Solanas prova que essa peculiaridade latina pode ser usada em favor da narrativa, abordando até mesmo temas mais sérios e transformando a música em aliada contundente para a cinematografia de um povo tão passional quanto o latino.

Algumas manifestações isoladas do gênero musical não fazem parte de uma cinematografia específica, mas aconteceram através de diretores como Lars von Trier (1956 -) que, com seu filme “Dançando no Escuro” (*Dancer in the Dark* – Dinamarca / Alemanha / Holanda / EUA / França / Inglaterra / Suécia / Finlândia / Islândia / Noruega – 2000), contribuiu com sua visão peculiar de mundo para sugerir uma nova abordagem do gênero, relendo-o à luz dos novos tempos. A obra ganhou a Palma de Ouro de melhor filme e o prêmio de interpretação para Björk, no Festival de Cinema de Cannes.

O controverso Lars von Trier (1956 -) foi um dos fundadores do movimento denominado Dogma 95, cujo objetivo era se rebelar contra os padrões estabelecidos do cinema, criando novas regras que valorizavam um minimalismo técnico em favor do realismo. Para isso, o diretor ajudou a escrever o manifesto do movimento em que eram listadas dez regras rígidas, definindo os aspectos técnicos e artísticos que um filme deveria seguir. O manifesto foi assinado por ele e pelos diretores Thomas Vinterberg, Kristian Levring e Søren Kragh-Jacobsen, que se comprometiam a realizar filmes dentro das premissas estabelecidas. As dez regras do movimento ficaram conhecidas como “voto de castidade”, já que eles deveriam se manter fiéis a seus princípios. Segundo o próprio von Trier, o objetivo maior era impor limites a si mesmos enquanto cineastas. Além disso, o Dogma 95 acabou contribuindo para a desmistificação do processo cinematográfico propondo uma democratização de sua indústria. Suas regras são apresentadas no texto abaixo:

O manifesto Dogma 95 defende um retorno do cinema aos seus princípios básicos, estabelecendo, para isso, alguns princípios obrigatórios na realização de um filme: a obra não pode ser qualificada dentro de nenhum gênero; o diretor não pode levar crédito por sua realização; o formato da película necessariamente deve ser de 35mm; não pode haver ações superficiais (assassinatos ou presença de armas em cena); a filmagem deve ser realizada na própria locação, sem utilização de recursos como *chromakey* ou criação de cenários em estúdio. Se um cenário particular é fundamental para o desenrolar de uma história, deve-se procurar uma locação que atenda a esta exigência. O som nunca deve ser adicionado posteriormente. Só é permitido som ambiente, de maneira que uma música só se fará presente caso esteja realmente tocando durante as filmagens. Não se utiliza

iluminação artificial, nem filtros ou efeitos ópticos. O filme não deve ter corte de tempo, *flashback* ou qualquer subversão da ordem temporal. A câmera deve ficar na mão, e não estaticamente apoiada em um tripé. É permitido, contudo, que ela fique imóvel em cena, desde que seja segurada de maneira bem firme. O objetivo maior é o de extrair a máxima verdade dos personagens e da história narrada. (ANDRADE, 2005, p. 45)

Os filmes “Festa de Família” (*Festen* – Dinamarca / Suécia – 1998), de Thomas Vinterberg, “Os Idiotas” (*Idioterne* – Dinamarca / Suécia / França / Holanda / Itália – 1998), de Lars von Trier, e “Mifune” (*Mifunes Sidste Sang* – Dinamarca / Suécia – 1999), de Anders Thomas Jensen e Søren Kragh-Jacobsen, foram os primeiros realizados pelo movimento Dogma 95. Em 2000, ao realizar o filme “Dançando no Escuro”, Lars von Trier se libertou das amarras do Dogma.

Seu filme narra a história de Selma (interpretada pela cantora Björk), uma jovem tcheca, mãe solteira, que está ficando cega. Ela vai para os Estados Unidos com seu filho para que, lá, ele consiga ser operado da mesma doença genética que a está deixando cega. Selma é operária em uma fábrica e, para conseguir se manter no emprego, ela esconde sua deficiência visual. Ela se dedica integralmente ao trabalho, chegando a parecer insensível com seu filho, mas o que ninguém sabe é que ela trabalha incessantemente para juntar o dinheiro para a operação do menino. Obcecada pelos musicais hollywoodianos Selma passa a compensar sua falta de visão e as dificuldades de sua vida através da fantasia. Ela se imagina fazendo parte de números musicais e os diferentes sons do ambiente estimulam sua fantasia.

A história possui dois mundos distintos. Um deles, a realidade, é apresentado seguindo as regras do Dogma 95, com câmera na mão, cores pálidas. O outro mundo, a fantasia, é filmado à maneira clássica, com a câmera fazendo movimentos suaves e a presença de cores mais vivas, seguindo alguns dos preceitos dos musicais hollywoodianos. O confronto desses dois mundos rompe com a filosofia do Dogma 95 que era terminantemente contra qualquer filme que valorizasse a artificialidade e a ficção. Apesar de utilizar o gênero musical, o filme ainda faz uso de algumas das regras do Dogma 95 de forma funcional para a narrativa.

A história de Selma se passa no início da década de 1960, em uma pequena cidade dos Estados Unidos. Sua vida é sacrifício e sofrimento, sua salvação está

na fantasia. Ela é boa e alegre com todos, seu único objetivo na vida é conseguir dinheiro para a operação de seu filho, é por isso que ela se sacrifica tanto. O mais comovente é que ninguém sabe disso, a não ser o espectador. Por alguns momentos, Selma se esconde das dificuldades da vida, imaginando que está em um musical. Os números musicais servem de alívio tanto para Selma quanto para o espectador que acompanha suas dificuldades. Como eles fazem parte de sua imaginação, acabam funcionando como comentários das situações vividas por ela.

No início do filme, Selma e sua amiga Kathy (Catherine Deneuve) aparecem cantando *My Favorite Things*, música que Rodgers e Hammerstein II escreveram para “A Noviça Rebelde”. Logo, o espectador descobre que se trata de uma peça, uma remontagem teatral de A Noviça Rebelde, em que Selma faz o papel da noviça Maria (papel de Julie Andrews no cinema). Até na fábrica, enquanto trabalha, Selma ensaia as famosas canções do musical. Seu filho se chama Gene, numa clara alusão ao grande dançarino Gene Kelly.

Em outro momento, ela e Kathy vão assistir a “Rua 42” no cinema e, como Selma não enxerga direito, Kathy conta o que está acontecendo no filme para ela. Seus momentos favoritos são as seqüências de canto e dança. Esse início do filme apresenta o personagem, sua bondade, sua obsessão por musicais e as dificuldades que enfrenta para criar o filho que vive matando aula. Selma é uma pessoa simples, todos gostam dela. O trabalho na fábrica é pesado e perigoso, exigindo concentração. O espectador já sabe que ela decorou as letras do teste de visão do oftalmologista para que ele a deixasse continuar trabalhando, escondendo assim sua cegueira.

Graças a Selma, todos os personagens comentam suas opiniões sobre os musicais. Uns gostam, outros não entendem, mas todos respeitam sua paixão pelo gênero. O casal Bill (David Morse) e Linda (Cara Seymour), de quem Selma aluga um pequeno *trailer* para viver com seu filho, é extremamente gentil com ela. Bill é policial e recebeu uma herança há alguns anos atrás que permite que eles levem uma vida tranqüila. Na verdade, Bill confessa a Selma que não tem mais dinheiro algum e que, como não tem coragem de contar isso a sua esposa, ela continua gastando, aumentando assim as dívidas do casal. Em troca, Selma conta-lhe que está ficando cega devido a uma doença genética e que está

juntando dinheiro para a operação de seu filho. Bill chega a pedir dinheiro emprestado para Selma que nega, dizendo que o dinheiro é para a operação – fato que ele já sabia.

O primeiro número acontece na fábrica, quando Selma vai trabalhar também no turno da noite para conseguir mais dinheiro. Sua amiga Kathy, ciente de sua deficiência, aparece para ajudá-la. Os sons repetitivos das máquinas criam um ritmo e, através deste ritmo, Selma cria uma música, entrando assim na fantasia. O número acontece na própria fábrica. As cores se tornam mais vivas e todos participam. Todas as canções originais do filme foram escritas por Lars von Trier e Björk. A própria cantora fez os arranjos e a adaptação musical das letras para seu estilo. O jeito peculiar de Björk cantar dá um tom exótico aos números musicais.

A música desse primeiro número chama-se *Cvalda*, o apelido carinhoso que Selma dá a sua amiga Kathy. Selma canta para ela e todos na fábrica dançam, fazendo o coro da canção. O número é estruturado como um musical hollywoodiano, com uma elaborada coreografia ao redor das máquinas. Os cortes acelerados acompanham o ritmo da música – além de compensarem o fato de Björk e Catherine Deneuve não saberem dançar. Kathy chega a ser colocada em um elevador industrial que a faz girar, simulando os movimentos de uma dança. O número está inserido no contexto da fábrica. Enquanto Selma fantasia, na realidade, ela acaba se distraindo e quebrando uma das máquinas pela falta de atenção.

