



De *O Cantor de Jazz* a *Easy Rider*: a canção popular no cinema nas décadas de 1920 a 1960¹

Gabriela Ramos de Almeida²

RESUMO:

Este artigo aborda um momento específico de emprego da canção popular no cinema, compreendido entre as décadas de 1920 e 1960. O recorte temporal escolhido engloba desde a produção do primeiro cinema sonoro até o momento em que a música cinematográfica incorporou um novo gênero, o então nascente rock and roll, passando pela influência do jazz e a popularização das músicas-tema. O debate apresentado no trabalho se dá à luz das contribuições de autores como Michel Chion, Russel Lack e Mervyn Cooke aos estudos sobre a música do cinema. Parte-se de dois pressupostos: primeiro, de que a música cinematográfica ainda é uma área que permanece pouco explorada no âmbito das pesquisas em cinema; e, segundo, de que o estudo da canção no cinema prioriza quase que exclusivamente a produção contemporânea, em detrimento do cinema da primeira metade até meados do século XX.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema ficcional; música cinematográfica; canção popular.

O primeiro momento da canção popular no cinema³

A música no formato canção já havia sido introduzida no cinema muitos anos antes de a primeira canção de rock aparecer num filme e ajudar a torná-lo popular, o que aconteceu em 1956 com *Sementes da Violência* (*Blackboard Jungle*, Richard Brooks). A título de ilustração, vale mencionar que a categoria de melhor canção foi incorporada ao Oscar no ano de 1934 e alguns anos antes disso, em 1927, foi lançado com grande êxito comercial *O Cantor de Jazz* (*The Jazz Singer*, Alan Crosland, 1927), aquele que é considerado o primeiro filme sonoro e falado da história do cinema.

A primeira fase de uso da música não-sinfônica no cinema, compreendida entre meados da década de 1920 até 1950, aproximadamente, diz respeito ao momento em que o

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema do X Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (Pós-com/UFBA). E-mail: gabriela.mralmeida@gmail.com

³ O trabalho analisa basicamente a trajetória da canção popular no cinema norte-americano.



jazz se aproximou do cinema e exerceu significativa influência sobre suas músicas⁴; em que os filmes musicais se popularizaram e revelaram ao mundo alguns dos primeiros grandes ídolos do cinema e, não menos importante, o momento em que as canções populares começaram a ser usadas na ficção.⁵

Nesta etapa inicial, que compreende inclusive parte da produção do cinema mudo, a música no formato canção já se fazia presente. Embora o momento de afirmação do uso da canção pop no cinema como um caminho sem volta - uma tendência que só se fortaleceria e da qual posteriormente não seria possível escapar - tenha se dado especificamente com a inclusão da música *Rock Around the Clock*, de Bill Haley, nos créditos de *Sementes da Violência*, é necessário pontuar que um bom tempo antes disso canções populares não só eram empregadas nos filmes, como eram parte importante deles.

Durante os anos 1920 e 1930, o jazz, gênero musical então em consolidação nos Estados Unidos, considerado pelos críticos pobre e popularesco e por isso indigno de atenção pormenorizada, começou a se infiltrar no cinema e sobre ele exercer influência, conforme aponta Russell Lack:

Os ritmos nervosos e sincopados e os deslizamentos dramáticos do jazz dos anos vinte marcavam um afastamento considerável em relação às formas anteriores de músicas para a cena. Filmes como *The Girl With a Jazz Heart* (1921), *The House That Jazz Built* (1921), *Children of Jazz* (1923), *His Jazz Bride* (1926) e *Syncopating Sue* (1926) captavam de algum modo a “essência da vida jazzística”, ou ao menos era o que acreditavam perceber os produtores cinematográficos norte-americanos. Ainda que não se conserve os roteiros de projeção das “turnês” de exibição de nenhum destes filmes, parece altamente provável que algum tipo de textura influenciada pelo jazz tenha deslizado até o fosso da orquestra. (1999, p. 66) [tradução nossa].

