



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**INSTITUTO DE CULTURA E ARTE**  
**CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL**

LÍLIAN MOURA LOPES DA SILVA

***CANTANDO NA CHUVA: A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA DOS MUSICAIS***  
**HOLLYWOODIANOS**

**FORTALEZA**

**2019**

LÍLIAN MOURA LOPES DA SILVA

***CANTANDO NA CHUVA: A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA DOS MUSICAIS  
HOLLYWOODIANOS***

Monografia apresentada ao Curso de Cinema e Audiovisual, do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, para a obtenção do título de Bacharel em Cinema.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Dídimo Souza Vieira

**FORTALEZA**

**2019**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária  
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

- S581c Silva, Lilian Moura Lopes da.  
Cantando na chuva : a construção da narrativa dos musicais hollywoodianos / Lilian Moura Lopes da Silva. – 2019.  
99 f. : il. color.
- Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Curso de Cinema e Audiovisual, Fortaleza, 2019.  
Orientação: Prof. Dr. Marcelo Dídimo Souza Vieira.
1. Cinema hollywoodiano. 2. Gêneros cinematográficos. 3. Cinema musical norte-americano. 4. Narrativa. I. Título.

CDD 791.4

---

**CANTANDO NA CHUVA: A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA DOS MUSICAIS  
HOLLYWOODIANOS**

Monografia apresentada ao Curso de Cinema e Audiovisual, do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará para a obtenção do título de Bacharel em Cinema.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Dídimo Souza Vieira

Aprovada em: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

---

**Prof. Dr. Marcelo Dídimo Souza Vieira (Orientador)**  
**Universidade Federal do Ceará (UFC)**

---

**Prof. Me. Alan Eduardo dos Santos Goes**  
**Universidade Federal do Ceará (UFC)**

---

**Prof. Leticia Coelho Lenz Cesar**  
**Universidade Federal do Ceará (UFC)**

## AGRADECIMENTOS

A Deus, por estar comigo e me dar forças em todos os momentos.

À minha mãe, Lidiane Lopes, por todo amor que me dá, pelo apoio em tudo que faço e por sempre incentivar meu sonho de fazer cinema.

Ao meu pai, Délcio Nonato, pelo amor e apoio que sempre me deu. Pelos auxílios, conversas e orientações sobre este trabalho.

Aos meus avós, Zilda Moura Lopes e Francisco Lopes, pelo carinho, amor e incentivo que sempre recebi.

Ao Mateus, pela paciência, por me apoiar e por estar ao meu lado todos os dias, mesmo quando eu achava que as coisas não dariam certo.

Ao meu professor e orientador Marcelo Dídimo, pelo incentivo e por sempre estar disponível a me ajudar durante esse processo.

Ao corpo docente do curso de Cinema e Audiovisual da UFC, pelas aulas e por todo o ensinamento desses quatro anos.

À professora Letícia Lenz, pelos ensinamentos nesses semestres que caminhamos juntas, pela ajuda com a bibliografia necessária para a realização desse trabalho e pelas conversas.

Ao professor Alan dos Santos Góes, pelas disciplinas ministradas que muito contribuíram para minha formação e por ter aceitado fazer parte da banca.

Ao Hermenão, Ana Rita Monteiro, Ana Victória Anselmo, Gustavo Rodrigues, Leo Maia, Nilton Araripe, Rodrigo Estevam, Sabrina Caetano e Sofia Saraiva, por caminharem comigo desde o colégio e pelas mensagens de apoio durante esta jornada.

Aos meus amigos, Ezequias Ferreira, Ianna Leal e Sara Beatriz Jales, pelo companheirismo ao longo do curso.

À professora Cristiana Parente, pela ajuda com livros importantes para este trabalho.

À professora Ana Marques, pela conversa e pelo apoio.

À Luly, por me distrair e me fazer rir nos momentos em que precisava.

“There is no business like show  
business”

(Irving Berlin)

## RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo investigar a trajetória e as transformações do gênero cinematográfico musical no cinema estadunidense desde o seu primórdio até o lançamento do longa-metragem *Cantando na Chuva*. Primeiramente, há um estudo sobre os primeiros anos do teatro musical norte-americano e do cinema, entre o período de 1895 a 1927, a fim de entender como eles influenciaram os filmes do gênero e a trajetória até chegar nos filmes “falados”. Em seguida, apresentamos um panorama pelo gênero musical desde o lançamento de *O Cantor de Jazz* até o início dos anos 1950, com o intuito de fazer um levantamento das teorias que cercam o gênero. Por fim, chegamos à análise de *Cantando na Chuva*, o qual tem por finalidade compreender elementos apresentados no filme, dentre eles a narrativa, partindo das teorias observadas nos capítulos anteriores, além de entender o porquê da obra ser considerada a maior do gênero.

**Palavras-chaves:** cinema hollywoodiano; gêneros cinematográficos; cinema musical norte-americano; narrativa.

## ABSTRACT

The purpose of this research is to investigate the trajectory and transformations of the musical film genre in American cinema from its inception until the release of the movie *Singing in the Rain*. First, a study is made of the early years of American musical theater and cinema, from 1895 to 1927, in order to understand how they influenced films of the genre and their trajectory until they came to the "talkie" films. Then, we draw an overview of the musical genre since the release of *The Jazz Singer* until the early 1950s, in order to survey the theories surrounding the genre. Finally, we come to the *Singing in the Rain* analysis, which aims to understand elements, including the narrative, presented in the film, starting from the theories seen in the previous chapters, as well as understanding why the work is considered the most important of the genre.

**Keywords:** hollywood cinema; film genre; american musical cinema; narrative.

## Lista de figuras

Figura 1: cartela do filme <i>Melodia da Broadway</i> .....	24
Figura 2: número musical de <i>Mulheres e Música</i> .....	34
Figura 3: a oposição entre o Kansas, em sépia, e a Terra dos Munchkins, em Technicolor ...	38
Figura 4: créditos de abertura do filme <i>A Canção da Vitória</i> .....	41
Figura 5: à direita, o número musical <i>Have Yourself a Merry Little Christmas</i> , à esquerda, <i>The Trolley Song</i> .....	44
Figura 6: o balé de sonho de <i>Sinfonia de Paris</i> .....	45
Figura 7: a movimentação do plano em que Lina Lamont fala pela primeira vez .....	52
Figura 8: expressão cômica e uma das acrobacias de <i>Make Em' Laugh</i> .....	58
Figura 9 .....	58
Figura 10: a posição dos personagens durante o número musical e as cores das roupas de Don e Kathy .....	60
Figura 11 .....	62
Figura 12 .....	62
Figura 13 .....	62
Figura 14 .....	62
Figura 15: o plano ainda aberto, com a chuva caindo, e ao final do movimento, fechado e sem chuva. ....	62
Figura 16 .....	63
Figura 17 .....	63
Figura 18 .....	63
Figura 19 .....	64
Figura 20 .....	65
Figura 21 .....	65
Figura 22 .....	66
Figura 23 .....	66
Figura 24 .....	67
Figura 25 .....	67
Figura 26 .....	67
Figura 27 .....	67
Figura 28 .....	68

Figura 29 .....	68
Figura 30 .....	69
Figura 31 .....	69
Figura 32 .....	70
Figura 33 .....	73
Figura 34 .....	73
Figura 35 .....	74

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>1</b>
<b>1. As origens do gênero musical .....</b>	<b>3</b>
1.1 O surgimento e consolidação do teatro musical .....	3
1.2 Os primeiros anos do cinema (1894 - 1905) .....	7
1.3 O período de transição do cinema (1905 - 1914).....	11
1.4 Os últimos anos do cinema mudo (1915 - 1925) .....	15
<b>2. O gênero musical entre os anos 1927 e 1952 .....</b>	<b>19</b>
2.1 Os primeiros anos.....	20
2.2 Os anos 1930.....	27
2.3 Os anos 1940 .....	39
<b>3. Cantando na Chuva .....</b>	<b>47</b>
3.1 A narrativa .....	50
3.2 Os números musicais .....	56
3.3 O gênero nas relações dos personagens .....	70
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>77</b>

## Introdução

Assistir obras do gênero musical é algo comum para mim desde que era criança. Lembro de ver incontáveis vezes *O Mágico de Oz* e *Mary Poppins*, a ponto de os DVDs pararem de funcionar. Quando resolvi estudar cinema, meu interesse pelo gênero só cresceu. Conheci os nomes mais famosos do gênero, como Fred Astaire e o Gene Kelly. Este último, protagonizou um dos meus musicais preferidos, *Cantando na Chuva*, o qual escolhi para ser o principal objeto de análise desta pesquisa. Estudar esse tema é algo muito prazeroso para mim, e pretendo levar a pesquisa adiante posteriormente.

Para dar início ao estudo do musical no cinema, precisamos entender a origem e a teoria relativa à questão de gêneros cinematográficos. Muito antes do surgimento do cinema, no âmbito da literatura, Aristóteles buscou separar os textos literários existentes em “categorias tais como a tragédia, o épico, o lírico e assim por diante” (BUSCOMBE, 2004, p. 303). Essa teoria, vista negativamente por anos dado que fizeram dela um conjunto de normas a serem seguidas, foi retomada ao final das décadas de 1930 e 1940 (Ibid, p. 304). Assim, ressaltamos que “a intenção original de Aristóteles era ser descritivo e não prescritivo” (Ibid, p. 305).

Quando levamos a questão de gênero para o âmbito cinematográfico, Keith Grant afirma concisamente que “filmes de gênero são aqueles longas-metragens comerciais que, através da repetição e variação, contam histórias familiares com personagens familiares em situações familiares”<sup>1</sup> (GRANT, 2007, p. 1). Entretanto, essa discussão vai muito além, abrangendo também o aspecto de “sub-gêneros”, termo utilizado para descrever filmes que mesclam características de outros gêneros e que se enquadram dentro de uma categoria principal (NEALE, 2000, p. 7).

A partir dessa definição de Grant, o que caracteriza e difere o gênero musical de outros da indústria, segundo Langford, é a maneira como a obra é realizada, independente de outros elementos, como a temática ou as sensações que ele evoca. Outro fator determinante para que um filme faça parte desse gênero é a presença de números de dança, visto que a música também pode ser um elemento essencial para a construção de filmes que não

---

<sup>1</sup> “genre movies are those commercial feature films which, through repetition and variation, tell familiar stories with familiar characters in familiar situations”. Tradução livre.

pertencem ao gênero<sup>2</sup> como, por exemplo, o filme *Casablanca* (*Casablanca*, 1942), mencionado por Grant, no qual há em alguns momentos a presença de música, importantes para a narrativa, mas que não define a obra como um filme pertencente ao gênero musical (2005, p.83). Para Langford,

É claro que ‘música’ no filme musical geralmente significa cantar, acompanhado por inventivo (não necessariamente exuberante - muitos números musicais memoráveis apresentam acompanhamento improvisado a partir de objetos “encontrados”), orquestração e acima de tudo dança (LANGFORD, 2005, p. 83, tradução livre)<sup>3</sup>.

Ainda segundo o autor, o gênero se constitui de momentos que proporcionam a inclusão de números musicais em que a “dança e música oferecem as formas visuais de prazer”<sup>4</sup> (2005, p. 83, tradução livre).

Entretanto, salientamos que durante os primeiros anos do gênero, entre o final dos anos 1920 e início dos anos 1930, o termo “musical” servia como um complemento para o gênero principal que caracterizava um filme, conforme Altman (2011). Assim, as obras poderiam ser categorizadas como drama musical, comédia musical, *operettas*, entre outros, sendo somente em meados dos anos 1930 que a expressão “musical” passou a ser usada sem nenhum acompanhamento, tornando-a um gênero.

A primeira parte desta pesquisa busca entender os primórdios do musical, desde o período de surgimento do cinema até o lançamento do primeiro filme falado, além de procurar perceber a relação entre som e imagem. A segunda parte apresenta um levantamento histórico das obras musicais realizadas entre o período de 1927 e 1952, bem como esboça um percurso no que diz respeito ao surgimento de novos elementos que ajudam a construir as convenções do gênero. Por fim, a terceira parte caracteriza-se pela análise do filme *Cantando na Chuva* (*Singin' in The Rain*), extremamente significativo para o cinema e um marco para o gênero. É importante fazermos esse percurso cronológico para entendermos como a obra em questão retrata os acontecimentos que ocorreram quando a indústria estava em processo de adaptação à tecnologia sonora.

---

<sup>2</sup> O autor cita como exemplo o filme *Casablanca* (*Casablanca*, 1942), em que há diversos momentos que contam com a presença de música e que são importantes para a narrativa, mas que não o define como um filme pertencente ao gênero musical.

<sup>3</sup> “‘Music’ in the film musical of course usually means singing, accompanied by inventive (not necessarily lush - several memorable musical numbers feature improvised accompaniment on ‘found’ objects) orchestration and above all dance”. Tradução livre.

<sup>4</sup> “dance and song offer the forms of visual pleasure”. Tradução livre.

Ressaltamos que esta pesquisa não abordará filmes musicais de animação. Posto tais considerações, é a partir dessa trajetória que visamos entender como as transformações ocorridas no teatro, no cinema e no gênero cinematográfico musical resultaram e refletiram na realização do filme *Cantando na Chuva*.

## 1. As origens do gênero musical

A trajetória dos filmes musicais *hollywoodianos* tem início muito antes do lançamento de *O Cantor de Jazz* (*The Jazz Singer*, 1927), considerado o primeiro filme sonoro a apresentar diálogos e precursor do gênero. É até mesmo anterior à época em que as primeiras imagens em movimento eram captadas, tendo seus primórdios nas apresentações teatrais. É a partir de diversas convenções provenientes desse meio que os filmes musicais se baseiam.

Quando o teatro musical já estava praticamente consolidado, surgiu o cinema, mas não como o conhecemos atualmente. Inicialmente, os filmes eram curtos e mostravam cenas cotidianas. Com o passar dos anos, diversas transformações foram vistas, a linguagem cinematográfica foi tomando forma e histórias maiores e mais complexas foram contadas. Entretanto, o que a plateia ouvia era tocado ao vivo, sem que os presentes tivessem a chance de ouvir a voz daqueles que apareciam na tela.

Nesse contexto, observamos a relevância de revisitar as origens do gênero. Assim, abordamos a seguir a trajetória e a construção do musical dentro do âmbito teatral e, em seguida, a relação entre som e imagem nos primeiros anos do cinema, entre 1895 e 1927.

### 1.1 O surgimento e a consolidação do teatro musical

Mais de um século antes do público testemunhar o surgimento das primeiras imagens em movimento, ocorreu a primeira apresentação de uma peça musical em território norte-americano, uma pantomima<sup>5</sup> intitulada *The Adventures Of Harlequin and Scaramouche*, no ano de 1735 na cidade de Charleston, no estado da Carolina do Sul. Entretanto, a cultura teatral só deslanchou no país após a Guerra de Independência dos Estados Unidos, uma vez que ir ao teatro era considerado uma atitude fútil à época, tendo em vista a situação na qual o país se encontrava, segundo Parkinson (2007).

---

<sup>5</sup> Segundo Jacques Aumont e Michel Marie, a pantomima é uma “representação teatral em que as personagens se expressam apenas por gestos” (2006, p. 219).

