

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
DEPARTAMENTO DE CINEMA E VÍDEO

MARIANA FLOR DE OLIVEIRA PIRES

REFLEXIVIDADE CRÍTICA
A desconstrução do Mito do Entretenimento nos musicais modernistas

Niterói
2013

MARIANA FLOR DE OLIVEIRA PIRES

REFLEXIVIDADE CRÍTICA

A desconstrução do Mito do Entretenimento nos musicais modernistas

Trabalho monográfico apresentado à banca examinadora da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do título de bacharel em Comunicação Social – Habilitação em Cinema.

Orientador: Prof. Dr. FERNANDO MORAIS DA COSTA

Niterói
2013

AGRADECIMENTOS

À minha família, pelo apoio às minhas escolhas e por tanto cuidado, carinho e amor.

Em especial, à minha mãe Nair e ao meu pai Henrique, por desde cedo criarem e incentivarem minha paixão pelo cinema.

Ao Fernando, pela orientação, atenção e paciência que me impulsionaram a concretizar este trabalho.

Aos membros da banca, por aceitarem o convite e participarem deste momento tão significativo.

Aos amigos e professores de faculdade, pela motivação e suporte na realização de um sonho e por todos os ensinamentos, gargalhadas e momentos incríveis.

Às diversas influências, cinema, audiovisual, e música, por toda a inspiração, pela arte e pelo entretenimento.

RESUMO

A proposta do projeto é analisar os filmes *Nasce uma estrela* (1954) e *O show deve continuar* (1979) de acordo com a teoria de Jane Feuer de “reflexividade crítica”, característica dos “musicais modernistas”, além de relacioná-la ao seu conceito de Mito do Entretenimento e ao ponto de vista de outros autores, como Rick Altman, Richard Dyer e James Hay. A pesquisa também busca descrever as diferentes fases do gênero musical, destacando dados de produção e mercado considerados relevantes para a compreensão do tema.

Palavras-chave: Jane Feuer – reflexividade crítica – musical modernista – Mito do Entretenimento – cinema clássico – pós modernismo

SUMÁRIO

Introdução.....	06
1. O Mito do Entretenimento no musical clássico Hollywoodiano.....	08
1.1. O Mito da Espontaneidade.....	12
1.2. O Mito da Integração.....	14
1.3. O Mito da Audiência.....	15
2. A reflexividade crítica nos musicais modernistas e o pós-modernismo.....	17
2.1. “There’s No Business Like Show Business”: A desconstrução em <i>Nasce uma estrela</i> e <i>O show deve continuar</i>	21
2.2. Judy Garland e Bob Fosse: identificação e autenticidade.....	23
2.3. Análise do filme <i>Nasce uma estrela</i>	26
2.4. Análise do filme <i>O show deve continuar</i>	33
2.5. Análise comparativa dos objetos selecionados.....	40
Conclusão.....	43
Filmes citados.....	45
Referências.....	48

INTRODUÇÃO

Desde o início dos anos 2000, o gênero musical vem passando por uma espécie de retomada, recuperando o fôlego que persistia e foi perdido nos anos 80, com o lançamento de filmes como *Dançando no escuro* (*Dancer in the Dark*, 2000), *Moulin Rouge – Amor em vermelho* (*Moulin Rouge!*, 2001), *Chicago* (idem, 2002), *Mamma Mia!* (idem, 2008) e o mais recente *Os Miseráveis* (*Les Misérables*, 2012). Apesar de ainda ser visto com algum preconceito por quem considera suas performances “incoerentes”, ou simplesmente não se sente confortável com elas, o musical está se renovando. Não só em aspectos de linguagem, mas também nas temáticas abordadas. Por esse motivo, tem sido presença constante nas principais premiações de crítica e público, além de ganhar espaço em outras janelas, como os seriados de televisão *Glee* (idem, 2009) e *Smash* (idem, 2012) e episódios especiais em outros como *Buffy, a caça-vampiros* (*Buffy the Vampire Slayer*, 1997), *House* (*House M. D.*, 2004) e *Grey’s Anatomy* (idem, 2005).

Diante dessa nova onda de popularidade, a possibilidade de estudar e identificar os mecanismos presentes no gênero musical, assim como sua evolução, torna-se ainda mais interessante. A ideia para o ponto de partida veio da leitura do artigo de Jane Feuer “The Self-Reflective Musical and the Myth of Entertainment”, publicado pela primeira vez em 1977. O texto interessou-me por se dispor a teorizar sobre a estrutura de um gênero que, para a maioria de seus admiradores, parece funcionar através de magia. Logo, este trabalho apresentará a teoria de Mito do Entretenimento e o conceito de “autorreflexividade” que a autora aplica aos musicais *backstage* clássicos Hollywoodianos, modelo de produção predominante até meados dos anos 50. Por conseguinte, será visto como ocorreu sua posterior transformação em “reflexividade crítica”, característica dos “musicais modernistas” e o decorrente surgimento do modelo “pós-modernista”.

Optei por usar como objetos de análise dois conhecidos filmes da categoria *backstage*, de distintos períodos. Um deles é *Nasce uma estrela* (*A Star is Born*, 1954), citado por Feuer em uma nota do mesmo artigo como “de uma só vez o último representante do mito do entretenimento de estúdio e o primeiro dos antimusicais” (FEUER, 2003, p. 471). Além do caráter paradoxal apontado pela autora, considero esta versão de *Nasce uma estrela* essencial para a questão da reflexividade pela grandiosa atuação de Judy Garland, numa história que parece inspirada em sua própria carreira. O outro filme selecionado é *O show deve continuar* (*All that Jazz*, 1979), que vai do realismo nada glamouroso das audições da Broadway ao

exagero de seus números espetaculosos para expor (e, de certa forma, celebrar) o preço do entretenimento na vida (e, neste caso, na morte) daqueles que fazem parte de sua construção. Seu conteúdo quase autobiográfico, baseado no diretor, coreógrafo e escritor Bob Fosse, é mais um ponto que o assemelha a *Nasce uma estrela*.

A proposta é relacionar os dois filmes através da noção de reflexividade crítica sobre o *show business*, bem como em seus outros âmbitos. Por meio da análise de ambos a partir do Mito do Entretenimento, ideias de outros teóricos do gênero e da discussão sobre os estilos usados, este trabalho procurará mostrar como suas perspectivas diferem entre si e em relação ao modelo *backstage* clássico, tanto em termos narrativos quanto estruturais. Como método analítico, optou-se por averiguar como a linguagem cinematográfica foi utilizada nos dois casos e, para tanto, foram selecionados alguns números musicais de cada filme, além de serem citados aspectos das narrativas considerados mais relevantes para as questões defendidas.

1. O MITO DO ENTRETENIMENTO NO MUSICAL CLÁSSICO HOLLYWOODIANO

A relação entre música e filme começou antes mesmo do advento do som no cinema. Já durante o período mudo, bem sucedidas adaptações de musicais de palco e óperas continham algum tipo de performances musicais, caso de *A viúva alegre*¹ (*The Merry Widow*). Estes primeiros musicais encorajaram experimentos com som em meados dos anos 20 e serviram de modelo para outras produções da época. James Collins aponta questões como “a tensão entre performances ao vivo e a apresentação filmica”² e entre “a crescente sofisticação tecnológica do meio e o senso nostálgico de uma relação direta com a audiência”, pertinentes ao gênero desde seu início (COLLINS, 1988, pp. 269-270). A partir daí já é possível notar a essência contraditória do filme musical, com relação a espontaneidade e sua integração com audiência.

Produzido pela Warner Brothers, *O cantor de jazz* (*The Jazz Singer*, 1927) é o primeiro longa-metragem a contar com a tecnologia que permitia a sincronia do som reproduzido em disco com imagem e foi baseado em uma peça da Broadway que abordava o *show business*. A resposta da MGM veio com *Melodia na Broadway* (*Broadway Melody*, 1929), considerado por alguns como “o primeiro musical de verdade”. Promovido pelo slogan “todos falando, todos cantando, todos dançando!”, fez muito sucesso e incentivou outros estúdios a seguirem o padrão das adaptações dos musicais de palco. No entanto, em pouco tempo a fórmula tornou-se cansativa e o público começou a perder o interesse. *Rua 42* (*42nd Street*, 1933), produzido pela Warner e coreografado por Busby Berkeley, renovou o arquétipo do musical *backstage*, bem como o entusiasmo em relação ao gênero, ao revelar para o espectador os bastidores da produção do espetáculo.

A partir de então, o modelo *backstage* tende a seguir uma estratégia narrativa: os números musicais, normalmente ensaios que mostram o amadurecimento do show, são intercalados por cenas que mostram o amadurecimento das relações entre personagens. Feuer

¹ Fernando Morais da Costa destaca o sucesso de *A viúva alegre* em sua análise sobre o período dos filmes cantantes no Brasil, que durou de 1908 à 1911. Os cantantes, “musicais de curta duração dublados na hora da exibição pelos atores posicionados atrás da tela”, foram um grande sucesso de público. Esse tipo acabou por superar o outro modelo de cinema da época, o dos falantes. Estes possuíam um acompanhamento sonoro mecânico, no entanto, com sincronismo muito irregular (COSTA, 2008, p. 37). *A viúva alegre* teve três versões cantantes no país, e a mais bem sucedida delas, produzida pela Auler e Cia. em 1909, chegou a 300 exibições com pouco mais de três meses em cartaz (COSTA, 2008, p. 48).

² Esta e as demais citações de livros e artigos estrangeiros ao longo da monografia são traduções minhas.

constata que este tipo de musical, ao fazer questionamentos e afirmações acerca do mundo do entretenimento e do próprio gênero, passa a ser “autorreflexivo”:

No musical Hollywoodiano, a naturalização de certas práticas de entretenimento de massa podem ser vistas de forma particularmente clara. Isto ocorre porque musicais não são apenas entretenimento, mas são também frequentemente sobre a produção do entretenimento. O musical é portanto “autorreflexivo”, sendo que “reflexivo” se refere a Hollywood e ao entretenimento de massa em geral (FEUER, 1980, pp. 23-25).

A proximidade entre Hollywood e outras formas de entretenimento foi muito bem sucedida naquele momento. As novas estrelas chegaram aos grandes estúdios vindas de fontes como a Broadway, o rádio e as *big bands*: Fred Astaire na RKO, Eleanor Powell e Gene Kelly na MGM, Carmen Miranda na Fox, Bing Crosby na Paramount, Dick Powell e Doris Day na Warner, são alguns exemplos de talentos que faziam carreira fora do cinema antes de compor o *star system*³ da indústria. Diretores, roteiristas, coreógrafos, compositores e músicos também foram trazidos nessa onda.

Durante a década de 30, os filmes de Berkeley e os da dupla Astaire-Rogers⁴ ganham destaque e acabam por “redefinir o discurso visual” do que estava sendo produzido. As duas “séries de musicais” foram tão influenciadoras quanto populares. Narrativamente, no entanto, divergiam: os filmes da Warner/Berkeley mostravam a divisão do trabalho nas extravagantes produções. Seus números não eram tão relevantes para o enredo e eram frequentemente destacados em universos paralelos de puro espetáculo. Já nos filmes da RKO/Astaire-Rogers, os números eram apresentados de forma mais integrada com a história, pontuando o progresso do casal romântico (COHAN, 2002, pp.7-9).

A respeito deste ritmo de produção industrial, Feuer ressalta a contradição no aspecto mercadológico dos musicais Hollywoodianos: uma forma de entretenimento que envolve reprodução tecnológica e distribuição em massa que “aspira a condição de *folk art*”⁵. Usando a autorreflexividade como artifício para aproximar produtor (indústria, *performer*) e consumidor (espectador), o gênero procura criar a ilusão de uma comunidade integrada. Desta forma, “entretenimento de massa (produto do capitalismo) parece ‘puro’ entretenimento

³ *Star system* corresponde à utilização de atores e atrizes bem conhecidos do público, um recurso amplamente explorado pelo cinema para motivar a identificação da audiência.

⁴ A dupla Astaire-Rogers chegou a atuar junta em nove filmes entre os anos de 1933 e 1939, pela RKO.

⁵ Optei por não traduzir o termo usado por Feuer por achar que desta forma a noção possa ser melhor compreendida e porque são usados termos em português para seu entendimento no próprio texto.

(produto da sociedade pré-industrial)”. Ela denomina o processo de “criação e rasura”, no qual “uma prática ou efeito é cancelada pela ação de outra prática ou efeito”. A criação de relações *folk* serve para apagar os sinais de “produto da indústria” do texto fílmico, e relações econômicas são substituídas por relações humanas. (FEUER, 1980, p. 23-25)

Richard Dyer escreve que o gênero musical, enquanto entretenimento, oferece ao espectador algo mais complexo do que puro escapismo, como era normalmente visto: traria a “sensação”⁶ de “algo melhor”, ausente em sua realidade ou insatisfatório. As performances evidenciariam as contradições pertinentes à sociedade pela representação de ideais utópicos, como “abundância”, “intensidade”, “transparência” e “comunidade”. Os extravagantes números de Berkeley, por exemplo, seriam uma “solução utópica” para a pobreza da época e o trabalho colaborativo visto no preparo dos shows, reduziria as tensões do capitalismo (DYER, 2002, p. 20-23). O *backstage* autorreflexivo de fato tornou-se um modelo muito eficaz para aproximar Hollywood e seu público, como aconteceu durante a Grande Depressão norte-americana. Durante a Segunda Guerra Mundial, cerca de 400 musicais foram lançados, chegando a um pico de 76 filmes em 1944. No início traziam fórmulas gastas, mas que faziam sucesso, também, graças à enorme demanda por entretenimento. O principal objetivo era a propagação do patriotismo e dos valores morais norte-americanos, tendo como componente crucial a nostalgia “para lembrar ao pessoal em serviço das tradições pelas quais estão lutando” (PARKINSON, 2007, p. 42).