Um marco no uso da canção em filmes neste primeiro momento é *O Cantor de Jazz* (*The Jazz Singer*, Alan Crosland, 1927), considerado relevante não só por ter sido o primeiro filme sonoro e falado, mas por antecipar certas características de um gênero que se tornaria extremamente popular a partir da década seguinte: as performances do personagem-título

⁴ Evitou-se, ao longo deste artigo, usar a expressão “trilha sonora” para referir-se ao extrato musical dos filmes por entendermos que “trilha sonora” diz respeito a tudo aquilo que não é a trilha visual e, deste modo, não se resume à música. Compreende, de fato, todos os sons presentes no filme – a música incluída. A preferência foi pela expressão “música do filme”. A denominação “trilha sonora” será usada apenas para fazer referência aos discos que são comercializados contendo as canções, chamados em inglês de “soundtracks”.

⁵ Esta divisão não existe oficialmente e foi adotada aqui meramente para facilitar a discussão sobre os diferentes tipos de uso da canção popular no cinema.



remetem inevitavelmente aos musicais e o efeito de “quase-musical” deste filme só se atualiza em função de um avanço técnico que permitiu a gravação prévia de toda a parte sonora das performances. O ator e cantor Al Jolson, intérprete do personagem Jack Rabinowitz adulto, foi o primeiro a falar e cantar em um filme devido justamente a esta possibilidade de gravação da sua voz e da base instrumental das músicas em um disco que seria tocado sincronizado às imagens no momento da exibição, novidade introduzida em 1926 com a chegada do Vitaphone⁶.

Este mesmo Vitaphone foi usado meses antes em *Don Juan* (1926), dirigido também por Alan Crosland, mas para gravar apenas a parte instrumental das músicas. Assim, *Don Juan* é considerado o primeiro filme sonoro de longa-metragem, mas é possível inferir que este filme antecipou muito menos os prognósticos para o futuro da música do cinema do que *O Cantor de Jazz*.

A tentativa de sincronizar a música às imagens sempre se fez presente, desde o cinema mudo, quando as músicas eram executadas ao vivo por um músico ou uma orquestra durante a exibição dos filmes, normalmente de acordo com instruções pré-estabelecidas justamente para que houvesse o diálogo com as imagens. A novidade introduzida por *Don Juan*, portanto, foi a possibilidade de sincronicidade sem que para isso fosse necessária a execução das músicas em tempo real por uma orquestra. No entanto, o acompanhamento musical de *Don Juan* não apresenta canções, mas sim partituras instrumentais (seu extrato sonoro não tem falas).

Por este motivo é que *O Cantor de Jazz* é considerado o primeiro filme sonoro e falado (ou “talkie”), apesar de ter sido lançado alguns meses depois. No caso de *O Cantor de Jazz*, é importante levar em consideração que a sua progressão dramática se dá obedecendo às convenções e ao modo de construção das cenas do cinema mudo, e que depende em grande parte dos intertítulos. A particularidade no uso da música neste filme se dá em dois âmbitos, um narrativo e o outro técnico.

Narrativamente, a música é o tema central do filme, que apresenta a história de um garoto filho de judeus cujo pai é orador e cantor das cerimônias litúrgicas da sinagoga que frequenta. Os homens da família havia cinco gerações executavam tal função, de forma que é

⁶ Sistema de gravação de som introduzido no cinema pelos estúdios Warner Bros. que se tornou popular entre os anos de 1926 e 1930. Com o Vitaphone, a parte sonora dos filmes ainda não era gravada na própria película, mas sim em discos de 16 polegadas que eram tocados em vitrolas no momento da projeção do filme, em sincronia. Em 1929, os estúdios Fox começaram a usar o Movietone, que anos depois acabou por desbancar o Vitaphone ao possibilitar que as bandas sonoras fossem gravadas diretamente na película. (COOKE: 2008, p. 49).



gerada uma expectativa sobre a possibilidade de o jovem Jack Rabinowitz seguir o mesmo caminho. O garoto, no entanto, não se interessa pelo ofício e prefere cantar músicas populares em um bar da cidade. Coagido com a desaprovação da família em relação às suas escolhas, foge de casa em busca do sonho de se tornar um cantor popular de jazz e anos depois alcança seu objetivo.