A cidade de Nova York, atualmente conhecida por possuir um dos maiores complexos de apresentações teatrais, recebeu sua primeira peça musical profissional de que temos conhecimento em 1750, intitulada *The Beggar's Opera* (KENRICK, 2010, p. 51). Entretanto, a Broadway ainda não era sinônimo de espetáculos, mas estes ocorriam em outros bairros da cidade, como o Bowery. (PARKINSON, 2007, p. 8).

Todavia, uma peça musical da época não se assemelhava com os espetáculos que conhecemos hoje. Não havia pessoas cantando e dançando, mas sim uma estrutura dramática marcada por músicas com o intuito de criar uma atmosfera semelhante ao ambiente que vemos hoje por meio da trilha sonora. Momentos coreografados foram incorporados somente em 1828, sendo o *ballet* o primeiro estilo a ser incluído em uma peça teatral. (Ibid, 2007, p. 4).

Um dos estilos mais famosos do teatro na época eram os *minstrelsy*<sup>6</sup> que se tornaram uma sensação no país após Thomas Rice, ainda nos anos 1820, cantar uma música com o rosto pintado, imitando a população negra, e dançar de forma satírica à população negra. As apresentações eram constituídas de três atos, e “em uma sociedade que constitucionalmente definia escravos negros como propriedade, poucas pessoas consideravam tanto a música quanto os personagens ofensivos” (KENRICK, 2010, p. 52).

Os *minstrelsy* foram responsáveis pelo “início do *show business* americano com um complemento nacional de produtores, gerentes, escritores e pessoal que conta com os *minstrelsy* para parte ou toda de sua renda” (Ibid, p. 52). Essa prática ocorreu em alguns filmes musicais dos primeiros anos do cinema sonoro, mas foi abandonada nos anos 1950.

O século XIX foi um período de extrema variedade nos espetáculos, apresentando estilos como a *burletta*, “uma mistura de sátira e interlúdio musical” (PARKINSON, 2007, p. 5), a *extravaganza*, um espetáculo caracterizado pela liberdade em sua organização e estilo, a pantomima. Dentre as diversas suposições que podem ser feitas a respeito desse período,

o que pode ser dito sem medo de contradição, todavia, é que as várias formas de entretenimento Musical na América estavam mudando rapidamente e decisivamente em face da competição interna e da influência externa (PARKINSON, 2007, p. 5, tradução livre)<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Show de variedades em que artistas brancos pintavam suas caras para se assemelharem aos negros

<sup>7</sup> “What can be said without much fear of contradiction, however, is that the various forms of musical entertainment in America were changing rapidly and decisively in the face of internal competition and external influence”

Mesmo tendo sido realizadas mais de um século antes do surgimento do cinema, tais práticas e estilos permeiam o cinema musical norte-americano das primeiras décadas após o aparecimento do som, como é o caso da *operetta*. Esse estilo consiste em colocar a música e a fala no mesmo nível de importância, diferentemente da ópera, na qual utiliza a música como principal e crucial elemento. Entretanto, a potência vocal que a *operetta* demandava era menor que a da ópera, porém maior que a de uma música comum (KENRICK, 2010, p. 38).

Um dos primeiros grandes sucessos entre o público foi a realização de *The Black Crook* em 1866, que contava com um grupo de dançarinas provenientes do Balé da Ópera de Paris, e sua estreia se deu no teatro *Niblo's Garden*, localizado em uma esquina da Broadway (PARKINSON, 2007, p. 6 - 8). Naquele período,

à medida que a população da ilha de Manhattan se espalhava para o norte, a Broadway serviu como coluna comercial e cultural da comunidade. A importância de qualquer local de negócios ou entretenimento na cidade era medido por sua proximidade com a Broadway. Estar em outro lugar que não "lá" significava que você não estava em lugar algum (KENRICK, 2010, p. 51, tradução livre)<sup>8</sup>.

Para além da Broadway, ainda nos anos 1860, o *vaudeville* passou a constituir um importante meio de entretenimento para a população norte-americana quando as performances apresentadas deixaram de ser destinadas somente ao público masculino. Pouco mais de vinte anos depois, ir aos *vaudevilles* se tornou uma prática por todo os Estados Unidos devido às sessões matinais e noturnas. O *vaudeville* inicialmente se consistia "de canções populares e comédia em ritmo acelerado, esses programas de variedades eram invariavelmente realizados em bares e salões de cerveja para principalmente o público imigrante" (Ibid, p. 8).

Ao final do século XIX, alguns nomes surgiram para contribuir na criação de elementos que se tornaram essenciais para o cinema musical. Dentre vários podemos citar George Lederer, com sua peça *The Passing Show*. Ele se apresentou ao público no estilo *revue*, o qual consiste de dois atos, o primeiro:

Geralmente composto de números musicais e comédias do dia-a-dia encadeadas em um enredo especulativo enquanto apresentações de dança preenchem o intervalo. O segundo ato era dominado por uma sátira de uma apresentação de sucesso atual (PARKINSON, 2007, p. 9, tradução livre)<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> "As the population of Manhattan Island spread northward, Broadway served as the community's commercial and cultural spine. The importance of any business or entertainment venue in the city was measured by its proximity to Broadway. To be anywhere other than "there" meant that you were nowhere"

<sup>9</sup> "usually comprised of musical numbers and comedy routines bound in a notional plot, while dance performances filled the interval. The second act was dominated by a lampoon of a current hit show"

O *revue* foi incorporado por Joe Weber e Lee Fields, atores de *vaudeville* que firmaram uma parceria de atuação, além de criarem o teatro *Weber And Fields Music Hall*. No início do século XX, Fields criou um tipo de “entretenimento exclusivamente americano” ao romper com os padrões impostos pela Europa no qual “as canções comandavam a história e forneciam compreensões das emoções dos personagens” (Ibid, p. 10).

Nesse momento de agitação do começo do século, canções clássicas do teatro musical foram escritas, como *Give My Regards to Broadway*, de George M. Cohan, e *Babes in Toyland*, de Victor Herbert. Com êxito em seus lançamentos, tais canções foram utilizadas em filmes musicais, incluindo um longa-metragem sobre a vida de Cohan, que transformou o teatro ao criar a peça *Little Johnny Jones*, de 1904, considerada o “primeiro musical Americano autêntico” (Ibid, p. 10). Já Herbert recebeu reconhecimento no meio por fazer da música o elemento principal do espetáculo e por “unificar roteiro e música que militaram contra a intercalação de músicas de outros compositores” (Ibid, p. 11).

É também entre o fim do século XIX e início do século XX, que surge o Tin Pan Alley, um termo criado para denominar um segmento da cena musical nova-iorquina que viria a influenciar o teatro e o cinema musical. Ele teve início na década de 1890, quando

a maioria das empresas de edição de música da cidade de Nova York havia se instalado em um pequeno trecho da West 28th Street. Nos dias quentes em que as janelas eram deixadas abertas, o som de inúmeros compositores batendo em pianos desgastados provocava um barulho que um jornalista comparava ao som de mil donas de casa batendo em latas nas cozinhas (KENRICK, 2010, p. 103, tradução livre)<sup>10</sup>.

Um dos maiores sucessos teatrais da primeira década do século XX foi a *opere* vienense *The Merry Widow*, de Franz Lehár, com sua primeira exibição em 1905. A narrativa versa sobre uma viúva rica de um país europeu à beira da falência. Ela tem a vontade de se casar com um estrangeiro e ir embora, mas o embaixador tenta evitar isso, pedindo à um diplomata e *playboy* local para que a conquiste e se case com ele. Inicialmente desacreditada pelos produtores, *The Merry Widow* acabou por se tornar uma obra de êxito entre o público e foi exportada para diversos países ao longo dos anos. Podemos afirmar como motivo para seu triunfo:

---

<sup>10</sup> “most of the music publishing firms in New York City had set up shop on a small stretch of West 28th Street. On warm days when windows were left open, the sound of countless songwriters pounding away on worn-out pianos raised a din that one journalist compared to the sound of a thousand housewives banging tin pans in their kitchens”

Os créditos se devem primeiramente à música de Lehar, no qual continua sendo uma das mais atraentes, encantando canções de qualquer gênero. O *libretto* de Léon e Stein é chamativo e cativante, e mantém a risada da audiência com personagens que são tridimensionais e verdadeiros (KENRICK, 2010, p. 132, tradução livre)<sup>11</sup>.

É impossível mencionarmos a Broadway nesse período sem citarmos Florenz Ziegfeld. Ele tornou-se famoso após criar uma produção no estilo *revue* nos moldes do *Folies Bergère*<sup>12</sup>, mas principalmente por ter tomado um rumo contrário ao qual ele se inspirava, apresentando mulheres vestidas elegantemente, além de ter como diferencial nos seus espetáculos a presença de um coro feminino, conforme Parkinson (2007).

Esses espetáculos tornaram-se famosos nos anos 1910, criando um estilo único e associado à sua pessoa. Assim, as dançarinas que participavam de seus espetáculos ficaram conhecidas como The Ziegfeld Girls, em tradução livre, “as garotas de Ziegfeld”, além de ter sido responsável por lançar ao estrelato artistas como Fanny Brice (KENRICK, 2010, p. 125).

## 1.2 Os primeiros anos do cinema (1894 - 1905)

A primeira sessão de cinema da história que se tem registro ocorreu no Grand Café, em Paris, no dia 28 de dezembro de 1895. Tal exibição foi considerada a primeira por haver um público pagante, mas ela destacou-se como um marco simbólico, uma vez que apresentações de imagens em movimento já ocorriam anteriormente. Nela, os espectadores tiveram a oportunidade de assistir a uma compilação de filmes realizados por Louis e Auguste Lumière, projetados pelo cinematógrafo, primeiro aparelho que cumpria as funções de captar imagens e de projetá-las para uma plateia (DIXON, FOSTER, 2008, p. 6).

O espetáculo visual presenciado pelo público naquele momento gerou euforia e um certo espanto. Um dos curtas que compunham a exibição dos irmãos Lumière, *A Chegada de Um Trem na Estação (L'Arrivée d'un Train à La Ciotat, 1895)*, fez com que “os primeiros espectadores ficassem tão surpresos que alguns chegaram a fugir do teatro assustados, certos de que seriam atropelados pelo trem” (Ibid, p. 7).

Uma vez que, atualmente, a maioria dos filmes coloca som e imagem como elementos intrínsecos, há um questionamento sobre a relação de ambos na época. Para além das imagens

---

<sup>11</sup> “credit must go to Lehar’s music, which still rates as one of the most seductive, beguiling scores in any genre. Léon and Stein’s libretto is just as seductive and beguiling, and has kept audiences laughing with characters that are three-dimensional and believable.”

<sup>12</sup> Um famoso cabaré parisiense popular entre o final do século XIX e início do século XX.

projetadas no Grand Café, segundo Martin Marks, ainda que não haja provas concretas sobre esse fato, “a presença de um pianista nessa estreia foi confirmada em diversos livros” (MARKS *apud* WIERZBICKI, 2009, p. 18).

Em termos formais da obra, o filme dos irmãos Lumière se constituía de um plano fixo, gravado em  $\frac{3}{4}$ , ou seja, um ângulo praticamente frontal, mas posicionado em 45° em relação ao objeto, escolha que provocou espanto no público, o qual se viu ameaçado pela aproximação de um trem em movimento. Esse tipo de plano é somente uma das diversas características apresentadas nos primeiros anos do cinema. Outras particularidades foram elencadas por Noël Burch. Segundo ele, os primeiros filmes realizados apresentavam uma

composição frontal e não centralizada dos planos, posicionamento da câmera distante da situação filmada, falta de linearidade e personagens poucos desenvolvidos. Os planos abertos e cheios de detalhes povoados por muitas pessoas e várias ações simultâneas, são a marca desse tipo de representação, em que a alteridade em relação ao cinema que conhecemos é a característica mais forte (BURCH *apud* COSTA, 2015, p. 23 - 24).

Tais características contribuíram para que esses filmes se mostrassem como uma forma de representação primitiva, ou seja, quando comparados ao estilo implementado por Hollywood, os filmes do primeiro cinema evidenciavam “um produto histórico e não necessariamente natural” (Ibid, p. 24). No entanto, essa visão é refutada pelo pesquisador Tom Gunning ao afirmar que esse primeiro cinema não deve ser considerado como primitivo, mas como um cinema que constrói sua forma própria, visto que ele tem como principal objetivo expor algo (COSTA, 2015, p. 24).

Em sua concepção, a maior diferença presente nesse primeiro cinema é o olhar dos atores em direção à câmera e conseqüentemente para o espectador, construindo uma relação com o público diferente daquela que predominará posteriormente (GUNNING, 2006, p. 382). Para esse pensamento, Tom Gunning cria o termo “cinema de atrações”, um cinema composto

De comediantes sorrindo pretensiosamente para a câmera, às constantes reverências e gestos dos ilusionistas nos filmes de mágica, este é um cinema que mostra sua visibilidade, disposto a romper com um mundo ficcional fechado por uma oportunidade de ter a atenção do espectador (Ibid., p. 382, tradução livre)<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> “From comedians smirking at the camera, to the constant bowing and gesturing of the conjurers in magic films, this is a cinema that displays its visibility, willing to rupture a self-enclosed fictional world for a chance to solicit the attention of the spectator”

Entretanto, para além do espetáculo visual presenciado nos anos desse primeiro cinema havia um espetáculo sonoro que o acompanhava. Em algumas sessões

o “diretor” acompanhava a projeção dos filmes com os seus comentários, explicando ao público, ao se ver um cachorro, que se tratava de um cão, e ao se ver um trem, que se tratava de um “comboio ferroviário”. Não se projetavam ainda textos e o comentário era indispensável. Um piano mecânico cobria o ruído desagradável do projetor primitivo, ainda não isolado num compartimento especial (ROSENFELD, 2013, p. 68).

Em pouco tempo, as sessões passaram a apresentar um acompanhamento musical, pois elas favoreciam a “um maior dinamismo da exibição e um maior entusiasmo do público” (MANZANO, 2010, p. 26). Além disso

As razões mais frequentemente citadas para a presença supostamente necessária de música durante exibições até dos filmes comerciais mais primitivos são a necessidade acústica de mascarar o ruído gerado pelo projetor, a necessidade psicológica de dar “calor” às imagens que, de outra forma, poderiam ser interpretadas como “desencarnadas” ou “fantasmagóricas” e a necessidade teatral - decorrente de precedentes na ópera erudita e no melodrama popular - de embelezar a ação e as expressões de emoção com acompanhamento instrumental afetivamente apropriado (WIERZBICKI, 2009, p. 13, tradução livre)<sup>14</sup>.

Como a atenção de todos estava voltada para o advento das imagens em movimento e, por consequência, a música tenha se tornado apenas um entretenimento em segundo plano, os filmes desprovidos da música durante as sessões apresentavam uma repercussão negativa, sendo considerados “‘sem emoção e vazio’, ‘sombras fantasmagóricas’, ‘sem vida e sem cor’ e ‘tenebrosos’ e ‘simples’” (BERG *apud* WIERZBICKI, 2009, p. 20).

Outra questão pertinente se relaciona aos critérios considerados na escolha do acompanhamento sonoro. Os filmes de Thomas A. Edison, por exemplo, eram exibidos juntos com música gravada por um *fonógrafo*, aparelho que gravava e reproduzia sons criado pela sua empresa. Entretanto, não há indícios de que tanto Edison quanto outros realizadores, como os irmãos Lumière, interferiam e comunicavam aos exibidores de mercados estrangeiros qual música deveria ser tocada (KALINAK, 2010, p. 34).