Para compensar sua cegueira, a audição e a imaginação de Selma se tornam mais aguçadas. Ela começa a criar a fantasia a partir de sua realidade, encarando-a como um espetáculo musical. Para Selma, os musicais são muito mais que mero entretenimento, pois é neles que ela encontra motivo para sonhar. No curso de teatro, ela percebe que não terá condições de interpretar Maria, já que sua cegueira está aumentando rapidamente. Ela pede ao professor para tirá-la do papel. Ele, que só a escalara devido a sua paixão por musicais, fica sem entender e pergunta se ela fingira gostar de musicais todo aquele tempo. Ela responde que sim, que fingira.

Em uma noite, Bill aproveita-se da informação que tem sobre a cegueira de Selma e, ao invés de ir embora da casa dela, ele apenas finge ir, permanecendo

lá para descobrir onde ela esconde o dinheiro. No dia seguinte, ela é demitida da fábrica e, com o acerto final, consegue dinheiro suficiente para pagar a operação de Gene. Ao sair da fábrica, ela volta para casa, seguindo a linha do trem. Jeff (Peter Stormare), que é apaixonado por Selma, encontra-a na linha do trem e descobre que ela está cega. Ali começa o segundo número musical do filme, um dueto entre eles cantando *I've Seen It All*.

Esse número acontece ao ar livre. Selma diz a Jeff que ela já viu de tudo, tentando assim banalizar sua cegueira, e ele cita coisas que ela ainda não viu. Os sons do trem passando, lento e pesado dão o ritmo da música. As pessoas que estão no último vagão começam a dançar em sincronia e Selma se junta a elas. Jeff permanece à parte, tentando convencê-la que ainda há muito para se ver. Toda a realidade se transforma num musical, desde o casal colocando roupas no varal que dança balé, até os pescadores no rio que fazem movimentos ritmados, sugerindo uma dança. Nessa seqüência Lars von Trier utilizou 100 câmeras distribuídas em ponto estratégicos para filmar toda a seqüência de uma só vez. Esses ângulos de câmera associados ao movimento constante do trem e a coreografia criam belas composições. Ao final, ouve-se o som do trem se afastando e Selma volta à realidade, exatamente no mesmo lugar em que o número teve início. Ela tranquiliza Jeff, dizendo que ainda enxerga e pede que ele a busque mais tarde, para levá-la a um lugar.

Seus problemas só irão aumentar quando ela voltar para casa e descobrir que seu dinheiro sumiu. Bill é o único suspeito. Ela vai até a casa dele para pegar seu dinheiro de volta. Numa armação, ele a rouba e depois a acusa de tentar roubá-lo. Em quem a justiça iria acreditar? No policial norte-americano “honesto” ou na pobre imigrante. A maldade e a mesquinhez de Bill contrapõem-se à bondade e honestidade extremas de Selma. Ao final, levada pelas circunstâncias, a bondade também gera maldade, em nome de um sonho que lhe estava sendo negado. Dessa maneira, Lars von Trier manipula os sentimentos do espectador, fazendo com que ele se torne cúmplice das ações do personagem, compactuando com suas escolhas e decisões, mesmo que estas não sejam corretas.

Até esse momento, os números musicais lidam apenas com a subjetividade de Selma, mostrando a realidade como ela gostaria que fosse. São os sons da realidade que a levam a imaginar. Depois de pedir seu dinheiro de volta e Bill a

acusar de roubo, ela pega o dinheiro em cima da mesa e tenta sair do quarto. Bill a ameaça com a arma e, acidentalmente, acaba atirando em si mesmo. Depois do tiro, ele toma consciência de seus atos e, envergonhado, pede que ela o mate. Selma se nega a fazer isso e ele toma-lhe o dinheiro, dizendo que ela só poderá levá-lo se o matar. Nessa sequência dramática, Selma não tem escolha. A esposa de Bill sai para chamar a polícia e, provavelmente, Selma perderá seu dinheiro e será presa, com todo o seu sacrifício tendo sido em vão.

Ela acaba matando Bill e, antes de sair da casa, mais um número musical acontece. Agora, a fantasia torna-se refúgio para sua loucura e alienação. Atordoada pelo que acabou de fazer, ela se senta e o som da agulha num disco de vinil a leva a imaginar. Ela estrutura em sua mente o que aconteceu, cantando *Smith & Wesson*. Nesse número, Bill, mesmo depois de morto, a ajuda a fugir. Ela pede perdão por tê-lo machucado, ao que ele responde que fora ele quem a machucara. Nesse número, Selma busca explicações e até seu filho acaba aparecendo e cantando um trecho da canção, em contraponto com a melodia. Enquanto pedala em sua bicicleta em círculos, Gene repete *you just did what you have to do* (você fez o que tinha que fazer). Ela se culpa, mas, em sua imaginação, todos a protegem, já que seus atos são justificados por sua causa maior, a operação do filho.

Ao sair da casa, a realidade volta por alguns instantes, mas logo o som de um metal batendo no mastro da bandeira no jardim a leva de volta à fantasia. No jardim, ela encontra Linda que também a ajuda, orientando-a a ir embora, uma vez que a polícia está a caminho. Selma quer se entregar, mas Linda a adverte que eles ficarão com seu dinheiro. O número é claramente uma fantasia de Selma, já que as pessoas envolvidas na situação não sabem a verdade. Na fantasia, ela é reconfortada e seus atos são justificados e perdoados. A ingenuidade do personagem é mantida, mesmo depois de seu ato criminoso.

Esse filme é, na verdade, o último de uma trilogia que Lars von Trier chamou de *Golden Heart Trilogy*. Os filmes dessa trilogia possuem heróis de bom coração que se mantêm puros, mesmo depois de seus atos impuros. O primeiro e o segundo filme foram “Ondas do Destino” (*Breaking the Waves* – Dinamarca), em 1996, e “Os Idiotas”, em 1998. Com a história de Selma, a trilogia se completa.

Os sons da natureza estimulam a fantasia de Selma que sai dançando pelo jardim. A realidade volta e percebe-se a diferença de seu comportamento real e o da fantasia, o que deixa claro que os números aconteceram apenas em sua imaginação. Jeff acaba chegando mais cedo para buscá-la e esta é a salvação temporária de Selma. Enquanto eles saem, a polícia chega. Ele a deixa num ponto de ônibus na beira da estrada e ela pede que ele não a siga. Ela vai a uma clínica pagar a operação de seu filho. Jeff, que ficara esperando por ela, lembra que era noite de ensaio no teatro e pergunta se ela quer ir.

Na aula de teatro, acontece o próximo número musical. Todos já sabem que Selma é uma assassina, mas o professor decide mantê-la no ensaio para que dê tempo de a polícia chegar para prendê-la. Ela tenta partir algumas vezes e o professor acaba convencendo-a a ficar, falando do próximo número. Enquanto todos participam da encenação, ela é transportada para a fantasia pelos sons que eles produzem. Nesse número, ela se questiona por que ama os musicais. Todos participam, dançando animadamente, sapateando e batendo palmas. Ela acaba encontrando a resposta para sua paixão, já que nos musicais “sempre tem alguém para te pegar quando você cai”. Ao recriar uma seqüência típica dos musicais em que os dançarinos carregam a protagonista, a fantasia se torna uma extensão da realidade. Ao final do número, são os guardas que estão lá para pegá-la, substituindo na fantasia os dançarinos. Logo em seguida, a realidade volta e Selma é presa. A canção compensa o fato de que, na realidade, não há ninguém para pegá-la quando cair. Esse número foi chamado por von Trier de *In The Musicals, Part 1*.

Já no julgamento, Selma é acusada pelo promotor de ter cometido um homicídio premeditado. Ele a apresenta como egoísta e insensível ao trair a confiança do casal que a acolheu. Selma não reage às acusações. Ao ser colocada no banco dos réus, ela não conta toda a verdade, por ter prometido a Bill que não revelaria seu segredo. Ela também não conta que estava juntando seu dinheiro para a operação de seu filho e diz que enviava o dinheiro para seu pai, Oldrich Novy, na Tchecoslováquia.

Oldrich Novy foi um grande ator de musicais tchecos, famoso por seus números de sapateado. Por sua paixão por musicais, Selma acaba inventando ser ele seu pai. O advogado descobre sua invenção e usa isso contra ela no

juízo, convocando o próprio Oldrich Novy para depor. Em meio a seu depoimento, Selma abstrai as falas do advogado e entra em sua fantasia através dos sons de lápis a rabiscarem no papel. O número *In The Musicals, Part 2* tem início com todos na corte dançando e fazendo sons com os pés e com as mãos. A música é a mesma do número anterior, só que agora Selma faz um dueto com Oldrich Novy (interpretado por Joel Grey). A escolha do ator Joel Grey para o papel do grande sapateador presta uma homenagem a este talentoso ator, então com 68 anos na época das filmagens, que ganhou o Oscar de melhor ator coadjuvante por sua atuação como o mestre de cerimônias em “Cabaret” (EUA – 1972), de Bob Fosse. O número termina com Selma voltando à realidade do juízo e sendo condenada à forca pelo assassinato de Bill.

