



O musical e o melodrama em *Memories of Matsuko*: aproximações e dissonâncias do conceito de gênero¹

Bruno Reis Lima²

Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE

Resumo

O estudo do gênero musical é problematizável a partir do próprio conceito de gênero. Tido durante boa parte da história de seu estudo como uma instituição estanque, o gênero, seja ele literário, cinematográfico ou etc, possuiu vários momentos de redefinição e flertes com outras categorias genéricas, o que pode ser observado em um musical contemporâneo como o filme japonês *Memories of Matsuko*, que flerta não só com a linguagem musical, como a do melodrama, de modo a subverter leituras fáceis e criar novos sentidos e leituras possíveis desta obra.

Palavras-chave

Cinema, gênero, musical, melodrama

1) A idéia do musical na contemporaneidade

Talvez não haja gênero mais tipicamente americano do que a comédia musical e o *western*. O que isto quer dizer? Primeiro, que como filmes de gênero, ambos provavelmente possuem, de longe, o maior número de convenções visuais próprias: o *western* com suas pistolas, as paisagens desérticas, roupas de cowboy, cavalos, carruagens, índios sioux ou apache extremamente caricaturados; o musical com seus “bailarinos enfileirados”, a mocinha de vestido esvoaçante e cintura bem marcada, o indefectível homem de terno que não se amarrota por mais intenso que seja seu sapateado, os cenários pintados e estilizados como os de um musical da Broadway. E é esta, afinal, sua origem imediata, enquanto as histórias de cowboy remetem a quadrinhos e narrativas populares - considerado o primeiro filme narrativo, *O grande assalto do trem*, de 1903, pode ser considerado, afinal, um *proto-western*.

Mais até do que essa raiz lingüística, o que parece chamar atenção da maior parte dos pesquisadores neste último gênero é sua proximidade com a história americana, no caso a expansão da fronteira oeste do país, uma espécie de mito fundador

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

² Estudante de Graduação 8º. semestre do Curso de Jornalismo do ICA-UFC, email: breislima@gmail.com



da nação e receptáculo de diversos símbolos e valores nacionais. A “diligência”, por exemplo, nome de um tipo de carroça feita para grandes viagens, era o veículo que trazia a ordem e a pacificação para os selvagens e ermos terrenos da América profunda. Sua missão pacificadora parece ser uma espécie de antecessor imediato e cru do “sonho americano”, de ter um ideal e lutar para realizá-lo. O que seria possível, pois apesar de hostil como os desertos do bang-bang, os EUA seriam a “terra das oportunidades”, onde quem tem um desejo e luta para realizá-lo será recompensado.

A carga histórica e ideológica aliada a sua estética naturalista, dá provavelmente ao gênero uma espécie de ar de documento ideológico que atraiu diversos trabalhos analisam a trajetória do gênero, passando por André Bazin, crítico essencial no processo de renovação pela qual passou o cinema, especialmente o francês, a partir do final da década de 1950, a Edward Buscombe, teórico essencial para este trabalho e que trouxe novas perspectivas para os estudos genéricos a partir da década de 1980.

O musical, porém, não possuiu ainda o mesmo tipo de atenção. Por não falar sobre a vontade de realizar algo, mas mais propriamente do próprio sonho e sua capacidade de sonhar, seu projeto ideológico talvez trabalhe de maneira bem menos evidente que o do *western*. O que não quer dizer, porém, que este projeto ideológico seja um elemento definidor do sentido que estas obras adquirem, especialmente na contemporaneidade.

“A text turn into a message (or different messages) only in the context of a specific audience in a specific interpretive community. When the meaning of a text seems so utterly clear as to permit no doubt, it is invariably because the author and audience are part of the same interpretive community” (ATLMAN, p.2)

Desta forma, um gênero só poderia ser completamente entendido de acordo com a ideologia proposta pelo autor caso este e o público estivessem em um contexto tão próximo que suas referências artísticas sejam praticamente as mesmas. No cinema, talvez mais do que em outras artes, é praticamente impossível falar de um contexto que tenda à uniformidade. Isso talvez só fosse possível, nos EUA, em um primeiro momento dos musicais, na década de trinta e quarenta especialmente, quando sua produção em série e seu consumo ávido por parte das platéias pode ter gerado uma relação tão intensa entre público e “autor”(mesmo que o diretor, a esta época, não fosse visto pela crítica



com tal independência e caráter criativo) que permita esse tipo de controle da “mensagem” a ser transmitida pelo filme.