Um dos parâmetros utilizados para a escolha da música era o local em que acontecia a exibição dos filmes. Nesse período, o já consolidado *vaudeville* se tornou o principal veículo

---

<sup>14</sup> “The most often cited reasons for the allegedly necessary presence of music during showings of even the most primitive commercial films are the acoustical need to mask noise generated by the projector, the psychological need to lend “warmth” to images that might otherwise be interpreted as “disembodied” or “ghostly,” and the theatrical need—stemming from precedents in high-brow opera as well as low-brow melodrama—to embellish action and expressions of emotion with affectively appropriate instrumental accompaniment”

de projeção dos filmes (COSTA, 2005, 43). Por ele ser constituído de uma série de pequenos e variados espetáculos, os filmes exibidos no *vaudeville* acabavam tratados como mais um “ato” da sessão de *vaudeville*, assim, é possível “dizer que a música geralmente era escolhida de acordo com apresentações ao vivo que se assemelhavam com os filmes” (BUHLER *et al*, 2010, p. 248).

Também podemos observar que a presença de música durante as exibições de filmes nos *vaudevilles* era certa, isso porque os outros números apresentados nas sessões sempre eram acompanhados de música. Portanto, o público dificilmente teria simpatizado com a exibição de um filme sem que houvesse algum tipo de acompanhamento sonoro (WIERZBICKI, 2009, p. 27).

Para além dos *vaudevilles*, as exibições itinerantes e as feiras de atrações, eventos extremamente populares no início do século XX, tinham uma influência diferente no acompanhamento sonoro. Em geral, esses acontecimentos deixavam de lado os acompanhamentos musicais e faziam uso dos efeitos sonoros (BUHLER *et al*, 2010, p. 249).

Em termos de narrativa, o começo do cinema foi marcado pela presença dos filmes de “atualidades” e dos filmes ficcionais, sendo este último superado em termos de número pelo o de “atualidades”, que eram obras de caráter documental com o objetivo de recriar eventos e situações já ocorridas (COSTA, 2015, p. 30-31). Esses filmes registravam, por exemplo, o cotidiano de uma população, como *La Sortie des L’Usine Lumière*, (1895), dos irmãos Lumière, ao mostrar pessoas deixando uma fábrica ao final do trabalho. Para Arlindo Machado,

a função dessas atualidades reconstituídas não é simplesmente a de enganar o espectador; antes, elas visam revestir a estrutura ficcional de uma aura de autenticidade e colocar o espectador como testemunha ocular dos acontecimentos (MACHADO, 2011, p. 69).

Nessa época, também eram realizados filmes contendo apresentações semelhantes àquelas vistas nos shows de *vaudeville*. Em *Annabelle Butterfly Dance* (1895), de William K. L. Dickson, vemos a bailarina Annabelle Moore performando uma dança serpentina em uma roupa que confere maior fluidez aos movimentos. O filme de Dickson é composto por um ponto de vista frontal, remetendo aos espetáculos teatrais em que a dança era comumente apresentada.

Entretanto, os filmes ficcionais relacionados às temáticas fantásticas feitos por Georges Méliès tornaram-se “um passo decisivo no afastamento do mero registro” (BORDWELL, 2016, p. 30). Durante a narrativa, eram realizados efeitos de trucagem, ou

seja, parava-se a câmera e substituía-se ou retirava-se um objeto de cena, criando a sensação de mágica. As obras de Méliès “lançaram o espetáculo verdadeiramente cinematográfico, um espetáculo baseado no uso criativo do potencial da câmera” (Ibid, p. 30).

Entretanto, estudiosos buscam quebrar a visão de que o cinema documental proveio dos irmãos Lumière e o ficcional de Méliès. Isso porque os filmes de “atualidades” apresentavam situações verídicas, porém reconstituídas e assim encenadas, fato que tornava tênue a linha entre os dois estilos (COSTA, 2015, p. 31).

Muitos consideram como a primeira obra-prima do cinema o filme de Edwin S. Porter, *O Grande Roubo do Trem (The Great Train Robbery)* lançado em 1903, dado que essa história ambientada no Velho Oeste possui doze minutos, cerca de quarenta atores e apresentou novas técnicas de montagem ao cinema. Como sugere L.H. Robbins em seu texto publicado no New York Times em 1933, “o filme é o ponto de virada da história do cinema” (WIERZBICKI, 2009, p. 26).

Apesar da grande inovação narrativa e visual que ele apresenta, não sabemos ao certo qual foi a influência da música nesses primeiros filmes de narrativa complexa. De qualquer modo, pode-se presumir que a música tenha sido minimamente aprimorada (Ibid, 2009, p. 26).

Assim, podemos notar que os filmes realizados nesse período, apesar de apresentarem diversas características em comum, sofreram uma série de experimentações, pois “a falta de controle institucional e também a ausência de regras rígidas, tanto formais quanto morais, dão aos primeiros cineastas uma certa liberdade de criação” (COSTA, 2005, p. 35).

No início do século XX, os realizadores começaram a perceber o poder que a ação captada pelas câmeras, como no caso dos filmes de perseguição, apresentava ao público. Os filmes realizados por Porter, como *O Grande Roubo do Trem* e *A Vida de Um Bombeiro Americano (The Life of An American Fireman, 1903)*, que acompanha um grupo de bombeiros em operação de resgate de uma mulher e uma criança que se encontram em um prédio em chamas, são exemplos de que “o cinema teatral estava dando lugar ao cinema de ação e as imagens em *tableau* começaram a parecer ultrapassadas” (COUSINS, 2013, p. 38).

### **1.3 O período de transição do cinema (1905 - 1914)**

Os anos seguintes ao surgimento do cinema foram de extrema importância para seu desenvolvimento. É nesse período, identificado por Flávia Cesarino Costa como período de transição e compreendido mais ou menos entre 1905 e 1913 a 1915, que novas técnicas de

fotografia foram implementadas, experimentos com a montagem tornaram-se essenciais para a linguagem do filme, e um esquema industrial começou a surgir. Em pouco tempo, o cinema se aproximou visualmente do espetáculo visto até hoje.

Primeiramente, transformações foram verificadas não somente nos filmes, mas também nos locais em que eles eram exibidos. Se antes os teatros de *vaudeville* eram os locais mais populares de exibição, logo eles perderam espaço para os *nickelodeons*, batizados assim pelo fato de cobrarem somente um *nickel* (expressão em inglês atribuída à moeda de cinco centavos) pela entrada.

A razão para sua popularização se deve ao fato de que os filmes já tinham deixado o *status* de novidade e eram considerados como mais uma forma de entretenimento. Assim, como a procura tornava-se cada vez maior, o público preferia pagar por uma sessão em um *nickelodeon* do que uma em um *vaudeville*, visto que o ingresso custava vinte-cinco centavos ou mais.

Outra razão que contribuiu para a popularização desses espaços foi o fato de que os exibidores passaram a alugar os filmes, e não mais comprá-los dos produtores, atitude responsável pelo aumento da variedade de títulos exibidos e pelo aumento da assiduidade do público (BORDWELL, THOMPSON, 2010, p. 26).

Em termos de estrutura, os *nickelodeons* comportavam cerca de duzentos a trezentos espectadores e exibiam de dois a três rolos de filme, cada um durava cerca de 10 a 18 minutos. Entretanto, em razão da maioria desses locais possuírem somente um projetor, era preciso parar o espetáculo para que a troca de rolos fosse realizada.

Durante essa substituição havia um espetáculo composto por canções performadas ao vivo as quais serviam de acompanhamento para uma história narrada por meio de fotos, daí o termo “canção ilustrada”, em tradução livre, ou *illustrated song*. Essa prática era comum até meados dos anos 1910, quando a maioria dos espaços adquiriram mais um projetor com o intuito de evitar intervalos, em virtude dos filmes passarem a ocupar diversos rolos (BUHLER *et al*, 2010, p. 250).

A música também cumpria outras funções dentro do ambiente dos *nickelodeons*, como distrair os espectadores enquanto eles adentravam no recinto e no momento de saída, após as sessões (Ibid, p. 252). Com a intenção de atrair público, a entrada de alguns *nickelodeons* “mostrava um aviso pintado à mão com os títulos dos filmes, e poderia haver um fonógrafo ou uma pessoa atraindo a atenção de quem passasse por ali” (BORDWELL, THOMPSON, 2010, p. 26).

Semelhante ao que ocorria na época dos *vaudevilles*, os acompanhamentos musicais ainda eram vistos como um elemento secundário, uma diversão à parte e não como algo intrínseco ao filme. Assim, apesar de sua presença na maioria das sessões, ter música não era a maior prioridade das exhibições, exceto quando ela era utilizada como efeito sonoro (BUHLER *et al*, 2010, p. 252).

Contudo, os espectadores sempre escutavam algo durante uma exibição, seja música ou sons de efeitos. O que se ouvia poderia vir ou de um piano, ou de um fonógrafo, ou de uma prática realizada nos *nickelodeons* na qual “atores ficavam atrás da tela e falavam o diálogo sincronizando-o com a ação da cena. Mais comumente, pessoas utilizavam objetos para criar efeitos sonoros apropriados” (BORDWELL, THOMPSON, 2010, p. 26).

Os acompanhamentos sonoros se mostraram importantes para exibidores, pois

Em um período em que a demanda por filmes excede bastante a oferta, cinemas adjacentes podem facilmente exibir os mesmos filmes. Junto da exclusividade musical, a ilusão de efeitos sonoros sincronizados de um teatro distinguir seus espetáculos daqueles exibidos cinemas próximos (BUHLER *et al*, 2010, p. 253, tradução livre)<sup>15</sup>.

Ao passo que os *nickelodeons* se tornaram populares e novas práticas sonoras surgiram, o modo de fazer filmes também se transformou. Uma vez que esse período foi o principal para firmar o cinema como uma indústria provedora de lucros, uma série de novidades visuais foram apresentadas e o estilo dos filmes se modificou rapidamente.

Dentre as diversas inovações, ocorreu uma transformação no tempo de duração dos filmes, os quais passaram de curtas-metragens para filmes de média e longa-metragem. Esse aumento no tempo da narrativa permitiu o desenvolvimento de histórias mais complexas e, conseqüentemente, na criação de personagens com características mais profundas e instigantes. Para delinear melhor esses indivíduos, intertítulos foram utilizados, e no começo eram

letreiros compridos, que descreviam a situação que seria apresentada a seguir. Os intertítulos com fragmentos de diálogo começam a aparecer em 1910, antes dos planos em que as falas eram ditas. Mas, em 1913, já se estabelecia o costume de cortar para os intertítulos no momento em que os personagens falavam. Isso favoreceu bastante o processo da sua individualização psicológica (COSTA, 2015, p. 41).

---

<sup>15</sup> “In a period when demand for films far outstripped supply, theaters across the street from one another might easily end up with the same film on their programs. Along with special musical offerings, the illusion of synchronized sound effects was one way for a theater to distinguish its shows from those of other nearby theaters”

Esse desenvolvimento de personagens foi um dos fatores a contribuir, juntamente com a ascensão do *star system*<sup>16</sup>, para que a câmera se aproximasse na direção dos atores. Assim, visto que os espectadores passaram a ter mais interesse no que os personagens pensavam e sentiam, “os cineastas tiveram de mover a câmera mais para perto e aprender a usar planos e cortes para revelar sentimentos” (COUSINS, 2013, p. 44).

Não seria possível que o filme passasse por mudanças imagéticas e narrativas sem que a música, mesmo que ainda fosse ao vivo, também sofresse transformações, já que o público se envolvia mais com o filme quando a música e os efeitos sonoros pareciam ter uma relação maior com a história (BUHLER *et al*, 2010, p. 253). Dessa forma,

Tentativas de incentivar a presença de um acompanhamento ao vivo apropriado e contínuo e de policiar sua qualidade se originam neste momento. Não demoraria muito para que a qualidade do acompanhamento musical fosse um fator que os exibidores divulgavam para comercializar seus teatros (KALINAK, 2010, p. 41, tradução livre)<sup>17</sup>.

Anterior a essas mudanças, o que mais se ouvia em uma sessão de cinema eram músicas populares e *ragtimes*<sup>18</sup>, mas esses acompanhamentos tornaram-se inapropriados, uma vez que distraía o público das novas narrativas que surgiam (BUHLER *et al*, 2010, p. 253). Isso acontecia porque, por exemplo, quando um filme mostrava uma situação trágica, esta poderia ser acompanhada de uma música “animada”, criando um efeito contrário ao que se pretendia.

Por consequência, os músicos tiveram que encontrar maneiras para escolher os acompanhamentos musicais dos filmes. Eles buscavam canções provenientes das peças teatrais; utilizavam música clássica para filmes dramáticos e *ragtimes* para as comédias; ou tocavam músicas nas quais o título combinava com algum elemento da cena. No entanto, esse método era bastante arriscado, pois a cena poderia ser dramática e a música ser animada, ou então poderia fazer com que os músicos atentassem para elementos irrelevantes da cena (Ibid, p. 256).

---

<sup>16</sup> Termo criado no momento em que os atores começaram a assinar contratos com as produtoras e o público passou a vê-los cada vez mais nas telas, fazendo com que o interesse neles crescesse e seus nomes comesçassem a ser utilizados para fins publicitários (BORDWELL, THOMPSON, 2010, p. 31).

<sup>17</sup> “Attempts to encourage the appropriate and continuous presence of live accompaniment and to police its quality originate at this time. It would not be long before the quality of musical accompaniment would be a factor that exhibitors touted to market their theaters”

<sup>18</sup> Um estilo de música bastante popular nos Estados Unidos entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, que consistia em um ritmo não contínuo característico das *coon songs*, em tradução livre, “canções de Coon”, músicas de “dialeto negro, frequentemente, mas não sempre, de natureza ofensiva” (BERLIN, 1980, p. 5).

Para minimizar esses problemas, em razão do número de músicos experientes ser pouco, surgiram as *cue sheets*<sup>19</sup>, com sugestões de acompanhamentos musicais convenientes às cenas. Em alguns *nickelodeons*, as instruções eram alteradas para se adequar aos recursos limitados de instrumentos e músicos (KALINAK, 2010, p. 41).

Entretanto, posto que nem todos os *nickelodeons* tinham os mesmos instrumentos para criar a música, alguns poderiam ter uma orquestra, enquanto outros possuíam somente um piano, e pelo fato de que os músicos dificilmente tinham tempo e se planejavam para uma sessão, era mais viável para eles tocarem músicas de seus próprios acervos (BUHLER *et al*, 2010, p. 261).

Além disso, outro motivo para que a evolução nos acompanhamentos musicais e sonoros fosse vista como necessária está relacionado com a intenção de criar uma sensação de continuidade sonora ao filme, visando que “nenhum momento se perca na troca de um tema para outro” (WIERZBICKI, 2009, p. 35). Tal desenvolvimento musical pode ser visto no longa *O Nascimento de Uma Nação* (*The Birth of Nation*, 1915), de D. W. Griffith. Foi nesse momento, cerca de 1913 a 1915 (COSTA, 2015, p. 37), que chegou ao fim o período de transição do cinema, filmes mais extensos e com uma narrativa complexa já eram padrão na época e os acompanhamentos sonoros e musicais buscavam harmonia com o que aparecia na tela.

