

# A NARRATIVA DE DUPLO FOCO NA DRAMATURGIA DO MUSICAL CLÁSSICO DE HOLLYWOOD

Guilherme Maia<sup>1</sup> e Lucas Ravazzano<sup>2</sup>

**Resumo:** Este artigo<sup>3</sup> discute a potência da sinergia entre a canção popular e o drama sentimental cinematográfico; reflete brevemente sobre o lugar do filme musical, no contexto dos estudos fílmicos, e põe em foco algumas estratégias dramáticas, flagradas por Rick Altman (1987) no epicentro do gênero que, segundo Thompson e Bordwell (2003), pode ser considerado o mais estável da indústria de Hollywood, ao longo da História.

**Palavras-chave:** Canção popular. Drama sentimental cinematográfico. Estratégias dramáticas.

**Abstract:** This article discusses the power of synergy between popular song and the sentimental drama film, briefly reflects on the place of film music in the context of film studies, and spotlights some dramaturgical strategies caught by Rick Altman (1987) at the epicenter of the genre that, according to Bordwell and Thompson (2003), can be considered the most stable of the Hollywood industry throughout history.

**Keywords:** Popular song. Sentimental drama film. Dramaturgical strategies

<sup>1</sup> Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Professor da Faculdade de Comunicação e do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia.

<sup>2</sup> Doutorando do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia.

<sup>3</sup> Este artigo foi desenvolvido no âmbito dos estudos preliminares dos projetos de pesquisa “O Cinema Musical na América Latina: ficção, documentários e novos formatos”, apoiado pelo edital FAPESB 11/2013 de Apoio à Formação e Articulação de Redes de Pesquisa no Estado da Bahia, e “Os musicais no Brasil: cinema e televisão”, apoiado pelo edital Universal MCTI/CNPq N° 14/2013. As duas pesquisas partem do exame de definições, tipologias e estruturas narrativas dos musicais clássicos de Hollywood, pela influência que esses filmes exerceram sobre o gênero musical no Brasil e na América Latina.



### A canção popular e o drama sentimental como fórmula de sucesso.

No âmbito da historiografia do cinema, *The jazz singer* (*O cantor de jazz*; Alan Crosland, 1927)<sup>4</sup> aparece recorrentemente citado como o primeiro filme sonoro. A rigor, contudo, já se sabe que este filme marca apenas uma etapa de um processo que teve início na própria gênese do cinema. Como pesquisas históricas mais rigorosas comprovam, um cinema essencialmente visual, a rigor, nunca houve. É útil, nesse sentido, transcrever aqui um parágrafo do artigo introdutório do livro “Sound theory, sound practice”, de Rick Altman (1992, p. 36, tradução nossa):

Aqui, por exemplo, vai um *pop quiz* que os detratores do som certamente não acertariam. Em que ano o seguinte editorial apareceu? – ‘Na minha opinião os filmes com diálogos e cantos tendem mais cedo ou mais tarde a se tornarem uma característica permanente das salas de cinema’. 1926? 1927? 1928? Errado e por larga margem. Este editorial de 1910 da [revista] *Moving Picture World* apareceu no auge da expansão do filme com som. Dispositivos como Cameraphone, Chronophone, Cinephone e dúzias de outros sistemas concorrentes não só foram inventados neste período; durante o final da primeira década do século artefatos dessa natureza foram instalados em centenas de teatros na Europa e nos Estados Unidos de costa a costa. A concorrência entre eles, diga-se de passagem, não decorre dos filmes mudos, com ou sem acompanhamento musical, mas de teatros itinerantes muito sofisticados e efeitos cuidadosamente sincronizados (uma técnica originada por Lyman Howe), e das muitas ‘wheels’ (companhias de vaudeville) que empregavam recursos de voz-humana-atrás-da-tela, com nomes expressivos como Humanovo, Actologue, Humanophone, Humanoscope, Natural Voice Talking Pictures, Ta-Mo-Pic, and Dram-o-tone. [...] De um ponto de vista puramente histórico, a noção que o som é uma adição oportunista a um meio silencioso com trinta anos de existência

<sup>4</sup> Filme baseado no conto “The Day of Atonement”, escrito por Samson Raphaelson, que deu origem à popular peça da Broadway, em 1926, do mesmo nome e foi adaptado para o cinema por Alfred A. Cohn

simplesmente não tem aceitação.<sup>5</sup>

O que Altman afirma tem comprovação empírica no texto que antecede a exibição de um pequeno filme disponível na Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos:

