



ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE GÊNERO E CINEMA MANEIRISTA NO CINEMA MUSICAL¹

Bruno Reis Lima²

Universidade Federal do Ceará

Resumo

Diversos filmes recentes tem sido classificáveis como musicais, mesmo que sua linguagem aparentemente pouco tenha a ver com o musical clássico americano, típico da década de 40 e 50. E então, como fazer para classificar um filme atualmente como tal? Uma possibilidade resposta é tentar explorar o contexto de gênero por si só, ao mesmo tempo em que relacionar as experiências contemporâneas do gênero com aquilo que alguns teóricos chamaram de cinema maneirista, conceito normalmente aplicado ao cinema dos anos 80, porém que, ao fazer a relação entre a tradição e a estilização de seus recursos mais característicos, parece bastante próximo ao que tem sido feito hoje sobre a alcunha do gênero ‘musical’.

Palavras-chave

Cinema; musical; gênero; maneirismo.

1) O musical como gênero cinematográfico

Fileiras de moças com as pernas de fora, homens sapateando de fraque e cartola, cores, luzes e pessoas cantando nas situações mais estapafúrdias enquanto encenam pequenas, quase ridículas histórias de amor. Quando se fala em filmes e musicais,

¹ Trabalho apresentado ao Intercom Junior, na Divisão Temática de Comunicação Audiovisual, do XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste.

² Estudante do sétimo semestre do curso de Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal do Ceará.



rapidamente são estas as lembranças que, quase sempre, vêm à nossa mente. Mas o que isso nos diz, afinal, sobre o que é um filme musical?

Se a partir de nossa memória podemos puxar rapidamente um conjunto de imagens que nos remetem ao gênero, nenhuma delas, porém, poderia ser tida como seu exemplar canônico, nem defini-lo por si só. Para tentar fazê-lo, é preciso, antes de tudo, refazer o percurso deste gênero dentro da história das artes e do cinema, levando para isso em conta o conceito de gênero. Se para nós o musical existe é porque admitimos a existência do gênero e, para defini-lo enquanto tal, é preciso primeiro nos atermos ao conceito de gênero.

A classificação de obras de arte de acordo com determinadas categorias foi uma das primeiras preocupações dos teóricos pioneiros no estudo da arte. A questão do gênero não nasce, obviamente, no cinema. Ela já existia, muito antes, nos estudos sobre a literatura, sendo um de seus primeiros teóricos o filósofo teórico grego Aristóteles, que a dividiu basicamente entre os gêneros da tragédia, do épico e do lírico. Sua intenção era estabelecer as bases para a análise das obras que se enquadrassem em cada uma dessas categorias, discernindo quais seriam suas particularidades e conseqüentemente definindo o que poderia se esperar de cada um desses estilos. Essa abordagem foi, a partir do Renascimento, utilizada à exaustão. Tanto que, de tão esmiuçada e transformada praticamente em prescrições daquilo que deveria ser uma boa tragédia, um bom épico ou texto lírico, essa corrente acabou caindo em descrédito.

Mesmo o tradicional escritor inglês Samuel Johnson chegou a negar a possibilidade de classificar determinada obra como pertencente a qualquer tipo de gênero ou categoria pré-estabelecida. Segundo ele, ‘‘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’’.

Tal afirmação pretende desconsiderar completamente a importância da tradição para a produção de qualquer obra. É, porém, praticamente impossível pensar no artista como alguém que decide criar sem partir de nenhuma referência e que não utilize seu repertório de conhecimentos adquiridos em seus estudos e apreciações sobre a arte em geral. Se a criação não parte de uma estaca zero, entretanto, isso não significa que cada



artista, estando imerso em um imenso caldeirão de influências daquilo que ele já fruiu/experimentou, ao começar a produzir seu objeto artístico esteja simplesmente reproduzindo algo já feito antes, *ad infinitum*.

O que a afirmação, por mais radical que seja, traz de interessante, é um questionamento sobre a necessidade de classificar uma determinada obra como pertencente a um estilo, escola, gênero ou o que seja. Talvez realmente na hora da criação isso possa pouco importar e só mais tarde determinado crítico ou teórico é que terá o trabalho de enquadrar o que o artista produziu como de tal ou tal categoria. Ou pelo contrário, talvez o artista esteja realmente consciente da tradição dentro da qual está filiado ou pretende filiar-se, utilize-se disso seja para guiar-se pelos seus parâmetros ou para subvertê-los por completo. Estando consciente ou não, entretanto, da relação daquilo que produz ao contexto da arte em que ele está inserido, esta relação sempre poderá ser feita a partir dos olhos do fruidor, seja o espectador comum ou o crítico ou teórico de arte.