Há um consenso geral de que gênero tenha alcançado seu auge em termos de qualidade de produção na Época de Ouro da MGM, nas décadas de 40 e 50. Durante este período destacaram-se os filmes produzidos por Arthur Freed e os do diretor Vincente Minnelli. Estes musicais eram muito bem vistos pela crítica por sua profundidade narrativa e refinamento estético. Feuer evidencia *Cantando na chuva* (*Singin' in the Rain*, 1952) e *Roda da fortuna* (*The Band Wagon*, 1953) e os utiliza de exemplos para ilustrar e aplicar sua teoria de Mito do Entretenimento, como será visto nos capítulos seguintes deste trabalho.

O conceito de filmes de gênero está diretamente ligado a ideia de um cinema comercial, que faz uso de mecanismos como a repetição e a variação para criar e explorar expectativas e familiaridades no espectador. Procurou-se mostrar como estavam associadas produção e demanda da audiência, em especial neste modelo dos grandes estúdios. Estes filmes foram

⁶ É interessante frisar este ponto levantado por Dyer. Segundo ele, o entretenimento não apresenta uma organização pronta do “ideal”, como os clássicos como Thomas More, William Morris, etc. Em vez disso, “o utópico está contido no sentimento encarnado”, agindo por meio de um “código afetivo característico de um determinado modo de produção cultural” (DYER, 2002, p. 20-23).

essenciais para que Hollywood se estabelecesse como instituição econômica e cultural e o musical, segundo Feuer, representa a “quintessência” dessa “indústria de entretenimento de massa”. Além de manipular a resposta da audiência, como fazem outros filmes, o musical autorreflexivo incorpora essa resposta em sua própria estrutura: “Todos os filmes de Hollywood procuram ser entretenimento, mas o musical pode incorporar o Mito do Entretenimento em seu discurso estético” (FEUER, 1992, p. 38).

Claude Lévi-Strauss escreveu sobre sua noção de mito: “seu conteúdo é contingente, mas similar em todo o mundo” (LÉVI-STRAUSS, 1963, p. 208). O autor propõe que existam duas características básicas para a existência de um mito. A primeira é que o mito seria criado pela repetição de um conteúdo textual em diferentes culturas e períodos históricos, com o objetivo de revelar sua estrutura. Ou seja, mesmo com a variação do conteúdo, a estrutura básica do mito não mudaria. A segunda é que o mito funcionaria mediando oposições binárias, das quais seria sempre consciente. Nestes dois pontos, a concepção de Lévi-Strauss assemelha-se com a teoria de Feuer. Seguindo a natureza dos gêneros cinematográficos, o musical também possui uma organização estratificada, faz uso de repetição e procura mediar contradições da natureza do entretenimento popular. Rick Altman também sustenta que o musical passa a ser visto como um “dispositivo cultural solucionador de problemas” e atua “reduzindo paradoxos insatisfatórios, pertinentes à sociedade americana, a uma condição mais aceitável, assegurando assim sua estabilidade” (DYER, 1981, p. 207). Tradicionalmente, a sociedade atribuiria esta função conciliadora ao mito”.

O Mito do Entretenimento é criado pela oscilação entre “desmistificação e remistificação”⁷. Os musicais *backstage* levam prazer à audiência revelando o que acontece nos bastidores, ou seja, desmistificando a produção do espetáculo, para, em seguida, remistificá-la em outro nível: “O musical deseja a valorização definitiva do entretenimento. A destruição da aura, a perda da ilusão, seria também a destruição do Mito do Entretenimento” (FEUER, 2002, p. 459). Altman reforça sobre essa perpetuação: “Durante o começo dos anos 50, os musicais alcançam um alto ponto de respeitabilidade por prover entretenimento e mostrar processo e ideologia pelos quais este é assegurado” (ALTMAN, 1987, p.121).

Jeremy Butler escreve sobre o livro “The Hollywood Musical” de Feuer, ainda na época de sua primeira publicação em 1982: “Como pode o musical, a apoteose do cinema de

⁷ Feuer observa que estes termos foram retirados de RICOEUR, Paul, em *Freud and Philosophy*, New Haven: Yale Press, 1970. p. 54.

Hollywood, incorporar técnicas normalmente disruptivas de autorreflexividade e modernismo?” (BUTLER, 1986, p. 17-18). O autor atesta que estes filmes compartilham muitas características com os modernistas (como os de Godard) que se propunham “desconstruir” a narrativa clássica do cinema e que Feuer não teria se aprofundado muito no assunto. Realmente, nesta primeira edição, a autora foca no estudo dos musicais tradicionais, cuja reflexividade ainda que de certa forma “crítica”, possui um caráter predominantemente conservador:

A autorreflexividade, como categoria crítica, tem sido associada com filmes, como os feitos por Godard, que chamam atenção para os códigos que constituem suas próprias práticas significativas. O termo tem sido aplicado a filmes estética ou politicamente radicais que reagem contra o chamado cinema clássico narrativo interrogando sua própria narratividade. Assim, tendemos a associar reflexividade com a noção de desconstrução dentro da prática fílmica. O musical da MGM, entretanto, usa a reflexividade para perpetuar em vez de desconstruir os códigos do gênero (FEUER, 2002, p. 470).

A sucessão entre desmistificação e remitificação agindo como “unidade” é essencial para o funcionamento do Mito do Entretenimento no musical tradicional. Para critérios de análise, a autora o subdivide em outros três: o Mito da Espontaneidade, o Mito da Integração e o Mito da Audiência. Estes atuam pela repetição e combinação, e nos próximos capítulos será visto como Feuer os aplica aos filmes *Cantando na chuva* e *Roda da fortuna*.

1.1. O MITO DA ESPONTANEIDADE

Para Feuer, o sucesso de uma performance nos musicais Hollywoodianos clássicos está diretamente ligado à sua espontaneidade, geralmente associada a reações positivas ou otimistas dos personagens em diversas situações. Em *Cantando na chuva* e *Roda da fortuna*, tem-se dois dos maiores nomes da dança no cinema e alguns dos melhores exemplos do efeito da espontaneidade, vital para induzir o espectador à imersão na narrativa. No primeiro filme, Gene Kelly eternizou a coreografia com o guarda-chuva ao extravasar sua alegria por sentir-se apaixonado no número homônimo ao filme. Fred Astaire mostra em “Shine on your shoes”

que até mesmo a sorte poderia ser uma consequência natural de persistência e atitudes positivas. A criação espontânea dos números dentro dos filmes esconde sua criação calculada (FEUER, 2002, pp. 462-463).

Um mecanismo muito comum nas performances é a bricolagem, que consiste no uso engenhosamente pensado de *props*⁸ para que se crie a sensação de naturalidade. “Good morning”, de *Cantando na chuva*, ilustra muito bem a construção da espontaneidade: coreografias com variadas roupas, objetos e móveis; a interação com o cenário, que por diversas vezes é “transformado” em palco pelos próprios atores, enquadramento da câmera ou direcionamento do olhar; a complexidade, diversidade e intensidade das danças; seu encerramento, quando os personagens caem no sofá e riem da situação; além de sua própria função narrativa, pois o número é uma reação otimista à ideia de transformar o filme em musical para salvá-lo. Esta prerrogativa é novamente vista em *A roda da fortuna*, quando o exagero no planejamento dos números da primeira versão do show, que só é vista pelo espectador do filme na forma de ensaios, acaba transformando-a num fracasso. Quando o personagem de Fred Astaire o “simplifica” (pode-se dizer, o “mitifica”) vira um grande sucesso.

Outro número de *Cantando na chuva* ilustra de maneira bem interessante o uso do Mito. Em “You were meant for me”, os personagens de Kelly e Debbie Reynolds fazem um dueto no cenário de um filme, no qual declaram seu amor um ao outro. A mágica é criada quando a performance é desmistificada pelo enquadramento da câmera, que mostra a máquina de vento e o jogo de luzes (artifícios conhecidos nos clássicos românticos), ao mesmo tempo em que a remitifica: “é como se tivéssemos recebido uma confissão completa para que o verdadeiro crime fosse mascarado” (FEUER, 2002, p. 462-463). A tecnologia presente é evidente, no entanto ela não é o alvo da atenção do espectador, que é direcionada para a performance, “planejadamente espontânea” do casal.

O musical Hollywoodiano mascara o fato dos números serem coreografados, negando o trabalho envolvido na produção dos números de dança. Desta forma, a dança no musical tradicional é vista como espontânea e natural, assemelhando-se à dança *folk* (FEUER, 1980, pp. 23-25).

⁸ *Props-at-hand* são objetos comuns, com finalidades diversas, usados em um número musical.

Ao valorizar a espontaneidade busca-se disfarçar o fato de que o entretenimento musical é uma indústria e que produzir um espetáculo é uma questão de força de trabalho produzindo algo a ser consumido. Feuer completa dizendo que “o Mito da Espontaneidade opera (usando a terminologia de Lévi-Strauss) para fazer com que a performance musical, que é na verdade parte da cultura, pareça ser parte da natureza”. (FEUER, 2002, p. 463)

1.2. O MITO DA INTEGRAÇÃO

Feuer associa o sucesso das performances musicais dos clássicos Hollywoodianos ao sucesso nas relações interpessoais: no amor, com a integração de um indivíduo a um grupo ou comunidade e até com a união de diferentes tipos de arte (FEUER, 2002, p. 464). A superação de divisões, em diversos aspectos, nos remete ao papel conciliador do musical, como visto no capítulo 1. A citação de James Hay corrobora a ideia da autora:

Como força narrativa, como coreografia e como texto cinemático, os números de música e dança nos filmes musicais têm sido tradicionalmente guiados por um impulso para integrar ação, para “suturar” personagens e audiência, e para induzir harmonia musical e interpessoal (HAY, 1985, p. 98).

Nos musicais tradicionais é muito comum que as performances aproximem casais e que sua união aconteça durante a produção de um espetáculo. Em *Roda da Fortuna*, o famoso número “Dancing in the Dark” une o balé da personagem de Cyd Charisse à dança de salão do de Astaire, ao mesmo tempo que inicia o fim do conflito entre os dois e os aproxima romanticamente: integra clássico e popular.

Como foi dito, o musical tradicional norte-americano é um produto cultural para consumo em massa que almeja o status de *folk art*, ou seja, consumido por aqueles que o produzem. Para isso, busca-se dar à audiência a sensação de fazer parte da criação do espetáculo, oferecendo a ela a imagem da performance popular que gera cooperatividade e afetividade, que inclui a todos e conquista obstáculos.

Baseando seu sistema de valores no ideal de comunidade, as funções produtora e consumidora, separadas pela passagem do entretenimento musical de *folk* para status de consumo em massa, são reunidas na estética dos textos. Desta forma, as forças materiais históricas que produziram mudanças no entretenimento são também omitidas (FEUER, 1980, pp. 23-25).

Valores e relações humanas associadas com *folk art* foram substituídas por valores e relações econômicas associadas com arte para consumo popular. Uma das características que marcou essa transição foi o surgimento da figura de *performers* individuais, ou “estrelas”, e a transformação da “comunidade” em “audiência”. Feuer comenta que no *backstage*, esta ideia de comunidade de comunidade acontece de forma especial, pois neste caso ela “não é criada somente entre *performer* e audiência, mas também dentro do campo estelar, o mundo dos palcos” (1980, pp. 23-25).

A partir disso, é possível compreender a importância da impressão do amadorismo em detrimento do profissionalismo nas performances, já que este é associado com lucro econômico, enquanto o primeiro seria motivado por amor à arte. Outro artifício para o qual Feuer chama a atenção é a inserção de números com temática campestre, ou ainda os que mostram a vinda para a cidade em busca do sucesso, como acontece no “The Broadway Ballet” de *Cantando na chuva*.

1.3. O MITO DA AUDIÊNCIA

Como o musical clássico cria esse sentimento de participação na audiência? Já foi dito que performances não-espontâneas, aquelas demasiadamente elaboradas sem serem mitificadas, acabam se distanciando do público e tendem ao fracasso. Sendo assim, o modo de manipular a resposta da audiência dentro da proposta do Mito, é incorporá-la em sua própria estrutura, como fazem os *backstage* autorreflexivos através da identificação. Esta pode ser conseguida pela escolha dos ângulos e enquadramentos de câmera, presença de variadas audiências diegéticas, intertextualidade, escolha de elenco, entre outros recursos possíveis à linguagem cinematográfica.

Nas performances do musical *backstage*, a *mise en scène* permite a formação de audiências em diferentes níveis. O primeiro tipo é a audiência interna, diegética, que está

presente no filme assistindo à apresentação. O outro é a audiência do filme musical, seus espectadores, na qual estamos incluídos. Há momentos que o ângulo do quadro posiciona o espectador do filme como audiência interna, reforçando a imersão através da experiência compartilhada. Então há o corte para um enquadramento mais próximo da performance, a audiência diegética não está mais em quadro, o espectador do filme a substituiu. Tem-se a ilusão de que a performance é “toda para nós” (FEUER, 1993, p. 28). Pelos diferentes enquadramentos, dentro da plateia ou levado para o palco junto com os *performers*, é criada para o espectador uma experiência de realidades em terceira e primeira pessoas.

Em *A roda da fortuna*, o número “I love Louisa” exemplifica um artifício muito usado pelos musicais da MGM da época: o uso de plateias diegéticas espontaneamente formadas e integradas ao número fora do palco. Neste caso, é possível perceber a combinação dos três Mitos, quando a audiência, formada pela equipe do show que acabara de fracassar, é contagiada (espontaneidade) pela alegria do personagem de Astaire e passa a acompanhá-lo (integração) na performance. Outra prática comum é despertar a familiaridade do espectador, como acontece em *Cantando na chuva*, cujas canções foram apresentadas em musicais anteriores da MGM. Em *Roda da Fortuna*, no já citado número “Dancing in the dark”, uma banda inicialmente diegética executa a canção homônima, bem conhecida do público da época, só que de forma instrumental. Quem assiste ao número e reconhece a música fatalmente acompanhará a melodia. O *star system* também foi uma ferramenta bastante útil para o Mito, e ídolos como Astaire, Kelly, Ginger Rogers, Judy Garland, são referências do gênero até os dias de hoje.