*O filme que você está prestes a ver (e ouvir!) foi filmado em algum momento no final de 1894 ou início de 1895 no laboratório de Thomas Edison em West Orange, Nova Jersey, por William Kennedy Laurie Dickson. Foi um teste para o projeto do ‘Kinetophone’ de Edison, a primeira tentativa na história de gravar som e imagem em movimento em sincronização. Durante muitos anos, no entanto, acreditou-se que o cilindro de cera contendo a trilha sonora de cera, havia sido perdido. De modo convidativo, um cilindro quebrado rotulado como ‘Violin by WKL Dickson with Kinetophone’ foi catalogado em 1964 em inventário do acervo do Edison National Historic Site. Em 1998, este cilindro foi reparado e re-gravado no Rogers and Hammerstein Archive of Recorded Sound, Lincoln Center, em Nova York. O trabalho aqui apresentado é a primeira vez em que a imagem do filme original e a trilha sonora do cilindro de cera foram sincronizados e exibidos desde que Thomas Edison, W.K. L. Dickson e seus colegas testemunharam a mais de cento e cinco anos atrás. (Tradução nossa)<sup>6</sup>*

<sup>5</sup> “Here, for example, is a pop quiz that is not likely to be passed by sound detractors. In what year did the following editorial appear? ‘In my opinion the singing and talking moving picture is bound sooner or later to become a permanent feature of the moving picture theater’. 1926? 1927? 1928? Wrong by a wide margin. This 1910 *Moving Picture World* editorial came at the height of sound film’s expansion. Camera-phonograph, Chronophone, Cinephone and dozens of other competing systems were not only invented in this period; during the end of the century’s first decade they were installed in hundreds of theaters across Europe and from coast to coast in the United States. Their competition came, by the way, not from silent films, with or without musical accompaniment, but from road shows with extremely sophisticated and carefully synchronized effects (a technique originated by Lyman Howe), and from the many ‘wheels’ (vaudeville like companies) of human-voice-behind-the-screen companies, with colorful names like Humanovo, Actologue, Humanophone, Humanoscope, natural Voice talking Pictures, Ta-Mo-Pic, and Dram-o-tone. (...) From a pure historical point of view, the notion that sounds is a Johnny-come-lately add-on to a thirty-year-old silent medium simply will not stand.”

<sup>6</sup> “The film you are about to see (and hear!) was shot sometime in late 1894 or early 1895 at Thomas Edison’s laboratory in West Orange, New Jersey, by William Kennedy Laurie Dickson. It was a test for Edison’s “Kinetophone” project, the first attempt in history to record sound and moving image in synchronization. The wax cylinder, however, was believed lost for many years. Tantalizingly, a broken cylinder labelled

Sendo inevitável, portanto, acolher a evidência de que o cinema sempre foi, de uma forma ou de outra, um fenômeno de natureza audiovisual, cabe perguntar: por que então *O cantor de jazz* divide as águas no curso da História, como um marco da chegada ao mundo do cinema sonoro? Não, de certo, por motivos de natureza tecnológica, uma vez que o filme ainda usava o sistema Vitaphone. Tampouco por ter sido o primeiro longa-metragem sonorizado, o primeiro talkie ou o primeiro musical. *O cantor de jazz* foi lançado em outubro de 1927. Antes dele, a Warner havia lançado outros longas, com as imagens em sincronização com discos, como *Don Juan* (*Don Juan*. Alan Crosland, 1926), *The Better 'Ole* (*A Guerra é um Buraco*. Charles Reisner, 1926), *Old San Francisco* (*Vaidade social*. Alan Crosland, 1927) e *The First Auto* (*O primeiro automóvel*. Roy Del Ruth, 1927).

Alan Williams (1992, p. 129, tradução nossa), afirmando com humor que “se *O cantor de jazz* não tivesse existido, historiadores de tendência culturalista seriam tentados a inventá-lo”,<sup>7</sup> nos explica que poucos filmes cristalizaram tão claramente as forças em luta, em um determinado momento histórico, e que poucos tiveram uma influência tão expressiva no que aconteceu ao meio depois deles. Williams atribui a importância do filme em questão ao fato de *O cantor de jazz* combinar no roteiro duas fórmulas bem-sucedidas que, até então, trilhavam caminhos distintos: o “musical enlatado” (*canned musical*), isto é, performances de cantores em palco filmadas com som sincrônico e filmes narrativos mudos, especialmente dramas sentimentais familiares, acompanhados por música e efeitos sonoros gravados em disco.