Isso não significa, entretanto, que devemos proceder da mesma maneira que Aristóteles e a teoria literária renascentista e analisar cada obra, no caso cinematográfica, a partir de modelos canônicos de determinado gênero, avaliando se tal obra obedeceu corretamente aos seus parâmetros e atingiu seus objetivos pré-estabelecidos. O que podemos, isto sim, é levar em consideração a maneira como cada obra dialoga com os ditames mais ou menos delineados da tradição em que ele se insere. Seguindo um ponto de vista semiótico, essa relação é perfeitamente explicada através dos estudos de Rick Altman, autor de *The American Film Musical*, segundo o qual todo texto faz uso simultâneo de duas linguagens: uma primeira, caracterizada pelo uso comum dos signos, e uma segunda, ativada por um determinado contexto que envolve o emissor e os receptores a quem ele, a princípio, se destina.

Esse contexto, no caso do cinema e dos filmes musicais, refere-se ao corpus de filmes produzidos pela indústria cinematográfica, precisamente a hollywoodiana, enquadrados sobre o rótulo do musical, categorização criada pela própria indústria. Essa classificação pode ser encarada, antes de tudo, como uma espécie de orientação de consumo, informando aos espectadores aquilo que pode ou não ser esperado de determinada película, dando-lhe a oportunidade de escolher qual tipo de filme desejava assistir. Antes talvez de tornar-se propriamente classificação, porém, o desenvolvimento



de centenas, milhares de filmes bastante semelhantes entre si pode ser explicado pelo próprio processo de formação da indústria cinematográfica.

Ismail Xavier, em seu livro *O Discurso Cinematográfico: Opacidade e Transparência*, identifica, inclusive, a questão do gênero com um dos itens do tripé responsável por consolidar o sistema de produção hollywoodiano a partir de 1914. Juntamente com a decupagem clássica e o método de interpretação e cenografia naturalistas, estaria o gênero, que proporcionaria o diálogo com as referências culturais do público dessa época. Como afirma Xavier, era fundamental nesse período de estruturação do cinema da grande indústria norte-americana “ a escolha de histórias pertencentes a gêneros narrativos bastante estratificados em suas convenções de leitura fácil, e de popularidade comprovada por larga tradição de melodramas, aventuras, histórias fantásticas, etc”.

Com o início do cinema falado, em 1927, com *O cantor de Jazz*, entretanto, a indústria passou por um grande abalo nas suas estruturas e formas de produção. A introdução do som no cinema rapidamente chamou a atenção do público ávido por produções que contassem com a inovação tecnológica. A indústria, então, teve que responder de súbito a esta demanda, mesmo não sabendo exatamente como fazer um filme utilizando o até então inédito recurso da fala.

Os grandes astros e estrelas de Hollywood à época, boa parte deles estrangeiros cheios de sotaque ou compostos por beldades que não eram capazes de articular uma frase na entonação correta, de repente encontraram-se sem emprego. Roteirista que eram acostumados a pensar em imagens e não em diálogos fracassaram ao tentar criar roteiros para esse novo tipo de filme, assim como os experientes teatrólogos da época não conseguiam transformar seus empolados discursos teatrais em falas que funcionassem na telona. Tudo isso criou um terreno fértil para a emergência de um novo e peculiar gênero cinematográfico.

“Atravessando a indústria uma fase de insegurança, todos os sucessos notáveis eram seguidos pelo lançamento simultâneo de, literalmente, dezenas de outros filmes sobre os mesmos temas, produzidos por todos os estúdios. (...) Um dos primeiros e mais óbvios campos a explorar foi, naturalmente, o dos espetáculos musicais encenados na Broadway. Em 1929 e 1930, grande número deles fez a transição para o cinema (...) Contudo, pouco neles havia de pensamento original. Bastava que tivessem títulos populares, astros famosos e músicas conhecidas” (KNIGHT, 1957, p.146)



A partir de então, durante muito tempo, mais especificamente até começo da década de sessenta, o musical foi um dos produtos mais festejados da indústria de cinema de Hollywood. São dessa época grandes sucessos como *Agora Seremos Felizes*, marco no uso de números musicais completamente conectados à narrativa, ou ainda grandes clássicos como *Picolino*, com os inesquecíveis números de sapateado de Fred Astaire e talvez o símbolo-maior dessa era, *Cantando na Chuva*, uma homenagem meta-linguística ao gênero.