Os momentos de performance do personagem - permeados por música e dança - se fazem presentes durante todo o filme, remetendo inevitavelmente aos musicais que se popularizariam na década seguinte. Ao todo, sete canções populares são interpretadas no filme, duas delas pelo jovem Jack Rabinowitz e cinco delas pelo personagem adulto.

Um outro aspecto que ultrapassa o fato histórico de ter sido o primeiro filme sonoro e falado produzido ajuda a tornar este filme especial. O grande sucesso de público de *O Cantor de Jazz* contribuiu não só para afirmar a importância de se investir no cinema sonoro e em sistemas de sincronização de som e imagem, mas de certa forma ajudou a indústria cinematográfica a traçar o futuro da produção e distribuição dos filmes.

Até a introdução da tecnologia de sincronização, a banda sonora sempre havia ficado à mercê do exibidor. Em muitos casos eram dedicados poucos esforços à apresentação musical dos filmes projetados em circuitos alheios à primeira divisão das grandes salas urbanas. Isto, presume-se, limitava o atrativo para o grande público em muitos territórios importantes em que os filmes eram distribuídos e exibidos. (LACK: 1999, p. 80) [tradução nossa].

Ora, se não se investia na exibição dos filmes com as suas respectivas músicas, não haveria forma de elas se tornarem populares. Com a possibilidade de sincronização e o consequente aumento da importância atribuída à música nos filmes, os estúdios começaram a ter os seus próprios selos e gravadoras e vislumbrar nas trilhas sonoras outro ramo comercialmente interessante – e é a partir daí que se começa a investir na gravação e comercialização das músicas dos filmes na forma das trilhas sonoras tornadas disponíveis em disco.

O Cantor de Jazz representa um marco inicial, mas a partir dos anos 1930 é que são estabelecidos, a partir de diferentes gêneros cinematográficos, os usos e funcionalidades da música do cinema que se tornariam parâmetros quase universais, seja ela sinfônica ou no formato canção (inicialmente altamente influenciada pelo jazz).



Nos musicais, a música cumpre função não só de envolver a audiência em certos estados anímicos, mas muitas vezes os diálogos estão inscritos nas próprias letras, de modo que a música passa a ter importância narrativa fundamental para o enredo do filme, para a história que se conta. Saindo da esfera da canção e indo para a música do cinema de forma mais geral, até no *noir*, gênero em que se verifica um predomínio quase absoluto da música sinfônica e a ausência de canções, é possível citar a título de exemplo os casos de *Laura* (Otto Preminger, 1944) e *O Terceiro Homem* (*The Third Man*, Carol Reed, 1949), cujas trilhas sonoras foram comercializadas com grande êxito.⁷

Para ficar somente em alguns gêneros que foram populares fundamentalmente entre 1930 até meados da década de 1950, vale citar o *western*, que se valeu extensivamente das canções. É a um filme deste gênero, inclusive, que se atribui o uso da primeira música-tema que se tornaria popular a ponto de o disco vendido com a sua trilha sonora trazer seis versões distintas da canção, gravadas por intérpretes diferentes: *Matar ou Morrer* (*High Noon*, Fred Zinnemann, 1952), que tem como música-tema a canção *High Noon* (*Do Not Forsake Me*). De autoria de Dimitri Tiomkin, a versão “original” composta para o filme tem letra de Ned Washington e é interpretada pelo cantor country Tex Ritter. *High Noon* aparece nos créditos iniciais e em vários outros momentos do filme em diferentes versões cantadas e instrumentais, e foi uma das músicas-tema mais eficientes lançadas até então.

O filme ganhou o Oscar de melhor trilha sonora e melhor canção no ano de seu lançamento e o sucesso da canção-tema de *Matar ou Morrer* sinalizou o potencial comercial de uma trilha sonora amplamente baseada em um *single*⁸ cuja melodia fosse de fácil assimilação. No lançamento de *Matar ou Morrer* na Europa, a música era tocada nos *foyers* das salas de cinema; nos Estados Unidos, começou a tocar no rádio. Tudo isso contribuiu para que *High Noon* (*Do Not Forsake Me*) se tornasse uma canção bastante popular mesmo nos lugares onde o filme era ainda inédito (COOKE: 2008, p. 121).