---

*‘Violin by WKL Dickson with Kinetograph’ was catalogued in the 1964 inventory at the Edison National Historic Site. In 1998, this cylinder was repaired and re-recorded at the Rogers and Hammerstein Archive of Recorded Sound, Lincoln Center, New York. The work-in-process presented here is the first time the original image and wax cylinder sound track have been rejoined, synchronized and exhibited since Thomas Edison, W.K.L. Dickson and their colleagues witnessed them over one hundred and five years ago.” O filme está disponível em: <<https://archive.org/details/dicksonfilmtwo>>.*

<sup>7</sup> “If *The Jazz Singer* had not existed, culturally inclined historians would be tempted to invent it.”

Cabe observar, todavia, que a fórmula que articulou em um mesmo tecido textual a canção popular e o drama sentimental, em *O cantor de Jazz* gerou um lucro de US\$ 3,5 milhões, compensando com folga o até então considerado arriscado investimento de meio milhão de dólares da Warner no sistema Vitaphone. Segundo Tim Dirks,<sup>8</sup> o grande sucesso comercial do filme colocou a Warner, temporariamente, no posto de líder do mercado e marcou o declínio final do cinema “silencioso”. A rigor, *O cantor de jazz* é um *part-talkie*, um filme híbrido de cinema mudo, com algumas performances musicais e um par de falas com som sincrônico. Nos dois anos seguintes, a Warner lançaria o seu primeiro *all-talkie*, *Lights of New York* (*Luzes de Nova Iorque*. Bryan Foy, 1928) e o seu primeiro *all-talking, all-singing, all-dancing*, *Broadway Melody* (*Melodia da Broadway*. Harry Beaumont, 1929), também um grande sucesso de bilheteria, que superou uma série de dificuldades técnicas ainda notáveis em *Luzes de Nova Iorque*. Como nos contam Thompson e Bordwell (2009), na esteira do sucesso comercial de *O cantor de jazz* e *Melodia da Broadway*, o musical tornou-se um *major genre*, o gênero mais durável na história do cinema de Hollywood. Ao longo dos anos 1930, impulsionado pelo sucesso nas bilheterias e pela acirrada competição entre as *majors*, o gênero floresceu, atraiu investimentos financeiros, técnicos e artísticos, e consagrou diretores, compositores, coreógrafos, atores-cantores-dançarinos, montadores e obras. Por volta do final dos anos de 1940, todos os estúdios de Hollywood investiam de modo expressivo nesse filão.

Ao longo do tempo, o musical de ficção de Hollywood sofreu transformações formais, temáticas e na dimensão da receptividade por parte do público. Qualquer pessoa com razoável grau de cinefilia sabe, contudo, que o filme musical de ficção jamais deixou de ser produzido e oferecido às plateias pela indústria de Hollywood. Prova disso pode ser obtida por meio de uma rápida consulta ao Internet Movie Database, regulando o filtro para musicais produzidos nos Estados Unidos no

---

<sup>8</sup> The History of film: the 1920s. Disponível em: <<http://www.filmsite.org/20sintro4.html>>. Acesso em: 02 mar. 2014.



século XXI: o banco nos responde com o impressionante número de 351 títulos, que dialogam com um amplo conjunto de gêneros classificados pelo IMDB como drama, comédia, romance, fantasia, aventura, horror, ficção científica, animação e *western*. Cabe ressaltar, ainda, a vigorosa influência que os filmes musicais exerceram e ainda exercem mundo afora, fato facilmente comprovável na leitura dos artigos do livro “International Film Music” (CREEKMUR; MOKDAD, 2013), no qual autoras e autores, de diversas nacionalidades, traçam panoramas do cinema musical em países da Europa, América Latina, Ásia e Oriente Médio.<sup>9</sup>

### O cinema musical no contexto da teoria cinematográfica

Se podemos afirmar, portanto, que existem suficientes evidências da potência dramaturgica, artística e comercial da ficção musical cinematográfica, muito provavelmente por conta da forte cisão entre arte e entretenimento que domina o campo dos estudos sobre o cinema, os filmes musicais, considerados por muitos como o maior exemplo do caráter escapista dos filmes produzidos pela “indústria do sonho” de Hollywood, durante muito tempo foram varridos para debaixo do tapete da história.

Um bom indício dessa tendência é que somente em 2009 a autora Rimaglia Salys traz à luz a história não contada sobre as comédias musicais dirigidas pelo célebre Grigori Vasilyevich Aleksandrov, um dos pilares, junto com Eisenstein e Pudovkin, do cinema construtivista russo, muito embora, como nos mostra a autora, com base em documentos dos estúdios, material de imprensa e entrevistas com membros ainda vivos das equipes de Alexandrov, os filmes musicais do diretor tenham sido os mais populares do cinema russo dos anos de 1930-40.