Tomando como referência a análise de Feuer dos dois filmes, destaques da Época de Ouro da MGM e que melhor incorporam suas ideias do Mito do Entretenimento, procurou-se demonstrar como este opera pela desmistificação e remistificação, através da reflexão não só acerca do mundo do entretenimento, mas também do gênero em si: “a desmistificação é sempre seguida por uma nova mitificação, a celebração do show final sem erros aparentes e elevando novamente ao seu pedestal o rebaixado *performer*” (FEUER, 1993, p. 44). Esta inseparabilidade entre desmistificação e seu oposto é o que constrói e reafirma o Mito no modelo clássico. No próximo capítulo será visto como a mudança nessa estrutura tradicional transforma o estilo do gênero, a partir de meados dos anos 50.

2. REFLEXIVIDADE CRÍTICA: O MODERNISMO E O PÓS-MODERNISMO NOS MUSICAIS

A *Nouvelle Vague* francesa, o Novo Cinema Alemão, o *Free Cinema* na Inglaterra e o auge do Neorealismo italiano, ocorridos a partir dos anos 50, contribuíram para que o modelo Hollywoodiano perdesse seu prestígio. Normalmente aponta-se também como fator responsável o aumento da popularidade da televisão, que começava a assumir seu posto como principal meio de entretenimento popular. Com o fim da Época de Ouro, muitos estúdios fecharam suas portas e as produções passaram por transformações em suas temáticas e estéticas. O mundo estava abalado pelas consequências socioeconômicas e políticas da Segunda Guerra Mundial e o cinema transformou-se em um meio para a expressão e reflexão da realidade daquele momento. As boas bilheterias do gênero musical eram garantidas pelos musicais *rock*, que tinham forte apelo entre o público mais jovem por sua postura não-conformista e ídolos como Elvis Presley.

O musical sofreu forte influência dessas novas vanguardas e tendências vindas da Europa, assim como os demais gêneros, que ganharam um maior senso autoral e, em alguns casos, passaram a adquirir características de outros gênero⁹. Com o passar do tempo, já nos anos 60, Hollywood recupera seu posto de principal potência cinematográfica. No entanto, os efeitos dessas transformações estruturais impediram que fosse reestabelecida a hegemonia do paradigma clássico. *Amor, sublime amor* (*West Side Story*, 1961) é um exemplo disto, pois aborda questões sociais sob uma perspectiva menos otimista. Paralelo à estas temáticas mais sérias, os *beach movies*, como *A festa na praia* (*Beach Party*, 1963), fizeram sucesso entre a juventude. O grande êxito *A noviça rebelde* (*The Sound of Music*, 1965) foi de certa forma um resgate do caráter utópico, mesmo trazendo assuntos relacionados à Segunda Guerra.

Contudo, o prestígio não era o mesmo. Até o próprio Gene Kelly amargou o fracasso comercial de sua superprodução *Alô, Dolly!* (*Hello Dolly!*, 1969), que recapitulava os moldes clássicos utópicos. Considerando a situação, Parkinson comenta: “O gênero otimista e confortador que havia ajudado a nação a superar seus dias mais difíceis, não era mais capaz de unir e consolar. Como resultado, o musical pareceu beirar a extinção” (PARKINSON, 2007, p. 61). Nos anos 70 esta decadência continua, salvo algumas exceções como as

⁹ Rick Altman analisa a questão da “mistura de gêneros” no caso dos musicais, que começa a ganhar força nas produções a partir dos anos 60. Estes filmes enfatizam o “conflito” entre gêneros, por exemplo, ao misturar comédia e ação. Para o autor, este aspecto seria parte de uma sensibilidade pós-moderna, mesmo já havendo tentativas deste tipo na Hollywood de antigamente (ALTMAN, 1999, p. 141).

adaptações da Broadway *Cabare* (*Cabaret*, 1973) e *Jesus Cristo Superstar* (*Jesus Christ Superstar*, 1973), bem recebidas por público. Em geral, foi adotada uma postura mais questionadora, como em *Hair* (idem, 1979), e por vezes o foco passou a ser o indivíduo, como em *Os embalos de sábados à noite* (*Saturday Night Fever*, 1977).

Muitos filmes da época imprimiram o que se considera um processo desconstrutivo em relação à estrutura tradicional. Jane Feuer chama estes musicais de “modernistas” (fazendo uso das aspas) e afirma que estes passam a tender para um tipo de reflexividade que “destrói sistematicamente todos aqueles elementos que davam ao gênero sua regularidade”, a qual ela denomina “reflexividade crítica”. Enquanto os filmes musicais clássicos se encerram naquele momento de “perfeito equilíbrio”, o “final feliz”, estes “deixam para trás um resíduo de desconstrução, que as vezes perdura muito depois do final feliz ter passado para os recessos mais profundos de nossas memórias” (FEUER, 1993, p. 126). A autora comenta ainda sobre essa evolução dos musicais:

O que temos é basicamente a transformação de um sistema sincrônico para outro – ou os filmes de gênero posteriores sistematicamente tornam o gênero clássico autoconsciente, ou o desmistificam, ou o criticam, ou o desconstroem. Os filmes de gênero posteriores tornam-se então uma releitura do gênero clássico (FEUER, 1993, p. 126).

O musical se transforma em desconstrutor quando, além de não fazer esforço para mascarar-se como algo que não é, de fato, tenta revelar a si mesmo e todas as suas partes. O que ocorre no modelo modernista é justamente uma desconstrução do Mito do musical tradicional Hollywoodiano. Feuer liga esta reflexividade crítica ao uso de técnicas do Distanciamento Brechtiano¹⁰ no enredo e estética dos filmes. Para ela, o filme que melhor mostra a reescrita modernista é *Dinheiro do céu* (*Pennies from Heaven*, 1981), que usa em seus números sincronia labial de famosas canções dos anos 20 e 30. Segundo Feuer, esta desconexão entre expressão musical e personagens articula-se à teoria de Brecht, que o cita: “palavras, música e cenário devem tornar-se mais independentes umas das outras” (WILLET, 1964, p. 38). Outra característica importante do filme são as múltiplas diegeses, na qual as

¹⁰ Distanciamento Brechtiano: conceito criado pelo dramaturgo Bertolt Brecht cujo objetivo seria “impedir a audiência de se deixar levar passivamente e completamente pelo personagem criado pelo ator, e que, conseqüentemente, a transformaria em um observador conscientemente crítico” (WILLET, 1964). Brecht se refere a um teatro que demonstra ser possível modificar a situação social por meio da crítica e da reflexão, no qual o público participa ativamente.

performances seriam separadas do contexto narrativo (neste caso, na forma de fantasia) para agirem como reflexões críticas sobre a história, em vez de necessariamente avançá-la. A intertextualidade modernista presente nas irônicas referências aos espetáculos de Busby Berkeley e a reencenação de “Let’s Face the Music and Dance”¹¹ também é destacada pela autora (FEUER, 1993, p. 128).

Paralela à definição de Feuer para o musical modernista, torna-se interessante ressaltar o ponto de vista de James Hay, que identifica que seus números “não resolvem as diferenças, pelo contrário, fornecem uma forma ritualizada de promulgação ou performance de sua coexistência”. O autor vai além no que diz respeito a como certos modernistas transformam suas questões em espetáculo. Para ele, seria um estilo pós-modernista, ou “um estilo que, enquanto ativamente celebra os aspectos formais do filme musical em si (música, dança), nos lembra do caráter ilusório e da fragilidade do modelo tradicional para alcançar o sucesso”. Diferentemente de Feuer, Hay considera *Dinheiro do céu* um musical pós-moderno (HAY, 1985, pp. 97-117).

Em sua definição de pós-modernismo no gênero, Feuer segue a noção de reaproximação do modelo tradicional, apontando para a emergência do musical “teen” do início dos anos 80. Este seria “uma forma de reconstrução” após o antagonismo do modernismo. *Flashdance – Em ritmo de embalo* (*Flashdance*, 1983), ilustra este arquétipo, pois combina um roteiro típico de conto-de-fadas com elementos do musical *folk* (“todos dançam, até mesmo um guarda”) para então culminar no show final (neste caso, o teste para o corpo de balé) e a consequente união do casal principal. Para a autora, a principal diferença entre estes musicais e os modernistas estaria na questão do prazer, no caso “o puro prazer intelectual” proporcionado por *Dinheiro do céu* não seria o mesmo “prazer nostálgico” de filmes como *Flashdance*, que ainda assim mantém seu viés crítico (FEUER, 1992, xi).

Durante o fim dos anos 80 e início dos 90, os grandes sucessos de público e crítica foram os filmes musicais de animação da Disney, fora isso muito pouco foi produzido. Houve também a tentativa de reaproximação com a *Broadway* na adaptação de *Evita* (idem, 1994), estrelada por Madonna. Mas esta manobra só voltou a dar certo nas bilheterias a partir dos anos 2000. Filmes premiados como *Chicago* (idem, 2002) e até os menos queridos pelos críticos de cinema, como *Mamma Mia!* (idem, 2008), propõem uma reapropriação dos mecanismos da época clássica sob uma nova abordagem estética e narrativa. O vínculo do gênero com o público mais jovem mantém-se com casos como *High School Musical* (idem,

¹¹ A performance de “Let’s Face the Music and Dance” foi originalmente feita pelo casal Astaire e Rogers em *Nas águas da esquadra* (*Follow the Fleet*, 1936).

2006), filme televisivo que contou com sequências para o cinema devido ao grande êxito comercial, e o seriado *Glee* (idem, 2009), que vem propondo uma constante renovação dos mecanismos clássicos com regravações de sucessos de diversas épocas.

Ainda no que se refere à questão do estilo, Marcos Aleksander Brandão destaca em sua dissertação sobre *Moulin Rouge – Amor em vermelho (Moulin Rouge!, 2001)* o caráter pós-modernista do filme:

O filme transforma, imita e, até mesmo, mistura o significado de um passado (próximo ou distante), porém faz esta brincadeira sem a intenção de desrespeitar o imaginário ali representado. Usa e abusa das referências, resgatando-as. Este resgate do passado, transformando-o para que seja aplicado no presente, fez com o que o filme de Baz Luhrmann fosse apontado como um filme pós-moderno (BRANDÃO, 2009, p. 13).

Segundo ele, elementos como a nostalgia, o uso de referências diretas ou indiretas à outras obras, a heterogeneidade e a fragmentação marcam essa releitura do passado. Em seu texto sobre *Dançando no escuro (Dancer in the Dark, 2000)*, Brian McMillan se aproxima do argumento de Feuer, afirmando que o musical pós-moderno é capaz de oferecer e, ao mesmo tempo, desestabilizar a experiência do prazer e cita a analogia de Umberto Eco em “Postmodernism, Irony, The Enjoyable¹²”:

O pós-modernismo é, para Eco, um homem que não pode simplesmente exclamar, “Eu te amo loucamente”, já que ele sabe que Barbara Cartland já escreveu esta frase. Mas, ironicamente, enquadrando sua declaração apaixonada da forma “Como Barbara Cartland diria, eu te amo loucamente” ambos, ele e a mulher que ama, irão conscientemente e *com prazer* jogar o jogo da ironia... Ambos terão tido sucesso falando de amor.” De uma vez você terá o conhecimento da distância da ironia e a emoção sincera do amor (MCMILLAN, 2004).

Outra autora mencionada por McMillan é Linda Hutcheon, que defende que o pós-modernismo assume algumas das concepções do modernismo, em particular sua autoconsciência e autorreflexividade. No entanto, os estilos se diferenciariam justamente nas

¹² Umberto Eco, “Postmodernism, Irony, The Enjoyable,” em *Reflections on “The Name of the Rose”*, tradução de William Weaver, London: Secker & Warburg, 1985.

abordagens críticas, das quais a pós-modernista seria mais eficiente. Para ela, o pós-modernismo é contrário à ruptura radical do modernismo. Enquanto este “se define pela exclusão da cultura de massa, sendo dirigido para uma visão elitista e exclusiva do formalismo estético e da autonomia da arte”, o pós-modernismo não teme a renegociação “nas diferentes relações possíveis (de cumplicidade e crítica) entre altas e populares formas de cultura.” (HUTCHEON, 1989, p. 11)

A partir das ideias apresentadas neste capítulo, procurou-se demonstrar como ocorreu a transição do período clássico, no qual a autorreflexividade criava e mantinha o equilíbrio do gênero, para um período de ruptura e reflexão crítica e, posteriormente, para uma reaproximação do original, que parece combinar ambos os estilos. A seguir serão analisadas e posteriormente comparadas, as semelhanças e distinções entre os dois objetos selecionados *Nasce uma estrela* (*A Star is Born*, 1954) e *O show deve continuar* (*All that Jazz*, 1979), classificados por Feuer como modernistas.

Primeiramente, será observada a questão da identificação que é estabelecida com a audiência: no primeiro caso, a autenticidade na interpretação de Judy Garland, ao fazer um personagem que provoca a familiaridade do espectador que acompanhava os escândalos de sua carreira e vida pessoal. No segundo caso, a autoria de Bob Fosse no filme que é quase um relato autobiográfico e retrata seus hábitos nada saudáveis e conturbados relacionamentos, tão conhecidos do público quanto sua competência profissional. Mais adiante serão analisadas algumas sequências musicais, bem como aspectos da história que sejam significativos para a observação dos conceitos, sob a perspectiva do Mito do Entretenimento de Feuer, procurando assim evidenciar seu processo desconstrutivo.