Pouco tempo depois, a prática foi adotada amplamente pelas indústrias cinematográfica e fonográfica para promover filmes e a venda de discos de trilhas sonoras. Antes de *Matar ou Morrer*, outras canções se tornaram bastante populares ao serem usadas

⁷ No caso de *Laura*, o sucesso comercial maior veio sobretudo depois que o tema, popularizado em sua versão instrumental no filme, ganhou uma versão com letra. A música de *O Terceiro Homem* é considerada um caso especial, já que trata-se de um tema instrumental “pegajoso” que acabou se tornando extremamente popular.

⁸ Em linhas gerais, *single* é equivalente a “música de trabalho”. Trata-se de uma canção que se considera de forte apelo, escolhida pelo artista, seu empresário, produtor ou, no caso de um filme, pela empresa distribuidora, para ser lançada antes de um disco inteiro como forma de promoção prévia do álbum – aqui, para promoção de um filme.



em filmes, como em *E o Vento Levou* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939) e *Casablanca* (Michael Curtis, 1942). No entanto, a adoção desta prática como estratégia de promoção de um filme nunca havia sido feita de forma tão agressiva como aconteceu em *Matar ou Morrer*.

Aos casos da música de filmes como *Laura*, *O Terceiro Homem*, *Matar ou Morrer* e vários outros *westerns* (alguns deles cujas músicas foram compostas também por Dimitri Tiomkin), Michel Chion se refere usando a expressão “melodias protagonistas”. A influência da música popular na música do cinema se mostrou tão forte na época que, segundo Chion, nas décadas de 1950 e 1960 verificou-se uma “moda da melodia” que não ficou apenas no gênero *western*, mas se espalhou por quase toda a produção cinematográfica vinculada aos grandes estúdios (1997, p. 142). Outros exemplos ilustrativos são *O Homem que Sabia Demais* (*The Man Who Knew Too Much*, Alfred Hitchcock, 1956), *Bonequinha de Luxo* (*Breakfast at Tiffany's*, Blake Edwards, 1961) e *Três Homens em Conflito* (*The Good, The Bad and The Ugly*, Sergio Leone, 1966), cujo tema composto por Enio Morricone se tornou sinônimo de música de *western* por excelência. Este é o período também em que a música sinfônica sai dos créditos iniciais dos filmes, cedendo espaço à canção.

Popularizaram-se também a partir dos anos de 1950 e 1960 as chamadas “trilhas híbridas”, que são constituídas fundamentalmente de temas instrumentais populares e vendáveis e algumas vezes também de canções (Enio Morricone, Henry Mancini, John Barry e Quincy Jones talvez sejam os mais conhecidos expoentes desta prática).

Um segundo momento: a apropriação do rock and roll pelo cinema

O salto para os anos 1950 nos leva ao paralelo existente entre *O Cantor de Jazz*, *Matar ou Morrer* e *Sementes da Violência*, que é a sua influência para o uso da canção no cinema.⁹ Cada um do seu jeito, esses filmes contribuíram para difundir o uso das canções populares em filmes, ainda que para o desgosto dos defensores da música sinfônica, para quem a canção popular é pobre e cumpre um apelo meramente comercial, diferente daquela

⁹ Ao concentrar atenção e citar apenas alguns filmes, não se defende aqui que sejam apenas eles que importam para uma análise do uso da canção popular no cinema. O recorte tem como propósito tornar o trabalho mais objetivo a partir do momento em que se apresenta apenas filmes que dialogam de forma substancial com o que se pretende discutir mais amplamente.



que deveria ser a função primordial da música cinematográfica, de acompanhar a progressão dramática e dialogar com ela, ajudando a moldar os estados ânimos que as sequências dos filmes devem despertar. É uma visão que desconsidera, por exemplo, que o rock é um gênero que tem na construção de fortes vínculos afetivos e de identificação entre artistas, cenas musicais e audiências aquela que provavelmente é sua força mais importante – uma função social, é possível afirmar,¹⁰ que, se não molda estados anímicos, certamente molda vínculos afetivos entre a obra e o leitor-modelo a quem ela se destina.