Outro exemplo importante do modo como o cinema musical é encarado pelos estudos fílmicos é a referência feita por Björn Nördfjörd (2012) à célebre afirmação de Godard – “O musical está morto” –, falando sobre o seu filme *Uma mulher*

*é uma mulher* (*Une femme est une femme*. 1961), logo após o lançamento da obra. Como hoje sabemos, o tempo não confirmou a hipótese de Godard, mas não é difícil entender, com base nas ideologias que subjazem à Política dos Autores e aos cinemas modernos, de um modo geral, os motivos pelos quais os filmes musicais foram desprezados pelas teorias do cinema e considerados obras “menores”, não meritórias de atenção acadêmica. Ao invés de aprofundar o debate sobre essa questão, entretanto, optamos, neste artigo, por apresentar alguns aspectos do estudo que pode ser considerado um dos primeiros a conferir ao musical cinematográfico uma atenção teórica digna da importância histórica e estética do gênero. Falamos aqui do livro “The American film musical”, escrito por Rick Altman e lançado em 1987, no qual o autor examina em dimensão microscópica a estrutura dramaturgica de um *corpus* de obras que parte do já citado *Melodia da Broadway* e abrange filmes produzidos até o final dos anos de 1960. Ou seja, sua pesquisa situa-se no período que autores como David Bordwell e Kristin Thompson (2001) classificam como o período clássico da cinematografia hollywoodiana. A influência do livro de Altman pode ser facilmente comprovada pela constante e reverente referência a ele, flagrada em estudos posteriores realizados por autores como Barry K. Grant (2012), Richard Barrios (1995), Jane Feuer (1993) e praticamente em todos os artigos reunidos na já citada coletânea “International film music”. Independentemente de concordar ou não com as hipóteses plantadas por Altman, todos os autores aqui referidos as tomam como base para suas reflexões.

### A contribuição de Rick Altman para os estudos sobre o filme musical

Os musicais, para Altman (1987), assim como outros gêneros narrativos, nos geram uma expectativa de certas relações entre personagens e padrões em sua trama. O autor entende que os filmes musicais apresentam tramas centradas em um casal de protagonistas. O foco e o conflito da trama, entretanto, não seria o casal se apaixonar, nem casar, mas a resolução de suas diferenças. É possível ver que muitas produções do período apresentavam protagonistas com posturas opostas, que nem sempre se envolviam romanticamente, como ocorre

<sup>9</sup> Os países contemplados pelo livro citado são: Inglaterra, França, Alemanha, Portugal, Espanha, Itália, Grécia, México, Brasil, Japão, Egito e Turquia.

nos filmes estrelados por Shirley Temple, nos quais a pequena sempre encontrava em um adulto sério um contraponto para sua personalidade infantil expansiva. Para o autor, estes musicais do período clássico trabalham com a constante oposição entre o masculino e o feminino, constantemente construindo o casal de protagonistas como figuras diametralmente opostas, cujas características se apresentam em constante antagonismo. Devido a essa alternância da trama, em contrapor narrativa e tematicamente os protagonistas masculino e feminino, Altman afirma que o musical americano possui uma narrativa de duplo foco.

Além disso, o autor percebe algumas subdivisões nessa construção da narrativa de duplo foco do musical americano, identificando a existência de três “subgêneros” mais marcantes na produção dos musicais: o musical conto de fada, o musical show e o musical *folk*. O musical conto de fada seria aquele mais focado na produção de um romance e um enlace sexual entre os personagens. Entretanto, essa natureza sexual é mascarada por uma visão mais romantizada dos relacionamentos, disfarçada sob cenários exóticos e fantásticos, diluída em narrativas sobre batalhas e aventuras.

O musical show compreenderia aquilo a que muitos autores se referem como musical de bastidores ou *backstage musical*. Altman, entretanto, rejeita esta denominação, por considerá-la demasiadamente restritiva, por não englobar filmes que não se passam dentro ou ao redor de um teatro da Broadway. Assim, esta tipificação proposta pelo autor leva em conta filmes cuja trama é centrada na criação de algum tipo de espetáculo ou show, seja ele uma peça da Broadway, uma revista de moda, um espetáculo escolar ou um filme hollywoodiano. Neste tipo de filme, a resolução do conflito entre os dois protagonistas está, simbólica e casualmente, relacionada ao sucesso e à realização do show.

Os Estados Unidos já tinham uma tradição na produção teatral de musicais e, segundo o autor, tudo que Hollywood fez foi aproveitar essa tradição do palco, com a intenção inicial de usar essa tradição musical teatral para promover os recursos sonoros recém-desenvolvidos. Aqui temos a oposição entre o mundo real e o mundo idealizado muito bem definida, a realidade são os ensaios, o desenvolvimento da produção e os problemas

pessoais dos protagonistas, que normalmente são pessoas sem muito renome em seu meio, buscando alavancar a carreira através da produção concretizada durante a trama. O mundo ideal é o show propriamente dito, é o sonho dos personagens tornado tangível e onde eles se realizam.