Na prisão, a fuga para suas fantasias se torna mais difícil, devido ao ambiente extremamente silencioso. Selma tem plena consciência de suas fantasias. Ela as justifica, dizendo que fantasia estar em um número musical porque em musicais “nada de horrível acontece”. Agora, com o silêncio da prisão, até essa fantasia lhe é negada e os dias se tornam mais difíceis para ela. Selma chega a tentar se animar, cantando, à capela, *My Favourite Things* e fazendo ruídos com as mãos e com os pés. Essa sequência também é filmada como um número musical, mas representa um número diferente dos anteriores, já que é ela quem tem que criar os sons para entrar na fantasia.

Jeff, finalmente, descobre que o dinheiro de Selma foi para pagar a operação de Gene. Ele e Kathy decidem contratar um advogado para reabrir o caso. Quando Selma descobre que é com o dinheiro da operação de Gene que eles pretendem pagar o advogado, ela se recusa a reabrir o caso. Ela lutara a vida toda para que seu filho fizesse essa operação e não vê sentindo em tentar salvar-se da pena de morte se for para passar o resto da vida na cadeia. Selma aceita sua pena e exige que o dinheiro pague a operação de seu filho. Kathy fica zangada com sua decisão, mas não há escolha.

Em sua última noite, Selma é levada para um bloco especial da prisão. Lá, ela aguarda o momento do enforcamento. Ao chegar a hora, assustada, ela não consegue se levantar. A policial que a acompanhou, a ajuda, fazendo sons com os pés para que ela a acompanhe. O número musical *107 Steps* tem início. Selma dança e canta os passos que faltam para chegar ao cadafalso. Ela passa pelas

celas de outros prisioneiros e os consola, chegando também a dançar com os guardas. No local de sua execução, quando colocam o capuz em sua cabeça, ela desmaia. Selma, então, é amarrada a uma prancha e implora para que não tenha que usar o capuz já que é cega. Enquanto o policial vai verificar se isso é permitido, Selma começa a gritar por seu filho. Kathy, que está na platéia para assistir à execução, consegue burlar a segurança e entrega a Selma os óculos de Gene. Ela conta que ele foi operado e que não ficará cego. Kathy é retirada e a notícia que ela deu acalma Selma que começa a cantar de fato, na presença de todos.

Em outro momento do filme, Selma revelara que, quando assistia a musicais, saía do cinema sempre na penúltima canção. Ela preferia fazer isso para que o musical fosse eternizado em sua mente, nunca chegando ao final. Por isso, na hora de sua execução, a canção que ela canta é *Next to Last Song*. Ouvindo as batidas de seu coração, ela canta que não há nada a temer, porque aquele não é o final, mas apenas a penúltima canção. Ela é enforcada enquanto canta. De repente, um silêncio absoluto toma conta do ambiente. Aparece escrito sob a imagem: "Dizem que é a última canção, mas eles não nos conhecem. Só será a última canção se deixarmos que seja". A câmera sobe lentamente, como se fosse a alma de Selma que ascende aos céus, deixando aquela vida de dor e sofrimento para trás.

Pode-se fazer uma comparação entre os personagens Selma e Cecília, do filme "A Rosa Púrpura do Cairo" (*The Purple Rose of Cairo* – EUA – 1945), de Woody Allen, verificando-se que ambas buscam refúgio na fantasia. Cecília procura fugir da realidade através do cinema – seu templo de fantasia. Selma transforma sua realidade em fantasia, já que está ficando cega. A vida da imigrante tcheca é tão sofrida que escolher a ficção – escolha que, para Cecília, seria loucura – torna-se a salvação de Selma. São os números musicais que ela cria em sua imaginação que lhe dão forças para enfrentar a vida. Sua positividade e alegria ao encarar as situações cotidianas são um reflexo da mentalidade difundida pelos musicais.

Muito além de ser apenas mais um musical, "Dançando no Escuro" é um drama que faz refletir. Vítima das circunstâncias, Selma é levada a cometer atos impensados, mas isto não tira sua aura de desproteção e bondade. Lars von Trier

mostra que mesmo a bondade excessiva pode levar à violência e, dessa maneira, ele confronta o espectador com seus próprios sentimentos. Moralmente, sabe-se que o que Selma fez é errado, mas, ao mesmo tempo, o egoísmo de Bill rouba-lhe seu único propósito na vida. Essas provocações morais são uma constante no trabalho do diretor. A escolha de se fazer um musical faz extremo sentido na narrativa. Selma possui a bondade e a alegria típica de personagens dos musicais hollywoodianos. O mundo a sua volta não compartilha desse espírito e a realidade é cruel.

Woody Allen certa vez afirmou sobre a escolha de Cecilia entre a realidade e a fantasia: “É claro que ninguém pode escolher a fantasia porque essa escolha levaria à loucura, de modo que é preciso optar pela realidade. E você se fere quando escolhe a realidade”²¹. Lars von Trier, por sua vez, faz com que seu personagem escolha a fantasia e mesmo que esta escolha o tenha levado à loucura, ele prova que, para Selma, foi melhor viver a loucura da fantasia do que sofrer com sua dura realidade.

Ao mesmo tempo, as fugas de Selma para a fantasia acabam atrapalhando seu trabalho, distanciando-a quando precisa estar atenta, fazendo-a correr o risco de se machucar ou de se ferir gravemente. Sua realidade é transformada e até amenizada por suas fantasias musicais, o que acaba comprometendo sua relação com a vida, alienando-a. Assim, os números musicais do filme funcionam tanto como crítica ao escapismo proposto pelo cinema de entretenimento, como homenagem a um gênero que evoca a esperança ainda que momentânea.

“Dançando no Escuro” é um musical original, por sua forma de introduzir os números musicais na narrativa, aliando o realismo do estilo Dogma 95 com a fantasia e artificialidade dos musicais. Com seu filme, Lars Von Trier prova que o gênero pode ser usado tanto em seu esplendor enquanto entretenimento fascinante, quanto como uma forma contundente de se tocar em temáticas mais profundas, contendo, inclusive, a homenagem e a crítica simultaneamente na narrativa.

²¹ BJÖRKMAN, 1995, p.149.

Dentro de sua própria história, o musical passou por fases de auge criativo e de saturação extrema, que chegaram a ocasionar o desgaste de suas fórmulas. Quando se pensava que já haviam sido esgotadas as possibilidades estratégicas do gênero, o musical volta a surpreender, adaptando-se à contemporaneidade e encontrando formas próprias de expressão, mais maduras e revigoradas em diferentes cinematografias.

Como já foi dito anteriormente, novas possibilidades também foram sugeridas para o musical pela animação, inclusive em outras cinematografias que também propuseram releituras e homenagens ao gênero hollywoodiano, através de uma abordagem animada. Esse é o caso, para citar apenas alguns exemplos significativos, de: “*Grey Wolf and the Little Red Riding Hood*” (URSS – 1990), de Garri Bardin, que, através da técnica de animação em *stop motion*²², apresenta uma estilização da famosa história de chapeuzinho vermelho, como um musical em que cada personagem possui uma melodia própria que caracteriza sua personalidade, levando todos os personagens a cantar e celebrar o salvamento da menina e sua avó no final; “*Rigoletto*” (Inglaterra – 1996), de Barry Purves, também utiliza a técnica *stop motion* para encenar com bonecos a famosa ópera *Rigoletto*, com composições originais de Giuseppe Verdi, essa versão operística animada é belissimamente realizada, fazendo parecer que os personagens realmente interpretam, dando vida à música e à história; “*Busby*” (Alemanha – 1997), de Anna Henckel-Donnersmarck, por sua vez, é uma bela homenagem ao diretor e coreógrafo de musicais Busby Berkeley, realizada através de criativas montagens e efeitos especiais que recriam as consagradas composições caleidoscópicas de Berkeley pela repetição de gestos e movimentos de mãos – talvez até numa alusão à “mão do mestre”.

A animação experimental também propôs um uso inovador da música, transcendendo o musical ao utilizá-la como elemento narrativo e sensorial. Nesse sentido, destacam-se os trabalhos do escocês Norman McLaren (1914 – 1987), do alemão Oskar Fischinger (1900 – 1967), do norte-americano John Whitney

²² A técnica de animação chamada de *stop motion* caracteriza-se pela movimentação de objetos/bonecos fotografados fotograma por fotograma (quadro a quadro). Entre um fotograma e outro, o animador muda um pouco a posição dos objetos/bonecos. Quando o filme é projetado a 24 fotogramas por segundo, tem-se a ilusão do movimento.

(1917 – 1995) e do neo-zelandês Len Lye (1901 – 1980). Suas reinvenções musicais na animação por si só já renderiam um estudo à parte e são aqui citadas apenas como exemplos das diferentes ramificações e abordagens do uso significativo da música no cinema de animação.