No cinema contemporâneo, tanto contexto quanto o próprio cinema radicalizam sua pluralidade. Se a hegemonia mercadológica norte-americana continua evidente, produções dos mais diversos países tem conseguido espaço e respaldo crítico, mesmo que não nas grandes salas ao redor do mundo, mas com maior ou menor presença nos mercados locais e circulação em um circuito chamado “de arte” ou “alternativo”. Isso tudo graças ao movimento começado pelo cinema Europeu, particularmente o Neo-Realismo Italiano, que rapidamente espalhou-se pelo continente e atingiu países de diversos continentes, com repercussões como o Cinema Novo no Brasil ou a “*Nouvelle Vague*” Japonesa.

Não é a intenção aqui refazer essa trajetória, que possui tantos pontos de encontro quanto bifurcações, desde os anos 1960 até hoje, mas apenas sinalizar a enorme diferença no estado do cinema hoje em relação ao cinema clássico e quiçá moderno, mesmo que não seja o ponto deste artigo falar de da passagem a um outro estado do cinema como um todo, mas especificamente da experiência de trabalhar com o gênero através do estudo de caso de um filme bastante representativo: *Memories of Matsuko*, um musical muito peculiar, que mistura melodrama, ironia e referências à linguagem publicitária e à cultura pop contemporânea.

2) Os estudos sobre o gênero

A escolha de *Memories of Matsuko* como filme a ser analisado se deu, muito longe de um possível caráter exemplar como Bazin chegou a procurar em seus estudos, mas pela problemática que oferece ao estudo dos gêneros cinematográficos. Se os musicais são a princípio identificados como parte de um projeto ideológico mais ou menos coerente, como no livro de Rick Altman, *The American Film Musical*, projeto que será detalhado mais a frente, as experiências de filmes musicais contemporâneos tem posto em cheque muitas das afirmações e leituras totalizantes feitas não somente quanto ao musical, mas quanto à própria noção de gênero cinematográfico.



A história do conceito, como não poderia deixar de ser, começa nos gregos. Para ser mais específico, em Aristóteles. O filósofo, a partir do estudo de várias obras literárias, tenta fazer, em *A Poética*, uma classificação que reúnam características similares que se repetem em determinados grupos de obras, as quais ele chamou de gêneros. Eles se dividiriam, segundo Aristóteles, em três tipos: a tragédia, o épico e do lírico. A partir daí o autor tenta identificar que características comuns fazem com que cada um deste corpus de filmes atinja efeitos similares nos seus espectadores, sejam esses efeitos a vontade de fazer rir, de emocionar, julgar ou aprender com o que acontece nessas narrativas.

Até aí nada de errado, segundo Rick Altman³, até que Horácio, três séculos após o livro de Aristóteles, que nesta época já tinha conquistado o status de “verdade” sobre o assunto, escrevesse seu *Ars Poetica*, onde tentava transformar as análises sobre obras já existentes em prescrições para futuras obras. Se Aristóteles acreditava no poder dos gêneros de imitar a natureza e por isso chegar próximo à “verdade”, Horácio via na imitação dos próprios cânones genéricos o molde para criação de novas obras “verdadeiras”.

Durante o renascimento, tais prescrições foram reativadas quase que acriticamente junto com a tentativa de retomar, na Itália, o desenvolvimento da cultura grega, como se pudesse pegá-la do ponto de onde ela havia “estagnado”, um milênio antes, e continuar o seu desenvolvimento.

A grande reviravolta talvez só chegue durante o século XIX, quando “a inspiração romântica baseava-se na ruptura com todas as diferenças entre os gêneros”, como afirma Altman (tradução do autor)⁴. Essa perspectiva chegou a radicalizações como as de Samuel Johnson, considerado inclusive um escritor conservador, que afirma que “não existe praticamente nenhuma espécie de escrita cuja essência e elementos constitutivos possamos distinguir; cada novo gênio produz alguma inovação que, quando inventada e aprovada, subverte as regras que a prática de escritores mais antigos estabeleceu”.

³ Rick Altman, *Film/Genre* (2ª ed. London: British Film Institute, 1999)

⁴ No original, “romantic inspiration was based on the breaking of all generic differences”, também em Rick Altman, *Film/Genre*.