A reação - sobretudo dos compositores - à introdução da música popular sob a forma de canções-tema em filmes foi negativa ao ponto de Elmer Bernstein afirmar que a morte da partitura clássica para o cinema começou em 1952 justamente com o uso de *High Noon (Do Not Forsake Me)* nos créditos de *Matar ou Morrer* (LACK: 1999, p. 166). Bernard Herrmann também se opôs frontalmente ao uso de canções fáceis em filmes e se recusou a compor a música de *Lolita* quando o cineasta Stanley Kubrick lhe pediu que incluísse uma canção popular (COOKE: 2008, p 396).

O embate tomou grandes proporções nas décadas de 1950 e 1960 e foi parte importante do debate sobre o cinema da época. De um lado, compositores e cineastas que recusavam veementemente a canção popular no cinema, talvez temendo que os filmes se tornassem meros instrumentos de divulgação de músicas (o que de fato aconteceu, mas com filmes que foram produzidos especificamente com esta finalidade). Do outro lado, a pressão das indústrias cinematográfica e musical para que se continuasse investindo na inclusão de canções populares em filmes, sobretudo naqueles voltados ao público jovem, já que a prática vinha se mostrando eficiente e rentável.

É consenso entre os autores o fato de a década de 1950 ter sido marcada como um período de renovação no uso da música cinematográfica. Segundo Russell Lack, os avanços realizados pelos compositores pop ao final da década de 1950 influenciaram mais que qualquer outra coisa o caráter de toda música posterior para o cinema (1999, p. 273-274). Michel Chion credita este momento de mudança a vários fatores. Um deles seria a renovação de temas, decorrente de uma liberdade maior que o cinema voltado ao grande público passou

¹⁰ Para uma investigação cuidadosa sobre a questão da formação de nichos de consumo, cenas culturais e identidades na música, ver FABBRI, Franco. **A Theory of Musical Genres: Two Applications**. In: *Popular Music Perspectives* (ed. D. Horn and P. Tagg; 1981, Göteborg and Exeter: International Association for the Study of Popular Music, p. 52-81); STRAW, Will. **Systems of Articulation, Logics of Change: communities and scenes in popular music**. In: *Culture Studies* 5: 368-88; JANOTTI JR., Jeder. **Aumenta Que Isso Aí É Rock and Roll. Mídia, gênero musical e identidade**. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2003.



a ter para abordar assuntos que até então eram vetados na televisão, como o sexo, as drogas e a violência.

Essa liberdade que o cinema ganhou se deveu não só a um esforço de cineastas e produtores, mas também a uma necessidade de se comunicar com um nascente público jovem, ávido consumidor de música, que ainda não encontrava na TV abertura para tratar tais assuntos. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, o cinema passou por mudanças que o ajudaram a rejuvenecer para que fosse possível competir com a TV, e estas mudanças atingiram de forma inevitável a função e o estilo da música cinematográfica (CHION: 1997, p. 136-137)

O então nascente rock and roll dialogava também com as questões que eram latentes para os jovens, de forma que não parecia haver, portanto, música mais adequada para ser incorporada pelo cinema comercial norte-americano cuja produção era voltada a este público.

[...] se o rock and roll chegou a se impor como novo gênero, foi graças ao seu caráter cênico e sua capacidade de inscrever-se no molde clássico da canção, que lhe permite recuperar as formas e convenções tradicionais da comédia musical. No cinema, a canção é um gênero totalmente específico e diferente de qualquer outra música, já que inclui letra, pode se inserir em uma ação, nos diálogos, e não necessita de pretextos complicados para intervir: basta que um personagem toque uma guitarra, se sente diante de um piano ou simplesmente sobre um cavalo e se ponha a cantar e imediatamente terá à sua disposição uma orquestra completa acompanhando seu canto, graças à excelência da música de fundo e à indulgência do espectador. (Ibid., p. 140) [tradução nossa].