#### **1.4 Os últimos anos do cinema mudo e o primeiro filme “falado” (1915 - 1925)**

Em 1915 foi realizado o primeiro grande filme norte-americano, *O Nascimento de Uma Nação* (*The Birth of Nation*), dirigido por D. W. Griffith, colocando o cinema em um novo patamar. Em quase três horas de filme, uma narrativa controversa e extremamente racista foi apresentada ao público ao mostrar o romance dos descendentes de duas famílias, uma do Sul e outra do Norte, durante o período da Guerra Civil Americana. A duração da obra, os cenários suntuosos e as cenas de batalhas épicas chamaram a atenção do público para os grandiosos filmes que estavam surgindo na época, como o italiano *Cabiria* (*Cabiria*), de 1914, dirigido por Giovanni Pastrone, o qual também contava com características semelhantes ao filme *O Nascimento de Uma Nação*.

Contudo, a realização de tais filmes implicou na criação dos *pictures palace*, ou “palácios de filmes” em tradução livre. Isso ocorreu porque as obras não eram exibidas nos

---

<sup>19</sup> Documento que possui a lista de acompanhamentos sonoros e musicais de um filme.

*nickelodeons*, uma vez que “elas eram mais propensas a serem tratadas como exposições itinerantes para serem exibidos em teatros legítimos e padronizados com grande orquestra, partituras especiais e preços determinados de acordo com o local de exibição” (BUHLER *et al*, 2010, p. 263).

Os *pictures palace* surgiram em meados da década de 1910, porém, os maiores e mais famosos só apareceram ao final da era do cinema mudo. Além disso, teatros menores eram mais numerosos do que os luxuosos, neles ainda era possível encontrar orquestras pequenas ou somente um *fonógrafo*, práticas comuns dos *nickelodeons* (Ibid, p. 263).

Os acompanhamentos sonoros fizeram de *O Nascimento de Uma Nação* um marco por “introduzir à indústria uma partitura especialmente composta/compilada que só poderia ser performada por uma grande e bem-ensaiada orquestra” (WIERZBICKI, 2009, p. 48). O longa apresentou diversas músicas, além de momentos de sincronia entre som e imagem, podendo ser considerado como o primeiro filme a ter um acompanhamento sonoro “moderno” (Ibid, p. 58).

No entanto, a indústria cinematográfica viu sua prosperidade e otimismo decair com a eclosão da Primeira Guerra Mundial. O mercado europeu demonstrou uma desaceleração em seu desenvolvimento por conta dos encargos da guerra, fazendo com que o cinema *hollywoodiano* ganhasse força e se firmasse. Ao final do conflito, em 1918,

a neblina da guerra levantou, uma poderosa nova oligarquia de entretenimento norte-americana, controlada em última instância pelos interesses financeiros de Wall Street, surgiu à vista e uma de suas primeiras ações foi inundar os cinemas europeus com suas produções recentes. As indústrias locais não tiveram como reagir (COUSINS, 2013, p. 59).

Assim, com a indústria já estabelecida, a década de 1920 foi extremamente farta de ideias e realizações para o cinema norte-americano. Durante esses anos de pós-guerra, “entre 1922 e 1930, o investimento total na indústria saltou de \$78 para \$850 milhões. A média semanal de presença nos cinemas americanos dobrou de 40 milhões em 1922 para 80 milhões em 1928” (BORDWELL, THOMPSON, 2010, p. 129).

Nesse período ocorreu a criação de um esquema de produção dividido por áreas e semelhante a uma linha de montagem da Ford Model T. (COUSINS, 2013, p. 62). Também, houve a consolidação de estúdios como a Paramount e a Metro-Goldwyn-Mayer, além do surgimento de novos astros como Charlie Chaplin, Harold Lloyd e Buster Keaton, na comédia; e o casal Mary Pickford e Douglas Fairbanks.

Durante os anos 1920, o som mantém sua importância dentro do cinema, influenciando no pensamento da arquitetura dos *pictures palaces*. Assim, criou-se uma espécie de poço para que a orquestra, ou um órgão, ficasse no mesmo nível da plateia antes da exibição e, durante o filme, ela se mantesse abaixo da visão dos espectadores. Também, o diretor de música tinha maior autoridade e poder, conseguindo, por exemplo, determinar a velocidade na qual o filme seria projetado (BUHLER, 2010, p. 267).

Apesar da criação desse novo espaço de exibição, algumas práticas realizadas ainda nos *nicklodeons* se perpetuaram, como trilhas sonoras improvisadas e compiladas. Assim,

As compilações continuaram desfrutando das vantagens do prestígio cultural, de um acompanhamento mais previsível, não dependente de inspiração imediata, e de uma gama mais ampla de possibilidades colorísticas (embora grandes órgãos de teatro pudessem rivalizar na década de 1920 e, de certa forma, até ultrapassar a orquestra nesse sentido). A improvisação, por outro lado, prometeu a capacidade de combinar a ação com muito mais precisão do que uma orquestra tocando uma partitura compilada (Ibid, p. 268, tradução livre)<sup>20</sup>.

É durante os anos 1920 que os testes a fim de realizarem o primeiro filme “falado” se intensificaram. É importante ressaltar que os primeiros experimentos com filmes sonoros ocorreram anos antes do primeiro filme falado. Ainda em 1894, a empresa de Thomas A. Edison criou o cinetofone, um aparelho que unia as especificidades de um fonógrafo e de um cinetoscópio, resultado de uma busca pela sincronia entre som, que saía pelo fonógrafo, e imagem, a qual era vista no cinetoscópio (KALINAK, 2010, p. 33). Entretanto, a ideia ainda não havia prosperado na indústria e, mesmo que tenha realizado alguns curtas com essa particularidade, Edison abandonou a ideia (Ibid, p. 34).

Uma das figuras responsáveis pela inovação do som no cinema foi a *Western Electric*, uma companhia subsidiária à *American Telephone & Telegraph*, criadora do vitaphone para a Warner Bros., um aparelho que “consistia em um fonógrafo especial acoplado mecanicamente a um projetor” (BUHLER *et al*, 2010, p. 285, tradução livre)<sup>21</sup>, permitindo assim que houvesse uma sincronia entre o áudio gravado e as imagens. O invento do vitaphone logo foi utilizado nos filmes *Don Juan* (*Don Juan*, 1926), de Alan Crosland, e *A Guerra é Um Buraco* (*The Better 'Ole*, 1926), de Charles Reisner.

<sup>20</sup> “Compilations continued to enjoy the advantages of cultural prestige, a more predictable accompaniment not dependent on immediate inspiration, and a wider range of coloristic possibilities (although large theater organs could by the 1920s rival and in some ways even surpass the orchestra in this respect). Improvisation, by contrast, promised the ability to match action far more precisely than an orchestra playing a compiled score could.”

<sup>21</sup> “consisted of a special phonograph mechanically coupled to a projector.”

A mudança causada por esses filmes, em resumo, foi a de que a música “havia sido gravada em um disco e depois tocada através de um sistema eletrônico de amplificação” (KALINAK, 2015, p. 33, tradução livre),<sup>22</sup> sem a necessidade de ter uma orquestra na sala de exibição ou a presença de um acompanhamento sonoro proveniente de um fonógrafo.

Entretanto, *Don Juan* não apresentou diálogos, apenas músicas. O que impressionou de fato o público foram os curtas de caráter documental exibidos antes dos filmes. Dentre os exibidos, estavam um discurso de Will Hays, presidente da *Motion Pictures Producers and Distributors of America*, e uma performance dos atores da Broadway, George Jessel e Al Jolson (Ibid, p. 33).

Foi no ano de 1927 que o considerado primeiro filme falado foi lançado, o longa-metragem *O Cantor de Jazz (The Jazz Singer)*, dirigido por Alan Crosland e terceiro filme a utilizar o vitaphone. O filme revolucionou a indústria ao trazer uma tecnologia que se perpetua até hoje, além de ser responsável pelo surgimento do gênero musical.

---

<sup>22</sup> “was recorded on disc and then played back through an electronic amplification system”.

## 2. O gênero musical entre os anos 1927 e 1952

O longa-metragem *O Cantor de Jazz* surge em um momento de diversos experimentos entre som e imagem, como abordado. Ele se mostrou um avanço quanto ao uso do som ao apresentar quatro cenas em que Al Jolson, protagonista do filme, canta e fala, sendo o restante composto por intertítulos e acompanhamentos musicais. Esses momentos sonoros sincronizados mostraram que

de fato, o forte apelo da audiência por música e canções tanto quanto ou mais do que por diálogos falados ajudou a ‘vender’ a tecnologia do som não apenas para o público, mas para os exibidores céticos confrontados com as despesas de conversão [do cinema mudo para o sonoro] (LANGFORD, 2005, p. 84, tradução livre)<sup>23</sup>.

Com o forte impacto gerado pela recepção de *O Cantor de Jazz*, os estúdios investiram na realização de filmes sonoros. Entretanto, a transição de um período no qual não possuía sincronia sonora, mas músicas tocadas ao vivo, e que havia durado pouco mais de trinta anos, não foi simples. Logo no início foi preciso colocar a câmera dentro de cabines devido ao ruído causado por ela, impossibilitando sua movimentação, além de haver um microfone que ficava parado perto dos atores para captar suas vozes (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 712).

Entretanto, em pouco tempo foram encontrados meios para resolver tais problemas. A câmera passou a ficar dentro de caixas pequenas, conhecidas como *blimps*, permitindo assim que o realizador a movimentasse durante um plano e os microfones começaram a ser utilizados com uma vara de *boom*<sup>24</sup>, o que conferia maior controle do som captado possibilitando direcioná-lo para o ator que falava<sup>25</sup>.

Esse período também foi difícil para alguns atores, pois como a voz se tornou algo essencial, muitos se viram prejudicados por possuírem um tipo de voz visto negativamente pela indústria e acabaram se distanciando do cinema. A exemplo,

O sotaque estrangeiro pesado descarrilou as carreiras de Pola Negri, Vilma Banky e Ramon Navarro (e muito provavelmente teria arruinado a de Rudolph Valentino se ele estivesse vivo); uma voz estridente condenou John Gilbert (que se tornava ainda

<sup>23</sup> “indeed the strong audience appeal of music and song’ as much as or more than spoken dialogue helped ‘sell’ sound technology not only to audiences but to sceptical exhibitors faced with the expenses of comersion”.

<sup>24</sup> Acessório alongado que permite ao operador do microfone manter uma certa distância da fonte sonora.

<sup>25</sup> É somente com o filme *Aplauso* (*Applause*, 1929), de Robert Mamoulian, que dois microfones são utilizados pela primeira vez simultaneamente com o intuito de captar as vozes de diferentes personagens (COUSINS, 2013, p. 120 - 121).

mais desagradável nas primeiras gravações e ampliações de som que faziam com que vozes nasais mais altas soassem particularmente estridentes). Outros podem ter se magoado porque foram estrelas consagradas do cinema mudo: Mary Pickford e Douglas Fairbanks se aposentaram das telas. William S. Hart assinou contrato com Hal Roach, mas antes que ele pudesse fazer um único *talkie*, seu contrato foi desfeito por “consentimento mútuo”; Lillian Gish foi à Broadway; Gloria Swanson e Norma Talmadge desapareceram (KALINAK, 2015, p. 40, tradução livre)<sup>26</sup>.

Apesar das várias perdas, alguns astros se favoreceram da experiência que tinham com os palcos para lidar com o advento do som, como é o caso de William Powell, Ronald Colman e John Barrymore. Já outros contaram com a ajuda de profissionais especializados em voz e dicção, como Norma Shearer, Greta Garbo e Gary Cooper (Ibid, p. 40).

Além disso, as salas de cinema também passaram por obstáculos, pois foi apenas em 1932 que todos os cinemas dos Estados Unidos receberam equipamentos de som, implicando na realização de versões mudas de filmes falados até então. Essa demora ocorreu porque “muitos cinemas pequenos não poderiam se dar ao luxo de comprar qualquer tipo de equipamento de som, especialmente porque o crescimento do som coincidiu com os primeiros sintomas da [Grande] Depressão”<sup>27</sup> (BORDWELL, THOMPSON, 2010, p. 179).

Entretanto, apesar de todos os percalços atravessados pela indústria, foi desde o momento em que o cinema sonoro surgiu que apareceram também os filmes musicais, como afirma Langford (2005, p. 84, tradução livre)<sup>28</sup>: “o primeiro longa-metragem ‘falado’ também foi o primeiro filme musical”.

## 2.1 Os primeiros anos

*O Cantor de Jazz* possibilitou que o público presenciasse um espetáculo sonoro jamais ouvido antes enquanto narrava o sonho de Jakie Rabinowitz (Al Jolson) de se tornar cantor, para desgosto do pai, um Rabino, pois desejava que o filho seguisse os mesmos caminhos das últimas cinco gerações da família e cantasse em uma sinagoga. Após uma discussão, ele saiu

---

<sup>26</sup> “Heavy foreign accents did derail the careers of Pola Negri, Vilma Banky, and Ramon Navarro (and very likely would have ruined Rudolph Valentino’s had he lived); a highpitched voice doomed John Gilbert (made even more unappealing by early sound recording and amplification that made higher, nasal voices sound particularly shrill). Others may have been hurt because they were established stars of the silent cinema: Mary Pickford and Douglas Fairbanks retired from the screen; William S. Hart signed with Hal Roach, but before he could make a single talkie his contract was dissolved by “mutual consent”; Lillian Gish went to Broadway; Gloria Swanson and Norma Talmadge faded away.”

<sup>27</sup> “Many smaller theaters could not afford to buy any sound equipment at all, especially since the spread of sound coincided with the onset of the Depression.” Tradução minha.

<sup>28</sup> “the first feature-length ‘talkie’, was also the first musical feature”

de casa e, anos depois, ficou conhecido como Jack Robin, um famoso cantor de jazz que teve a chance de contracenar com uma estrela da época, Mary Dale (May McAvoy).

As músicas são musicadas em cenas como a de Jack, ainda criança, cantando em uma espécie de restaurante para um público pouco interessado, e já durante seu estrelato, frente a um teatro cheio. Como Barrios (1995, p. 37) afirma, “qualquer que seja o avanço de *O Cantor de Jazz*, é devido ao fato de suas sequências sonoras serem colocadas, pela primeira vez, a serviço dos personagens e do enredo de um longa-metragem”<sup>29</sup> Para Langford (2005, p. 84), em algumas cenas sonoras Jack se comunica com um público que se faz presente não somente na diegese<sup>30</sup>, mas também com o que se encontra na sala de cinema. A plateia do universo diegético serve como mediador de seu discurso que, possibilitado pelo advento do som, dirige-se imediatamente ao público presente no cinema. A presença desse mediador torna-se, posteriormente, uma característica dos filmes musicais.

Desde o primeiro momento do início dos musicais no cinema que junto a eles surgiu a temática envolvendo espetáculos teatrais, vindo a se tornar frequente nos filmes do gênero, como aponta Feuer

*O Cantor de Jazz* (1927) apresenta uma história do mundo do espetáculo, e durante o estrondo dos filmes falados que se seguiu (1929-30), uma grande porcentagem dos primeiros musicais tomou para seu assunto o mundo do entretenimento: Broadway, vaudeville, o Ziegfeld, burlesque, clubes noturnos, circo, Tin Pan Alley, e, em menor grau, a mídia de entretenimento de massa sob a forma de rádio ou mesmo Hollywood (FEUER, 2002, p. 40, tradução livre)<sup>31</sup>.