Se de início quase nada de original existia no cinema musical nascente, com o tempo o gênero foi ganhando formas próprias e se sofisticando. No início, as tramas eram apenas fiapos narrativos usados como pretexto para a inserção de extravagantes números de dança com muitas garotas com pernas de fora, paetês e sapateados ao som de músicas já conhecidas do grande público. Com o passar do tempo, porém, essas produções ganharam consistência, ao mesmo tempo que mantiveram ou aumentaram ainda mais seu sucesso com o público, com os números musicais deixando de ser meros adornos para contribuírem e alavancarem a narrativa.

Uma música cantada por determinado personagem podia, por exemplo, elucidar seu estado psicológico, revelar um aspecto de sua personalidade, ou mesmo fazer caminhar a ação dramática, servindo como a primeira declaração de amor à amada ou uma maneira estilizada de reproduzir uma briga. Convenções que foram sendo aceitas e absorvidas pelo público, deixando de causar algum tipo de estranhamento, comum hoje no público contemporâneo em relação ao gênero, para gerar, pelo contrário, um tipo de cumplicidade.

Como afirma Edward Buscombe, ‘‘um filme de gênero depende da combinação de novidade e familiaridade. As convenções do gênero são conhecidas e reconhecidas pelo público, e tal reconhecimento já é, por si só, um prazer estético’’. Essa cumplicidade do público para com o cinema musical, entretanto, parece ter sofrido um grave rompimento a partir do final da década de cinquenta e início da década de sessenta.

Aparentemente o público cansou-se do estilo, ou passou a interessar-se por outras mídias, como a televisão, que surge concomitantemente com o declínio do musical, assim como a ascensão, durante os anos 60, de uma nova cultura jovem, que



trazia o rock e uma infinidade de outros valores que pareciam bater de frente com todo o ideário ingênuo e cafona destes filmes.

Nesta década, porém, ainda temos musicais de sucesso como Amor Sublime Amor, A Noviça Rebelde e Funny Girl, mas estes são casos mais ou menos isolados. O fato é que, apesar desses sucessos esporádicos, a produção cai bruscamente em quantidade, sintoma da falta de prestígio diante do público. Segundo Rick Altman, durante os primeiros vinte anos do gênero (1927-47), produziu-se, nos Estados Unidos, duas vezes mais musicais do que nos próximos 27 anos – até 1984, para ser mais específico, ano de produção do livro.

“Bem, a década de 50 foi realmente agitada (...) Mas ao mesmo tempo, foi o fim do próprio musical clássico. Começou-se a sentir que era preciso mudar, acompanhando a energia revolucionária que estava nascendo naquele momento e que eclodiria com toda força na década de 60.” (PROTÁSIO, 2008)

Se a indústria bem tentou apropriar-se desse movimento ao colocar nas telas o rei do rock Elvis Presley, ela acabou por perder a batalha, e o musical passou a ser considerado algo “antiquado”. Hoje é comum que os espectadores de cinema reclamem da inverossimilhança das cenas em que um personagem, repentinamente, começa a cantar, sem que nada justifique diegeticamente esta ação. Essa aversão à principal convenção do gênero põe abaixo qualquer possibilidade desse público de se relacionar com o filme musical.

2) O musical depois do musical: o cinema maneirista

Apesar disso, de maneira curiosa este gênero continua vindo à tona com frequência bastante razoável, seja em musicais tardios como Funnie Girl, ou ainda Cabaret, Flashdance, Evita, ou os ainda mais recentemente em Moulin Rouge, Dançando no Escuro, Oito Mulheres, Canções do Amor, Hedwig, Dançando no Escuro, entre outros. O que chama atenção ainda é o fato de que estas normalmente são incursões únicas de seus respectivos diretores dentro do gênero filme musical, e, mais que isso, por caracterizarem-se cada uma como uma experiência bastante particular, misturando o musical com diversos outros gêneros e com os mais improváveis tratamentos.



Ora, se tais incursões no gênero musical não se justificam mais por uma questão de mercado, de afinidade do público, isto só pode indicar que esta escolha é fruto unicamente da inclinação artística do diretor de cada um desses filmes. Produções tão diferentes quanto *Moulin Rouge*, *Dançando no Escuro*, ou ainda *Oito Mulheres* lidam com a linguagem cada um à sua maneira, seja fazendo um resgate do gênero para atualizá-lo ou tencionar seus limites ao fazer uma mistura dessa linguagem com a de outros gêneros ou subverter as suas estruturas e convenções.