Apesar dessa aparente negação absoluta da existência e importância do gênero, Altman por sua vez afirma que o modelo canônico das obras romântica não era não possuir cânone, mas sim construí-lo através da referência e mistura de diversos estilos de épocas diferentes, tais como da literatura clássica ao melodrama neoclássico, entre outros.

Diferentemente do artigo anterior do autor⁵, que aproximava os musicais contemporâneos do conceito de Maneirismo, que procurava distorcer e exagerar as formas e cânones estabelecidos pelos mestres do Renascimento, talvez seja o espírito romântico de mescla e quebra de barreiras aquele com o qual a produção de musicais contemporâneos mais se identifique. Algo que já estava presente, inclusive, segundo Altman, durante o período neoclássico, apesar de não ser unanimidade entre os críticos, apesar da ascensão de um gênero no teatro que era um misto entre a tragédia e a comédia, a tragicomédia ou simplesmente o drama, matriz para algo mais típico do século XIX e XX como o melodrama.

3) O melodrama e o musical em *Memories of Matsuko*

Ismail Xavier define o melodrama em oposição ao realismo moderno e a tragédia clássica. Ele seria, enfim, uma versão simplificada destas duas “formas históricas de imaginação esclarecida”.

“O realismo moderno e a tragédia clássica são formas históricas de uma imaginação esclarecida que se confronta com a verdade, organizando o mundo como uma rede complexa de contradições apta a definir os limites do poder dos homens sobre seu destino, ao mesmo tempo em que os obriga a reconhecerem a própria responsabilidade sobre ações que terminam por produzir efeitos contrários aos desejados.” (XAVIER, p.85)

O melodrama, por sua vez, em detrimento desta complexidade, organizaria um mundo de forma quase simplista, em que o sucesso ou insucesso dos personagens sempre é responsabilizado a causas que fogem de seu alcance, seja a “providência divina” ou a uma “conspiração” de terceiros.

Tendendo normalmente ao maniqueísmo e à manipulação óbvia, o melodrama é normalmente visto como inferior ao realismo e à tragédia, mas, vale lembrar, afirma Xavier, continua sendo a forma de entretenimento mais popular na ficção moderna. É interessante,

⁵ REIS, Bruno. “Algumas reflexões sobre gênero e cinema maneirista no cinema musical”. In: XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, 2009, Teresina - PI. Anais, 2009.



porém, frisar que não é intenção também deste trabalho fazer uma diferenciação definitiva entre os gêneros, alvos de um polêmica que se arrasta a vários séculos, mas tenta identificar como essas características do melodrama são justapostas a outras do musical no filme aqui analisado, *Memories of Matsuko*.

3.1) O melodrama ridicularizado pelo musical

“Certos temas e tratamentos terão poucas chances de sucesso se trabalhados muito fortemente contra o gênero. Mas os benefícios são consideráveis”, sugere Edward Buscombe⁶, outro importante autor na renovação dos estudos de gênero junto com Rick Altman, entre outros. Ora, pois em *Memories of Matsuko*, filme de Tetsuya Nakashima, essa prerrogativa é levada aos extremos.

Como já afirmei anteriormente, o filme, mistura elementos visuais e formais do musical – a protagonista canta nas situações mais diversas e, especialmente, nas mais adversas – ao mesmo tempo em que seu enredo parece se aplicar perfeitamente à descrição de Ismail Xavier para o melodrama.

No filme, acompanhamos a personagem Matsuko da infância até sua trágica morte. Quando criança, Matsuko disputava a atenção de seu pai, um velho bastante fechado e severo, com sua irmã mais nova eternamente doente. Como não consegue seu carinho espontaneamente, a protagonista desenvolve uma expressão facial, uma “careta” que insinua um beijo bastante exagerado como o de um peixe de aquário, expressão essa que é feita nas situações mais inusitadas e sempre faz seu pai rir.

Já na idade adulta a disposição de Matsuko para agradar o pai se transforma em uma tentativa de agradar sempre a todos e acaba levando-lhe a um erro que lhe custará um preço terrível: depois de assumir na escola em que trabalha a autoria de um roubo cometido por um aluno seu, Matsuko é demitida. Ela até tenta desfazer o engano, tentando convencer o estudante a revelar a verdade, mas este volta atrás nos últimos segundos e não confirma a versão verdadeira que Matsuko havia contado para o diretor. Para piorar, sentindo-se insegura, a personagem ainda faz inconscientemente e automaticamente a careta que desenvolveu para conquistar o pai, o que faz com que o diretor pense que ela o desrespeitou propositadamente e a expulsa de vez da instituição.