Assim, *O Cantor de Jazz* faz uso de elementos contidos no musical de bastidores, estilo definido por David Bordwell e Kristin Thompson (2013, p. 521) que apresenta uma “ação centrada nos cantores e bailarinos que atuam para um público que está dentro do mundo da história”. Uma vez que *O Cantor de Jazz* não é inteiramente falado e que o processo de transição dos filmes ditos mudos para o cinema sonoro levou alguns anos para se completar,

---

<sup>29</sup> “Whatever breakthrough *The Jazz Singer* comprises is due to its sound sequences being placed, for the first time, at the service of the characters and plot of a feature film.”

<sup>30</sup> Na obra *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*, de Jacques Aumont e Michel Marie, é tomada a definição de diegese dada por Souriau: “os ‘fatos diegéticos’ são aqueles relativos à história representada na tela, relativos à apresentação em projeção diante dos espectadores. É diegético tudo o que supostamente se passa conforme a ficção que o filme apresenta, tudo o que essa ficção implicaria se fosse supostamente verdadeira” (2003, p. 77).

<sup>31</sup> “*The Jazz Singer* (1927) featured a show business story, and during the talkie boom that followed (1929–30), a large percentage of the early musicals took for their subjects the world of entertainment: Broadway, vaudeville, the Ziegfeld Follies, burlesque, night clubs, the circus, Tin Pan Alley, and, to a lesser extent, mass entertainment media in the form of radio or Hollywood itself.”

diferentes tipos de abordagens sonoras foram vistas entre o período de 1926 a 1932, levando os pesquisadores Buhler, Neumeyer e Deemer a proporem a seguinte divisão:

1. o filme mudo “puro” - filmes mudos com acompanhamento musical e sonoro ao vivo; 2. os filmes falados ou ‘100% falados’ - filmes sonoros com diálogos e efeitos sincronizados; 3. o filme sincronizado - filmes sonoros com música ou efeitos sonoros gravados (com poucos ou nenhum diálogo); 4. os “parcialmente-falados” - híbridos que eram essencialmente filmes sincronizados contendo intercalações de sequências faladas como uma novidade (NEUMEYER, 2014, p. 21, tradução livre)<sup>32</sup>.

Essa categorização nos ajuda a compreender os anos seguintes a 1927. Em 1928, há o lançamento do filme *The Singing Fool (The Singing Fool)*, que assim como *O Cantor de Jazz* contava com Al Jolson no elenco e também se constituiu como filme “parcialmente-falado”. Mesmo com a presença de cenas musicais ao longo de uma narrativa envolvendo o mundo do entretenimento, *The Singing Fool* apresentou uma história mais simples do que a vista em *O Cantor de Jazz* (BARRIOS, p. 50). Foi lançado também o longa-metragem *Lights of New York (Lights of New York)*, o primeiro filme totalmente falado (Ibid, 1995, p. 47).

Em fevereiro de 1929, segundo Barrios, “o primeiro filme musical verdadeiro” foi lançado, o longa-metragem *Melodia da Broadway (The Broadway Melody)*. Ressaltamos que nos primeiros anos diversos filmes utilizaram o termo Broadway em seus títulos. Isso torna evidente o fato de que o gênero possui raízes no teatro musical de Nova York, além de utilizar músicas e enredos provenientes de peças musicais (ALTMAN, 2011, p. 31). *Melodia da Broadway*, conforme Barrios, foi

O trabalho que estabeleceu os filmes musicais como entretenimento potente e viável. O filme que deu estatura ao filme sonoro em um momento crucial. O instigador de uma série de avanços técnicos que aprimoraram bastante a produção de filmes falados. Um sucesso mundial fenomenal com a audiência e os críticos. O primeiro filme 100% falado produzido pela maior empresa do setor. O modelo para uma infinidade de sucessores e imitadores. Uma vitrine para uma performance central que estabelece um alto padrão para a atuação de filmes sonoros. E assim por diante (1995, p. 59, tradução livre)<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> “1. the “pure” silent film—silent film with live accompaniment; 2. the “talking” or “100% talking” film—sound film with synchronized dialogue and effects; 3. the “synchronized” film—sound film with recorded music and sound effects (but little or no dialogue); 4. the “part-talkie”—hybrids that were essentially synchronized films containing interpolated talking sequences as novelties.”

<sup>33</sup> “The work that established movie musicals as potent and viable entertainment. The film giving stature to sound film at a crucial time. The instigator of a host of technical advances that greatly enhanced the production of talking pictures. A phenomenal worldwide success with audiences and critics. The first all-talking film produced by the industry’s biggest company. The model for a multitude of successors and imitators. A showcase for a central performance establishing a high standard for sound-film acting. And on and on.”

Dirigido por Harry Beaumont e lançado pela Metro-Goldwyn-Mayer, que viria a se tornar conhecida principalmente por seus filmes musicais, *Melodia da Broadway* narra a história de duas irmãs, Queenie Mahoney (Anita Page) e Hank Mahoney (Bessie Love), que são convidadas por Eddie Kearns (Charles King) para atuar em um espetáculo *revue* produzido por Francis Zanfield (Eddie Kane, em uma referência a Florenz Ziegfeld) em Nova York. Kearns, mesmo sendo noivo de Hank, logo se apaixona por Queenie, que havia visto pela última vez quando ela era pequena. Após um ensaio no qual Queenie substitui uma garota que se machucou, Jacques “Jock” Warriner (Kenneth Thomson, em alusão a Jack Warner) se sente atraído por ela e a convida para jantar, mas ela não vai. No aniversário de Queenie, Jock lhe dá um buquê de flores, causando ciúmes em Eddie. Ela começa a se sentir atraída por Eddie, mas evita, pois não quer roubar o namorado da irmã. Jock começa a dar à Queenie presentes caros e após a apresentação do espetáculo, quando estão no camarim, Hank diz para a irmã que ele não é uma pessoa confiável. Queenie se irrita e sai, enquanto Eddie entra. Hank percebe que o noivo está, na verdade, apaixonado por sua irmã. Eddie e Queenie ficam juntos e Hank decide aceitar a oferta que seu tio havia feito anteriormente, viajar por trinta semanas com um espetáculo itinerante. O filme termina com a volta de Eddie e Queenie da lua de mel e a partida de Hank para o show.

A narrativa de *Melodia da Broadway* faz uso das características do musical de bastidores, apresentando uma estrutura comum do estilo em que a primeira parte do filme consiste em acompanhar os ensaios e a preparação para o espetáculo, enquanto a segunda foca nas questões amorosas encaradas nos bastidores do show em questão (BARRIOS, 1995, p. 61).

Mizejewski aborda algumas particularidades contidas nas personagens de *Melodia da Broadway* que são retomadas em filmes musicais posteriores. Primeiramente, a personagem de Hank apresenta uma ambiguidade ao ser uma “uma versão não muito glamourosa de uma corista” que “resiste ao lugar-comum da garota de coral vista como um meio de prazer para os homens e como um anseio exibicionista das mulheres”<sup>34</sup> (2002, p. 189). Isso ocorre porque Hank, diferente de Queenie, não cede às investidas dos homens.

Outra questão discutida por Mizejewski é a escolha entre se tornar esposa ou continuar fazendo parte do mundo do espetáculo, vista de forma clara em Hank e Queenie. Hank escolhe o *showbusiness* e Queenie se casa com Eddie (Ibid, p. 190). Além disso, as músicas

---

<sup>34</sup> “[...] the not-quite-glamorous version of the chorus girl, [...] recurring characters who resist the “safer” meanings of the chorus girl as pleasure for men/exhibitionist desire of women.” Tradução livre.

presentes no filme, incluindo as canções *The Broadway Melody* e *You Were Meant For Me*, escritas por Arthur Freed e cantadas em obras posteriores, incluindo no *Cantando na Chuva* (*Singin' in The Rain*, 1952), não possuem a função de apresentar um personagem ou de avançar a narrativa (TYLER, 2010, p. 36).

*Melodia da Broadway* foi o primeiro filme a utilizar a seguinte frase para fins publicitários “Todo falado, todo cantado, todo dançado<sup>35</sup>”, mostrando ao público todas as formas sonoras e visuais que ele e o gênero apresentam. Contudo, faz uso de cartelas semelhantes àquelas usadas nos filmes mudos, mas sem descrever a fala do personagem e sim indicando para o público qual a ação e em que espaço irá ocorrer a cena seguinte.

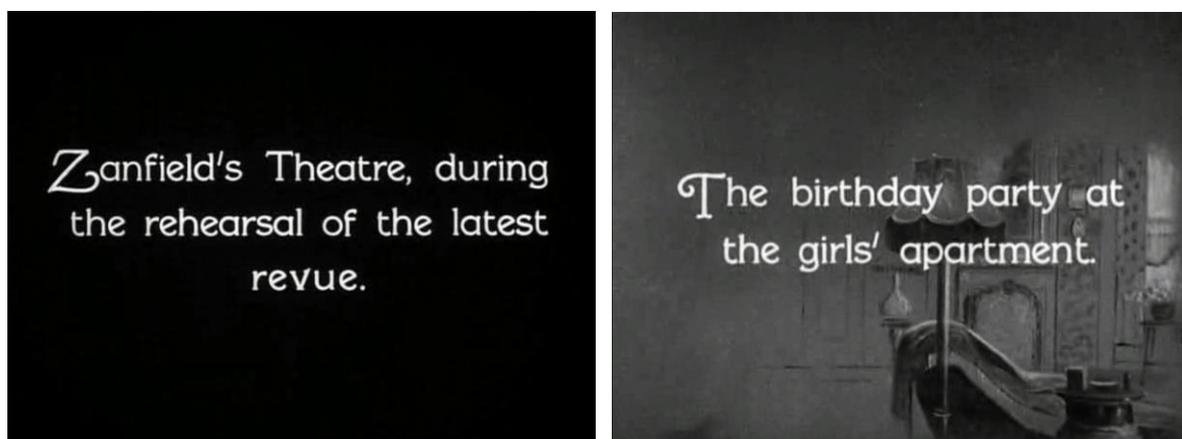


Figura 1: Cartelas do filme *Melodia da Broadway*

O filme de Beaumont se tornou um sucesso não somente por ter recebido o prêmio da Academia de Melhor Filme no ano de 1930, o primeiro dado a um filme completamente sonoro, mas por ter seus elementos copiados em diversos filmes de musicais de bastidores lançados posteriormente (COHAN, 2002, p. 4-5).

Entretanto, não ocorreu somente uma imitação, mas sim um amadurecimento desse tipo de musical, como aponta Martin Rubin, utilizando como exemplo o longa-metragem *Toca a Música* (*On With the Show!*, 1929), lançado pouco meses após *Melodia da Broadway*. O filme narra a história de uma atriz ingênua que assume o lugar da atriz principal, a qual se recusa a comparecer em um espetáculo fadado ao fracasso, pois além dos problemas com a atriz, a equipe não recebe o pagamento e o dinheiro já arrecadado foi roubado. Para Rubin,

<sup>35</sup> “All talking, all singing, all dancing”. Tradução livre.

*Toca a Música* (maio, 1929) demonstra um uso surpreendentemente seguro da estrutura do show dentro de um show, resultando em um dinamismo aprimorado do estilo do filme. Apesar de empregar apenas alguns movimentos de câmera, *Toca a Música* raramente parece estático, como muitos *talkies* anteriores, principalmente devido à interação fluida estabelecida entre a performance no palco e a ação nos bastidores, por meio da montagem paralela e das relações de primeiro plano e segundo plano (RUBIN, 2002, p. 55, tradução livre)<sup>36</sup>.

Assim, em relação a esses primeiros filmes musicais, ele afirma que

a estrutura de backstage/show dentro de um show tem um efeito libertador na técnica cinematográfica e nas possibilidades do espetáculo, estabelecendo um padrão que seria frequente na história subsequente dos filmes musicais (Ibid, p. 55, tradução livre)<sup>37</sup>.

Podemos observar que nesses filmes o espetáculo diegético para o qual os personagens ensaiam se constitui de uma série de números musicais encenados em um teatro, os *revues*. Entretanto, esse estilo não foi incorporado no cinema somente como um elemento da narrativa dos musicais de bastidores. Comédias musicais que utilizam exclusivamente as características do *revue* foram realizadas no início do período sonoro e compreenderam a maior parte da produção de filmes musicais entre 1927 e 1930-1931 (LANGFORD, 2005, p. 84).

Os *revues* se diferenciam por não apresentarem uma estrutura narrativa, sendo constituídos por uma sequência de performances musicais e de caráter cômico unidas “apenas por um estilo consistente, um design ou um tema, um conjunto comum de alvos cômicos ou um único produtor, diretor ou local” (BARAL, BORDMAN, KISLAN apud NEALE, 2000, p. 97, tradução livre)<sup>38</sup>.

Um dos musicais *revue* de maior sucesso foi *Hollywood Revue (The Hollywood Revue of 1929, 1929)*, responsável por unir os maiores atores da Metro-Goldwyn-Mayer. O filme é dividido em dois atos separados por um intervalo e apresenta momentos memoráveis como Joan Crawford cantando *Got a Feeling For You*, uma cena cômica da dupla Stan Laurel e Oliver Hardy e a música *You Were Meant For Me* performada por Anita Page.

Ademais, é em *Hollywood Revue* que a música *Singin' in The Rain*, escrita por Arthur Freed, é vista pela primeira vez no cinema, sendo cantada duas vezes durante o filme, a

---

<sup>36</sup> “*On with the Show* (May, 1929) demonstrates a strikingly assured use of the show-within-a-show structure, resulting in an enhanced dynamism of the film’s style. Even though it employs only a few camera movements, *On with the Show* rarely seems static in the manner of many early talkies, mainly because of the fluid interplay it sets up between onstage performance and backstage action through crosscutting and foreground/background relationships.”

<sup>37</sup> “the backstage/show-within-a-show structure has a liberating effect on film technique and on opportunities for spectacle, setting a pattern that would be continued in the subsequent history of the movie musical”

<sup>38</sup> “only by a consistent style, design or theme, a common set of comic targets, or a single producer, director or venue”

primeira por Cliff Edwards tocando um ukulele<sup>39</sup> enquanto algumas dançarinas performam em um palco no qual a chuva cai. A outra vez acontece no final do longa, contando com a presença de todos os atores vestidos com uma capa de chuva, incluindo nomes como John Gilbert, Norma Shearer e Buster Keaton. Eles cantam em um palco que também está chuvoso, em frente ao que aparenta ser um grande barco, com todo esse número gravado em *Technicolor* de duas tiras<sup>40</sup>.

Outro *revue* significativo é *King of Jazz* (*King of Jazz*, 1930), produzido pela Universal, que conta com a participação de Paul Whiteman e sua orquestra. Whiteman era conhecido pelo termo “o rei do jazz”, motivo pelo qual o filme recebeu tal título.

Assim como *Hollywood Revue* e seguindo as características do *revue*, a obra é composta de diversos números musicais, incluindo a música *Rhapsody in Blue*, de George Gershwin e uma apresentação do grupo *The Rhythm Boys*, grupo formado por Al Rinker, Harry Barris e Bing Crosby, ainda em início de carreira; esquetes rápidas de tom cômico, além de uma animação em *Technicolor* protagonizada por Whiteman em sua versão animada, e com a participação do personagem Oswald, o Coelho Sortudo, criado por Walt Disney e Ub Iwerks.

Os produtores buscavam realizar esse estilo de musical com o intuito de exhibir os atores e atrizes contratados e de empregar músicos, também desejavam “provar positivamente que todos agora poderiam falar, cantar e dançar pelo menos razoavelmente bem” (WALKER apud NEALE, 2000, p. 98, tradução livre)<sup>41</sup>.