2.1. “THERE’S NO BUSINESS LIKE SHOW BUSINESS”: A DESCONSTRUÇÃO EM NASCE UMA ESTRELA E O SHOW DEVE CONTINUAR

De acordo com Feuer, o rompimento com o padrão clássico fica ainda mais evidente na crítica à própria indústria do entretenimento, como ocorre nos musicais *backstage*: “A fórmula do período clássico parece ter sido perfeitamente invertida, agora insistindo que arte não é vida e que realização do entretenimento deve acontecer, inevitavelmente, às custas da felicidade pessoal de alguém” (FEUER, 1993, p. 89).

A citação acima se encaixa perfeitamente na premissa dos dois filmes selecionados. Tanto *Nasce uma estrela* quanto *O show deve continuar* tratam em suas histórias como a sustentação de uma carreira de sucesso pode levar à degradação da saúde, das relações e, conseqüentemente, da própria carreira das pessoas que trabalham no *show business*. De acordo com a autora, *Nasce uma estrela* foi pioneiro no gênero ao fazer isto por um viés dramático e de forma paradoxal:

A inseparabilidade da desmistificação de seu oposto (remitificação) é melhor ilustrada por *Nasce uma estrela*, de uma só vez o último representante do Mito do Entretenimento de estúdio e o primeiro dos antimusicais (FEUER, 2002, p. 471).

Outra referência ao termo “antimusical” foi feita por Altman, ao comentar a forma como os musicais americanos eram normalmente organizados nas publicações da época:

Os únicos musicais aclamados dos últimos trinta anos são normalmente agrupados em uma seção final [dos livros] sobre reflexividade e o antimusical, desde *Nasce uma estrela* e *Amar é sofrer (Country Girl, 1954)* a *O show deve continuar*, com ênfase em nostalgia, intertextualidade, e a tentativa de minar as ideias recebidas de uma longa tradição de musicais (ALTMAN, 1987, p. 112).

Não há um consenso teórico definitivo acerca do “antimusical”. A própria Feuer, em publicações posteriores, o substitui pelo conceito de musical modernista. Particularmente, o considero um tanto inadequado, já que esta ruptura acontece na forma de negação ao gênero, como o prefixo “anti-” sugere. Em *Nasce uma estrela* a desconstrução do Mito acontece de forma bem específica, pois o filme se aproxima muito do modelo tradicional e compartilha várias de suas características estéticas. Trata-se de um belíssimo musical de estúdio, ainda que a “sensação utópica” não seja a mesma: “[o filme] é uma réplica amarga da celebração da nostálgica de *Cantando na chuva*. Garland também pisou em poças d’água em “Lose that Long Face”, mas o otimismo da Época de Ouro de Gene Kelly havia começado a evaporar” (PARKINSON, 2007, p. 167).

Nenhum filme havia sido tão crítico à Hollywood quanto *Nasce uma estrela*. Mesmo conservador, seu final foge aos padrões do gênero no período: “Quando Judy Garland anuncia-se em seu retorno como ‘Sra. Norman Maine’ a equação é reafirmada, ainda que uma

imagem trágica perdure, especialmente porque a morte de Norman foi motivada pela própria Hollywood”. A visão da indústria do entretenimento sobre si nunca mais foi a mesma, e a exposição crítica virou norma a partir de então (FEUER, 1992, p. 87-89).

Enquanto *Nasce uma estrela* traz traços do melodrama clássico, *O show deve continuar* tem uma abordagem mais crua e satírica, ao estilo felliniano, manipulando o tempo, confundindo o real e o imaginário. Feuer comenta:

(...) a arte do diretor é por fim glorificada às custas de sua vida, com sua morte sendo retratada como um número *rattle-dazzle* no melhor estilo “Bob Fosse”. Como aluno da MGM, Fosse pode pagar o preço de ser cínico sobre entretenimento contanto que nos entretenha durante o processo (FEUER, 1992, p. 91).

Para a autora, a postura de Fosse é tão radical que o filme “culmina na morte do diretor e em um irônico uso da canção de Ethel Merman para condenar o entretenimento em vez de celebrá-lo” (FEUER, 1992, p. 90). No caso, ela se refere à cantora/atriz da Broadway, cuja canção “There’s No Business Like Show Business” encerra o filme, logo após o corpo do protagonista ser guardado em um saco fúnebre. Esta e outras questões pertinentes serão aprofundadas nos capítulos seguintes.

2.2. JUDY GARLAND E BOB FOSSE: IDENTIFICAÇÃO E AUTENTICIDADE

Em *Nasce uma estrela*, Judy Garland interpreta Esther Blodgett/Vicki Lester, uma atriz de musicais baseada nela mesma. O público estava ciente dos problemas pessoais pelos quais passava, que incluíam uma saúde frágil, uso abusivo de remédios e tentativas de suicídio. Seu último longa concluído na MGM tinha sido *Casa, comida e carinho* (*Summer Stock*, 1950). No ano seguinte, teve seu contrato com o estúdio encerrado durante as gravações de *Núpcias reais* (*The Royal Wedding*, 1951) devido a constantes atrasos e perdas de gravações, sendo considerada um “investimento inseguro”. Após alcançar novamente o sucesso nos palcos da Broadway, o filme de George Cukor foi produzido pelo marido da atriz, Sidney Luft, para ser seu retorno triunfal a Hollywood.

Richard Dyer escreve sobre o caso em “*A Star is Born and the Construction of Authenticity*”, onde aponta a complexidade do filme em relação à leitura da imagem de Garland. O filme faz referência a distintos momentos da vida da atriz nos dois protagonistas. Em Esther/Vicki, o espectador lembra do início de sua carreira e auge na MGM. A experiência passada pela personagem ao chegar no estúdio e sofrer uma transformação no nome e no visual (queriam deixá-la com as “sobrancelhas da Dietrich” e a “boca da Crawford”) é similar a de Garland no início das filmagens de *O mágico de Oz* (*The Wizard of Oz*, 1939); em Norman Maine, seu marido interpretado por James Mason, reconhecem-se traços da fase complicada pela qual passou posteriormente: os problemas com álcool, que o leva a passar por situações públicas constrangedoras, atraso nas gravações e, conseqüentemente, passa a ser mal visto na indústria do cinema. Assim como Norman, Garland tinha questões pessoais que fizeram sua carreira declinar. Para Dyer, estes traços podem ser facilmente percebidos também no estilo da performance de Garland, através de “sinais os quais temos o prazer de classificar como neuroses” (DYER, 1991, p. 135).

O filme baseia-se na oscilação entre reconhecer a produção de estrelas como uma regra a confirmar a autenticidade neste caso em particular. “Mostrar que a estrela não é aquilo que ele/ela aparenta ser poder ser assumido pela imagem, sua decorrente construção e releitura, mas pode também quebrar a ilusão” (DYER, 1991, p. 137). A partir desta “quebra na ilusão”, ou seja, da desmistificação da imagem da estrela, sua remitificação se dá na construção da autenticidade na atuação: O “efeito autenticador” da autenticidade é o que dá a estrela carisma, que a aproxima do espectador. Deste modo, é possível relacionar o Mito do Entretenimento de Feuer: uma interpretação autêntica (espontânea) reforça a integração entre audiência e *performer*.

Garland teve sua primeira indicação ao Oscar pelo papel, perdendo para Grace Kelly por sua atuação em *Amar é sofrer*. Apesar de ganhar o Globo de Ouro no mesmo ano, o fato causou polêmica na época e surpreendeu a muitos que já tinham sua vitória como certa. Groucho Marx lhe enviou um telegrama que dizia: “Querida Judy, este é o maior roubo desde Brink’s¹³”. Injustiça ou não, a questão é que a perda do prêmio abalou muito a atriz, que via nele o reconhecimento por seu trabalho dramático, só voltando a fazer cinema em *Julgamento em Nuremberg* (*Judgement at Nuremberg*, 1961).

A atriz expõe a si mesma em suas performances como Esther/Vicki. Suas expressões faciais e gestuais demonstram certa “falta de controle” e “não-premeditação” (como a

¹³ Em referência ao assalto ao prédio da empresa *Brink’s*, ocorrido em 1950.

levantada de sobrancelhas no fim do número). São detalhes nas apresentações da personagem que a transformam na estrela Judy Garland, representante em si do Mito do Entretenimento dos musicais clássicos. No entanto, em *Nasce uma estrela*, da mesma forma que os atributos que a elevam a esta condição, são evidenciadas suas limitações e fraquezas que a revelam humana.

Em *O show deve continuar*, Bob Fosse inspira-se em *8½* (idem, 1963) de Fellini para contar a história de um diretor de cinema, teatro e coreógrafo viciado em trabalho, anfetaminas, extremamente fumante e mulherengo, que está à beira da morte. Joe Gideon, o personagem interpretado por Roy Scheider, é muito parecido (também fisicamente) com o próprio realizador, que buscou causar a identificação no espectador fazendo uso principalmente da ironia. A respeito disto, Fosse declarou:

“É verdade (...) o herói de meu filme ensaia uma comédia muito parecida com *Chicago* que eu mesmo dirigi; está montando um filme muito parecido com *Lenny* (idem, 1974) que eu também dirigi; e faz vários números de dança inspirados em coreografias que fiz para *Cabaré*. É uma mistura. Algumas coisas do filme são situações que eu mesmo vivi, mas tratei de alterar um pouco o conjunto, porque não pensava em fazer uma confissão ou uma auto-psicanálise. Usei um quadro familiar porque me pareceu um bom cenário para contar a história de um homem que se destrói” (AVELLAR, 1980).

Banhar-se (ocasionalmente com um cigarro aceso na boca), pingar algumas gotas de colírio nos olhos, tomar uma dose de antiácido e outra de dexedrina (uma droga estimulante) enquanto escuta “Concerto Alla Rustica” de Vivaldi: esta é a rotina matinal de Joe, encerrada pela frase “É hora do show, pessoal!”, declamada pelo personagem diante do espelho. Ele é repetida algumas vezes durante o filme, cada uma delas com menos entusiasmo que a anterior. O anti-herói Joe é um *workaholic* e, assim como Fosse, coloca sua reputação profissional acima da preocupação de família e produtores com sua saúde. Esta sequência e sua evolução ilustram bem esta atitude.

O roteiro foi escrito pelo próprio Fosse num hospital, enquanto se recuperava de um ataque cardíaco. A presença da morte na vida do realizador era tão forte que decidiu personificá-la (a exemplo de Bergman e Fellini) na figura da namorada da época, a sedutora Jessica Lange, que interpretou Angelique. Pareceu-me relevante destacar a característica da personagem porque é exatamente um jogo de sedução que ela e o protagonista fazem durante o filme. Joe não resiste por muito tempo aos encantos da morte, prefere arriscar-se dando

prossequimento ao show à seguir o tratamento. Coincidentemente, seu criador teve um fim parecido, falecendo em 1987, vítima de um ataque cardíaco durante a preparação de um novo musical da Broadway.

José Carlos Avellar observa que diretor e alter-ego compartilham as mesmas preocupações em relação à preparação do espetáculo. Joe é detalhista, perfeccionista, nunca está satisfeito, e assim é Fosse: “O que Fosse diz a respeito de seu estilo de dança serve também para definir o seu personagem, o que ele questiona de si mesmo através de seu personagem – mais exatamente, através das coreografias desenhadas por seu personagem” (AVELLAR, 1980). *O show deve continuar* tem seu protagonista espelhado na figura do diretor porque Fosse queria falar de seu universo de dança e cinema através de seu inconsciente, usando fantasia, brincando com o tempo. E é exatamente isso que acontece, pois tudo o que acontece no filme está ligado ao imaginário de Joe/Fosse.

É o traço autoral de Fosse que confere autenticidade a *O show deve continuar*, um estilo que tem seu ápice no número final “Bye Bye Life” e o tornou um realizador que em meio à árdua concorrência do *show business*, conseguiu deixar sua marca não só no cinema mas também nos palcos. Fosse entrou para o hall da indústria do entretenimento como o único diretor a ganhar no mesmo ano as premiações do Emmy, Oscar e Tony.

2.3. ANÁLISE DO FILME *NASCE UMA ESTRELA*

O musical de 1954 é uma adaptação do filme homônimo lançado em 1937, que ainda contou com outra versão em 1976, estrelada por Barbra Streisand. Foi o primeiro lançamento da Warner em CinemaScope¹⁴, para competir com a força da televisão na época. Por exigência do estúdio e a contragosto de Cukor, o filme sofreu um corte de 27 minutos para seu lançamento comercial, nos quais estavam incluídos números completos e cenas dramáticas cruciais, tornando-se para o próprio diretor “muito doloroso de ser assistido¹⁵”. Em 1983 passou por uma restauração que recuperou 22 minutos do material original, sendo relançado com 176 minutos. Segundo o preservador Ronald Haver, que participou do processo, “a eliminação do crescente envolvimento emocional de Norman e Esther tirou

¹⁴ Tecnologia de filmagem e projeção que utilizava lentes anamórficas. Marcou o início do formato *widescreen*, conseguindo gerar uma imagem na tela de proporção 2.66:1.

¹⁵ MCGILLIGAN, Patrick, *George Cukor: A Double Life*. New York: St. Martin's Press 1991. p. 236-237.

muito da pungência da história e diminuiu sua tragédia” (HAVER, 1983). Felizmente, grande parte deste “envolvimento emocional” foi recuperado na versão restaurada, que é a utilizada nesta análise.

Os créditos iniciais remetem à estética clássica: os nomes são exibidos com a trilha instrumental dos números musicais de fundo. As primeiras cenas do filme apresentam ao espectador o glamour de Hollywood, durante um evento de gala beneficente realizado no Shrine Auditorium. Em seguida, porém, somos levados ao *backstage* da cerimônia onde estão os dois protagonistas. Norman, que chega atrasado, visivelmente bêbado e atrapalhando o andamento do show, e Esther, que durante sua apresentação com a banda controla Norman e acaba por salvá-lo de uma situação ainda mais embaraçosa. O decorrer desta primeira sequência desmistifica o que foi visto inicialmente à medida em que destaca o contraste entre o que é visto pelo público diegético (a plateia do Shrine) e o que é visto pelo espectador do filme (o ambiente dos bastidores).