O fenômeno do rock and roll na década de 1950 representou, portanto, não apenas a emergência de um novo gênero musical que se estabelecia e inauguraria os conceitos de cultura jovem e de cultura pop. Tratava-se de uma renovação em um sentido muito mais amplo, inclusive comportamental. No âmbito da música, especificamente, a renovação dizia respeito à sonoridade, uso dos instrumentos, espaço cênico e performance.

Não só o rock está intimamente ligado a uma emergente produção cinematográfica voltada ao público jovem que se popularizou a partir de meados da década de 1950, como o cinema é considerado um espaço mesmo de afirmação deste gênero musical.

A expressão [rock] só foi estabelecida depois que os músicos brancos, e a expressão mercadológica que isso representou, difundiram o gênero musical como um campo afetivo que interligava rebeldia, sexualidade e novas formas de sociabilidade na nova



configuração cultural do pós-guerra. A afirmação do rock como expressão musical ligada ao espaço juvenil veio com o sucesso de Elvis Presley (cujo requebrado foi considerado indecente por parte dos adultos norte-americanos da época) e com os filmes *Blackboard Jungle* (cuja trama envolve um professor em uma escola nova-iorquina cheia de problemas com a rebeldia dos alunos e *Rock Around the Clock*, que popularizou o termo rock and roll e o tema musical interpretado Bill Haley). (...) O potencial econômico da música rock foi detectado imediatamente não só pelas gravadoras, como pela indústria midiática de uma maneira geral (JANOTTI: 2003, p.80).

Vale lembrar ainda que mesmo alguns filmes dos anos 1950 cuja temática ou cuja música não estavam diretamente ligadas ao rock and roll ajudaram a estabelecer e perpetuar o imaginário freqüentemente associado ao gênero, sendo os mais notórios deles *O Selvagem* (*The Wild One*, Laslo Benedek, 1954), que imortalizou a imagem de Marlon Brando sobre uma motocicleta vestindo jeans, camiseta e jaqueta de couro, e *Rebelde Sem Causa* (*Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, 1955).

A sinergia entre as indústrias cinematográfica e fonográfica atingiu um patamar inédito a partir da segunda metade da década de 1950, sobretudo do lançamento de *Sementes da Violência*, que trazia em seus créditos a canção *Rock Around the Clock*. Depois de *Sementes da Violência* e no embalo do sucesso da inclusão desta música nos seus créditos iniciais, no ano seguinte foi lançado um filme chamado *Rock Around the Clock* (1956), que trazia o próprio Bill Haley, intérprete da canção, como protagonista. O filme foi dirigido pelo mesmo Fred Sears que também em 1956 foi responsável por outra produção diretamente ligada ao rock and roll e à cultura juvenil que mais uma vez trazia Bill Haley no elenco, *Don't Knock That Rock*. Em 1973, a canção *Rock Around the Clock* voltou a ser usada em *American Graffiti – Loucuras de Verão* (*American Graffiti*, George Lucas, 1973), que não por acaso é ambientado em 1962 e aborda o universo e o modo de vida dos jovens naquele período.¹¹

Outro filme que segue a mesma linha é *The Girl Can't Help It* (Frank Tashlin, 1956), que não se presta a muita coisa além de promover os artistas e bandas que aparecem em momentos de performance. O enredo parece mero coadjuvante: um produtor influente é contratado para promover ao estrelato uma bela jovem desprovida de talento vocal que deseja se tornar cantora (interpretada por Jayne Mainsfield). Em suas idas e vindas por casas

¹¹ Segundo João Máximo, esta música foi a única a aparecer nos créditos iniciais de três filmes diferentes em toda a história do cinema. (2003, p. 84)



noturnas, os dois protagonistas assistem a shows de inúmeros artistas populares à época, como Little Richard, Fats Domino, The Platters, Gene Vicent and his Blue Caps, entre outros – um fio de história, entremeado por apresentações musicais.