Através das análises de musicais de diferentes países e realizadores percebe-se que o gênero originalmente norte-americano foi adaptado, parodiado, criticado e homenageado das mais diversas maneiras, possibilitando até mesmo que algumas dessas cinematografias descobrissem uma maneira peculiar de realizar musicais. Assim, pode-se afirmar que, através das variadas abordagens do gênero musical propostas por esses países, diferentes concepções de estilo e ritmo surgiram, enquanto resultado da cultura de cada país e de uma visão de mundo peculiar de seus realizadores. Essa renovação do gênero acabou resgatando e divulgando a cultura musical de cada nação, propiciando também sua adaptação ao gosto do público e aos novos tempos.

Mesmo que, a partir da década de 1960, as grandiosas produções musicais dos estúdios norte-americanos tivessem cessado, a incorporação do gênero em diferentes cinematografias garantiu sua sobrevivência. Transformado, o gênero musical ressurgiu na contemporaneidade. Como afirmou Wim Wenders: “Hollywood precisa do cinema europeu como fonte constante de idéias e de rejuvenescimento”²³. Esse rejuvenescimento foi encontrado não somente na Europa, mas nas cinematografias indiana, brasileira, espanhola e argentina que também contribuíram com diferentes releituras do gênero. Essas produções permitiram repensar os clássicos à luz de outras nacionalidades, revelando diferentes sensibilidades para se contar uma história através da música, do canto e da dança. Essa miscigenação de olhares resgata o gênero, transcendendo o estigma de escapista para revelar que o musical pode ser utilizado de maneira criativa e abordar diferentes temáticas e narrativas.

²³ Frase de Wim Wenders publicada no Correio Braziliense. (COELHO, 2005, p. 1)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O musical foi um gênero muitas vezes marginalizado e banalizado por ter contribuído para a construção de uma visão escapista e alienante da realidade. Na verdade, do ponto de vista cinematográfico, o gênero contribuiu para a criação de um imaginário fantástico, através de mecanismos narrativos com soluções típicas do cinema. As produções analisadas neste estudo apontam um caminho em direção ao futuro do gênero, resgatando-o e comprovando que o musical não deixou de existir, mas teve suas estratégias absorvidas, adaptadas e reinventadas por outras cinematografias, outros gêneros e estilos.

Como linguagem dinâmica, o cinema está sempre absorvendo novas estratégias e pesquisando formas inovadoras de se contar histórias. Com o passar dos anos, grandes musicais desenvolveram técnicas que associavam a forma ao conteúdo, conseguindo envolver o espectador, através do universo fantasioso dos personagens, um lugar de sublimação das realidades possíveis, e até mesmo chegando a convidá-lo a uma reflexão. Através da sistematização de códigos já utilizados na dramaturgia clássica grega, a narrativa cinematográfica clássica proporciona o envolvimento catártico do espectador, contribuindo assim para sua identificação com a situação vivida pelos personagens.

A partir do estudo proposto, além de se conhecer a história de desenvolvimento e a estrutura do gênero musical, procurou-se apresentar, a partir de alguns exemplos significativos, a possibilidade do cinema de entretenimento de ser utilizado em favor de uma expansão do olhar. Essa expansão pode ser atingida através dos temas, das técnicas, da crítica e da subversão dos elementos típicos do musical.

Em alguns filmes musicais, podem ser encontradas críticas contundentes, como por exemplo, à guerra e suas consequências, como no número *Remember my forgotten man*, em “*Gold Diggers of 1933*”, de Busby Berkeley, no qual o comentário social é representado alegoricamente, através de um espetáculo musical de cunho reflexivo. Outros propõem a reflexão sobre a injustiça, como em “*Lagaan*” que aborda a relação entre colonizador e povo colonizado, levando o espectador a torcer e se envolver na causa do povo indiano. Algumas obras explicitam o escracho da condição social e política de uma nação, como é o caso

das chanchadas brasileiras que facilitam a compreensão dessas questões pelo grande público. Por vezes, algumas produções, através da desconstrução dos princípios clássicos, em nome da descoberta de novas estratégias narrativas, exercitaram a experimentação das possibilidades da linguagem cinematográfica, como no caso de “Uma Mulher é uma Mulher” e “Os Guarda-Chuvas do Amor”. A música se faz presente nesses exemplos como elemento narrativo potencializador das emoções de um personagem ou de uma comunidade, apresentando sua realidade e até contribuindo para sua transformação.

Ao sugerir novas possibilidades de leitura, o musical, muitas vezes, propõe uma abordagem diferenciada da realidade, o que pode ser verificado em “Tangos, o exílio de Gardel” que possui uma proposta política, aliada a uma forte tendência latina para o melodrama, colocando sua cultura e sua arte a serviço de um cinema mais engajado e consciente de suas origens, mesmo utilizando-se da música. Isso torna o filme agradável, apontando uma forma sedutora de examinar problemas sérios. Enquanto proposta diferente e ousada desse cinema, o filme de Solanas levanta questões sobre o uso das expressões artísticas de um povo como reflexão política, caminhando em direção à construção de uma identidade Latino-Americana no cinema, propondo um novo olhar para se repensar questões relevantes desse conturbado continente.

Acredita-se, portanto que, através das inúmeras possibilidades de abordagem do musical aqui apresentadas, o gênero possa ser compreendido de uma maneira mais abrangente. Ao ser utilizado de maneira criativa, o musical sugere e instiga variadas alternativas. Enquanto entretenimento fascinante, o gênero foi aprimorado por Hollywood, demonstrando ao longo de sua história, apesar dos altos e baixos, que sempre terá lugar e apelo junto ao público. Como visto, além dessa vertente, o musical também pode ser utilizado enquanto estratégia sedutora para se abordar temáticas mais sérias, propondo uma reflexão crítica e ainda mantendo sua função de entreter, transformando-o em “entretenimento inteligente”¹.

¹ Cf. ANDRADE, 2004.

A Era de Ouro não será esquecida, mas é preciso aprender com ela, sabendo adaptar suas estratégias ao público, contexto e ritmo do cinema atual. Por isso, como sonhar faz parte da realidade humana, o cinema, enquanto expressão artística de representação da realidade, continuará possibilitando que o espectador vivencie, por alguns momentos em uma sala escura, a fantasia e quem sabe até poderá sensibilizar sua experiência de vida, expandindo seu olhar.

Mesmo que se utilize o gênero musical enquanto instrumento de crítica e reflexão das relações humanas, como em “Dançando no Escuro”, é a pluralidade de abordagens e a experimentação de estratégias que fortalecem o gênero, propondo um novo olhar sobre suas antigas estruturas. Talvez esteja aí a saída para se romper com os velhos rótulos de gênero escapista e alienante. Cada novo filme, cada nova abordagem do musical sugere um novo olhar que transcende as barreiras do gênero, em direção a uma concepção técnica e estética diferenciada – como em “Chicago”, por exemplo – ou a uma abordagem temática mais consciente e integrada às estratégias de se narrar através da música e/ou da dança, como na Trilogia de Carlos Saura e no filme de Solanas.

De qualquer maneira, esse gênero amado e muitas vezes subvalorizado possui forte apelo popular e é através da utilização da arte da música e da dança que propõe uma transformação. Através da dança, o musical sugere um tipo diferente de relação do homem com o mundo, como explicita o filósofo francês Roger Garaudy, em seu livro *Dançar a Vida*:

A dança, que nasceu e cresceu nas civilizações comunitárias e que se estiolou nas civilizações individualistas, nos dias de hoje pode contribuir significativamente para a realização da síntese pela qual nossa época espera: a de uma sociedade aberta onde o comunitário não se degradasse em totalitário, nem a expressão da pessoa em individualismo, mas, ao contrário, o homem pudesse conjugar sinfonicamente, como numa dança bem dançada, sua dimensão social e sua criatividade em um sistema consciente de sua relatividade e aberto para o futuro, para suas profecias e suas utopias.

Não se trata de criar uma nova magia por meio de uma gesticulação simbólica, alheia à vida e sem alcance sobre ela, mas de dar ao homem a imagem de como sua vida poderia ser um movimento harmonioso, livre e alegre, para nele despertar a nostalgia do futuro e a vontade de tornar esse possível realidade. (GARAUDY, 1980, p. 183, 184)

Dessa maneira, as abordagens e propostas diferenciadas do gênero musical tornam-se importantes elementos de transformação e revitalização da relação do homem com a vida, sua cultura e sua arte, não se podendo descartar a possibilidade da fábula, enquanto elemento catalisador de um processo lúdico tão necessário à humanidade.

Não há dúvida de que, como em “A Rosa Púrpura do Cairo”, somos obrigados a escolher a realidade para evitar assim a completa alienação. Entretanto, devemos lembrar que o interlúdio lúdico e a arte também são uma necessidade humana. O espetáculo cinematográfico evocado pelo gênero musical necessita da suspensão da descrença momentânea do mundo pragmático para que as realidades fantásticas sejam validadas.