Norman vai atrás de Esther em uma pequena boate onde os músicos se reúnem após encerrarem seus trabalhos. Conforme o personagem adentra o local, ouvimos a introdução da música “The Man that Got Away” (indicada ao Oscar de Melhor Canção Original), tocada pela banda. Durante o número, é possível atestar o Mito da Integração na “superação de diferenças” de aspectos sociais e na aproximação entre o astro em decadência e a promissora cantora. É assistindo à performance de Esther que ele se apaixona e vê nela uma estrela. Em relação à audiência, há somente Norman (que só será percebido pelos músicos no fim da apresentação) e um garçom. Portanto, diegeticamente, o número é feito para entreter aos próprios músicos, já que não há um público que não eles mesmos. Richard Dyer cita o número como crucial para a afirmação da espontaneidade/autenticidade, pois é aí que Esther deve convencer o espectador (e Norman) de que é uma estrela, caso contrário “tudo o que viria depois sugeriria que seu sucesso teria sido apenas mais um fruto da publicidade”. Esta ideia é reforçada por detalhes, como: a interação entre Esther e a banda, quando, por exemplo, Danny (Tommy Noonan) pede para que ela comece a cantar; ela recorre às cifras no início e se comunica com os músicos; o fato da performance inteira acontecer em plano-sequência; o tradicional “final espontâneo”, no qual todos riem da situação; a própria interpretação de Garland, intensa, e sua “falta de controle” nas expressões e gestos, como quando ajeita o cabelo e levanta a sobrancelha (DYER, 1991, p. 138). Após o término da apresentação, Norman convence Esther a deixar a banda e tentar carreira como atriz em Hollywood, dizendo que ela teria o “algo a mais” necessário a toda estrela.

Com a ajuda de Norman, Esther é contratada pelo estúdio de Oliver Niles (Charles Bickford). Ao receber o primeiro pagamento, ela é informada que seu nome foi mudado para Vicki Lester. Após alguns papéis pequenos, ela consegue protagonizar seu primeiro musical quando Norman arma um plano para que Niles a escute cantar “The Man that Got Away”. Segundo Feuer, a sequência que mostra Esther ensaiando para o filme “automaticamente desmascara o princípio da geração espontânea das performances nos musicais” (FEUER, 1992, p. 126). Os dois vão à pré-estreia de Esther, que está nervosa ao lado de Norman em meio ao público do cinema, enquanto ouvimos sua personagem interpretar a música “Swanee”. O próximo plano é muito interessante para a observação do Mito. Ele enquadra a tela do cinema, que tem palco e cortinas, e na imagem exibida do filme de Esther vemos outro palco, no qual sua personagem encerra o número e agradece à segunda audiência diegética¹⁶. Há também uma orquestra que prossegue com o instrumental de “Swanee”. Neste momento, o espectador de *Nasce uma estrela* compartilha o olhar de quem está na pré-estreia devido ao posicionamento da câmera, se aproximando muito do que seria o ponto de vista de Esther ou Norman. Em seguida, há novamente o corte para a reação dos dois e então para um plano em que passamos a assistir ao filme de Esther em tela cheia. Ou seja, o espectador (através da câmera) agora está no lugar da segunda audiência diegética, vendo o filme da pré-estreia (que no cinema era exibido em proporção 4:3) na mesma projeção em que via *Nasce uma estrela*.

A personagem de Esther se senta no palco e começa a cantar “Born in a Trunk” acompanhada pela orquestra, descrevendo para o público como havia sido sua trajetória até ali. A “narração cantada” é intercalada por pequenos números extra-diegéticos (em relação ao filme da pré-estreia), cheios de elementos nostálgicos, arte e cenários elaboradíssimos, referências aos musicais da Época de Ouro MGM, inclusive os estrelados por Judy Garland. Um deles, “You Took Advantage of Me” mostra a personagem de Esther se apresentando para agentes atrás de uma oportunidade no *show business*, assemelhando-se muito ao “The Broadway Melody” de *Cantando na chuva*. Em “The Black Bottom” ela entra para um grupo de dançarinas num show de sapateado. Como ela mesma narra: “não se pode dizer que é uma chance de cantar, mas ao menos é uma chance de comer”. O número faz referência às performances coreografadas que valorizam o conjunto de bailarinas, tão comuns nos primeiros musicais, atentando para o “desperdício” de talento individual nesses casos. No seguinte, “The Peanut Vendor”, mais uma vez ocorre a desconstrução irônica: a personagem conta que foi chamada para se apresentar em um café em Nova Iorque, e acredita que tudo

acontecerá com muito glamour. O que vemos é a própria, entediada, cantando e tocando chocalhos para um público tão entediado quanto. Um senhor a interrompe e pede para que cante “Melancholy Baby”. Depois, canta a mesma música para um público mais animado, mas novamente alguém interrompe pedindo “Melancholy Baby” (a personagem inclusive termina a frase, irritada). É no mínimo curiosa a brincadeira de mostrar a insistência em ouvir o que seria uma canção dramática durante uma dançante. Por fim, “Melancholy Baby” é interpretada para um público mais requintado, acompanhada por piano, e desta vez um senhor pede silêncio para que se possa ouvi-la. Este acaba se revelando um produtor, que lhe dá a chance de atuar no show que vimos no início do número (quando ela canta “Swanee”) que na sequência representa o ápice da remitificação: o tradicional bucolismo da letra e encenação, a perfeita interação entre bailarinos no palco, a estrutura “mascarada” (por exemplo, uma bengala é jogada para a personagem, mas há um corte para que o enquadramento não mostre de onde ela veio). Como os outros números, desta vez “Swanee” ocorre de forma extra-diegética, já que no fim há uma transição em *fade* para o plano onde a personagem está sentada narrando sua história. Voltamos então para “Born in a Trunk” e a personagem termina a canção (e o filme) aplaudida pela segunda audiência diegética e, como a sequência seguinte sugere, também pela audiência diegética. Um fato importante sobre a sequência é que ela foi acrescentada à *Nasce uma estrela* após Cukor ter deixado as gravações, sendo supervisionada pelo mentor profissional de Garland, Roger Edens.

Como foi observado, a questão da audiência torna-se bem significativa na sequência. No filme, enquanto a personagem de Esther canta e narra sua história, ela dirige o olhar para a segunda audiência diegética, já que não é ciente da presença das outras duas audiências que veem o filme: a diegética (da qual a própria Esther é parte) e o espectador de *Nasce uma estrela*. Durante os momentos em que a personagem de Esther está no palco, os três olhares convergem. Enquanto o primeiro (subdiegético) vê uma apresentação ao vivo, os outros dois assistem ao filme (ainda que não da mesma forma, como foi apontado na diferença de projeção). Entretanto, durante os números extra-diegéticos, apenas estes dois últimos olhares existem. A sequência também reafirma a importância do talento para o sucesso. As estrelas não surgem apenas por sorte e, como a letra de “Born in a Trunk” diz, Esther não deve ser considerada “uma sensação da noite para o dia, porque havia começado há muito tempo” a lutar por reconhecimento. Após o sucesso na exibição, Esther é assediada pelo público e produtores, enquanto vemos Norman olhando-a de longe. Ela se aproxima para agradecer-lo e ele, sarcasticamente, sugere que bebam ao fracasso de seu filme, que teve sua pré-estreia na sessão anterior. O personagem inclusive satiriza este sistema usado pelos grandes estúdios,

dizendo que Esther não deveria dar tanta importância e que “se o filme anterior for ruim o seguinte começa bem” (o qual, no caso, acabou sendo o seu próprio filme).

Durante o jantar comemorativo, Norman fala a Esther sobre o sucesso que acabara de alcançar, alertando-a: “Você vai ser uma grande estrela, não deixe isso mudá-la muito. Não deixe tomar conta de sua vida”. Ele teme que aconteça à Esther o mesmo que aconteceu a ele, que vê sua carreira (da qual é totalmente dependente) em forte declínio. Mesmo inseguro sobre seu comportamento (ele havia dito a Esther que não deviam ficar juntos, pois “destrói tudo o que toca”), Norman a pede em casamento e ela aceita com a condição de que ele pare de beber. Em contraposição à união do casal protagonista dos clássicos, que normalmente fazia parte do “final feliz”, Norman e Esther optam por uma cerimônia reservada (ou melhor, escondida) e sem nenhum glamour. Muito pelo contrário, ela acontece numa delegacia de uma pequena cidade e apenas Danny é testemunha. O casamento dos dois é visto como algo rentável para o estúdio. Para Matt Libby (Jack Carson), que trabalha como relações públicas, é um evento a ser explorado e eles não teriam o direito de se fazê-lo em silêncio por terem responsabilidades junto ao fãs e ao estúdio.

Ao demitir Norman, Oliver Niles diz que os sócios do estúdio não podem mais bancar o ator, pois ele seria um “risco muito alto” e não seria mais possível para a indústria lidar com estrelas que “somem e interrompem as produções por semanas”, reforçando a noção de que os tempos haviam mudado para Hollywood. Como foi dito, esta é uma forte referência à demissão de Garland da MGM alguns anos antes.

Quando percebe que o marido está desmotivado por não conseguir trabalho, Esther encena para ele a sequência musical de seu próximo filme: “O número para acabar com todos os números!”, como é anunciado pelos produtores. Ela faz uso dos mais variados *props* que encontra na sala de sua casa: coloca a música “Someone at Last” no toca-discos. Grita “Luzes!” e ajeita a luminária. “Câmera!” e posiciona o carrinho trazido pelo marido para servir o jantar. “Ação!” e sobe na mesinha de centro, pronta para começar a cantar e dançar. O cômodo é então transformado em palco e o marido é a audiência que a todo o momento interage com a artista. Enquanto descreve para Norman os detalhes da superprodução, são feitas irônicas críticas à estrutura dos musicais tradicionais, como: “Ai vem meu *close-up* gigantesco!”, “Sempre há harpa nos sonhos!” ou “Um coral celeste? / Sim, vinte garotas acabaram de surgir do chão!”. O Mito da Integração é percebido através da presença de diferentes ritmos musicais e estilos de dança: são encenados estereótipos de países como França (dramatização e sotaque exagerados), China (o figurino improvisado no uso da cobertura do abajur) e Brasil (o samba, a sensualidade, os tapinhas de Norman no traseiro de

Esther e os chocalhos feitos a partir de moedores de pimenta) e do continente africano (o canto tribal e o uso de um tapete de leopardo como fantasia). Para Feuer, “Someone at Last” é o número que melhor ilustra o processo de desconstrução do Mito nas performances clássicas:

Talvez mais do que em qualquer outro número do tipo, a audiência tem a impressão de que a performance está realmente sendo desenvolvida naquele momento, que Judy Garland está reconstruindo a criação calculada do estúdio em seu ambiente íntimo. (...) À medida que aparece como bricolagem, seu meticuloso processo de criação é apagado” (FEUER, 1980, pp. 23-25).

No que se refere ao casal, no entanto, este número é o que representa de forma mais clara a relação de *performer* e audiência estabelecida entre eles, assim como sua degradação: apesar dos esforços de Esther, Norman assiste à ascensão da esposa enquanto sua carreira e vida afundam. Ainda que a letra da canção seja otimista em aproximá-los (“Em algum lugar há alguém para mim / Com o meu alguém eu serei alguém finalmente”) ao final do show, Norman vai à porta receber uma correspondência e é chamado de “Sr. Lester”, o que o motiva a beber pela primeira vez desde que se casaram.

A sequência da cerimônia de premiação do Oscar, ao qual Esther foi indicada, é a que mais abertamente critica a indústria do cinema. Da mesma forma que acontece no início do filme com o evento beneficente, é mostrada toda a ostentação na chegada das estrelas. Ironicamente, o enquadramento da câmera valoriza um telão que exibe a imagem transmitida para a televisão, vista naquele momento como uma das principais responsáveis pelo fim da Época de Ouro. Quando Esther sobe ao palco para receber o prêmio, Norman vai ao seu encontro, nitidamente bêbado, e faz um “discurso” sobre “os momentos difíceis” do mercado, deixando todos constrangidos: “Ganhei muito dinheiro para vocês ao longo dos anos. Mas agora preciso de um emprego!”

Apesar dos esforços de Esther para ajudar o marido, Norman parece cada vez mais entregue ao vício do álcool e é internado em uma clínica de tratamento. Neste ponto, em “Lose that Long Face” é onde fica mais óbvia a ligação entre Norman Maine e Judy Garland. Esther está no camarim, aprontando-se para gravar um número e vemos toda a estrutura e preparação das equipes. No alto-falante a música começa, e passamos a assistir ao que seria um número típico dos musicais tradicionais: Esther é uma vendedora ambulante de jornais que tenta “contagiar” pessoas na rua com sua música e alegria, em mais uma referência a *Cantando na chuva* com o sapateado sobre poças d’água. O número em si, gravado para o

filme de Esther, perpetua o Mito e suas convenções entre o “Ação!” e o “Corta!”. Entretanto, logo após cantar com toda a intensidade que lhe é característica o refrão “Vá e livre-se do rosto triste!”, Esther vai do imenso sorriso (marca registrada no final dos números tradicionais) à expressão de cansaço. De volta ao camarim, ela quase perde totalmente o controle das emoções ao conversar com Niles sobre o estado de Norman. Nesse momento, a audiência que conhece a atriz, vê Esther falando não de Norman, mas de Judy Garland: há uma identificação do público com a pessoa por trás do personagem (remitificação) ao mesmo tempo em que esta se desconstrói em frente à câmera (desmistificação). Então Esther é chamada para voltar a gravar, enxuga as lágrimas, reestabelece o sorriso e volta a cantar “Lose that Long Face”.