Este recurso de re-apropriação de elementos de um determinado estilo artístico é conhecido na arte como maneirismo, termo empregado normalmente para designar as manifestações artísticas do período imediatamente posterior ao Renascimento. Neste momento, com seu retorno aos ideais gregos de beleza e proporção através da aplicação precisa da matemática e o desenvolvimento da perspectiva, o projeto renascentista havia chegado praticamente à perfeição. Os pintores imediatamente posteriores aos grandes mestres do período, Michelangelo, Rafael, Ticiano e Leonardo, depararam-se então com parâmetros praticamente impossíveis de serem superados. Sobre estes pintores, Gombrich afirma:

“Empenharam-se em uma pintura plena de significação e sabedoria – tanta sabedoria, de fato, que ela se tornasse obscura, exceto para os mais doutos (...) Ainda outros queriam atrair a atenção fazendo suas obras menos naturais, menos óbvias, menos simples e harmoniosas do que as criações dos grandes mestres. Pareciam argumentar que essas criações eram realmente perfeitas – mas a perfeição não é eternamente interessante.” (GOMBRICH, 1978, p.278)

Surgem assim, na pintura e na escultura, figuras de corpos alongados, longilíneos, ostentando poses quase acrobáticas, extremamente anti-naturais, como as de Cellini, Parmigianino, El Greco e Giovanni da Bologna. Ao brincar com os elementos tradicionais que compunham as construções de então, a arquitetura chega ao máximo dessa afetação ao produzir, por exemplo, escadas em espiral que vão do nada para lugar nenhum. Eram exercícios formais, imbuídos de certa extravagância e diletantismo, rompendo com certa ironia com a austeridade vigente até então.

Foi fazendo uma analogia com esse contexto das artes plásticas pós-renascentistas e a situação do cinema em fins da década de 70 que surgiu a designação “Cinema Maneirista”. Como afirma Dubois, um “cinema do depois”, “feito por quem tinha perfeita consciência de ter chegado tarde demais, num momento em que certa



perfeição já fora atingida sem eu domínio”. Os cineastas desse período se depararam com inquietantes questionamentos referentes à toda a tradição do cinema que havia se constituído até então. “Como filmar hoje, depois de tudo, uma cena de amor, um diálogo, um assassinato, um beijo?”, questiona Dubois.

Trata-se, enfim, de um cinema extremamente consciente de seu passado e que não o ignora, nem é por demais a ele reverente. A utilização do recurso do gênero musical, portanto, não é aqui feita de maneira mecânica ou ingênua, mas pensada em relação a toda sua tradição e posicionada criticamente frente a ela. Esse posicionamento bate de frente com a maior parte das concepções tidas sobre a categoria dos gêneros cinematográficos. Rick Altman, por exemplo vê o gênero como uma espécie de “camisa-de-força criativa”. Ele afirma:

“Genres appear as agents of a quite specific and effective ideological project: to control the audience’s reaction to any specific film by providing the context in which that film must be interpreted (...) By prejudicing us toward one set of intertexts rather than other (and thus toward a particular set of patterns), they provide and enforce pre-reading of the text at hand.” (ALTMAN, 1989, p.4/5)

No caso dos musicais contemporâneos, é justamente utilizando os recursos do gênero fora de seus contextos tradicionais que o autor produzirá significado. Explico melhor: o público reconhece determinados elementos típicos do gênero rapidamente, tendendo a relacioná-lo com determinado significado, porém o autor o retira de seu contexto previsível e coloca-o em um outro, o qual não permite mais a interpretação automática habitual do espectador. Um exemplo é a cena do musical *Memories of Matsuko* em que, logo após presenciar a morte de seu marido, a protagonista começa a cantar uma música alegre, chamada “Happy Wednesday”. Ora, mas se o momento é triste, porque a música é alegre? Bem, para não só marcar uma elipse no tempo, já que no plano em que a personagem começa a cantar ela já está morando com um novo amante. O recurso, no caso, funciona na verdade como uma ironia sobre a própria estrutura melodramática do filme, com suas reviravoltas rocambolescas.

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”.



Bibliografia

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

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.

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

XAVIER, Ismail. O Discurso Cinematográfico: Opacidade e Transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

KNIGHT, Arthur. Uma história panorâmica do cinema. Lidador, 1970.

DUBOIS, Philippe. Cinema, vídeo, Godard. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

GOMBRICH, E. H. A história da arte. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

PROTÁSIO, André. Musical High Society (site). Endereço:
<http://www.facom.ufba.br/com024/musical/> (acessado em 15/02/2009).

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.