Já o musical *folk*, para Altman, oferece ao público uma versão mitificada do passado cultural americano. Diferentemente dos outros dois subgêneros, que nos apresentam uma realidade contraposta a universos com algum viés de faz de conta e um rompimento mais claro com a realidade, o musical *folk*, para o autor, pinta o mundo real através do poder transformador da memória. Deste modo, o subgênero não depende totalmente da história americana, mas também não a ignora por completo, se situando no espaço intermediário que se costuma designar por tradição ou folclore.

Altman identifica dois extremos dessa representação mitificada da realidade no musical *folk*. De um lado, o subgênero dá ênfase ao pitoresco, quase ao ponto da exclusão da realidade observada como ocorrem em filmes tais como *The Little Colonel* (*A Mascote do Regimento*. David Butler, 1935), *Shipmates Forever* (*Viva a Marinha*. Frank Borzage, 1935) e *Rose Marie* (Idem. W.S. Van Dyke, 1936). Em outro extremo desses filmes que retratam uma realidade quase que utópica, temos obras realizadas nos anos de 1960 e 70, como *Nashville* (Idem. Robert Altman, 1975), cujo realismo, para ele, chega a ameaçar a identidade do filme enquanto musical.

Embora cada um desses subgêneros tenha suas especificidades temáticas e dramáticas, o desenvolvimento da trama e a inserção das performances de canto e dança são sempre guiados, no roteiro literário, pela organização da obra em uma narrativa de duplo foco.

### A narrativa de duplo foco

Podemos ver esse pressuposto exemplificado no filme **New Moon** (*Lua Nova*. Robert Z. Leonard, 1940) da MGM. O filme abre mostrando um navio francês a caminho da cidade americana Nova Orleans, em 1789, transportando um grupo de damas da alta sociedade, muito bem-vestidas; depois de algum tempo, a protagonista, Marianne de Beaumanoir, começa a sua primeira canção. Aos poucos, o canto da personagem vai sendo abafado



por vozes masculinas, a câmera corta, então, para a fonte desta segunda canção. No compartimento de carga está um grupo de homens franceses que serão vendidos à escravidão, assim que o navio aportar, o líder, Charles, toma a frente da canção. O personagem é filmado exatamente do mesmo modo que a protagonista feminina: plano aberto, nas duas primeiras falas, plano médio, na terceira, e um *close-up* na sétima.

Para Altman, essa primeira cena já demonstraria paralelos claros e cuidadosamente construídos entre os dois. Ele considera que os personagens são unidos por uma mesma escala de planos, *mise-en-scène* e domínio sobre a música, mas, ao mesmo tempo, contrastam implicitamente de numerosas maneiras. O autor entende que as cenas não devem ser vistas como algo que ocorra em uma sequência, uma após a outra, se referindo ao encadeamento de relações de causa e efeito que norteiam a progressão da trama, que Bordwell e Thompson (2001) afirmam ser a base estrutural das narrativas do cinema clássico hollywoodiano, mas que acontecem uma em contraposição a outra. As relações de causa e efeito entre os dois momentos seriam elementos secundários para Altman, pois o principal seria que nos apresentam os dois centros do qual o filme depende: ela é rica, culta, bela, facilmente ofendida; ele é pobre, prático, enérgico e obstinado. Ainda assim, compartilham um atributo essencial: ambos cantam.

Deste modo, teríamos, de acordo com Altman, dois centros de poder, dois sexos, duas posturas, duas classes, dois protagonistas. No musical, estes dois centros funcionam constantemente em uma relação de paralelismo e não de causalidade, como se afere costumeiramente ao cinema clássico americano. Os musicais, de acordo com Altman, alternariam entre o foco os dois protagonistas, operando através daquilo que ele considera como uma história de amor predeterminada, cujo princípio dinâmico são as diferenças entre o homem e a mulher.

Este paradigma pode ser visto em muitos outros musicais do período clássico, como *Gigi* (Idem. Vincent Minelli, 1958), que também coloca em paralelo os dois protagonistas, *Gigi* e *Gaston*, mesmo antes dos dois se conhecerem. Para Altman, *Gigi* seria definida por preocupações femininas (aparências, roupas, boas maneiras), já *Gaston* seria

definido por preocupações consideradas comuns aos homens do início do século, como negócios, política e riqueza. Cada cena envolvendo um deles seria invariavelmente igualada por uma cena paralela (canção, plano, evento) envolvendo o outro componente do casal.