Filmes como estes, segundo Mervyn Cooke, estabeleceram a pedra fundamental da fórmula de “filme adolescente” orientado comercialmente (*teen-pic*) que até hoje é bastante popular na produção cinematográfica e responde por uma parcela bastante significativa da renda dos estúdios (2008, p. 399). No entanto, uma característica fundamental comum a *Sementes da Violência*, *Don't Knock that Rock*, *The Girl Can't Help It* e tantos outros que se poderia citar sofreu uma mudança importante pouco tempo depois. Estes filmes estavam fortemente vinculados ao então nascente rock and roll de forma que as suas imagens, o figurino e o comportamento dos seus personagens até hoje povoam o imaginário coletivo. Mas esta vinculação era à música, ao rock and roll como gênero e tudo o que estava associado ao seu consumo, e não apenas ao carisma individual de um artista específico.

Isto só foi acontecer com Elvis Presley, que entre os anos 1956 e 1960 participou de seis filmes, sendo *Love Me Tender* (Richard D. Webb, 1956), *Jailhouse Rock* (Richard Thorpe, 1957) e *King Creole* (Michael Curtiz, 1958) os mais famosos. Nesta época, Elvis Presley já era o artista popular mais famoso dos Estados Unidos e o objetivo de inclui-lo no elenco de filmes certamente era o de solidificar a carreira dele, de um lado, e valer-se da sua crescente popularidade para levar o público jovem ao cinema, do outro.

A Inglaterra arriscou uma reação ao sucesso destes filmes também incluindo artistas populares do rock and roll em produções cinematográficas, principalmente Cliff Richard – ele próprio a “reação inglesa” a Elvis Presley. No entanto, embora os filmes com Richard no elenco tivessem feito sucesso à época (como *Expresso Bongo*, Val Guest, 1959), foi apenas alguns anos depois, com *A Hard Day's Night* (Richard Lester, 1964) - e com o início do esgotamento, no cinema norte-americano, de uma “fórmula” que vinha funcionando bem mas começou a produzir muito mais filmes banais do que dignos de algum crédito - que a Inglaterra se inscreveu significativa e definitivamente na produção cinematográfica vinculada ao rock e/ou centrada em artistas ou bandas (neste caso, os Beatles).

Embora *A Hard Day's Night* não seja um documentário, é um filme que tem no elenco os músicos dos Beatles e busca reconstruir de forma ficcionalizada a histeria em torno de banda. Considerando-se que o filme foi produzido justamente no auge da Beatlemania,



trata-se quase de uma cinebiografia de um período específico da história do grupo, um filme com um vinculação muito forte com o factual.

Russell Lack considera que *A Hard Day's Night* foi a força que “salvou” o filme juvenil, porque “em termos de seu sofisticado estilo e seu ritmo reescreveu a linguagem da cultura pop filmada. Era um filme que em seu tema, sua linguagem visual e sua música versava irrefutavelmente sobre o pop e fundamentalmente do pop” (1999, p. 275).¹² Um tanto menos entusiasmado, Mervyn Cooke também atribui a este filme específico uma importância decisiva no âmbito da produção associada ao rock e dedicada ao consumo juvenil.

Os primeiros veículos centrados na persona dos ídolos foram completamente eclipsados pelo sucesso internacional alcançado pelos Beatles em *A Hard Day's Night* (dir. Richard Lester, 1964), que absorveu o frescor das técnicas cinematográficas do movimento Cinema Livre do Reino Unido. As vendas fenomenais de ingressos para *A Hard Day's Night* na bilheteria global foram complementadas pelas vendas do álbum da trilha sonora, que arrecadaram de lucro mais de três vezes o custo de produção do filme. O álbum, que vendeu um milhão e meio de cópias em duas semanas de lançamento (J. Smith, 1998, p. 55), foi profético de estratégias de marketing posteriores ao incluir músicas que não eram apresentadas no filme, e também estabeleceu o conceito de um disco long-play composto de múltiplos singles, cada um individualmente um hit em potencial (...) (2008, p. 399-400). [tradução nossa].