Após Norman cometer suicídio, Esther fica reclusa. Através do ex-companheiro de banda e amigo, Danny, recebe uma lição pela filosofia “o show deve continuar”. Ele a incentiva a comparecer à edição do evento em que conheceu Norman, mais uma vez no Shrine Auditorium. Lá, apesar de ser introduzida ao público como “Vicki Lester”, ela se apresenta como “Sra. Norman Maine”. Delamater aponta o caráter melodramático desta sequência final: “o filme termina com ela orgulhosamente reafirmando sua subordinação ao homem, à domesticidade e a um modo de vida pelo qual ela nunca fora conhecida em Hollywood” (DELAMATER, 1998). Esther é ovacionada pela plateia e ouve-se uma gravação do seu sucesso “It’s a New World” (com orquestra e coro, não é a versão cantada por ela), na qual declara seu amor e gratidão pelo marido: “Você trouxe um mundo novo para mim / E assim será para sempre”. Além deste, a música surge em outros dois momentos durante o filme: na lua de mel, quando Norman pede que Esther a cante após ouvi-la no rádio (é interessante observar que este é o único número no qual há um acompanhamento musical não “justificado” pela diegese, com exceção de “Born in a Trunk” do filme dentro-do-filme) e quando decide cometer suicídio, novamente pedindo à esposa para que possa ouvi-la e vê-la pela última vez. Só ouvimos Esther interpretar “It’s a New World” quando é diretamente para Norman, em ambos os momentos como uma forma de unir o casal. Ainda que na segunda vez tenha sido na circunstância da morte de Norman (ou seja, uma separação de certa forma), a música estabelece uma espécie de ligação eterna entre os dois, como sugerido pela própria letra. O fato das duas primeiras vezes terem sido fruto de um pedido do personagem de Mason denota espontaneidade, reforçando o significado da música para a integração do casal.

2.4. ANÁLISE DE *O SHOW DEVE CONTINUAR*

“Ok, mais uma vez. Do início.” Esta é a primeira fala que ouvimos, uma das marcas do perfeccionismo de Fosse, que costumava fazer com que seus atores/dançarinos repetissem à exaustão as coreografias durante os ensaios. Ela é acompanhada por uma introdução instrumental, enquanto a tela totalmente escura mostra apenas os nomes das coprodutoras do filme (Columbia e Fox). Em seguida, o letreiro formado por lâmpadas com o nome do filme ilumina-se, avisando ao espectador que o show vai começar.

As luzes se apagam e a primeira sequência começa ao som da pesada tosse do protagonista. Após o *fade in*, a edição em curtos planos-detache nos mostra Joe colocando Vivaldi no toca-fitas e dando início ao seu hábito diário (descrito no capítulo 2.2). Há então o corte para um plano do personagem se equilibrando numa corda e ouvimos seu diálogo com Angelique: “Estar na corda bamba é viver. O resto é esperar. / Isto foi muito teatral, Joe.” Ele cai na rede de segurança e há novamente o corte para a continuação da sequência anterior, com Joe em frente ao espelho, de olhos arregalados, proferindo seu mantra “É hora do show, pessoal!” A sequência seguinte nos leva para o *backstage* da Broadway, onde dançarinos se preparam para os testes para o próximo show de Joe. Inicia-se a música extra-diegética “On Broadway” na gravação de George Benson, cuja letra sintetiza muito bem a proposta de *O show deve continuar* no uso do Mito, ao desmistificar o “puro encantamento” da Broadway (“Dizem que as luzes de néon são mais brilhantes na Broadway / Dizem que sempre há mágica no ar / Mas quando você está andando na rua / e não tem o suficiente para comer / O brilho passa de raspão e você está em lugar nenhum”) enquanto reimporta sua importância como conquista para o artista: “E não desistirei até ser uma estrela na Broadway”. Uma sucessão de planos exibem os candidatos tensos, alongando-se, roendo as unhas, ajustando roupas, cabelos e maquiagem. Depois, um plano mais fechado em Joe, observando-os no palco. A câmera vai se afastando e revela dezenas, centenas deles, um grupo bem heterogêneo, realizando os movimentos indicados pelo diretor de forma não muito uniforme, traço bem dissonante do estilo clássico. Os detalhes das imagens manifestam um grande realismo: o esforço, o trabalho e o cansaço transparecem nas repetições, no ritmo frenético, contrapondo-se à ideia da espontaneidade apontada por Feuer. Intercalam-se a estes os planos dos produtores do show na plateia, visivelmente entediados, além da ex-esposa de Joe, Audrey Paris (Leland Palmer), e a filha de ambos, Michelle (Erzsebet Foldi), sentadas mais atrás. Durante as várias apresentações, alguns têm mais dificuldade e são dispensados. No

entanto, apesar de estar abaixo do nível de muitos ali, Victoria Porter (Deborah Geffner) atrai a atenção do diretor, que sem qualquer cerimônia pergunta se o número na ficha é o de seu telefone de casa: neste momento sabemos (e ela também) que será escolhida e que, conseqüentemente, se envolverá com Joe. Mais uma vez, há o corte para o ambiente que lembra a parte interna de um teatro, com instrumentos e partituras velhas, objetos de cenografia, uma penteadeira repleta de garrafas na qual Joe se olha enquanto conversa com Angelique, que usa um véu branco, enquanto ele está vestido de palhaço. Ele confessa à ela seus exageros com bebidas, drogas e mulheres, que falhou em seu casamento por ter traído “em todas as chances que teve” e ela parece encantar-se com isso.

Já neste início de filme, Joe se mostra bem diferente dos protagonistas de musicais tradicionais, como os interpretados por Kelly e Astaire: é um ególatra, cínico, mente com alguma frequência (como ele mesmo diz) e coloca o trabalho acima de suas relações pessoais (inclusive dos compromissos com a filha pequena). James Hay escreve sobre os protagonistas “desconstrutores”, dos musicais que ele classifica como pós-modernos:

(...) são incapazes de orquestrar a resolução da narrativa de seus filmes porque são guiados por impulsos libidinosos. Eles não interpretam papéis equilibrados como seus precursores, mas sim personagens complexos, cujas naturezas perversas são evidenciadas e desencorajam intensas identificações ou admirações por parte da audiência (HAY, 1985, p. 106-107).

Ainda segundo o autor, a presença de múltiplas diegeses na narrativa pós-moderna seria um modo de lidar com a esquizofrenia do protagonista, resultante de seu caráter ambíguo. Neste caso, as sequências com Angelique durante todo o filme servem para a autorreflexão de Joe e para que o espectador possa tentar compreender melhor o personagem a partir de suas “confissões”, como no diálogo dos dois quando ele se reconhece: “Uma droga de pai. / Família? / Estragada. / Trabalho? / Tudo o que existe.”

Ao sair do teatro, Joe vai trabalhar na edição de seu filme, *The Stand-up*. Extremamente detalhista, ele enlouquece seus assistentes ao fazer intermináveis reajustes nos cortes, sendo que o filme já está com prazo e orçamento estourados. Uma das cenas do filme mostra o comediante contando à plateia sobre um livro que divide o processo da morte em cinco estágios (raiva, negação, negociação, depressão e aceitação) e então faz piadas sobre cada um deles. Após assistir novamente ao material, Joe continua insatisfeito e seu filme, inacabado.

As mulheres têm papel fundamental na vida do diretor. Há uma sequência que mostra um clube de dança burlesca, intercalada com uma conversa entre a orgulhosa mãe de Joe e Angélique. Percebemos então que as imagens do clube se tratam de um *flashback* do protagonista ainda adolescente, da época que se apresentava como “Tops ‘n’ Taps” dançando sapateado, tendo seu primeiro contato com o gênero feminino e a sexualidade. Apesar dos erros do passado, ele respeita Audrey, que também é dançarina, e valoriza sua opinião profissional. Ela é ressentida pelas traições, mas admira muito seu trabalho, chegando a transparecer uma certa raiva nos momentos em que se dá conta disso. Katie Jagger (Ann Reinking) é uma jovem dançarina com quem Joe tem um relacionamento relativamente estável: ela o ama e, mesmo que ele se permita estar com outras, não aceita muito bem que ela faça da mesma forma. Ela flagra Joe na cama com Victoria, mas logo os dois se acertam. O gosto de Michelle pela dança a aproxima do pai. Os dois costumam ensaiar juntos e até mesmo nestes momentos “fora do trabalho” com a filha Joe mostra o quanto é exigente.

Pressionado pelas expectativas de equipe e produtores (além, é claro, da maior delas, sua própria), Joe recorre à ex-mulher para desabafar sobre sua “falta de inspiração”. Eles conversam enquanto ela está trabalhando em seu número para o show, acompanhada por Paul (Anthony Holland) ao piano. Ela insiste para que o compositor continue tocando e, enquanto troca provocações com o ex-marido, seus movimentos parecem “atacá-lo”. Ele a princípio se esquiva, mas depois passa a ajudá-la e até a corrigi-la. Em meio à música, dança e discussão, a interação dos dois parece formar um balé. Audrey o acusa de ser superficial em seus romances, reforçando que ele nem mesmo lembra os nomes das últimas mulheres com quem dormiu. De alguma maneira ela mexe com Joe, que finalmente se inspira para finalizar “Take off with Us”.

O diretor então reúne produtores e equipe para apresentar a nova coreografia, que segundo ele não está totalmente pronta. Os dançarinos se posicionam e a banda começa a tocar. No palco, uma espécie de andaime está montado e é utilizado por alguns deles, que estão em cima ou se penduram nele. O grupo usa, além das roupas de ensaio, chapéus (quépis de piloto e aeromoça) e luvas. Estes acessórios são presença constante nos números de Fosse e acabaram por se tornar uma de suas marcas. Seu estilo é descrito por Larry Billman, fundador da Academy of Dance on Film (DOF), em um artigo sobre a vida do diretor/coreógrafo:

Todas as suas coreografias são construídas a partir da intensidade controlada às expressões mais expansivas de liberdade através da dança. Com Fosse, tudo é contraste: do rápido ao lento, do mínimo ao grandioso, do contido ao explosivo. É bonito e vulgar. Amplo e delicada. Rude e provocante (BILLMAN, 2012).

E é justamente este contraste que fica evidente na performance de “Take off with Us”, cujo ritmo de edição difere do modelo clássico por ser mais ágil, valorizando a fragmentação e os detalhes dos movimentos. Esta primeira parte agrada aos produtores, que aplaudem o que pensavam ser o fim do número. No entanto, Joe avisa que ainda há mais: fumaça no palco, as luzes são apagadas e um dos dançarinos, iluminado por uma lanterna, anuncia: “Bem-vindos. Bem-vindos à bordo do *Air Rotica*”, e um novo show começa. A letra, que a princípio falava inocentemente da rotina de embarque num voo, ganha outro sentido na leitura de Joe. Agora, totalmente sexual e com um ritmo mais lento, brinca com os versos “decole conosco” e “podemos levá-lo a qualquer lugar” à medida que os dançarinos sensualmente tiram suas roupas e ficam somente em trajes íntimos e transparentes, iluminados pelos focos de luzes das lanternas. Eles se apresentam e formam três pares: um casal heterossexual, um casal de homens e outro de mulheres. Então, executam movimentos de dança explicitamente sexuais, aos quais os produtores reagem chocados, lamentando a perda da audiência familiar. Em seguida, o ritmo acelera e eles iniciam o “plano de diversão em grupo”, com todos os dançarinos interagindo. O ritmo vai ficando cada vez mais intenso até que a música cessa. Enquanto os dançarinos se despedem uns dos outros, Joe lê um texto que se encerra com a frase: “Nosso lema é: levamos você a todos os lugares, mas você chega a lugar nenhum” e o número termina com planos bem próximos dos rostos dos dançarinos, que praticamente não expressam emoções. Este final nos remete à superficialidade da qual Audrey falou quando se referiu à vida amorosa de Joe. O encontro de corpos em “Air Rotica” (clara alusão à palavra “erótica”, tanto em inglês quanto em português) é também uma representação dos relacionamentos casuais do diretor que, como ele mesmo diz, não chegam a configurar uma “comunicação humana verdadeira”. Neste caso, ao contrário do tradicional “viveram felizes para sempre”, a integração estabelecida é meramente efêmera. Audrey, em lágrimas, diz a Joe que aquele havia sido seu melhor trabalho. Alguns dançarinos estão no chão, exaustos, suados, novamente quebrando o paradigma da espontaneidade.

Joe está cada vez mais cansado pelo excesso de trabalho. Katie e Michelle então preparam uma performance para animá-lo. As duas o colocam sentado no sofá e pedem a ele que apague as luzes e ligue o toca-discos quando sinalizarem. Elas sobem as escadas, se

posicionam atrás de uma pilastra, cada uma com sua cartola. Aparentemente, tudo foi muito ensaiado: Michelle dá instruções bem específicas sobre a iluminação, Katie pede para que Joe coloque a música “Everything Old is New Again” e as duas descem as escadas de forma sincronizada, cochichando uma pra outra: “Estou nervosa. / Eu também.” Elas aceleram a descida e a câmera enquadra um plano geral da ampla sala do apartamento, cuja decoração é bastante característica, cheia de referências ao universo musical, como um poster de Marlene Dietrich em *O Anjo Azul (Der Blaue Engel, 1930)*, letreiros em néon, quadros e retratos de pessoas dançando, uma luminária/chapeleira, repleta de vários tipos de chapéus e mini-refletores. O enquadramento ainda brinca com os dizeres dos quadros: num deles está escrito “Girls to Dance” e no outro “Oh Wow”. O estilo da dança assemelha-se bastante ao que vimos até então de Fosse/Joe, reconhecível nos movimentos de quadril, nas “mãos de jazz” e na coreografia com as cartolas. O número destoa dos demais de *O show deve continuar* em diversos aspectos: o ambiente fora do teatro confere à performance um certo amadorismo, mesmo tendo sido muito bem planejada pelas duas. O fato de ter sido montado por Katie e Michelle simplesmente para entreter Joe, o aproxima da ideia de Feuer do musical “mascarar-se como *folk art*”, ainda que não haja qualquer pretensão real fazê-lo neste caso. Inclusive, a forma como performance é construída assemelha-se muito com a feita por Judy Garland e Margaret O’Brien em *Agora seremos felizes (Meet Me in St. Louis, 1944)*, quando dançam “Under the Bamboo Tree” para seus convidados durante uma festa. A edição também está mais parecida com o padrão clássico, com um ritmo menos intenso. Os planos são mais abertos e longos e há mais movimentação de câmera, acompanhando o deslocamento das dançarinas pela sala. Até mesmo o tradicional “final espontâneo” está presente, quando ambas, rindo, caem no chão: “Podemos fazer de novo? / Eu não quero fazer de novo!” Pela primeira vez vemos Joe como audiência, apenas auxiliando-as no início e interagindo durante através de sorrisos.