O autor entende que se virmos *Gigi* pelo ponto de vista de uma trama guiada por noções de causa e efeito, o filme seria uma obra incapaz de impressionar, já que considera que o filme desperdiça tempo, apresenta poucas motivações e parece mais preocupado em mostrar os dias representativos da vida de seus personagens do que costurar tudo em uma narrativa fechada e coesa. No entanto, Altman justifica que se visto pelo viés da estrutura de duplo foco, é possível perceber que desde suas primeiras palavras o filme cria um todo organizado e compacto. As palavras do autor referem-se ao cumprimento do personagem *Honoré*, que inicia o filme dizendo “*Bonjour Monsieur, bonjour Madame*” e, de acordo com Altman, já divide o mundo em dois grupos, os mesmos dois grupos que governarão a estrutura do filme. Essa divisão será marcada, ao longo do filme, através das canções que irão alternadamente destacar as características de cada grupo ou do personagem que o representa. Para Altman, esta alternância entre os números musicais serve para estabelecer a dualidade sexual, criando, então, um contexto no qual cada frase seria sentida não por si mesma, mas em função de sua contraparte cantada pelo outro membro do casal.

Do mesmo modo, quando esses filmes são estrelados por uma dupla de adultos e que resultam em um envolvimento romântico, este depende do entendimento e resolução das diferenças entre o casal, como vemos em *The sound of music* (*A Noviça Rebelde*. Robert Wise, 1965). No filme, a personalidade espontânea da noviça, interpretada por Julie Andrews, tem de conviver com o rígido patriarca dos Von Trapp, vivido por Christopher Plummer. Ao final, ela aprende a importância da disciplina e ele a ser mais descontraído. Apenas quando estas perspectivas conflitantes encontram um ponto de equilíbrio é que o relacionamento pode florescer e se consolidar. Nestes exemplos, percebemos nos musicais:

[...] uma oposição secundária, mas essencial, à divisão primária dos sexos: cada sexo é identificado com uma determinada atitude, valor, desejo, lugar, idade ou outro atributo característico. Essas oposições secundárias sempre começam como diametralmente opostas e mutuamente exclusivas.<sup>10</sup> (ALTMAN, 1987, p. 24, tradução nossa)

Quando a dupla de protagonistas não é adequada a uma trama visando um enlace romântico, seja por um deles ser jovem ou insólito demais, o autor identifica duas soluções possíveis para que o duplo foco seja mantido. No primeiro, a protagonista mais jovem teria como par um homem mais velho, que seria um aliado, ao invés de um parceiro romântico. Vemos isso em filmes como o já citado *A Mascote do Regimento* ou *One Hundred Men and a Girl* (*100 Homens e uma Menina*. Henry Koster, 1937), no qual as jovens protagonistas se aliam a homens mais velhos, e com personalidades antagônicas às suas, para atingir seus objetivos. A segunda alternativa, de acordo com Altman, seria colocar um casal secundário apaixonado, enquanto a dupla principal atua como catalizador desse romance, como acontece em *Little Miss Broadway* (*Miss Broadway*. Irving Cummings, 1938).

Podemos ver, deste modo, como o musical clássico compõe sua trama a partir de dois personagens paralelos, com personalidades contrapostas. De acordo com Altman, cada parte do filme serve para lembrar a sua dualidade, trazendo um novo componente da oposição entre os personagens em cada cena, sendo principalmente através das canções que as oposições e a eventual aproximação são destacadas. As ocasiões em que os personagens se colocam em oposição mais direta ou se aproximam são marcadas por canções em dueto, que representam momentos de máxima tensão ou exultação.

As noções trabalhadas aqui nos ajudam a entender como se estruturam os musicais e de que modo as performances de canto e dança se relacionam com as tramas dos filmes. Mas como essas performances são inseridas no filme e na diegese?

No próximo tópico, Altman nos mostra como se dá o trânsito do regime naturalista do drama para a dimensão espetacular da performance, no contexto dos musicais por ele estudados.

### O estilo do musical

Como já foi dito, os musicais utilizam os meios e modos da linguagem cinematográfica para ressaltar o paralelismo entre os dois protagonistas dos filmes. Além da dualidade dos personagens, Altman afere uma segunda característica ao gênero, esta de natureza estilística. Para o autor, nos musicais temos uma irrealidade sedutora que caminha lado a lado com uma realidade não sedutora. Durante a progressão narrativa de um musical, portanto, temos um contraponto entre a realidade vivida pelos personagens e a abordagem exagerada, idílica e fantasiosa dos números de canto e dança que permeiam estas obras. Performances que, conforme já tratamos, são utilizadas para ressaltar os paralelos entre o casal de protagonistas