E, como nas fábulas que recriam as situações reais de maneira fantástica e de fácil compreensão, a fantasia pode ser utilizada enquanto sugestão de um olhar diferenciado sobre as situações cotidianas. Por isso, na escuridão do cinema, em pleno ritual cinematográfico, sempre será possível encontrar a fantasia novamente e, como num jogo de faz-de-conta, se deixar hipnotizar pelos passos de Fred Astaire e Ginger Rogers, acreditando que o mundo pode se tornar um lugar melhor.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADLER, Bill. *Fred Astaire, uma vida maravilhosa*. Rio de Janeiro: Casa-Maria Editorial: LTC – Livros Técnicos e Científicos Editora Ltda., 1988.
- ALTMAN, Rick. *The Musical*. In: NOWELL-SMITH, Geoffrey (Org.). *The Oxford History of World Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- ANDRADE, Ana Lúcia. *O entretenimento inteligente; o cinema de Billy Wilder*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.
- ANDRADE, Ana Lúcia. *O filme dentro do filme; a metalinguagem no cinema*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- BARBOSA JÚNIOR, Alberto Lucena. *Arte da Animação. Técnica e estética através da história*. São Paulo: Editora SENAC, 2002.
- BASTOS, Mônica Rugai. *Tristezas não pagam dívidas. Cinema e política nos tempos da Atlântida*. São Paulo: Olho D'Água, 2001.
- BERGAN, Ronald. *The United Artists Story*. London: Octopus Books, 1986.
- BJORKMAN, Stig. *Woody Allen por Woody Allen*. Rio de Janeiro: Nordica, s/d.
- BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. *The classical hollywood cinema: film style & mode of production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985.
- CALIL, Carlos Augusto. "Cinema e Indústria". In: XAVIER, Ismail (Org.). *O Cinema no Século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- CAPUZZO, Heitor. *Alfred Hitchcock: o cinema em construção*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1993.
- CAPUZZO, Heitor. *Lágrimas de luz - O drama romântico no cinema*. Belo Horizonte: (Tese) Escola de Belas, Universidade Federal de Minas Gerais, 1995.
- CAPUZZO, Heitor. *O cinema além da imaginação*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1990.
- CARRASCO, Ney. *Sygkhronos. A formação da poética musical do cinema*. São Paulo: Via Lettera, Fapesp, 2003.
- CATANI, Afrânio M. (Afrânio Mendes); SOUZA, Jose I. de Melo (Jose Inácio de Melo). *A chanchada no cinema brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- DEMASI, Domingos. *Chanchadas e dramalhões*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2001.
- ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

EWEN, David. *A história do musical americano*. Rio de Janeiro: Lido, 1967.

EYMAN, Scott. *Ernst Lubitsch: Laughter in Paradise*. New York: Simon & Schuster, 1993.

FORDIN, Hugh. *M-G-M's Greatest Musicals: The Arthur Freed Unit*. New York: DaCapo Press, 1996.

FRANÇA, Júnia Lessa (Org.). *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 7ª Edição revista e ampliada. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FRIEDRICH, Otto. *A cidade das redes; Hollywood na década de 40*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GEADA, Eduardo. *O cinema espectáculo*, coleção arte & comunicação. Lisboa: Edições 70, 1981.

HENNEBELLE, Guy. *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

HIRSCHHORN, Clive. *The Hollywood Musical*. London: Octopus Books Limited, 1981.

HITCHCOCK, Alfred; TRUFFAUT, François. *Hitchcock-Truffaut: entrevistas*. 2a ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

HOWARD, David, MABLEY, Edward. *Teoria e prática do roteiro*. São Paulo: Globo, 1996.

LABAKI, Amir (Org.). *Folha conta 100 anos de cinema*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

LEONE, Eduardo, MOURÃO, Maria Dora. *Cinema e montagem*. São Paulo: Ática, 1987.

LEONE, Eduardo. *Reflexões sobre a montagem cinematográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

LUCENA JUNIOR, Alberto. *Arte da animação; técnica e estética através da história*. São Paulo: SENAC, 2002.

MANVELL, Roger. *O filme e o público*. Lisboa: Aster, s/d.

MANZANO, Luiz Adelmo Fernandes. *Som-imagem no cinema: a experiência alemã de Fritz Lang*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2003.

MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990.

MENEGUELLO, Cristina. *Poeira de estrelas: o cinema hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996.

NAZÁRIO, Luiz. *As sombras móveis: atualidade do cinema mudo*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

O ciclo de cinema: *O Musical*. (1986, Lisboa). Cinemateca Portuguesa; Fundação Calouste Gulbekian, 1987. 3 e 4v.

PEREIRA, Paulo Antônio. *Imagens do movimento; introduzindo ao cinema*. Petrópolis: Vozes, 1981.

PUDOVKIN, Vsevolod. *Argumento e Realização*. Lisboa: Arcádia, 1961.

RAMOS, Luciano (Edi.). *Guia completo de filmes para TV e vídeo*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1990.

RUSHDIE, Salman. *O mágico de Oz*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

SALLES, Francisco Luiz de Almeida. "Cinema: técnica ou arte?". In: CAPUZZO, Heitor (Org.). *O Cinema Segundo a Crítica Paulista*. São Paulo: Nova Stella, 1986.

SCHATZ, Thomas. *O Gênio do Sistema: a era dos estúdios em Hollywood*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SCORSESE, Martin; WILSON, Michael Henry. *Uma viagem pessoal pelo cinema americano*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SENNET, Ted. *Hollywood Musicals*. New York: Abradale Press/H.N. Abrams, 1981.

SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de Filmes Brasileiros*. São Paulo: A. L. Silva Neto, 2002.

SKLAR, Robert. *História social do cinema americano*. São Paulo: Cultrix, 1978.

THOMAS, Tony, 1927; TERRY, Jim. *The Busby Berkeley book*. [Greenwich, Conn.]: New York Graphic Society, 1973.

TRUFFAUT, François. *Os filmes de minha vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

VEILLON, Olivier-René. *O cinema americano dos anos trinta*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

WOLLEN, Peter. *Cantando na Chuva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

XAVIER, Ismail (Org.). *O Cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico; a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

PUBLICAÇÕES

ANDRADE, Ana Lúcia. *Cineastas contemporâneos*. Belo Horizonte: Cineclube UFMG, 2005. 52 p.

ANDRADE, Ana Lúcia. *Mostra Clássicos de Hollywood*. Belo Horizonte: Cineclube UFMG, 2003. 20 p.

AZZI, Daniela. *Planeta Índia*. In: Mostra de Cinema Mundial – Indie 2005. Belo Horizonte: Zeta Filmes, 2005. 78 p.

CALIL, Carlos Augusto. *Introdução à história do cinema brasileiro - módulo 1*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002. 24 p.

ARTIGOS EM PERIÓDICOS

CAMPELO, Erica. *Godard acima do bem e do mal*. Revista Época, São Paulo, Cinema/Entrevista, p. 92-93, fevereiro de 2005.

COELHO, Juliana Leão. Um Estrangeiro em Nova York. Correio Braziliense, Brasília, 05 de maio de 2005. Caderno de Cultura, p. 1.

SITES CONSULTADOS

<www.imdb.com> (Internet Movie Database) Acesso em: 05 set. 2005.

<en.wikipedia.org/wiki/Main_Page> (Enciclopédia Gratuita) Acesso em: 30 ago. 2005.

<tamanbollywood.singcat.com/artikel/bolly_history_english.shtml> (Matéria sobre a história de Bollywood) Acesso em: 22 jul. 2005

<www.bollywoodlyrics.com> (tradução de músicas indianas para o inglês) Acesso em: 22 jul. 2005.

<www.bfi.org.uk> (Site oficial do British Film Institute) Acesso em: 15 jul. 2005.

<www.ibdb.com> (Internet Broadway Database) Acesso em: 21 jun. 2005

<www.oscar.com/legacy/ceremony.html> (Site oficial do Oscar) Acesso em: 18 mai. 2005.

<golden_age_films.tripod.com/html/berkeley/buzfilms.htm> (Site sobre Busby Berkeley) Acesso em: 12 abr. 2005

<www.cinemateca.pt/entrada.asp> (Cinemateca Portuguesa) Acesso em: 25 mar. 2005.

<www.turnerclassicmovies.com> (Site oficial da Turner Classics que hoje possui os direitos de muitos dos grandes clássicos do cinema) Acesso em: 16 fev. 2005.

<www.cinemathequefrancaise.com/html/salles/index.asp> (Cinemateca Francesa) Acesso em: 02 jan. 2005.

<www2.warnerbros.com/main/company_info/company_info.html?frompage=wb_homepage> (Site Oficial da Warner Bros.) Acesso em: 13 nov. 2004.

<www.unitedartists.com/company.php> (Site oficial da United Arts) Acesso em: 13 nov. 2004.

<www.technicolor.com/cultures/En-Us/Home> (Site oficial da Technicolor) Acesso em: 10 out. 2004

<www.lubitsch.com> (site oficial de Ernst Lubitsch) Acesso em: 23 de set. 2004.

<www.michenermuseum.org/exhibits/redhotblue.php> (Site oficial sobre Exposição em homenagem ao gênero musical) Acesso em: 24 ago. 2004.