Equipe e elenco do espetáculo estão reunidas para a primeira leitura do roteiro. Audrey começa, séria, observando Joe. Após sua fala, todos riem muito, enquanto ela e o ex-marido permanecem se encarando, sem sequer expressar um sorriso. Algo muito interessante então acontece, quando passamos a escutar somente os ruídos produzidos por Joe e deixamos de ouvir todo o resto. A sequência torna-se angustiante ao passo que ele: bate com os dedos na mesa, caminha, arranha uma barra de ferro, apaga um cigarro, amassa uma embalagem, acende e fuma outro cigarro, respira ofegante, quebra um lápis e o deixa cair no chão. Audrey permanece olhando para ele, que está nitidamente tenso, com dores, suando, desconfortável.

Fosse procura passar ao espectador o incômodo sentido por Joe isolando-o na cabeça do protagonista: ele não está atento à leitura, às gargalhadas. Ouvimos o que ele ouve.

Na sequência seguinte, Angélique retira o véu e solta os cabelos enquanto, paralelamente, vemos planos de Audrey, Katie e os produtores do show indo para o hospital, onde são avisados que Joe sofreu um ataque cardíaco e que deve permanecer internado. Jonesy Hecht (William LeMassena), um dos produtores, comunica à equipe que o show será adiado, mas promete que durante este período os ajudará financeiramente, pois os vê como “uma grande família”. Um senhor, integrante do grupo, responde para si mesmo: “besteira”. O grupo lamenta os prejuízos e as oportunidades das quais abriram mão para estarem no espetáculo. Neste ponto, *O show deve continuar* rompe com a noção de “comunidade integrada”, salientando os interesses financeiros que realmente regem o mercado do entretenimento. O principal objetivo da produção é que o show dê lucro e, por isso, Jonesy já sonda outro diretor para substituir Joe que, mesmo internado, não abre mão de hábitos como o cigarro, o álcool e o assédio às mulheres (neste caso, enfermeiras).

No quarto do hospital, Joe e Katie assistem a um programa de TV no qual o apresentador recebe seu convidado com um discurso já decorado pelo protagonista: “Um grande *entertainer*, um grande humanitário e meu querido amigo”. Ele então desliga a TV reclamando o quanto odeia o *show business*. Ansiosos pelos comentários de uma importante crítica de cinema sobre *The Stand-up*, a equipe do filme e os amigos de Joe se reúnem em seu quarto para assistir ao programa. Diante da avaliação negativa, seu estado de saúde se agrava, fazendo com que ele seja levado às pressas para um exame. Ainda consciente, ao ouvir o médico dizer algo que em português seria como “câmera”, Joe murmura “ação”. Há o corte para Audrey num palco, apresentando o procedimento como um número e os médicos como artistas. Da plateia, Angélique e Joe assistem à explicação nada convencional da preocupante condição do diretor, que deverá ser submetido a uma arriscada cirurgia para a desobstrução das artérias. Os produtores se reúnem com os responsáveis pela seguradora do show enquanto, paralelamente, vemos as imagens da operação de Joe, mostrada em planos-detelhe ainda com o áudio da conversa sobre as finanças da produção: caso o diretor morra antes de uma determinada data e eles desistam do show, teriam um grande lucro garantido sem ao menos precisarem estreá-lo.

Joe está respirando com a ajuda de aparelhos, quando começa um acompanhamento musical fúnebre e ouvimos novamente a fala do personagem de *The Stand-up*, na qual explica o método que divide a morte em cinco estágios. Passamos então a ver as alucinações de Joe, nas quais dirige as questões que tem com “suas mulheres” como performances musicais. A

claquete introduz a primeira delas, “Audrey”, e então há o corte para o plano geral de um grande estúdio. Há outro corte e vemos Joe pedir para que comece o playback, sentado na cadeira de diretor. No palco, Audrey canta “After You’ve Gone”, acompanhada por Katie e Michelle. Os figurinos são superelaborados, cheios de brilho. Em torno do palco, há mesas de cirurgia suspensas em estruturas de ferro, cobertas por cortinas brancas. Atrás de Joe-diretor está Joe-paciente, deitado em sua cama de hospital, assistindo a tudo sem muito poder de reação. A letra mostra como ele imagina a mágoa que a ex-mulher ainda sente: “Algum dia quando ficar sozinho / Seu coração quebrará como o meu e só vai querer a mim”. O número termina com o “Corta!” de Joe e o próximo, “Katie”, começa. No mesmo palco, agora Katie canta “There’ll be Some Changes Made”, acompanhada por Audrey e Michelle. Elas estão usando cartolas e (exceto por Katie) luvas. Na música, as três pedem a Joe que abandone seus maus hábitos: “Você tem que parar! Você tem que mudar!”. No terceiro número, “Old Friends”, um grupo de dançarinas, cujo figurino cheio de plumas e leques assemelha-se muito ao das Ziegfeld Follies, cantam em coro “Who’s Sorry Now?” e rodeiam a cama de Joe-paciente, fazendo referência também às coreografias de Busby Berkeley. Enquanto isso, Audrey, Michelle e Katie as acompanham, declamando dizeres como: “Todos aqueles votos quebrados”, “Nós choramos muito” e “Você não ouviu”. A performance se encerra com o verso: “Estamos felizes que esteja arrependido agora” e então Joe-diretor repreende Joe-paciente, que ao final do número deveria ter falado que deseja viver: “Bom, se você não pode dizer, não pode dizer. Nós teremos que cortar esta parte então.” No número seguinte, Michelle, Audrey e Katie estão no palco, num contraluz. A menina segura uma cigarrilha, que é acendida pelas duas parceiras de cena. Um foco de luz a ilumina e vemos Michelle exageradamente maquiada, usando salto alto, um longo vestido de paetês e um imenso cachecol de plumas. Ela tosse ao tentar tragar a fumaça e começa a cantar “Some of these Days”, acompanhada por Audrey e Katie: “Se você deixá-la / Vai magoá-la / Você sentirá saudades da sua doce, pequena, amada, bebê, Michelle!” As três deixam o palco no teto de uma limusine branca, implorando a Joe que não morra, seguidas pelas dançarinas do número anterior. A claquete de fim encerra a performance e Joe, sobrevive à cirurgia. Ele é levado de volta para o quarto porém, sob efeito de morfina, foge e começa a ter devaneios, ouvindo o personagem de seu filme e vivenciando os cinco estágios da morte enquanto vaga pelo hospital. Ele é novamente levado para a cama, e recebe algumas injeções, à medida que vemos Angélique prepará-lo para seu grande show final.

Em sua imaginação, a imagem da máquina que controla os batimentos cardíacos se funde com a imagem do programa de TV que acompanhava no hospital, e logo passamos a

assisti-lo em tela cheia. Desta vez, o tradicional discurso é modificado pelo apresentador, que descreve Joe como “*entertainer* ‘meia-boca’”, “nada humanitário” e que “nunca foi amigo de ninguém” em sua “aparição final no grande palco da vida”, inclusive desencorajando os aplausos. Em meio a muito brilho, Joe surge como um *rockstar* e, acompanhado por banda, dançarinas (uma delas é Katie), pelas palmas da plateia e pelo apresentador do programa, começa a cantar “Bye Bye Life”, cuja letra demonstra de fato a aceitação do personagem em relação a sua situação: “Tchau tchau, vida / Tchau tchau, felicidade / Olá, solidão / Eu acho que vou morrer!” Joe está feliz, pode-se dizer, até mesmo, aliviado. Ele vai então até a plateia para despedir-se das pessoas que fizeram parte de sua vida, dentre as quais estão: Katie e o suposto novo namorado, Victoria, Joe-adolescente e as dançarinas do clube burlesco, os produtores de seu show (um deles elogia seu “trabalho”, ao dizer que deve ter custado uma fortuna) e por último, Audrey e Michelle, que sofrem em deixá-lo ir. O palco onde Joe está eleva-se e ouvimos o ruído da máquina que controla seus batimentos parar. Ele aparece enquadrado num plano próximo e, como se estivesse flutuando, é levado na direção de Angelique. Ela o espera sorrindo, do outro lado de um corredor de chão platinado, enquanto ainda ouvimos a repetição de “Bye Bye Life”, agora de forma mais suave. Perceptivelmente cansado, ele sorri quando chega perto de seu “anjo da morte”. A câmera vai se aproximando até um plano bem fechado nos olhos de Joe, seguido de um corte seco para seu cadáver sendo guardado em um saco fúnebre e o forte ruído do zíper fechando. A imagem permanece por um tempo e então inicia-se a música “There’s No Business Like Show Business”, que continua após o *fade out* e a entrada dos créditos de encerramento do filme. Com esse grandioso “número final”, *O show deve continuar* segue a estrutura tradicional do *backstage* mencionada por Feuer, ainda que o protagonista seja “elevado” num espetáculo que, ironicamente, celebra sua morte.

2.5. ANÁLISE COMPARATIVA DOS OBJETOS SELECIONADOS

Apesar de compartilharem a temática desconstrutora do universo do entretenimento, *Nasce uma estrela* e *O show deve continuar* estruturam-se de formas bem dissonantes em alguns pontos, ressaltando seus respectivos períodos históricos e estilos narrativos. O primeiro, como foi dito, marca o fim da Época de Ouro, e por esta razão ainda preserva fortes traços dos filmes que o precederam. É possível que o rompimento com o paradigma clássico

tenha sido mais marcante no filme dirigido por Cukor do que no de Fosse, justamente por seu contexto de lançamento. Em 1954 os musicais começavam a se modificar e diversificar, ao passo que em 1979, o gênero já estava num momento de maior criticismo e reflexão social. Além disso, o diretor/coreógrafo era conhecido por sua ousadia, tanto nos palcos quanto nas telas e seus musicais anteriores, como *Cabaré*, já haviam causado efeito semelhante.

Por se tratarem de dois musicais *backstage*, a construção das performances acontece de forma similar: em praticamente todas elas a presença da música é justificada; a maior parte dos números acontece no palco e, quando não, procura-se criar a ilusão de um. É interessante a comparação entre os números “Someone at Last” e “Everything Old is New Again” neste aspecto, pois assemelham-se em pontos, como: suas motivações (ambos foram feitos com o objetivo de animar alguém); audiência (Norman e Joe, participam apenas interagindo com as *performers*) e ambiente (os dois foram executados na sala de casa). Entretanto, no caso do primeiro, a performance foi construída “na hora” por Esther, e isto é enfatizado na interpretação. Já no segundo, durante a apresentação e até mesmo antes dela (há um momento na cozinha em que Katie avisa para Michelle não ter medo na hora de descer as escadas) as duas se comunicam, realçando o trabalho que provavelmente tiveram elaborando tudo. Esther levou sua performance pro lado da ironia, enquanto Katie e Michelle (ou “Jagger e Gideon”, como se anunciaram, procurando dar um ar “profissional”) queriam mostrar a Joe que haviam aprendido como montar uma apresentação bem feita e deixá-lo orgulhoso.

No que se refere à estrutura narrativa, *Nasce uma estrela* segue o padrão tradicional, exceto pelo números do filme subdiegético (quando as performances ocorrem dentro do filme que é assistido pelos personagens e por nós espectadores). Já em *O show deve continuar*, boa parte do filme acontece na imaginação do personagem e o mesmo ocorre com seus números finais. A diegese criada por Fosse para abrigar os momentos de reflexão do protagonista também criam o espaço para que ele possa explorar os exageros característicos do entretenimento da época (o excesso nas performances, de luzes, brilho, além do prolongado final de “Bye Bye Life”) e brincar com as referências ao período clássico.

Em *Nasce uma estrela*, a música é uma maneira de explorar a ascensão da protagonista ao estrelato, assim como definir sua relação com o par romântico que a descobre, mesmo que Norman não participe efetivamente das performances musicais. Até mesmo quando a pede em casamento, ele faz o pedido após Esther “cantar” que estaria aberta à proposta. Já em *O show deve continuar*, a dança representa o elo do protagonista com as mulheres com as quais se relaciona. Joe tem seus momentos mais “pessoais” com a filha e com a ex-mulher quando elas estão ensaiando e ele pode ser, além de pai e ex-marido, coreógrafo. Ele também aparenta

estar bastante determinado em melhorar as habilidades de Victoria, indo muito além de um pretexto para terem um caso.

Em ambos os filmes pode-se observar o grau de dependência dos personagens em relação a suas carreiras. Norman perde definitivamente o controle de sua vida quando perde o contrato com o estúdio e não consegue outros trabalhos. Para Joe, como ele mesmo diz, o trabalho “é tudo o que há”. Norman cometeu suicídio porque não tinha perspectivas de conseguir viver fora de Hollywood, onde passou a ser visto à sombra de sua esposa, além de não suportar ser uma constante decepção para ela. Joe, que segundo os médicos comportava-se como se não tivesse medo da morte (de fato, os dois flertam em seu subconsciente durante todo o filme), arriscava-se a todo o momento e só o vemos demonstrar medo quando passa por situações mais críticas, como quando sofre o segundo ataque cardíaco e quando está prestes a ser submetido a um exame.