Os *revues* inserem-se no conceito intitulado “musicais não-integrados” por não apresentarem narrativa. Segundo Langford, esses filmes musicais são compostos por

números que simplesmente se acumulam em série e são efetivamente espetáculos independentes conectados apenas vagamente, se é que são, um ao outro ou à narrativa em que estão inseridos (LANGFORD, 2005, p. 85, tradução livre)<sup>42</sup>.

Ainda para o autor, a perda de interesse nos *revues*, que resultou no declínio do estilo, pode ser atribuída ao fato de que sua estrutura narrativa era encarada como sendo “primitiva” (LANGFORD, 2005, p. 85).

<sup>39</sup> Instrumento de pequeno porte semelhante com apenas 4 cordas, visualmente semelhante à um violão.

<sup>40</sup> Esse tipo de colorização consistia em “um processo de cor aditivo combina a luz das cores primárias na superfície da tela, em vez de usar pigmentos ou corantes na própria tira de filme. O método mais antigo de *Technicolor* sobrepôs imagens filtradas em vermelho e verde na tela” (BORDWELL et al, 2005, p. 593).

<sup>41</sup> “proof positive that everyone could now talk, sing and dance at least passably well”.

<sup>42</sup> “numbers simply accumulate serially, and are effectively stand-alone spectacles connected only loosely, if at all, either to each other or to the narrative in which they are embedded.”

Em outubro de 1929, a população norte-americana enfrentou uma grande crise econômica gerada pela quebra da Bolsa de Valores de Nova York. O colapso refletiu negativamente na economia como no cinema. Após a quebra da Bolsa, os filmes musicais passaram por momentos de instabilidade, tornando-se sinônimo de prejuízo nas bilheterias até o ano de 1933 (COHAN, 2002, p. 5).

## 2.2 Os anos 1930

No início dos anos 1930, o público que anteriormente havia se interessado pela novidade que eram os musicais começou a se sentir cansado desse gênero, vendo neles uma versão mal produzida de espetáculos realizados anteriormente (COHAN, 2002, p. 5).

Os tempos difíceis enfrentados pelos norte-americanos durante a Grande Depressão não foram suficientes para fazer dos musicais um modo de escapismo (CRAFTON apud COHAN, 2002, p. 5). Dessa forma, com o desinteresse do público no gênero e, conseqüentemente, com o pouco retorno financeiro gerado, a produção de filmes musicais diminuiu consideravelmente nos anos seguintes à quebra da Bolsa de Valores (COHAN, 2002, p. 5).

Segundo Altman (2011, p. 32), “de 55 filmes musicais em 1929 e 77 em 1930 (os números se igualaram somente durante os anos de guerra), a produção caiu para 11 filmes musicais em 1931 e 10 em 1932 - o ponto baixo da indústria até os anos 1960”. Nesse período crítico, o gênero apresentou uma fusão de seus cânones junto aos do *western*, criando então o *horse opera*.

Esse subgênero esteve em alta nos anos após a Grande Depressão, sustentando-se nas décadas de 1930 e 1940. As narrativas apresentavam acontecimentos semelhantes aos vistos nos filmes de *western* e a personalidade dos personagens, que se mantinha a mesma. O diferencial desse subgênero estava no fato de que os cowboys cantavam. Um dos maiores astros dessa corrente nos anos 1930, Gene Autry, protagonizava filmes que

costumavam usar máscaras, disfarces e outros truques performáticos como um meio de representar lutas econômicas, políticas ou sociais predominantes. Em particular, os filmes geralmente representavam direta ou indiretamente conflitos entre capital e trabalho, já que os cowboys 'comuns' frustravam os esforços de empresários corruptos ou banqueiros vilões (WOOD, 2005, p. 92, tradução livre)<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> “often used masquerades, disguises, and other performative tricks as a means to act out prevailing economic, political, or social struggles. In particular, the films often either directly or indirectly represented conflicts

Os *horse opera*, apesar de populares na época em questão, são pouco lembrados dentro do estudo do gênero musical. Nesse período, há um volume maior de pesquisa voltada para filmes que apresentavam a temática e os elementos da operetta, que também tiveram uma numerosa e relevante produção. Assim como os *revues*, esse estilo encontrou no teatro musical suas raízes e as retomou no âmbito cinematográfico, sendo elas “suas origens européias, sua elegância e sofisticação de seu tempo, seu uso de música melódica e a valsa, seus cenários pitorescos e exóticos, *libretto* conduzindo ao romance” (RUBIN *apud* NEALE, 2000, p. 98)<sup>44</sup>.

Foi nas *operettas* que o conceito do musical integrado apareceu no cinema. Segundo Langford, esse estilo se caracteriza por números musicais que

estão entrelaçados na estrutura narrativa, motivados pela psicologia do personagem e/ou pelo desenvolvimento da trama e expressivos das emoções, opiniões ou estado de espírito do(s) cantor(es) (LANGFORD, 2005, p. 85, tradução livre)<sup>45</sup>.

Desse modo, há uma subdivisão baseada no uso da música nas obras de musical integrado. Geoffrey Block propõe cinco categorias, sendo elas:

1. músicas que avançam a trama; 2. músicas que fluem diretamente do diálogo; 3. músicas que expressam os personagens que as cantam; 4. danças que avançam a trama e aprimoram o significado dramático das músicas que as precedem; 5. a orquestra, através de acompanhamento e de música de fundo, coexiste, complementa ou avança a ação (BLOCK, 2011, p. 98, tradução livre)<sup>46</sup>.

Em relação às *operettas*, uma das primeiras de sucesso foi o longa-metragem *Alvorada de Amor (The Love Parade)*, realizado por Ernst Lubitsch ainda em 1929 e lançado no começo de 1930. A narrativa se inicia após um caso entre a mulher de um Embaixador e o Conde Alfred Renard (Maurice Chevalier), da cidade fictícia de Sylvania, ser descoberto durante sua estadia em Paris. Ele então é mandado de volta ao seu país para receber uma advertência da Rainha Louise (Jeanette MacDonald). Louise, no entanto, sente-se pressionada

---

between capital and labor, as the “everyman” cowboys foiled the efforts of corrupt businessmen or villainous bankers”

<sup>44</sup> “its European origins, its elegance and sophistication of its tone, its use of melodic, waltz-time music, its picturesque and exotic settings, romance-oriented book”

<sup>45</sup> “are woven into the narrative structure, motivated by character psychology and/or plot development and expressive of the emotions, opinions or state of mind of the singer(s)”

<sup>46</sup> “1. The songs advance the plot; 2. The songs flow directly from the dialogue; 3. The songs express the characters who sing them; 4. The dances advance the plot and enhance the dramatic meaning of the songs that precede them; 5. The orchestra, through accompaniment and underscoring, parallels, complements, or advances the action”

pelas pessoas ao seu redor, importantes membros da política, para se casar. Ao conversar com a Rainha sobre seu comportamento, Conde Alfred sente-se atraído por ela e Louise o convida para jantar. Os dois se apaixonam e resolvem se casar. Durante a cerimônia, Alfred, que já havia tido maus pressentimentos momentos antes, acha estranho o fato de ter que jurar obediência à Louise e não se tornar rei, mas aceita o matrimônio. Após a união, a relação entre os dois se estremece e com o passar do tempo, Alfred começa a não suportar as ordens de Louise. Ele decide então pedir o divórcio e voltar para Paris. Ao perceber que as intenções de seu marido são reais, ela renuncia suas vontades e lhe dá os poderes de um rei.

*Alvorada de Amor* apresenta uma narrativa que se encaixa na seguinte categoria proposta por Altman: o musical conto de fada. Para ele, o período mais ilustre desse estilo musical foi compreendido a partir da realização do filme em questão até 1934, ano em que o código Hays<sup>47</sup>, implementado na indústria em 1930, tornou-se mais rígido (ALTMAN, 1989, p. 150). Isso ocorreu porque a temática vista no musical conto de fada baseava-se principalmente no relacionamento amoroso e na atração sexual entre os protagonistas. Contudo, “essa natureza sexual é mascarada por uma visão mais romantizada dos relacionamentos, disfarçada sob cenários exóticos e fantásticos, diluída em narrativas sobre batalhas e aventuras” (MAIA, RAVAZZANO, 2014, p. 62).

No caso de *Alvorada de Amor*, há uma tensão entre Alfred e Louise desde o momento em que eles se encontram. O público tem conhecimento dos vários casos de Alfred e da preocupação por parte dos demais personagens em encontrar um marido para Louise, originando a ideia de que eles ficarão juntos. Quando o atrito entre os protagonistas se inicia após terem se casado, esse surge sob forma de problemas rotineiros como quando Louise, em um dia lotado de deveres Reais, planeja o dia de seu marido, sem lhe dar a oportunidade de escolher o que quer fazer. Como aponta Altman,

o filme desenha suas situações, cenários, figurinos e acessórios de uma versão tipicamente americana dos contos dos reis e dos reinos do Velho Mundo. Os personagens principais são indivíduos maduros, não adolescentes, e de classes diferentes (comparado ao da Rainha, o título de Conde é de fato modesto) e assim identificados por dois modos diferentes de se vestir (suas roupas militares criando um contraste marcante com os vestidos e camisolas). Esse contraste é transportado para a trilha sonora por meio da oposição de uma voz operística altamente treinada à voz quase rouca e acentuada de um *chansonnier* que deve seu treinamento à rua e ao café (ALTMAN, 1989, p. 142, tradução livre)<sup>48</sup>.

<sup>47</sup> Regulamento que visava preservar a moral nos filmes lançados nos Estados Unidos. Vigorou entre os anos de 1930 e 1968.

<sup>48</sup> “the film draws its situations, sets, costumes, and props from a typically American storybook version of Old World King and Kingdoms. The main characters are mature individuals, not adolescents, and of different classes (compared to that of Queen, the title of Count is a lowly one indeed) and thus identified by two different modes

Com o sucesso de *Alvorada de Amor*, diversos filmes musicais que utilizaram as características da *operetta* e com traços do musical conto de fada foram realizados nos anos posteriores. Jeanette MacDonald e Maurice Chevalier atuaram em mais algumas dessas obras, como *O Tenente Sedutor* (*The Smiling Lieutenant*, 1931) e *Uma Hora Contigo* (*One Hour with You*, 1932).

Entretanto, o estilo apresentado pelas *operettas* rapidamente deixou de provocar interesse no público. Segundo Langford (2005, p. 85, tradução livre)<sup>49</sup>, “pode ser a percepção da opereta como uma forma inegavelmente burguesa, "teatral", no mau sentido, que explica seu desfavor crítico”. Essa visão negativa da *operetta* provavelmente foi o motivo do “retorno decepcionante do melhor e mais inovador musical deste ciclo [de *operettas* musicais com a participação de MacDonald e Chevalier], *Ama-me Esta Noite* (1932), de Robert Mamoulian” (BALIO apud COHAN, 2002, p. 5)<sup>50</sup>.

Em *Ama-me Esta Noite* (*Love Me Tonight*), Mamoulian apresenta a dupla Maurice Chevalier e Jeanette MacDonald em mais uma parceria. Maurice (Maurice Chevalier), um alfaiate parisiense, tem contas para acertar por causa da confecção de alguns ternos para o visconde Gilbert de Vazère. Ele se dirige ao castelo para cobrá-lo, mas o visconde não tem dinheiro para lhe pagar e pede que ele fique por mais uns dias, até que consiga o valor. Entretanto, para que não descubram sua verdadeira identidade, Gilbert pede a Maurice que se finja de barão. Ele reluta, mas aceita assim que vê a Princesa Jeanette (Jeanette MacDonald). Maurice se apaixona imediatamente pela moça, viúva há três anos, enquanto a Condessa Valentine (Myrna Loy), moradora do castelo e ninfomaníaca, apaixonou-se por ele. As pessoas do castelo aceitam a presença de Maurice, que em determinado momento é quase descoberto, mas Gilbert o encobre dizendo que ele está sob disfarce por questões de segurança. A princesa dá uma chance a Maurice, mas um dia, ele resolve ajeitar algumas roupas dela. Devido à perfeição de seu trabalho, ele é descoberto e Jeanette fica decepcionada, o expulsando do castelo. Maurice toma o trem de volta para casa, porém a princesa se arrepende de suas atitudes e vai atrás dele. Ele a perdoa e os dois ficam juntos.

---

of dress (his military regalia creating a striking contrast to her gowns and negligées). This contrast is carried into the sound track as the opposition of a highly trained operatic voice to the almost rasping, accented voice of a chansonnier who owes his training to street and café.”

<sup>49</sup> “it may be the perception of the operetta as an ineradicably *bourgeois* form, ‘theatrical’ in the bad sense, that accounts for its critical disfavour”

<sup>50</sup> “were presumed to be the reason for the disappointing returns of the best and most innovative musical in this cycle, Rouben Mamoulian’s *Love Me Tonight* (1932)”

A obra de Mamoulian exhibe uma narrativa que se sustenta pela criação de dois mundos heterogêneos. Esse tipo de universo funde-se pela união do casal principal, em que, geralmente, um dos membros representa a realidade em oposição ao seu parceiro ou parceira, que simboliza o mundo dos sonhos (FEUER, 1982, p. 71).

No caso de *Ama-me Esta Noite*, o contraste se dá pelo mundo musical de Maurice que se confronta com o mundo melancólico e repressivo de Jeanette. Essa inclusão de um personagem que traz música para um local silencioso é retomada em outros filmes do gênero.

Outra questão que o filme apresenta, apontada por Feuer, é o que ela chama de “músicas repassadas”<sup>51</sup>, em uma tradução livre. Esse estilo, como ela coloca, é visto somente no cinema, uma vez que compreende a seguinte atitude: uma personagem começa a cantar e, ao cruzar seu caminho com outra, a música começa a ser cantada por ela, e assim por diante. Esse é o caso da música *Isn't It Romantic?*, performada ainda no começo do filme, primeiramente por Maurice, que passa a canção para um cliente e este a “entrega” para um homem que passou por ele na rua. A canção continua em um vagão de trem, em seguida com soldados marchando, moradores humildes, terminando, enfim, com a princesa Jeanette, em um momento da narrativa no qual ela e Maurice ainda não se conheceram.

Dessa forma, *Isn't It Romantic?* conecta pessoas que vivem em mundos distintos, mas que são igualmente irrealistas, pois ambos os universos, o de Maurice e o de Jeanette, mostram pessoas se comunicando de forma ritmada e irreal (FEUER, 1982, p. 71). O que possibilitou a realização desse número em que as pessoas cantam a mesma música, pertencente ao universo diegético e de forma sincronizada, foi o fato de Mamoulian ter gravado previamente os números musicais (ALTMAN, 1989, p. 151). Sobre essa escolha de gravar a música antes do filme, Cousins afirma que

Embora fosse comum, na ópera, a trilha musical ser inteira escrita antes da encenação no palco, isso não tinha precedentes no cinema. Foi o que permitiu que Mamoulian coreografasse os movimentos de Chevalier durante sua primeira visita ao castelo no ritmo da música, que era tocada durante as tomadas (COUSINS, 2013, p. 121).

Mesmo com o lançamento de *Ama-me Esta Noite*, os filmes musicais continuaram em declínio, fazendo com que a Paramount investisse não mais em *operettas*, mas em comédias que apresentam números musicais. O gênero firmou-se novamente um ano depois de *Ama-me*

---

<sup>51</sup> “*The passed-along song*”

*Esta Noite*, em 1933, com o lançamento de *Rua 42 (42nd Street)*, dando início ao segundo ciclo dos musicais (FEUER, 2002, p. 31). Distribuído pela Warner e dirigido por Lloyd Bacon, o longa apresentou números musicais coreografados por Busby Berkeley.