⁶ BUSCOMBE, Edward. A idéia de gênero no cinema americano, em “Teoria Contemporânea do cinema, volume 2/Fernão Pessoa Ramos Organizador”. São Paulo. Senac São Paulo, 2005.



A partir daí, a vida de Matsuko vira uma sucessão de insucessos amorosos. Acolhida por um professor da mesma escola, ela passa a apanhar deste amante, que na verdade é um instável, mas talentoso escritor. Pouco depois de uma briga, o escritor acaba resolvendo se suicidar, o que acontece na frente da amada, jogando-se em frente a uma linha de trem, que inevitavelmente passa por cima de seu corpo. Apesar de não ser o primeiro momento de performance musical no filme, o que se segue é provavelmente o segmento musical mais interessante. Neste instante jogada ao chão pelo desespero, um conjunto de pássaros, feitos em desenho animado e muito semelhantes àquele das produções da Disney como *Cinderella*, aproxima-se da protagonista, que se levanta e começa acantar uma música alegre, chamada “Happy Wednesday”. A canção, uma referência aos comerciais publicitários que associam o consumo à felicidade, fala de uma promoção de preços em um supermercado, que acontece sempre às quartas, e mostra uma Matsuko transformada em uma insuportavelmente feliz dona de casa americana dos anos 1950.

Se o momento anterior era do mais puro drama melodramático, o que se segue, um recurso típico do musical, mas desta vez apresentado com um flerte radical com a linguagem da publicidade, é uma maneira de desautorizar ou ironizar completamente a estrutura melodramática de reviravoltas rocambolescas e a própria postura da personagem. Depois desta seqüência, vamos descobrir, veja bem, que Matsuko virou amante do inimigo literário número um de seu amante morto, e agora é sustentada por ele, vivendo em uma indefectível casa de classe média.

A maneira como este acontecimento é retratado talvez pudesse demonstrar um desprezo do diretor ou do próprio filme em relação à protagonista, mas tal postura não se concretiza porque, paralelamente é mostrada uma profunda afeição e tentativa de compreensão da personagem. Essa primeira tragédia é apenas uma das muitas que se seguem na vida da personagem, mas esta, como literalmente acontece na seqüência citada, sempre se reergue, tanto física como espiritualmente, e continua buscando o amor.

Quanto à linguagem, essa afeição pela personagem é demonstrada através de seqüências em que Matsuko canta longamente sobre sua vida e seu desejo de encontrar

o amor e a felicidade, projetando a possibilidade de ser feliz em uma esperança fornecida sempre pela música.

Sobre a experiência do protagonista do filme musical e aquela do próprio espectador deste tipo de filme, Altman discorre:

“Transferred into the film itself, the opposition between the audience and the project images sets up a fundamental tension between a world given as real and another realm portrayed as ideal. This second, ideal world shares many of the qualities of the projected image: it is bright, colorful, and fascinating, but ultimately chimerical, the product of a dream, a light show, a magician’s legerdemain. Still, it easily captures the imagination of characters imprisoned within the drab existence offered by the film’s “real” world. Just as the audience disregards its own corporeal existence in order to immerse itself in the imaginery world portrayed on the screen, so the film’s characters remain aware of another world that is “Over the Rainbow” and which they long to fly”(ALTMAN, p.61).

Mais do que o insucesso ou excessiva subordinação de Matsuko aos homens de sua vida, *Memories* parece falar de um arquétipo de mulher que tudo provém e tudo aceita, uma espécie de “máquina de amar” absolutamente sem restrições, uma capacidade de entrega que é até mesmo racionalizada pela personagem em determinado momento: “Se viver sozinha ou acompanhada é sempre sofrimento, eu prefiro dar amor em vez de esperar receber”(tradução do autor a partir da legenda em inglês da película). Se a mulher oriental no filme é capaz de sujeitar-se a qualquer prerrogativa do amante, este último, o homem, aparece como alguém completamente despreparado para o amor. Não que este sentimento esteja ausente dele, mas seu auto-centramento, seu excessivo rigor e senso de moralidade acaba fazendo-lhe incapaz de aceitar e receber dignamente o amor por ele oferecido.