O contraste entre os dois filmes fica mais evidente quando compara-se o funcionamento do Mito em ambos: em *Nasce uma estrela* a sucessão entre desmistificação e remistificação é vista a todo o momento, sendo que, mesmo que o filme se encerre com a reafirmação da norma clássica através da declaração de Esther, o efeito causado no espectador é mais perturbador do que confortante. No caso de *O show deve continuar*, esta oscilação é mais clara no final do filme. A imagem que permanece após a grande “celebração final” é a do cadáver de Joe. De certa forma, a mensagem que chega ao espectador (e que é corroborada quando lembramos da fala do protagonista nas cenas iniciais) é de que viver e, conseqüentemente, morrer, faz parte do show. E para Joe a vida tratava-se de um grande show. Os versos “Não há negócio como o *show business* / Como negócio nenhum que eu conheça”, ao serem ironicamente associados à cena, reforçam esta suposição.

CONCLUSÃO

Conforme esta dissertação procurou fundamentar, o gênero musical foi precursor de algumas técnicas modernas de reflexão que, em seu período clássico, foram implementadas para criar a atmosfera desejada, apresentando à audiência os mecanismos criadores desta ilusão. Isto acontece, por exemplo: no uso de um público fictício e de figuras conhecidas para causar uma maior identificação no espectador, fazendo com que este se sinta um participante quase ativo da obra; em aspectos narrativos, ao explorar os conflitos gerados nos bastidores da produção do espetáculo, humanizando este universo a partir da compreensão de comunidade integrada. Esta ambiguidade característica do musical *backstage*, de oscilação entre ocultar e revelar a engenhosidade da performance, rebaixar e reerguer o artista, é traduzida por Feuer através do Mito do Entretenimento presente no modelo tradicional. Esta seria uma autorreflexividade “controlada”, com o objetivo final de elevar e perpetuar as bases do gênero. Com as mudanças ideológicas decorrentes da época de crise do sistema de estúdio, novas formas de pensamento foram sendo agregadas a esta estrutura autorreflexiva, que adquiriu uma postura mais crítica, não só em relação a si mesma, mas também no que se refere às questões socioeconômicas e individuais. Tanto *Nasce uma estrela* quanto *O show deve continuar* incorporam esta postura desconstrutiva ao expor o lado menos glamouroso do *show business*, cada qual com seu viés narrativo.

Outro ponto levantado, foi a condição dos filmes em relação a sua categorização dentro do gênero, no que se refere aos estilos utilizados. Tendo como base o ponto de vista de Feuer, que classifica ambos como “modernistas”, foram trazidos olhares de outros autores para que se pensasse o uso dos conceitos “clássico”, “modernista” e “pós-moderno”. Desta maneira, propõe-se questionar se é de fato adequada a definição de musicais modernistas aos objetos analisados, como propõe a autora. A partir das análises feitas, penso que o termo “modernista” ainda seja um tanto limitador, levando em consideração a complexidade de ambos os filmes, mesmo sendo mais apropriado do que o “antimusical”. Muitas das ideias de modernismo de Feuer realmente são aplicáveis à *Nasce uma Estrela* e *O show deve continuar*. Porém, a ecleticidade de estilos (tanto narrativa quanto estilística) de ambos, amplia as possibilidades de leitura dos textos, dificultando a demarcação de limites entre estes conceitos.

Nasce uma estrela possui uma estética predominantemente clássica, trata-se de um requintado musical de estúdio neste ponto. Paralelamente, sua linguagem rompe em diversos momentos com as convenções do modelo, revelando os mecanismos do Mito do Entretenimento para questioná-lo, associando o filme à noção de ruptura modernista. O que acaba por reaproximá-lo de seus predecessores são seu roteiro e final extremamente conservadores, pautados em aspectos característicos do melodrama, que reiteram os ideais morais estabelecidos pela sociedade americana. Em *O show deve continuar*, no entanto, já são observadas características mais ligadas ao pós-modernismo, como uma edição mais dinâmica, próxima da linguagem dos videoclipes, e a fragmentação, representada pelas múltiplas diegeses (que separam o subconsciente do protagonista da realidade filmica) e na própria decupagem dos planos, que valoriza os detalhes de movimento dos corpos. Outro traço importante que distancia os dois filmes do senso modernista é a forte presença da autenticidade pela identificação das figuras de Judy Garland e Bob Fosse, que confere a ambos um efeito crítico único. Muito provavelmente teríamos uma impressão completamente diferente de *Nasce uma estrela* se fosse protagonizado por outra atriz, assim como *O show deve continuar* perderia muito de sua força sem a autoria e a autorrepresentação de Fosse. Neste ponto, os dois filmes fazem uso de uma técnica clássica (a identificação) para gerar o efeito desconstrutivo, adequando-se à ideia de Linda Hutcheon de cumplicidade e crítica no pós-modernismo, apresentada no capítulo 2.

A exposição feita por este trabalho buscou uma revisão dos recursos usados pelo gênero durante suas distintas fases, bem como pontuar sua situação mercadológica em cada uma delas. A partir das informações e argumentos expostos, pode-se afirmar que a reflexividade crítica no musical, que teve início num período de intensas transformações culturais e socioeconômicas, estabeleceu-se como um eficaz modelo de expressão e denúncia, e atualmente amplia-se com a releitura e reutilização de elementos do universo clássico e pop contemporâneo, renovando-se constantemente em seus aspectos formais e audiência.

FILMES CITADOS

8½ (idem, 1963)

Direção: Federico Fellini

País: Itália/França

Agora seremos felizes (*Meet Me in St. Louis*, 1944)

Direção: Vincente Minnelli

País: EUA

Alô, Dolly! (*Hello Dolly!*, 1969)

Direção: Gene Kelly

País: EUA

Amar é sofrer (*The Country Girl*, 1954)

Direção: George Seaton

País: EUA

Amor, sublime amor (*West Side Story*, 1961)

Direção: Jerome Robbins, Robert Wise

País: EUA

O Anjo Azul (*Der Blaue Engel*, 1930)

Direção: Josef von Sternberg

País: Alemanha

Buffy, a caça-vampiros (*Buffy the Vampire Slayer*, série de TV, 1997 - 2003)

Direção: Joss Whedon

País: EUA

Cabaré (*Cabaret*, 1973)

Direção: Bob Fosse

País: EUA

Cantando na chuva (*Singin' in the Rain*, 1952)

Direção: Stanley Donen, Gene Kelly

País: EUA

O cantor de jazz (*The Jazz Singer*, 1927)

Direção: Alan Crossland

País: EUA

Casa, comida e carinho (*Summer Stock*, 1950)

Direção: Charles Walters

País: EUA

Chicago (idem, 2002)

Direção: Rob Marshall

País: EUA, Alemanha

Dançando no escuro (*Dancer in the Dark*, 2000)

Direção: Lars von Trier

País: Espanha, Argentina, Dinamarca, Alemanha, Holanda, Itália, EUA, Reino Unido, França, Suécia, Finlândia, Islândia, Noruega

Dinheiro do céu (*Pennies from Heaven*, 1981)

Direção: Herbert Ross

País: EUA

Os embalos de sábados à noite (*Saturday Night Fever*, 1977)

Direção: John Badham

País: EUA

A festa na praia (*Beach Party*, 1963)

Direção: William Asher

País: EUA

Flashdance – Em ritmo de embalo (*Flashdance*, 1983)

Direção: Andrian Lyne

País: EUA

Glee (idem, série de TV, 2009 -)

Criação: Ian Brennan, Brad Falchuk, Ryan Murphy

País: EUA

Grey's Anatomy (idem, série de TV, 2005 -)

Criação: Shonda Rhimes

País: EUA

Hair (idem, 1979)

Direção: Milos Forman

País: EUA, Alemanha Ocidental

High School Musical (idem, TV, 2006)

Direção: Kenny Ortega

País: EUA

House (*House M. D.*, série de TV, 2004 - 2012)

Criação: David Shore

País: EUA

Jesus Cristo Superstar (*Jesus Christ Superstar*, 1973)

Direção: Norman Jewison

País: EUA

Julgamento em Nuremberg (*Judgement at Nuremberg*, 1961)

Direção: Stanley Kramer

País: EUA

Lenny (idem, 1974)

Direção: Bob Fosse

País: EUA

O mágico de Oz (*The Wizard of Oz*, 1939)

Direção: Victor Fleming

País: EUA

Mamma Mia! (idem, 2008)

Direção: Phyllida Lloyd

País: EUA, Reino Unido, Alemanha

Melodia na Broadway (*Broadway Melody*, 1929)

Direção: Harry Beaumont

País: EUA

Os Miseráveis (*Les Misérables*, 2012)

Direção: Tom Hooper

País: EUA, Reino Unido

Moulin Rouge – Amor em vermelho (*Moulin Rouge!*, 2001)

Direção: Tom Hooper

País: EUA, Reino Unido

Nasce uma estrela (*A Star is Born*, 1954)

Direção: George Cukor

País: EUA

Nas águas da esquadra (*Follow the Fleet*, 1936)

Direção: Mark Sandrich

País: EUA

A noiva rebelde (*The Sound of Music*, 1965)

Direção: Robert Wise

País: EUA

Núpcias reais (*The Royal Wedding*, 1951)

Direção: Stanley Donen

País: EUA

Roda da fortuna (*The Band Wagon*, 1953)

Direção: Vincente Minnelli

País: EUA

Rua 42 (*42nd Street*, 1933)

Direção: Lloyd Bacon

País: EUA

O show deve continuar (*All that Jazz*, 1979)

Direção: Bob Fosse

País: EUA

Smash (*Smash*, série de TV, 2012 -)

Criação: Teresa Rebeck

País: EUA

REFERÊNCIAS

- ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999. p. 141.
- _____. *The American Film Musical*, Indiana University Press, 1987.
- _____. “The American Film Musical: Paradigmatic Structure and Mediatory Function”, em Altman, ed., *Genre: The Musical*, London: Routledge and Kegan Paul, 1981.
- AVELLAR, José Carlos. “Sonhadores do mundo todo, uni-vos”, 1980. Disponível em: http://www.escrevercinema.com/Fellini_Bob_Fosse.htm
- BAUCH, Marc. *The American Musical*, Marburg: Tectum Verlag, 2003.
- BILLMAN, Larry. “Bob (Robert Louis) Fosse (1927-1987)” In: *Dance Heritage Coalition*, 2012. Disponível em: http://www.danceheritage.org/treasures/fosse_essay_billman.pdf
- BRANDÃO, Marcos Aleksander. *A Transtextualidade remixada em Moulin Rouge – Amor em vermelho (2001): Uma análise de quatro cenas do filme*. Dissertação de mestrado - Programa de Mestrado em Comunicação Contemporânea da Universidade Anhembí Morumbi. São Paulo, 2009.
- BUTLER, Jeremy. “The Hollywood Musical: Peel Away the Tinsel”. In: *Jump Cut*, nº 31, Março de 1986.
- COLLINS, J. M. “The Musical”. In: GEHRING, Wes D. (ed.). *Handbook of American Film Genres*, New York: Greenwood Press, 1988.
- COHAN, Steve. *Hollywood Musicals, The Film Reader*, London: Routledge, 2002.
- COSTA, Fernando Morais da. *O som no cinema brasileiro*, Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- DELAMATER, Jerome. “‘Once More, from the Top’: Musicals the Second Time Around” em Horton, Andrew, e Stuart Y. McDougal, ed., *Play It Again, Sam: Retakes on Remakes*. Berkeley: University of California Press, 1998. Disponível em: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft1j49n6d3/>
- DYER, Richard. “Entertainment and Utopia”. In: ALTMAN, Richard (ed.). *Genre: The Musical*. London: Routledge and Kegan Paul, 1981.
- _____. “A Star is Born and the Construction of Authenticity”, em Gledhill, Christine, *Stardom: Industry of Desire*, New York: Routledge, 1991.
- FEUER, Jane. *The Hollywood Musical*, Indiana: Indiana University Press, 2ª edição, 1993.
- _____. “The Self-Reflective Musical and the Myth of Entertainment”. In: GRANT, Barry Keith (ed.). *Film Genre Reader III*. Austin, Texas: University of Texas Press, 2003.

_____. "Mass Art as Folk Art". In: *Jump Cut*, nº 23, Outubro de 1980.

GRANT, Barry Keith. "Experience and Meaning in Genre Films", *Film Genre Reader III*. Austin, Texas: University of Texas Press, 2003.

HAYER, Ronald. "A Star is Born Again", em *American Film*. Washington, D.C.: Volume VIII, nº 9, Julho/Agosto de 1983.

HAY, James. "Dancing and Deconstructing the American Dream.", em *Quarterly Review of Film Studies* 10, nº 2, 1985. 97–117.

HUTCHEON, Linda. *The Politics of Postmodernism*. New York: Routledge, 1989.

LANGFORD, Barry. *Film Genre: Hollywood and Beyond*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.

LÉVI-STRAUSS, Claude. "The Structural Study of Myth", em *Structural Anthropology*. New York: Basic Books, 1963.

MCMILLAN, Brian. "Complicitous critique: *Dancer in the Dark* as postmodern musical", em *Discourses in Music* 5, nº 2, 2004. Disponível em <http://www.discourses.ca/v5n2a1.html>.

NEALE, Steve. "Major Genres", em *Genre and Hollywood*, New York: Routledge, 2000.

PARKINSON, David. *The Rough guide To Film Musicals*, New York: Rough Guides, 2007.

REIS, Guilherme. "Sweeney Todd: o lado down do gênero musical no cinema", em *Revista Científica do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão*, Ano XIX. Volume II, nº 5.

RHODES, John David. "White Christmas, or Modernism", em *Modernism/Modernity*, nº 2, vol.13, Abril de 2006. 291-308.

SOLOMON, Matthew. "Reflexivity and Metaperformance", em *Larger Than Life: Movie Stars of the 1950's*. Rutgers, 2010.

WILLETT, John. *Brecht on Theater*. New York: Hill and Wang, 1964. 91.