*Rua 42* introduziu os musicais à temática da Grande Depressão. Julian Marsh (Warner Baxter) é contratado para dirigir o musical *Pretty Lady*. Endividado devido à quebra da Bolsa e tendo problemas de saúde, ele espera que a peça seja um sucesso para ganhar dinheiro suficiente e se aposentar. Após a atriz principal, Dorothy Brock (Bebe Daniels), quebrar seu tornozelo um dia antes do show, Marsh escala a novata Peggy Sawyer (Ruby Keeler), que fazia parte do coral, para entrar no lugar dela. Apesar do pouco tempo para ensaiar os números junto a Peggy e mesmo com a pressão em torno dela, o espetáculo é um sucesso. Peggy se torna a mais nova estrela, mas Marsh não recebe os devidos créditos.

A primeira metade da década de 1930 foi agitada para Busby Berkeley. Sua parceria com a Warner gerou os seguintes filmes de destaque os quais coreografou: *Belezas em Revista (Footlight Parade, 1933)*, também dirigido por Lloyd Bacon; *Cavadoras de Ouro (Gold Diggers of 1933, 1933)*, de Mervyn LeRoy; e *Mulheres e Música (Dames, 1934)*, de Ray Enright.

*Belezas em Revista* apresenta a história do produtor Charles Kent (James Cagney), que busca se reerguer criando curtos espetáculos para serem apresentados antes do show principal. *Cavadoras de Ouro* tem sua narrativa centrada nas consequências da Grande Depressão, quando quatro dançarinas desempregadas são contratadas para estrelarem um espetáculo que apresenta problemas de financiamento. *Mulheres e Música* exhibe a história de um milionário que tenta acabar com os musicais da Broadway, considerado algo obsceno por ele.

Para Langford, os musicais de Busby Berkeley devem ser analisados como um caso especial. Ele afirma que

a inclusão do musical nos bastidores complica essa taxonomia [do musical integrado], destacando as maneiras talvez contra-intuitivas pelas quais 'integração' aqui não é simplesmente sinônimo, como seria de esperar, de 'motivação' dramática - ou seja, respondendo a passagens de desempenho expressivo demonstrando situações narrativas em que os personagens (e não os artistas) podem plausivelmente cantar e dançar [...] O musical dos bastidores é, portanto, sem dúvida o mais 'motivado' de todas as formas do musical: os personagens se apresentam apenas no palco ou no ensaio (ou como no número 'I Only Have Eyes For You' em *Mulheres e Música*, 1935, nos sonhos ou em suas mentes) acompanhados de orquestras ou bandas diegéticas (LANGFORD, 2005, p. 86, tradução livre)<sup>52</sup>.

<sup>52</sup> “the inclusion of the backstage musical complicates this taxonomy by highlighting the perhaps counter-intuitive ways in which 'integration' here is not simply synonymous, as one might expect, with dramatic 'motivation' - that is, accounting for passages of expressive performance by providing narrative situations where

Em uma análise dos musicais de Berkeley, podemos verificar que há uma separação entre números musicais e a narrativa, como é o caso de *Cavadoras de Ouro*, estudado por Richard Dyer. Isso se deve ao fato de que os números são performados em lugares próprios para a prática, como o autor coloca, em palcos e cabarés, e a narrativa apresenta elementos do contexto histórico da época, como as consequências da Grande Depressão. Entretanto, o tom realista não chega a ser absoluto devido aos números musicais (DYER, 2002, p. 26). Isso ocorre porque, segundo Martin Rubin, um filme é efetivamente musical quando se mostra impossível do ponto de vista realista, ou seja, nos momentos de transição da narrativa para o número musical os personagens, mesmo que não tenham ensaiado ou até mesmo sem se conhecerem, performam uma dança e cantam uma música, atitude impossível à nossa realidade (RUBIN, 2002, p. 57).

Os musicais em questão não apresentaram uma transição drástica entre narrativa e música, mas sua falta de realismo ocorreu pelo fato de apresentar uma performance que tomou proporções maiores do que um verdadeiro palco de teatro podia suportar. Dessa forma, “os próprios números (como muitos estudiosos observaram) são flagrantemente e audaciosamente impossíveis em termos do espaço teatral em que supostamente estão ocorrendo” (RUBIN, 2002, p. 58, tradução livre).

Como afirma Pamela Robertson, “depois de um *establishing shot* que coloca o número em um palco ao vivo, Berkeley abandona toda a pretensão à verossimilhança teatral e, em vez disso, oferece um espetáculo de “palco” disponível apenas para o público do cinema” (2002, p. 129, tradução livre)<sup>53</sup>. Essa impossibilidade vista durante a performance divide-se em dois níveis: o da escala e o dos efeitos (RUBIN, p. 57-58). Para Rubin,

No nível da escala, os números criam um progresso constante e rápido em novos e enormes espaços que não podem ser todos (e geralmente individualmente) contidos em qualquer palco teatral, nem mesmo no gigantesco Hipódromo de Nova York. [...]. Em termos de efeitos, os números criam configurações que são viáveis apenas com uma câmera de filme, em uma mesa de edição ou em um laboratório de efeitos especiais, e que seriam impossíveis ou incompreensíveis no palco teatral (2002, p. 58, tradução livre)<sup>54</sup>.

---

the characters (rather than the performers) can plausibly sing and dance. [...] The backstage musical is thus arguably the most highly 'motivated' of all forms of the musical: the characters perform only onstage or in rehearsal (or as in the 'I Only Have Eyes For You' number in *Dames*, 1935, in dreams or their mind's eye) accompanied by diegetic orchestras or bands”

<sup>53</sup> After an establishing shot that places the number on a live stage, Berkeley abandons all pretense to theatrical verisimilitude and instead offers a “stage” spectacle available only to a film audience.

<sup>54</sup> “On the level of scale, the numbers create a constant and rapid progress into new and enormous spaces that could not all (and often individually) be contained on any theatrical stage, not even that of New York’s

Assim, os números musicais de Berkeley se tornaram um espetáculo a parte da narrativa. A performance ocorre em um ambiente diferente daquele visto no restante do filme, possuindo “suas próprias qualidades, leis e modos de comunicação” (Ibid, p. 58, tradução livre)<sup>55</sup>.

A principal característica visual dos grandiosos números coreografados por Busby Berkeley foram suas “tomadas aéreas de ângulo ultra alto - o ‘*top shot* de Berkeley’ - em que grupos de dançarinos formavam padrões complexos que variavam de flores e formas abstratas aos rostos dos atores (como em *Dames*), o seu mais famoso e copiado dispositivo [...]” (LANGFORD, 2005, p. 88-89, tradução livre)<sup>56</sup>.



Figura 2: número musical do filme *Mulheres e Música*. À esquerda, um plano frontal das dançarinas; à direita, o *top shot* das mesmas, formando uma figura semelhante à um caleidoscópio.

Esse estilo, que priorizou o prazer visual sem acrescentar algo à narrativa, ficou conhecido como *Berkeleyesque*. Rubin (2002, p. 60) afirma que “é de crucial importância para a criação do espetáculo *Berkeleyesque* um senso de gratuidade, extravagância, excesso de indulgência, ostentação - de exibição por exibição”.

Os musicais *Cavadoras de Ouro*, *Rua 42* e *Belezas de Revista* são considerados o ápice do musical de bastidores e responsáveis pelo aumento da produção de filmes de outros estúdios que também se enquadram na categoria (RUBIN, 2002, p. 55).

---

mammoth Hippodrome. [...] In terms of effects, the numbers create configurations that are feasible only with a movie camera, on an editing table, or in a special effects lab, and that would be either impossible or incomprehensible on a theatrical stage.”

<sup>55</sup> “its own qualities, laws, and modes of address.”

<sup>56</sup> “ultra-high-angle overhead shots- the 'Berkeley top shot' where massed ranks of dancers form shifting complex patterns ranging from flowers and abstract shapes to actors' faces (as in *Dames*), his most famous widely copied device”

A RKO se utilizou dessa estrutura para realizar os filmes protagonizados por Fred Astaire e Ginger Rogers, uma parceria que durou de 1933 a 1939, produzindo ao todo nove filmes<sup>57</sup>, além de serem responsáveis pelo terceiro ciclo dos musicais da década de 1930 (FEUER, 1982, p. 25). Todavia, os longa-metragens da dupla apresentaram uma abordagem diferente no que diz respeito à transição entre narrativa e números musicais. Enquanto nos filmes de Berkeley esses dois pólos, narrativa e música, foram apresentados de forma acentuada, a narrativa mostrando a vida dura dos personagens e a música exibindo grandeza, e com uma transição marcada entre eles, os filmes de Astaire/Rogers criaram um universo em que essa relação foi dada de maneira “mais homogênea e contínua um com o outro” (RUBIN, 2002, p. 59)<sup>58</sup>. Essa junção se dá por dois fatores:

(1) tornando o mundo dos números musicais mais natural e restrito (em vez de um mundo radicalmente excessivo com suas próprias leis de tempo e espaço, *à la Berkeley*), e (2) tornando o mundo da narrativa mais artificial e estilizado. O primeiro efeito é alcançado pela redução de escala e naturalização do estilo de apresentação musical. O último efeito é aprimorado pelo uso de diálogos polidos e entregas de linhas sincopadas que parecem quase tão estilizadas quanto as letras das músicas (Ibid, 2002, p. 59, tradução livre)<sup>59</sup>.

Dessa forma, não existe um local apropriado para que a música ocorra, como é o caso do teatro em Berkeley, fazendo com que os personagens cantem e dançam em qualquer lugar. Isso traz à tona a questão já mencionada da impossibilidade dos musicais. Berkeley torna seus filmes impossíveis devido à grandiosidade dos números musicais, enquanto em Astaire/Rogers isso se dá quando eles performam um número musical sem que haja um ensaio anteriormente. De forma espontânea, a dança se mostra perfeitamente executada, mesmo que, às vezes, os personagens tenham acabado de se conhecer (RUBIN, 2002, p. 57).

Além disso, diferente dos números de Berkeley, nos quais as dezenas de bailarinas dividiam o protagonismo, o foco dos números musicais dos filmes de Fred Astaire e Ginger Rogers centraliza-se neles dois. Mesmo que os longas da dupla apresentem performances mais elaboradas, os demais dançarinos permanecem como coadjuvantes (LANGFORD, 2005, p. 89).

---

<sup>57</sup> Astaire e Rogers protagonizaram seu último filme em 1949, *Ciúme, Sinal de Amor (The Berkeleys of Broadway)*, produzido pela MGM.

<sup>58</sup> “more homogenous and more continuous with each other.”

<sup>59</sup> “(1) by making the world of the musical numbers more natural and restrained (rather than a radically excessive world with its own laws of time and space, *à la Berkeley*), and (2) by making the world of the narrative more artificial and stylized. The former effect is accomplished by a reduction of scale and a naturalizing of musical performance style. The latter effect is enhanced by the use of polished dialogue and syncopated line deliveries that seem almost as stylized as song lyrics.”

Os filmes de Astaire/Rogers apresentam uma teoria concebida por Rick Altman relacionada à questão narrativa. Altman afirma que o cinema clássico é composto por motivações psicológicas essenciais para encadear a narrativa, ou seja, “um impulso inicial aciona uma série de eventos casualmente relacionados, cada um intimamente ligado aos eventos anteriores e seguintes” (ALTMAN, 2002, p. 41, tradução livre)<sup>60</sup>.

Contudo, apesar dos filmes musicais transmitirem essa impressão de causalidade, ela é utilizada somente em parte (Ibid, p. 42), sendo apresentada uma relação de paralelismo, base da teoria da “narrativa de duplo foco”. Esse conceito tem como ponto central os protagonistas dos filmes, que, na maior parte das vezes, compõem um casal.

Inicialmente, eles apresentam características opostas, tanto econômicas como psicológicas, que estão em conflito. Altman utiliza como exemplo o filme *Lua Nova* (*New Moon*, 1940), em que “ela é rica, culta, bela, facilmente ofendida; ele é pobre, prático, enérgico e obstinado” (MAIA, RAVAZZANO, 2014, p. 63). Mas que, apesar das diversas diferenças, ambos os personagens cantam para se expressar (Ibid, 63). Entretanto, diferente das convenções de outros gêneros, em que o casal principal tende a se apaixonar e casar, o ponto principal dos musicais é a resolução do conflito estabelecido entre eles. Assim, “apenas quando estas perspectivas conflitantes encontram um ponto de equilíbrio é que o relacionamento pode florescer e se consolidar” (Ibid, p. 63).

A “narrativa de duplo” pode ser utilizada não somente para filmes que apresentam um casal como protagonistas, mas também para longas como os da Shirley Temple, em que a oposição das características de sua personagem pode ser encontrada em um adulto severo (Ibid, p. 62). Altman sugere, ainda, outras duas possibilidades para filmes musicais que apresentam um casal inviável de se apaixonar:

No primeiro, a protagonista mais jovem teria como par um homem mais velho, que seria um aliado, ao invés de um parceiro romântico. [...] A segunda alternativa, [...] seria colocar um casal secundário apaixonado, enquanto a dupla principal atua como catalisador desse romance (Ibid, p. 64)

O conceito da “narrativa de duplo foco” pode ser vista nos filmes de Astaire/Rogers, como é o caso de *O Picolino* (*Top Hat*, 1935). No longa, quando os personagens se conhecem há um desentendimento entre eles. Jerry Travers (Fred Astaire) sapateia no quarto acima de onde Dale Tremont (Ginger Rogers) dorme. Eles se reconciliam após a performance de *Isn't*

---

<sup>60</sup> “An initial impulse sets in motion a series of causally related events, each one closely tied to the preceding and following events”

*This a Lovely Day?*, mas logo entram em desavença novamente devido a um mal-entendido. Tremont parte para Veneza, mas Travers vai à sua procura. Por fim, eles se reconciliam após uma dança, resultando na conciliação de suas diferenças em um final feliz.

Mesmo com toda notoriedade que o musical possuía, já sendo considerado um gênero, foi somente em 1939, ano de eclosão da Segunda Guerra Mundial, que foi realizado o filme *O Mágico de Oz* (*The Wizard of Oz*), “a primeira obra-prima musical em Technicolor” (HIRSCHHORN, 1983, p. 13).