CD-ROM

MICROSOFT. Cinemania 97; guide to movies and moviemakers.

FILMOGRAFIA

A 300 KM POR HORA (Brasil – 1971). Direção: Roberto Farias.

A NÓS A LIBERDADE (*À Nous la Liberté* – França – 1931). Direção: René Clair.

ACABARAM-SE OS OTÁRIOS (Brasil – 1929). Direção: Lulu de Barros.

AGORA SEREMOS FELIZES (*Meet Me In St. Louis* – EUA – 1944). Direção: Vincente Minnelli.

ALADIM (*Aladdin* – EUA – 1992). Direção: Ron Clements e John Musker.

ALEGRE DIVORCIADA, A (*The Gay Divorcée* – EUA – 1934). Direção: Mark Sandrich.

ALEGRE E FELIZ (*High, Wide And Handsome* – EUA – 1937). Direção: Rouben Mamoulian.

ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS (*Alice In Wonderland* – EUA – 1951). Direção: Clyde Geronimi, Hamilton Luske e Wilfred Jackson.

ALÔ, ALÔ BRASIL (Brasil – 1933). Direção: Wallace Downey, João de Barro e Alberto Ribeiro.

ALÔ, ALÔ CARNAVAL (Brasil – 1936). Direção: Adhemar Gonzaga.

ALTA SOCIEDADE (*High Society* – EUA – 1956). Direção: Charles Walters.

ALVORADA DO AMOR (*The Love Parade* – EUA – 1929). Direção: Ernst Lubitsch.

AMA-ME ESTA NOITE (*Love Me Tonight* – EUA – 1932). Direção: Rouben Mamoulian.

AMOR A TODA VELOCIDADE (*Viva Las Vegas* – EUA – 1963). Direção: George Sidney.

AMOR BRUXO, O (*El Amor Brujo* – Espanha – 1986). Direção: Carlos Saura.

AMOR DE DANÇARINA (*Dancing Lady* – EUA – 1933). Direção: Robert Z. Leonard.

AMOR SUBLIME AMOR (*West Side Story* – EUA). Direção: Robert Wise e Jerome Robbins.

AO COMPASSO DO AMOR (*You'll Never Get Rich* – EUA – 1941). Direção: Sidney Lanfield.

APLAUSO (*Applause* – EUA – 1929). Direção: Rouben Mamoulian.

AQUELA VELHA CANÇÃO (*On Connaît La Chanson* – França / Inglaterra / Suíça – 1997). Direção: Alain Resnais.

BELA DITADORA, A (*Take Me Out To The Ball Game* – EUA – 1949). Direção: Busby Berkeley.

BELA E A FERA, A (*Beauty And The Beast* – EUA – 1991). Direção: Gary Trousdale e Kirk Wise.

BELEZAS EM REVISTA (*Footlight Parade* – EUA – 1933). Direção: Lloyd Bacon

BODAS DE SANGUE (*Bodas de Sangre* – Espanha – 1981). Direção: Carlos Saura.

BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES (*Snow White And The Seven Dwarfs* – EUA - 1937). Direção: Walt Disney.

BRIGADOON – A LENDA DOS BEIJOS PERDIDOS (*Brigadoon* – EUA – 1954). Direção: Vincente Minnelli.

BUSBY (Alemanha – 1997). Direção: Anna Henckel-Donnersmarck.

CABANA NO CÉU, UMA (*Cabin In The Sky* – EUA – 1943). Direção: Vincente Minnelli.

CABARET (EUA – 1972). Direção: Bob Fosse.

CALOUROS NA BROADWAY (*Babes On Broadway* – EUA – 1941). Direção: Busby Berkeley.

CANÇÃO DA VITÓRIA, A (*Yankee Doodle Dandy* – EUA – 1942). Direção: Michael Curtiz.

CANÇÃO INESQUECÍVEL, A (*Night and Day* – EUA – 1946). Direção: Michael Curtiz.

CANTANDO NA CHUVA (*Singin' in The Rain* – EUA – 1952). Direção: Stanley Donen e Gene Kelly.

CANTOR DE JAZZ, O (*The Jazz Singer* – EUA – 1927). Direção: Alan Crosland.

CARMEN (Espanha – 1983). Direção: Carlos Saura.

CARMEN JONES (EUA – 1954). Direção: Otto Preminger.

CARMEN: A HIP HOPERA (EUA – 2001). Direção: Robert Townsend.

CARNAVAL ATLÂNTIDA (Brasil – 1952). Direção: José Carlos Burle.

CAVADORAS DE OURO (*Gold Diggers of 1933* – EUA – 1933). Direção: Mervyn Leroy.

CAVADORAS DE OURO DE 1935 (*Gold Diggers of 1935* – EUA – 1935). Direção: Busby Berkeley.

CAVADORAS DE OURO DE 1937 (*Gold Diggers of 1937* – EUA – 1936). Direção: Lloyd Bacon e Busby Berkeley.

CHARITY, MEU AMOR (*Sweet Charity* – EUA – 1969). Direção: Bob Fosse.

CHICAGO (EUA / Alemanha – 2002). Direção: Rob Marshall.

CINDERELA (*Cinderella* – EUA – 1950). Direção: Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske.

CINDERELA EM PARIS (*Funny Face* – EUA). Direção: Stanley Donen.

CIÚME, SINAL DE AMOR (*The Barkleys of Broadway* – EUA – 1949). Direção: Charles Walters.

CONVITE À DANÇA (*Invitation To The Dance* – EUA – 1956). Direção: Gene Kelly.

COQUETEL DE ESTRELAS (*Star Spangled Rhythm* – EUA – 1942). Direção: George Marshall.

COSSACKS OF THE KUBAN RIVER (*Kubanskie Kazaki* – URSS – 1946). Direção: Ivan Pyryev.

CRIMES DE UM DETETIVE (*The Singing Detective* – EUA – 2003). Direção: Keith Gordon.

DANÇANDO NAS NUENS (*It's Always Fair Weather* – EUA – 1955). Direção: Gene Kelly e Stanley Donen.

DANÇANDO NO ESCURO (*Dancer in The Dark* – Dinamarca / Alemanha / Holanda / EUA / França / Inglaterra / Suécia / Finlândia / Islândia / Noruega – 2000). Direção: Lars von Trier.

DE-LOVELY: VIDA E AMORES DE COLE PORTER (*De-Lovely* – EUA / Inglaterra – 2004). Direção: Irwin Winkler.

DESFILÉ DE PÁSCOA (*Easter Parade* – EUA – 1948). Direção: Charles Walters.

DIA EM NOVA YORK, UM (*On The town* – EUA – 1949). Direção: Gene Kelly e Stanley Donen.

DINHEIRO DO CÉU (*Pennies From Heaven* – EUA – 1981). Direção: Hebert Ross.

DIRTY DANCING – RITMO QUENTE (*Dirty Dancing* – EUA). Direção: Emile Ardolino.

DUAS GAROTAS ROMÂNTICAS (*Les Demoiselles De Rochefort* - França - 1967). Direção: Jacques Demy.

DUAS SEMANAS DE PRAZER (*Holliday Inn* – EUA – 1942). Direção: Mark Sandrich.

DUMBO (EUA – 1941). Direção: Ben Sharpsteen.

EM PARIS É ASSIM (*So This Is Paris* – EUA – 1926). Direção: Ernst Lubitsch.

EMBALOS DE SÁBADO À NOITE, OS (*Saturday Night Fever* – EUA – 1977). Direção: John Badham.

ENTRE A LOURA E A MORENA (*The Gang's All Here* – EUA – 1943). Direção: Busby Berkeley.

ESTRANHO MUNDO DE JACK, O (*The Nightmare Before Christmas* – EUA – 1993). Direção: Henry Sellick.

EVITA (EUA – 1996). Direção: Alan Parker.

FÁCIL DE AMAR (*Easy To Love* – EUA – 1953). Direção: Charles Walters.

FAMA (*Fame* – EUA – 1980). Direção: Alan Parker.

FANTASIA (EUA – 1940). Supervisão: Ben Sharpsteen. Direção: James Algar e outros.

FANTASMA DA ÓPERA, O (*The Phantom of The Opera* – EUA / Inglaterra – 2004). Direção: Joel Schumacher.

FANTÁSTICA FÁBRICA DE CHOCOLATE, A (*Charlie and the Chocolate Factory* – EUA – 2005). Direção: Tim Burton.

FLAMENCO (Espanha – 1995). Direção: Carlos Saura.

FLASHDANCE – EM RITMO DE EMBALO (*Flashdance* – EUA – 1983). Direção: Adrian Lyne.

FOOTLOOSE – EM RITMO LOUCO (*Footloose* – EUA – 1984). Direção: Herbert Ross

GIGI (EUA – 1958). Direção: Vincente Minnelli.

GIGI (França – 1948). Direção: Jacqueline Audry.

GOLD DIGGERS IN PARIS (EUA – 1938). Direção: Ray Enright.

GREASE: NOS TEMPOS DA BRILHANTINA (*Grease* – EUA – 1978). Direção: Randal Kleiser.