Altman considera que as performances musicais são tão divorciadas da realidade que sentimos como se fossem um sonho. Inclusive, muitos musicais do período clássico e até mesmo obras contemporâneas, como *Chicago* (Idem. Rob Marshall, 2002), usam cenas envolvendo imaginação, sonhos e delírios, para transitar entre esses dois universos. Isso, entretanto, diz pouco sobre o funcionamento estilístico dos musicais. Para Altman, a identificação destas quebras entre duas realidades é feita através de três fenômenos que guiam as escolhas estilísticas dos cineastas: a dissolução do áudio,<sup>11</sup> a dissolução de vídeo<sup>12</sup> e a dissolução de personalidade.<sup>13</sup> Como são estes três fenômenos que guiam a inserção das performances de canto e dança, nas narrativas de duplo foco, partiremos deles para compreender como se apresentam na materialidade da obra fílmica.

### Dissolução de áudio

Em um filme, normalmente temos dois tipos de som, aquele que se origina dentro da diegese e o

<sup>10</sup> “[...] a secondary but essential opposition alongside the primary sexual division: each sex is identified with a particular attitude, value, desire, location, age, or other characteristic attribute. These secondary attributes always begin diametrically opposed and mutually exclusive.”

<sup>11</sup> *Audio dissolve*, no original em inglês.

<sup>12</sup> *Video dissolve*, no original em inglês.

<sup>13</sup> *Personality dissolve*, no original em inglês.



que se origina fora dela. Altman considera que, no tocante à articulação entre essas duas fontes sonoras, o musical se encontra em uma posição única, pois sua própria natureza depende do modo como essas duas trilhas se fundem. Afinal, em muitos musicais, ouvimos a voz do protagonista cantando (som diegético) ao som de um acompanhamento orquestral que muitas vezes não está sendo tocado na cena (som não diegético) ou a quantidade de instrumentos em cena, realizando a performance, não corresponde ao que ouvimos. Do mesmo modo, sons e ruídos da diegese incorporam-se ao ritmo da música extradiegética. Assim sendo, os dois níveis de som de um filme estão em constante interação, e esta relação, para Altman, está no coração das características estilísticas do cinema musical americano. Ao quebrar a barreira que separa essas duas faixas de som, o musical borra as fronteiras entre as duas realidades apresentadas no filme. A chave para essa fusão é justamente aquilo que Altman chama de dissolução do áudio, que sobrepõe sons em ordem a passar de uma dimensão sonora para outra.

A forma mais comum de dissolução de áudio envolve a passagem do som diegético (como uma conversa) para o extradiegético (uma música orquestrada), através da intermediação de uma música diegética. Isso normalmente acontece quando um dos personagens começa a cantar e logo ouvimos o som de instrumentos acompanhando a sua voz, mesmo quando não há instrumentos na cena, já que é a voz cantante do personagem que marca a interação entre o som da diegese e aquele fora dela. Em outros momentos, algum personagem pode começar a tocar um instrumento e logo ouvimos vários outros instrumentos “invisíveis” acompanhando-o, demonstrando que a ligação entre o som que está fora e o que está dentro do universo filmico foi conectada pela performance de um personagem.

### Dissolução de vídeo

Na dissolução de áudio, a continuidade é criada entre duas categorias distintas de som. Já aquilo que Altman entende como dissolução de vídeo trabalha para fazer imagens distintas parecerem contínuas através de superposições. O autor entende que a dissolução se aplicaria a qualquer dispositivo

visual de um filme que liga dois lugares separados, tempos ou níveis de realidade. Especificamente, considera que a dissolução de vídeo diz respeito à conexão entre o espaço da realidade diegética a um espaço idealizado, seja ele diegético ou não.

Como já foi dito, uma característica estilística do musical americano é essa fusão entre real e irreal e a dissolução de vídeo contribui para isso, ao mostrar a contraposição entre duas paisagens visuais radicalmente diferentes. Para Altman, o uso mais representativo da dissolução de vídeo envolve sobrepor níveis de tempo: o presente diegético – banal, limitado, regado pela necessidade – desaparece aos poucos, dando lugar a um passado ou futuro distante – excitante, ilimitado, controlado por uma memória romantizada ou uma tendência em direção ao sonho.