Antes de representar um rompimento de qualquer natureza com um tipo de produção anterior que abordava o mesmo universo, parece mais provável que *A Hard Day's Night* tenha sido significativo por apresentar um novo estilo, mais próximo dos jovens, de fazer filmes e representar a cultura juvenil. A novidade mercadológica da comercialização da trilha sonora segundo um modelo que muitos autores chamam de “colcha de retalhos”, por conter canções pop diversas que na maioria das vezes não possuem relação alguma entre si e estão apenas compiladas num mesmo disco por terem sido incluídas num mesmo filme, representou já a partir da segunda metade da década de 1960 a mudança para uma prática que é bastante comum até hoje.¹³ Michel Chion diz que

¹² “(...) en términos de su sofisticado estilo y su ritmo reescribió el lenguaje de la cultura pop filmada. Era una película que en su tema, su lenguaje y su música versaba irrefutablemente acerca del pop y fundamentalmente del pop”.

¹³ Em certos casos, inclusive, há álbuns de trilhas sonoras baseados em canções que são mais elogiados pela crítica e pelo seu público-alvo do que os próprios filmes. Alguns exemplos mais ou menos recentes são *Uma Jogada do Destino* (*Judgment Night*, Stephen Hopkins, 1993) *O Corvo* (*The Crow*, Alex Proyas, 1994), *Batman Eternamente* (*Batman Forever*, Joel Schumacher, 1995), *Cidade dos Anjos* (*City of Angels*, Brad Silberling, 1998), *Godzilla* (Roland Emmerich, 1998) ou *Vanilla Sky* (Cameron Crowe, 2001). João Máximo se refere às bandas musicais apoiadas exclusivamente em canções do seguinte modo: “utilizam fonogramas de artistas vários, nenhum produzido para o filme, nenhum tendo alguma coisa a ver com ele. Isto é, coletâneas que têm como único objetivo vender disco” (2003, p. 80).



Sem dúvida, filmes como *Perdidos na Noite (Midnight Cowboy)*, 1969, de John Schlesinger, ou sobretudo *Easy Rider* (1969), de Dennis Hopper, do mesmo ano, já não utilizam uma música incidental dramática, quer dizer, uma partitura que segue cuidadosamente a linha dramática, mas sim usam canções preexistentes, incrustadas tal qual no filme, com sua letra e seu ritmo. (1997, p. 146) [tradução nossa].

Easy Rider é considerado o primeiro filme a empregar canções de rock substituindo totalmente a partitura instrumental. Esta mudança é significativa não só sob a ótica que reduz toda a questão à cobrança que estúdios e distribuidores passaram a exercer sobre cineastas e compositores para que incluíssem nos filmes canções populares para alavancar a venda dos discos de trilha sonora ou levar mais pessoas às salas de cinema. Uma análise por este viés exclusivo desconsideraria a explosão da cultura juvenil nos anos 1950 e 1960 como um fenômeno social notável. Ainda que a cultura pop e o cinema a esta altura não fossem grandezas equivalentes, a partir da popularização do rock and roll como gênero musical jovem em essência, a cultura pop e o cinema passaram a influenciar-se mutuamente cada vez mais, de forma que possivelmente a mudança na música cinematográfica para um uso mais extensivo de canções pop refletiu a demanda de um novo nicho de público não só do ponto de vista mercadológico, mas também do comportamento e dos hábitos dos respectivos públicos aos quais os filmes eram destinados.

Referências bibliográficas

CHION, Michel. **La música en el cine**. Barcelona: Paidós, 1997.

COOKE, Mervyn. **A History of Film Music**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

JANOTTI JR., Jeder. Afeto, Autenticidade e Sociabilidade: Uma Abordagem do Rock como Fenômeno Cultural. In: GOMES, Itania M. M. & SOUZA, Maria C. J. (org.). **Media e Cultura**. Salvador: Pós-Graduação do Programa em Comunicação e Cultura Contemporâneas, 2003. (p. 77-95)

LACK, Russel. **La Música en El Cine**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999.



MÁXIMO, João. **A música do cinema – os 100 primeiros anos**. Vol. 2. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.