GREY WOLF AND THE LITTLE RED RIDING HOOD (URSS – 1990). Direção: Garri Bardin.

GUARDA-CHUVAS DO AMOR, OS (*Les Parapluies De Cherbourg* – França / Alemanha - 1964). Direção: Jacques Demy.

HAIR (EUA – 1979). Direção: Milos Forman.

HALLELUJAH! (EUA – 1929). Direção: King Vidor.

HAPPY DAYS (EUA - 1929). Direção: Benjamin Stoloff.

HÉRCULES (*Hercules* – EUA – 1997). Direção: Ron Clements e John Musker.

HISTÓRIA DE VERNON E IRENE CASTLE, A (*The Story of Vernon and Irene Castle* – EUA – 1939). Direção: H. C. Potter.

HOMENS PREFEREM AS LOIRAS, OS (*Gentlemen Prefer Blondes* – EUA – 1953). Direção: Howard Hawks.

HOMENS QUE FIZERAM CINEMA: VINCENTE MINNELLI (*The Men Who Made the Movies: Vincente Minnelli* – EUA – 1973). Direção: Richard Schickel.

IDÍLIO EM DÓ-RÉ-MI (*For Me and My Gal* EUA – 1942). Direção: Busby Berkeley.

IDÍLIO PARA TODOS (*Summer Holiday* – EUA – 1948). Direção: Rouben Mamoulian.

JAMES E O PÊSSEGO GIGANTE (*James and the Giant Peach* – EUA – 1996). Direção: Henry Sellick.

JESUS CRISTO SUPERSTAR (*Jesus Christ Superstar* – EUA – 1973). Direção: Norman Jewison.

JOLLY FELLOWS (*Vesypolyye Rebyata* – União Soviética – 1934). Direção: Grigori Alexandrov.

KING KONG (EUA – 1933). Direção: Merian C Cooper e Ernest B. Schoedsack.

KING OF JAZZ, THE (EUA - 1930). Direção: John Murray Anderson e outros.

LAGAAN, A CORAGEM DE UM POVO (*Lagaan* - Índia - 2001). Direção: Ashutosh Gowariker.

LILI (EUA – 1953). Direção: Charles Walters.

LOLA, A FLOR PROIBIDA (*Lola* - França – 1961). Direção: Jacques Demy.

LORD BYRON OF BROADWAY (EUA – 1930). Direção: Harry Beaumont e William Nigh.

LOVABLE WHITE MOUSE, THE (*Geliebte Weiße Maus* – Alemanha Oriental – 1964). Direção: Gottfried Kolditz.

MÁGICO DE OZ, O (*The Wizard of Oz* – EUA – 1939). Direção: Victor Fleming.

MARUJOS DO AMOR (*Anchors Aweigh* – EUA – 1945). Direção: George Sidney.

MARY POPPINS (EUA – 1964). Direção: Robert Stevenson.

MATAR OU CORRER (Brasil – 1954). Direção: Carlos Manga.

MEIAS DE SEDA (*Silk Stockings* – EUA – 1957). Direção: Rouben Mamoulian.

MELODIA DA BROADWAY (*The Broadway Melody* – EUA – 1929). Direção: Harry Beaumont.

MELODIA DA BROADWAY DE 1936 (*Broadway Melody Of 1936* – EUA - 1935). Direção: Roy Del Ruth.

MEUS SONHOS TE PERTENCEM (*My Dream Is Yours* – EUA – 1949). Direção: Michael Curtiz.

MIDNIGHT REVUE (*Revue Um Mitternacht* – Alemanha Oriental – 1962). Direção: Gottfried Kolditz.

MILHÃO, O (*Le Million* – França – 1931). Direção: René Clair.

MINHA BELA DAMA (*My Fair Lady* – EUA – 1964). Direção: George Cukor.

MONSTROS S.A. (*Monsters, Inc.* - EUA – 2001). Direção: Peter Docter e David Silverman.

MONTE CARLO (EUA – 1930). Direção: Ernst Lubitsch.

MOULIN ROUGE – AMOR EM VERMELHO (*Moulin Rouge* - Austrália / EUA – 2001). Direção: Baz Luhrman.

MULHER É UMA MULHER, UMA (*Une Femme Est Une Femme* – França – 1961). Direção: Jean-Luc Godard.

MULHERES E MÚSICA (*Dames* – EUA – 1934). Direção: Ray Enright

MUNDO É MEU, O (*The Gay Desperado* – EUA – 1936). Direção: Rouben Mamoulian.

MY WIFE WANTS TO SING (*Meine Frau Macht Musik* – Alemanha Oriental – 1958). Direção: Hans Heinrich.

NAS ÁGUAS DA ESQUADRA (*Follow The Fleet* – EUA – 1936). Direção: Mark Sandrich.

NASCE UMA ESTRELA (*A Star Is Born* – EUA – 1954). Direção: George Cukor.

NATAL BRANCO (*White Christmas* – EUA – 1954). Direção: Michael Curtiz.

NEM SANSÃO, NEM DALILA (Brasil – 1954). Direção: Carlos Manga.

NEW YORK, NEW YORK (EUA - 1977). Direção: Martin Scorsese

NO CHEATING DARLING (*Nicht Schummeln, Liebling* – Alemanha Oriental – 1972). Direção: Joachim Hasler.

NOVA ONDA DO IMPERADOR, A (*The Emperor's New Groove* – EUA – 2000). Direção: Mark Dindal.

NOVIÇA REBELDE, A (*The Sound Of Music* – EUA – 1965). Direção: Robert Wise.

NÚPCIAS REAIS (*Royal Wedding* – EUA – 1951). Direção: Stanley Donen.

OITO MULHERES (*Huit Femmes* - França/Itália - 2002). Direção: François Ozon.

ÓPERA DO MALANDRO, A (Brasil – 1986). Direção: Ruy Guerra.

PARAMOUNT EM GRANDE GALA (*Paramount On Parade* – EUA – 1930). Direção: Ernst Lubitsch.

PAS SUR LA BOUCHE (França / Suíça – 2003). Direção: Alain Resnais.

PERNAS PROVOCANTES (*Roxie Hart* – EUA – 1942). Direção: William A. Wellman.

PEQUENA SEREIA, A (*Little Mermaid* – EUA – 1989). Direção: Ron Clements e John Musker.

PICOLINO, O (*Top Hat* – EUA – 1935). Direção: Mark Sandrich.

PINÓQUIO (*Pinocchio* – EUA – 1940). Direção: Hamilton Luske e Ben Sharpsteen.

PIRATA, O (*The Pirate* – EUA – 1948). Direção: Vincente Minnelli.

POCAHONTAS (EUA – 1995). Direção: Mike Gabriel e Eric Goldberg.

PRAIA DOS AMORES, A (*Beach Party* – EUA – 1963). Direção: William Asher.

PRISIONEIRO DO ROCK, O (*Jailhouse Rock* – EUA – 1957). Direção: Richard Thorpe.

QUEM ROUBOU MEU SAMBA (Brasil – 1959). Direção: José Carlos Burle.

RAINHA DO MAR, A (*Million Dollar Mermaid* – EUA – 1952). Direção: Mervyn Leroy.

RAY (EUA – 2004). Direção: Taylor Hackford.

REI DA ALEGRIA (*Strike Up The Band* – EUA – 1940). Direção: Busby Berkeley.

REI E EU, O (*The King and I* – EUA – 1956). Direção: Walter Lang.

REIS DO IÊ, IÊ, IÊ, OS (*A Hard Day's Night* – Inglaterra – 1964). Direção: Richard Lester.

RIGOLETTO (Inglaterra – 1996). Direção: Barry Purves.

ROBERTO CARLOS E O DIAMANTE COR-DE-ROSA (Brasil – 1970). Direção: Roberto Farias.

ROBERTO CARLOS EM RITMO DE AVENTURA (Brasil – 1967). Direção: Roberto Farias.

ROCKY HORROR PICTURE SHOW, THE (Inglaterra / EUA – 1975). Direção: Jim Sharman.

RODA DA FORTUNA, A (*The Band Wagon* – EUA – 1953). Direção: Vincente Minnelli.

ROMEO + JULIET (EUA / Austrália – 1996). Direção: Baz Luhrman.

RUA 42 (*42nd Street* – EUA – 1933). Direção: Lloyd Bacon.

SALTIMBANCOS TRAPALHÕES, OS (Brasil – 1981). Direção: J. B. Tanko.

SAMBA EM BRASÍLIA (Brasil – 1960). Direção: Watson Macedo.

SANGUE DE ARTISTA (*Babes in Arms* – EUA – 1939). Direção: Busby Berkeley.

SAPATINHOS VERMELHOS, OS (*The Red Shoes* - Inglaterra - 1948). Direção: Michael Powell e Emeric Pressburger.

SETE NOIVAS PARA SETE IRMÃOS (*Seven Brides For Seven Brothers* – EUA – 1954). Direção: Jack Cummings.