A técnica não se limita a mudanças na realidade temporal, ela pode também dissolver para associações imagéticas quanto aos sentimentos dos personagens. Como em *Singing in the rain* (*Cantando na Chuva*. Stanley Donen, Gene Kelly 1952), quando Gene Kelly inicia seu já famoso número e o ambiente chuvoso deixa de ser usado para transmitir uma sensação de algo triste e sombrio para refletir a felicidade que o personagem experimenta naquele momento, uma visão por demais idealizada, já que dificilmente alguém pularia sobre poças de água na calçada de uma grande cidade no regime realista no qual ocorrem as cenas não musicais do filme. Deste modo, a dissolução de vídeo reforça que o cinema musical opera em uma constante mediação entre a experiência real e a experiência idealizada. Assim sendo, ao iniciar a canção, o personagem de Kelly passa a agir como se estivesse em uma realidade romantizada e idealizada, na qual todos os problemas e riscos reais que poderiam incidir sobre uma pessoa que se molha na chuva não existissem.

### Dissolução de Personalidade

Já falamos aqui como o musical americano depende da relação ambígua entre o real e o ideal, mas, de acordo com Altman, ao longo do filme, essa oposição seria estreitada, reduzida e, em alguns momentos cruciais, apagada. As dissoluções anteriormente descritas constituem um correlativo estilístico a este processo, pois, por sua própria natureza, a dissolução preserva a separação conceitu-



al entre duas categorias (camadas sonoras, níveis de realidade) enquanto estabelece uma continuidade perceptual entre elas.

Uma noção similar ocorre com os personagens do musical. Já dissemos que os musicais possuem uma narrativa de duplo foco, centrada em dois protagonistas, normalmente de sexos opostos, com personalidades e visões de mundo antagônicas e que o objetivo dos musicais não é promover necessariamente o relacionamento amoroso entre os protagonistas e sim o entendimento de suas diferenças. Assim sendo, conforme o filme progride, fica claro que os valores e motivações associados a cada um estão, também, presentes no outro, mas em um estado escondido, reprimido. Isso implica pensar que a superfície da personalidade de cada protagonista corresponde à personalidade reprimida do outro. Conforme a história se desenvolve, é justamente através das performances musicais, que vemos esses aspectos reprimidos aparecerem, permitindo que os personagens se aproximem.

Muitos outros aspectos do musical cinematográfico merecem e têm atraído cada vez mais a atenção de estudiosos de diversas partes do mundo. Com o foco das discussões ainda girando em torno de definições, tipologias e aspectos históricos, existe um campo fértil para estudos sobre a natureza das canções e os modos de cantar, as estratégias coreográficas e cenográficas, as tensões exercidas pelo musical de Hollywood nas cinematografias de outros países e os movimentos de resistência a essa influência, a estreita relação da indústria cinematográfica com a fonográfica, os documentários musicais, as transformações sofridas pela dramaturgia dos musicais, ao longo do tempo, e nos musicais transnacionais contemporâneos, são alguns dos muitos objetos e caminhos de investigação possíveis. Filmes que esgarçam as fronteiras do gênero ou autorreflexivos, como *Industrial Symphony No. 1: The Dream of the Brokenhearted* (David Lynch, 1990), *Romance and Cigarettes* (*Romance e cigarros*. John Turturro, 2005), *Tian bian yi duo yun* (*O sabor da melancia*. Ming-liang Tsai, 2005) e *The singing detective* (*Crimes de um detetive*. Keith Gordon, 2003) são também instigantes fontes de reflexão. Diante da potência do cinema musical como objeto de estudo, este artigo é, portanto, apenas um ponto de partida, que se alimenta na mesma fonte que os estudos contem-

porâneos sobre o cinema musical, visando a uma melhor compreensão do epicentro do fenômeno.

## Referências

- ALTMAN, Rick. (Org.). *Sound theory, sound practice*. Nova Iorque: Routledge, 1992.
- \_\_\_\_\_. *The American film musical*. Indianapolis: Indiana University Press, 1987.
- BARRIOS, Richard. *A song in the dark: the birth of the musical film*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1995.
- Björn Nordjörd: The post-modern transnational film musical. In: CREEKMUR, Corey; MOKDAD, Linda. (Orgs.). *The international film musical*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2012
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *Film art: an introduction*. Nova Iorque: McGraw-Hill, 2001.
- CREEKMUR, Corey; MOKDAD, Linda. (Orgs.). *The international film musical*. Edimburgo: Edimburgh University Press, 2012
- FEUER, Jane. *The Hollywood musical*. Indianapolis: Indiana University Press, 1993.
- SALYS, Rimgalia. *The musical comedy films of Grigori Aleksandrov: laughing matters*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.
- THOMPSON, Kristin; BORDWELL, David. *Film history: an introduction*. Nova Iorque: McGraw-Hill, 2003.
- WILLIAMS, Alan. Historical and theoretical issues in the coming of recorded sound to cinema. In: ALTMAN, Rick. (Org.). *Sound theory, sound practice*. Nova Iorque: Routledge, 1992. p. 126-137.