Segundo Altman, a estrutura do filme musical não baseia-se tanto no desenvolvimento narrativo típico do melodrama ou das formas mais clássicas de narrativa, mas sim em uma espécie de alternância, de um paralelo, que apresenta dois personagens, homem e mulher, bastante diferentes entre si, que em determinado momento tem seu encontro possibilitado pela música. Este encontro, na verdade, acontece não na realidade, mas somente no “outro mundo” possibilitado pelo musical, como acontece ao pé da letra em *Beijos Roubados*, de Vincent Minelli.

“Those aspects wich form the heart of traditional narrativa analysis - plot, psychology, motivation, suspense - are to such an extent convetional in the musical that they leave little room for variation: we alternate between the male focus and the female



focus, working our way through a prepackaged love story whose dynamic principle remains the difference between male and female. Each segment must be understood not in terms of the segments which it is casually related but by comparison to the segment which it parallels."(ALTMAN, p.20)

Se o musical se desenvolve pela oposição entre dois personagens que acabam envolvendo-se amorosamente, sendo o ápice desse envolvimento o diálogo em forma de música, em *Memories*, apesar de Matsuko envolver-se com diversos homens, não existe um sequer dueto. Mais do que uma pura descaracterização do musical, o filme parece falar de uma certa impossibilidade de relacionamento entre homem e mulher, moldados culturalmente de formas tão diferentes, especialmente na sociedade japonesa. Se essa tensão homem x mulher é normalmente pacificada pelo musical clássico, aqui ela é exposta em todas as suas trágicas fraturas.

4) A confluência dos gêneros como possibilidade de renovação

Se durante boa parte da história do estudo dos gêneros procurou-se pesquisar a “essência” de cada gênero, tradição iniciada por Aristóteles e radicalizada por pensadores como Horácio, talvez esta busca tenha focado excessivamente na manutenção do estado das coisas. A arte, obviamente, parte sempre das criações do passado, mas isso não quer dizer que a absorção dos padrões utilizados pela tradição seja sempre acrítica. Ela pode ser radical como a negação total, mas, com muito maior frequência, acontece de maneira negociada. Autor e gênero não se opõem necessariamente, mas são duas instâncias que podem articular-se entre si com vantagens para ambos.

Como afirma Edward Buscombe, "um gênero não é meramente uma coleção de imagens mortas à espera de um decorador para animá-las. Trata-se de uma tradição com vida própria". Ele acredita até mesmo na importância do artista apropriar-se do gênero como possibilidade criativa, algo tão bem explorado por cineastas como Fassbinder, Almodóvar e Lars Von Trier, cada um com suas peculiaridades e flertes com gêneros diferentes, mas com resultados igualmente fortes e provocativos.

Para que esta parceria aconteça de forma válida, entretanto, é importante pensar tanto as “formas internas” quanto às “externas”, como afirma Wellek e Warren, de forma a que uma, se não necessariamente negue a outra, mas faça surgir contradições e



nuances que ampliem as possibilidades de leituras dos gêneros, tão acusados de viciar significados, mas tão potentes em articular o imaginário dos espectadores.

Referências:

ARISTÓTELES. Os pensadores. São Paulo. Nova Cultura, 1999.

ALTMAN, Film/Genre. British Film Institute, London, 1999.

ALTMAN, Rick. The american film musical. Indiana University Press, 1989.

BAZIN, André. O Cinema – Ensaios. Editora Brasiliense, São Paulo, 1991.

BUSCOMBE, Edward. A idéia de gênero no cinema americano, em „Teoria Contemporânea do cinema, volume 2/Fernão Pessoa Ramos Organizador“. São Paulo. Senac São Paulo, 2005.

JOHNSON, Samuel. The Rambler, n. 125, em The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson, vol. IV. New Haven/Londres: Yale University Press, 1969.

STAM, Robert. Introdução à Teoria do Cinema; tradução Fernando Marcarello. Papirus, Campinas – SP, 2003.

XAVIER, Ismail: O Olhar e a Cena – Melodrama, Hollywood, Cinema novo, Nelson Rodrigues. Cosac Naif, São Paulo, 2003.