SEVILLANAS (Espanha – 1992). Direção: Carlos Saura. (média-metragem)

SHOW DEVE CONTINUAR, O (*All That Jazz* – EUA – 1979). Direção: Bob Fosse.

SHOW OF SHOWS (EUA - 1929). Direção: John G. Adolphi.

SHREK (EUA – 2001). Direção: Andrew Adamson.

SHREK 2 (EUA – 2004). Direção: Andrew Adamson.

SINFONIA DE PARIS (*An American in Paris* – EUA – 1951). Direção: Vincente Minnelli.

SOCORRO! (*Help!* - Inglaterra - 1965). Direção: Richard Lester.

SUBMARINO AMARELO (*Yellow Submarine* – EUA / Inglaterra – 1968). Direção: George Dunning.

TANGO (Argentina / Espanha – 1998). Direção: Carlos Saura.

TANGOS, O EXÍLIO DE GARDEL (*Tangos, el Exilio de Gardel* – Argentina / França – 1985). Direção: Fernando Solanas.

TENENTE SEDUTOR, O (*The Smiling Lieutenant* – EUA – 1931). Direção: Ernst Lubitsch.

TODOS DIZEM EU TE AMO (*Everyone Says I Love You* – EUA – 1996). Direção: Woody Allen.

TOMMY (Inglaterra – 1975). Direção: Ken Russel.

TRACTORS DRIVERS (*Traktoristy* – União Soviética – 1939). Direção: Ivan Pyryev.

VEM DANÇAR COMIGO (*Strictly Ballroom* – Austrália – 1992). Direção: Baz Luhrman.

VENTO LEVOU, E O (*Gone With The Wind* – EUA – 1939). Direção: Victor Fleming

VIE EST UN ROMAN, LA (França – 1983). Direção: Alain Resnais.

VIROU BAGUNÇA (Brasil – 1961). Direção: Watson Macedo.

VIÚVA ALEGRE, A (*The Merry Widow* – EUA – 1934). Direção: Ernst Lubitsch.

VOANDO PARA O RIO (*Flying Down To Rio* – EUA – 1933). Direção: Thornton Freeland.

VOLGA-VOLGA (União Soviética – 1936). Direção: Grigori Alexandrov.

WALL, THE (Inglaterra – 1982). Direção: Alan Parker.

WHOOPEE! (EUA – 1930). Direção: Thornton Freeland.

YENTL (EUA – 1983). Direção: Barbra Streisand.

YOLANDA E O LADRÃO (*Yolanda And The Thief* – EUA – 1945). Direção: Vincente Minnelli.

DOCUMENTÁRIOS

AFIS'S 100 YEARS... 100 SONGS (EUA – 2004). Direção: Gary Smith.

ASSIM ERA A ATLÂNTIDA (Brasil – 1975). Direção: Carlos Manga.

CARMEM MIRANDA - *BANANA IS MY BUSINESS* (Brasil -1994). Direção: Helena Solberg.

CINEMAS DO MUNDO: AUSTRÁLIA (*Cinemas of The World: Australia* – Canadá – 2000). Direção: Bertrand Devéaud e outros.

CINEMAS DO MUNDO: DINAMARCA (*Cinemas of The World: Denmark* – Canadá – 2000). Direção: Bertrand Devéaud e outros.

CINEMAS DO MUNDO: ÍNDIA - Welcome to Bollywood (*Cinemas of The World: India – Canadá – 2000*). Direção: Nadine Kuhn e outros.

EAST SIDE STORY (França/Alemanha – 1997). Direção: Dana Ranga.

GIRE A RODA DA FORTUNA (Get Aboard! The Band Wagon – EUA – 2005). Direção: Peter Fitzgerald.

HOLLYWOOD CENSURADA: FILMES, MORALIDADE E O CÓDIGO DE PRODUÇÃO (*Hollywood Censored: Movies, Morality & B Production Code* EUA – 2000). Direção: David Espar

MAKING OF CANTANDO NA CHUVA (What a Glorious Feeling: The Making of “Singin’ In The Rain” – EUA – 2002). Direção: Peter Fitzgerald.

MAKING OF WEST SIDE STORY (West Side Memories – EUA – 2003). Direção: Michael Arick.

MGM WHEN THE LIONS ROARS – THE STORY OF A HOLLYWOOD EMPIRE (EUA – 1992). Direção: Frank Martin.

RITMO DO SAPATEADO, O (Au Rythme Des Claquettes – França – 2001). Direção: André Halimi.

THAT’S DANCE! (EUA – 1985). Direção: Jack Haley Jr.

THAT’S ENTERTAINMENT (EUA – 1974). Direção: Jack Haley Jr.

THAT’S ENTERTAINMENT, PART III (EUA – 1994). Direção: Bud Friedgen e Michael J. Sheridan.

THAT’S ENTERTAINMENT, PART II (EUA – 1976). Direção: Gene Kelly.

COLETÂNEAS EM LASER DISC, ACERVO CINECLUBE UFMG:

70TH ANNIVERSARY CELEBRATION AND FEATURING MANY MORE, A – Curtas em Vitaphone.

BUSBY BERKELEY LD, THE

DAWN OF SOUND, THE – THE HOLLYWOOD REVIEW OF 1929 / THE BROADWAY MELODY (1929) / SHOW OF SHOWS (1929).

DAWN OF SOUND II, THE - HALLELUJAH! (1929) / SALLY (1930) / Curtas sonoros.

JUDY GARLAND – THE GOLDEN YEARS AT MGM – THE HARVEY GIRLS (1946) / THE PIRATE (1948) / SUMMER STOCK (1950).

FILMES CITADOS:

2001: UMA ODISSÉIA NO ESPAÇO (*2001: A Space Odyssey* – EUA). Direção: Stanley Kubrick.

ACOSSADO, O (*À Bout De Souffle* - França - 1960). Direção: Jean-Luc Godard.

ANO PASSADO EM MARIENBAD, O (*Année Dernière À Marienbad* – França – 1961). Direção: Alain Resnais.

CABÍRIA (*Le Notti Di Cabiria* – Itália – 1957). Direção: Federico Fellini.

CASABLANCA (EUA – 1942). Direção: Michael Curtiz.

CIDADÃO KANE (*Citizen Kane* – EUA – 1941). Direção: Orson Welles.

FESTA DE FAMÍLIA (*Festen* – Dinamarca / Suécia – 1998). Direção: Thomas Vinterberg.

GANGA BRUTA (Brasil – 1933). Direção: Humberto Mauro

GATO, O (*The Cat in the Hat* – EUA – 2003). Direção: Bo Welch.

GRANDE ROUBO DO TREM, O (*The Great Train Robbery* – EUA – 1903). Direção: Edwin S. Porter.

HIROSHIMA, MEU AMOR (*Hiroshima, Mon Amour* – França – 1959). Direção: Alain Resnais.

IDIOTAS, OS (*Idioterne* – Dinamarca / Suécia / França / Holanda / Itália – 1998). Direção: Lars von Trier.

KITTY FOYLE (EUA – 1940). Direção: Sam Wood.

LIMITE (Brasil – 1931). Direção: Mário Peixoto

MATAR OU MORRER (*High Noon* – EUA – 1952). Direção: Fred Zinnemann.

MIFUNE (*Mifunes Sidste Sang* – Dinamarca / Suécia – 1999). Direção: Anders Thomas Jensen e Søren Kragh-Jacobsen.

MULHERES, AS (*The Women* - EUA - 1939). Direção: George Cukor.

NASCE UMA ESTRELA (*A Star Is Born* – EUA – 1937). Direção: William Wellman.

NINOTCHKA (EUA – 1939). Direção: Ernst Lubitsch.

NÚPCIAS DE ESCÂNDALO (*The Philadelphia Story* – EUA – 1940). Direção: George Cukor.

OITO E MEIO (*Otto E Mezzo* – Itália – 1963). Direção: Federico Fellini.

ONDAS DO DESTINO (*Breaking the Waves* – Dinamarca – 1996). Direção: Lars von Trier.

PRENOME CARMEN (*Prénom Carmen* – França – 1983). Direção: Jean-Luc Godard.

ROSA PÚRPURA DO CAIRO, A (*The Purple Rose Of Cairo* – EUA – 1985). Direção: Woody Allen.

SOB A AREIA (*Sous La Sable* – França – 2000). Direção: François Ozon.

TEMPOS MODERNOS (*Modern Times* – EUA – 1936). Direção: Charles Chaplin.

TORNARAM-ME UM CRIMINOSO (*They Made Me A Criminal* – EUA – 1939). Direção: Busby Berkeley.

UMA HORA CONTIGO (*One Hour With You* – EUA – 1932). Direção: Ernst Lubitsch.

VIAGEM À LUA (*Voyage Dans La Lune* – França – 1902). Direção: Georges Méliès.

SÉRIES DE TV:

LIPSTICK ON YOUR COLLAR (Inglaterra – 1993). Direção: Renny Rye.

PENNIES FROM HEAVEN (Inglaterra - 1978). Direção: Piers Haggard.

SINGING DETECTIVE, THE (Inglaterra - 1986). Direção: Jon Amiel.