Baseado no livro de L. Frank Baum, *O Maravilhoso Mágico de Oz* (*The Wonderful Wizard of Oz*), publicado em 1900, o filme foi produzido pela MGM e teve a direção assinada por Victor Fleming. Em *O Mágico de Oz*, acompanhamos Dorothy (Judy Garland), uma garota órfã que mora em uma fazenda no Kansas com seus tios. Ela é frequentemente perseguida por Almira Gulch (Margaret Hamilton), uma mulher que reclama de seu cachorro Totó e afirma que ele a mordeu. Cansada de sua vida na fazenda, Dorothy foge, mas logo retorna após um homem, que diz saber ler o futuro, afirmar para ela que sua tia sente sua falta. No caminho de volta à fazenda, um tornado se aproxima e sem encontrar ninguém, Dorothy se abriga na casa. Ela bate sua cabeça devido ao vento forte e quando acorda vê sua casa dentro do tornado, pessoas girando no ar do lado de fora. Quando a casa cai, Dorothy sai e se depara com a Terra dos Munchkins. Lá, ela encontra Glinda (Billie Burke), a Bruxa do Norte, que mostra à garota que sua casa caiu em cima da Bruxa do Leste. Como ela aterrorizava os Munchkins, eles a veem como uma heroína. Contudo, a irmã da Bruxa do Leste, a Bruxa Má do Oeste (Margaret Hamilton), aparece e quando ela vai pegar os sapatos de Rubi de suas irmãs, Glenda faz com que estes desapareçam e reapareçam nos pés de Dorothy. Jurando vingança, a Bruxa do Leste vai embora e Dorothy pede para voltar para casa. Glenda diz que o único jeito é falar com o Mágico que mora na cidade das Esmeraldas. Assim, Dorothy parte seguindo a Estrada dos Tijolos Amarelos e conhece no caminho um espantalho (Ray Bolger), o qual se junta a ela para pedir ao Mágico um cérebro, um homem de lata (Jack Haley), que deseja um coração, e um leão (Bert Lahr), que quer coragem.

Uma das particularidades mais notórias de *O Mágico de Oz* é a distinção entre Kansas, o mundo real, e Oz, o mundo dos sonhos. A divisão entre os dois universos torna-se clara, uma vez que foi utilizado o Technicolor em três tiras para as cenas em Oz, tornando o lugar extremamente colorido, em contraponto ao Kansas, visto em sépia.

Essa questão de ir a um lugar melhor, apresentada no filme por Dorothy quando ela ainda está no Kansas por meio da canção *Over The Rainbow*, dialoga com o conceito de utopia abordado pelos musicais e analisado por Richard Dyer. Ele aponta que o

entretenimento, no qual se encontram os filmes musicais, é visto como uma forma de “escape” e de um “desejo realizado”. Assim,

O entretenimento oferece a imagem de "algo melhor" para escapar ou algo que queremos profundamente que nosso dia-a-dia não forneça. Alternativas, esperanças, desejos - essas são as coisas da utopia, a sensação de que as coisas poderiam ser melhores, que algo diferente do que é pode ser imaginado e talvez realizado (Ibid, 2002, p. 20, tradução livre)<sup>61</sup>.

Entretanto, segundo Dyer, o entretenimento manifesta uma utopia que, ao contrário de apresentar um mundo modelo e como ele se organiza, mostra ao espectador a sensação que ele transmite (Ibid, 2002, p. 20). A canção *Over The Rainbow* apresenta um lugar sonhado por Dorothy que exemplifica a utopia, segundo a letra, *os sonhos que você ousa sonhar tornam-se realidade*<sup>62</sup> e *onde os problemas derretem feito balas de limão*<sup>63</sup>.



Figura 3: A oposição entre o Kansas, em sépia, e a Terra dos Munchkins, em Technicolor.

Além da distinção gerada pelo Technicolor, Feuer aponta que, diferente da unificação do universo de alfaiate do personagem de Chevalier com o reino de MacDonald por meio da fala ritmada em *Ama-me Esta Noite*, *O Mágico de Oz* apresenta diálogos realistas em Kansas, enquanto que em Oz há um ritmo nas falas dos Munchkins (1982, p. 71).

O que ajuda o público a se aproximar dos personagens vistos em Oz é o fato de que os atores que interpretam os personagens desse mundo imaginário são os mesmos que atuam nas cenas do Kansas. Segundo Knapp,

<sup>61</sup> “Entertainment offers the image of ‘something better’ to escape into, or something we want deeply that our day-to-day lives don’t provide. Alternatives, hopes, wishes—these are the stuff of utopia, the sense that things could be better, that something other than what is can be imagined and maybe realized”

<sup>62</sup> “and the dreams that you dare to dream really do come true”

<sup>63</sup> “where troubles melt like lemon drops”

alguns acharam a Bruxa Malvada do Oeste de Margaret Hamilton mais solidária que Glinda, de Billie Burke, pelo menos em parte porque a reconhecemos também da cena do Kansas, enquanto Glinda parece enigmática demais, uma figura de autoridade que tem dificuldade em ler porque ela não tem contrapartida no Kansas e porque parece duvidosamente motivada (2006, p. 133, tradução livre)<sup>64</sup>.

Diferente dos filmes já abordados, *O Mágico de Oz* não apresenta a temática de bastidores, sendo, segundo Bordwell e Thompson, um musical direto, “em que pessoas dançam e cantam em situações cotidianas” (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 522)<sup>65</sup>. Mueller utiliza *Over The Rainbow* para exemplificar o uso da música como um elemento que somente tem a função de enriquecer a narrativa, dado que sua letra não avança ou conta algo novo da trama (MUELLER apud LANGFORD, 2005, p. 86).

A interpretação das músicas, segundo Knapp, carrega um viés político, visto que o filme foi realizado dez anos depois da quebra da Bolsa de Valores de Nova York. Em sua visão, as letras de *Ding-Dong, the Witch Is Dead* e de *You're Out of The Woods* referem-se ao fim da Grande Depressão, que pelo visto estava superada (KNAPP, 2006, p. 134). Todavia, esse período de bonança durou pouco devido à entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial em 1941.

### 2.3 Os anos 1940

Com os Estados Unidos fazendo parte da guerra, os norte-americanos buscavam jeitos de manter os ânimos e a esperança vivos. O cinema serviu como um meio, dentre vários outros, para propagar os ideais americanos. Assim, a indústria hollywoodiana “produziu uma mistura de escapismo, apoio político, crítica social modulada e, é claro, filmes de guerra” (DIXON, FOSTER, 2008, p. 134, tradução livre)<sup>66</sup>.

Todavia, não foram somente os filmes de guerra que abordaram assuntos relacionados ao conflito. As obras pertencentes ao gênero musical “não eram meramente decorativos, mas

---

<sup>64</sup> “Moreover, in an odd way, some have found Margaret Hamilton’s Wicked Witch of the West more sympathetic than Billie Burke’s Glinda, at least in part because we recognize her, too, from the Kansas scene, whereas Glinda seems too enigmatic, an authority figure we have trouble reading because she has no Kansas counterpart and because she seems dubiously motivated.”

<sup>65</sup> Os autores colocam que um musical de bastidor também pode apresentar cenas de dança e canto em situações rotineiras.

<sup>66</sup> “[Hollywood] produced a mix of escapist fare, political agit-prop, modulated social criticism, and, of course, war films.”

funcionavam como parte integrante do esforço de guerra” (HIRSCHHORN, 1983, p. 14, tradução livre)<sup>67</sup>

Filmes musicais contendo assuntos relacionados à guerra começaram a surgir ainda em 1939, denominados pela revista *Variety* como “filmes de preparação”, segundo Parkinson (2007, p.43). Esse é o caso de *O Trovador da Liberdade* (*Let Freedom Ring*, 1939), um musical mesclado com cânones do *western* que apresenta temas ligados à tolerância étnica e religiosa, exaltando a democracia e o estilo de vida americana.

Os musicais passaram então a contar com mensagens de patriotismo, visando aumentar a moral dos americanos. Entretanto, produzi-los não era uma tarefa tão fácil quanto antes. Os experimentos com técnicas e estilos foram deixados de lado, assim como os grandiosos números, a exemplo de outras medidas tomadas:

Em 1942, o Conselho de Produção de Guerra declarou que um máximo de \$5.000 poderia ser gasto em cenários para qualquer filme. Também recomendou a redução dos ensaios filmados e a implementação do maior número possível de gravações *take* único (PARKINSON, p. 42, tradução livre)<sup>68</sup>.

Os compositores também se viram com a tarefa de criar músicas que satisfizessem todos os gostos, indo desde músicas populares até ritmos latinos (Ibid, 42). Buscava-se, também, realizar números musicais fáceis de remover posteriormente, dado que, por conta da velocidade em que a guerra ocorria, eles poderiam tornar-se obsoletos ou inadequados ao contexto social da época quando o lançamento do filme acontecesse.

O longa-metragem *A Canção da Vitória* (*Yankee Doodle Dandy*), uma cinebiografia do compositor George M. Cohan produzida pela Warner Bros., é um exemplo do efeito da guerra sob os musicais. Inicialmente, sua intenção não era a de promover o patriotismo, mas com o ataque a Pearl Harbor, que culminou com a entrada dos EUA na guerra, o filme acabou tornando-se um meio para transmitir mensagens e símbolos patriotas (CRAFT, 2019, p. 10-11). Assim, podemos identificar tais símbolos já nos créditos iniciais, os quais utilizam uma tipografia que remete à bandeira americana, formado por estrelas e listras (Ibid, p. 11).

---

<sup>67</sup> “musicals were not merely decorative, but functioned as an integral part of the war effort”

<sup>68</sup> “In 1942, the War Production Board declared that a maximum of \$5,000 could be spent on sets for any one film. It also recommended the curtailment of filmed rehearsals and the implementation of as much one-take shooting as possible.”



Figura 4: Créditos de abertura do filme *A Canção da Vitória*

Além disso, também se procurava transmitir ao público uma sensação de nostalgia do que eles consideravam ser “os bons velhos tempos” (PARKINSON, 2007, p. 45), como é o caso de *Idílio em Dó-Ré-Mi* (*For Me and My Gal*, 1942), no qual somos apresentados à história de amor entre Harry Palmer (Gene Kelly) e Jo Hayden (Judy Garland), que é posta à prova com a eclosão da Primeira Guerra Mundial.

Ainda nessa época foram realizados filmes *all-star*, os quais buscavam unir diversas estrelas de Hollywood com a intenção de mostrar que todos estavam unidos pela nação estadunidense durante a Segunda Guerra Mundial. Por exemplo, *Graças à Minha Boa Estrela* (*Thank Your Lucky Star*, 1943), que contou com a participação de atores como Humphrey Bogart, Bette Davis, Olivia de Havilland, Errol Flynn, Ida Lupino, Hattie McDaniel, entre outros (Ibid, p. 46).

Foi durante esse período de guerra que Carmen Miranda partiu para o estrelato em Hollywood, protagonizando alguns musicais como *Serenata Tropical* (*Down Argentine Way*, 1940), *Aconteceu em Havana* (*Weekend-in Havana*, 1941), *Uma Noite no Rio* (*That Night in Rio*, 1941) e *Entre a Loura e a Morena* (*The Gang's All Here*, 1943), este último dirigido por Busby Berkeley.

Tais filmes aconteceram devido à Política da Boa Vizinhança, que buscava aproximação com os países da América Latina para que estes não se unissem aos inimigos dos EUA na guerra. Hollywood havia retratado os hispânicos ainda em 1920, gerando polêmica com o governo porque a representação foi considerada estereotipada (Ibid, p. 44). Entretanto, não foi possível ver muitas mudanças nos musicais dos anos 1940.

Desta vez, apesar de terem enviado pesquisadores para verificar costumes e hábitos locais, os estúdios ainda conseguiram alienar os falantes de espanhol e português, implicando alegremente que havia pouca diferença entre os estados e suas culturas. Consequentemente, os argentinos ressentiram-se de Carmen Miranda, criada no Rio,

como um arquétipo nacional, e os brasileiros ficaram tão envergonhados com *The Lady With The Tutti Frutti Hat* em *Entre a Loura e A Morena* (1943), de Busby Berkeley, que o número foi extirpado pelos censores. Além disso, a maioria dessas imagens foi dublada por nova-iorquinos cujos sotaques eram quase ininteligíveis em Cuba, Peru e Chile (Ibid, p. 44, tradução livre)<sup>69</sup>.

Com o gênero consolidado em meados dos anos 1940 (CUNHA, 2012, p. 29), a indústria cinematográfica presenciou o surgimento da *Freed Unit*, ou unidade Freed, comandada pelo produtor Arthur Freed na MGM. Fazia parte desse grupo nomes como Fred Astaire, Judy Garland, Frank Sinatra, Busby Berkeley, Robert Mamoulian, Vincente Minnelli e Stanley Donen (Ibid, p. 49). Os musicais integrados realizados no período pós-guerra pela *Freed Unit*, especialmente os dirigidos por Vincente Minnelli, Gene Kelly e Stanley Donen, constituem a maior fonte de discussão entre pesquisadores e são considerados a “forma mais completa do gênero” (LANGFORD, 2005, p. 83, tradução livre)<sup>70</sup>.

Para iniciarmos o estudo sobre os musicais da *Freed Unit*, precisamos destacar algumas particularidades dos diretores citados. Também ressaltamos a colaboração entre eles: Kelly atuou em filmes dirigidos tanto por Minnelli quanto por Donen, inclusive dividindo a direção com este último nos longas *Um Dia Em Nova York* (*On The Town*, 1948), *Cantando na Chuva* (*Singin’ In The Rain*, 1952) e *Dançando nas Nuvens* (*It’s Always a Fair Weather*, 1955).

O cinema de Minnelli, que iniciou sua carreira já na MGM com o longa *Uma Cabana no Céu* (*Cabin in The Sky*, 1943), tem como compromisso apresentar ao público um espetáculo filmico no qual a música e a narrativa se integram. Neles, “os personagens centrais [...] estão envolvidos em uma luta para afirmar sua identidade e articular sua visão do mundo” (ELSAESSER apud NEALE, p. 101, 2000, tradução livre)<sup>71</sup>. Já os longas realizados por Kelly e Donen, que também se configuram como musicais integrados, demonstraram “uma preferência por histórias envolvendo personagens masculinos fortes, em sua implantação de

---

<sup>69</sup> “This time around, even though they dispatched researchers to verify local customs and vogues, the studios still managed to alienate Spanish and Portuguese speakers alike by blithely implying that there was little difference between the states and their cultures. Consequently, the Argentinians resented Carmen Miranda, who was raised in Rio, being cast as a national archetype, and the Brazilians were so embarrassed by “The Lady With The Tutti Frutti Hat” in Busby Berkeley’s *The Gang’s All Here* (1943) that the number was excised by the censors. Moreover, the majority of these pictures were dubbed by New Yorkers whose accents were almost unintelligible in Cuba, Peru and Chile.”

<sup>70</sup> “the most fully achieved form of the genre”

<sup>71</sup> “the central characters [...] are engaged in a struggle to assert their identity, to articulate their vision of the world”

uma *mise-en-scène* mais esparsa, mais brilhante e uniformemente iluminada” (NEALE, 2000, p. 101, tradução livre)<sup>72</sup>.

A segunda realização de Minnelli pela MGM, *Agora Seremos Felizes* (*Meet Me in St. Louis*, 1944), narra a história de uma família que vive em St. Louis, Missouri, logo após a virada do século, em 1904. O patriarca é transferido pelo emprego para a cidade de Nova York, mas suas filhas não se mostram satisfeitas com a proposta.

Sua temática coloca o lugar, St. Louis, como um personagem da trama, em um momento de empolgação devido à Exposição Universal de 1904<sup>73</sup>, que inclusive é mencionada no filme. Devido a esse sentimento de nostalgia, o musical de Minnelli é compreendido como *folk*, esse estilo

oferece ao público uma versão mitificada do passado cultural americano. Diferentemente dos outros dois subgêneros [o musical conto de fada e o musical show], que nos apresentam uma realidade contraposta a universos com algum viés de faz de conta e um rompimento mais claro com a realidade, o musical *folk*, para o autor, pinta o mundo real através do poder transformador da memória. Deste modo, o subgênero não depende totalmente da história americana, mas também não a ignora por completo, se situando no espaço intermediário que se costuma designar por tradição ou folclore (MAIA, RAVAZZANO, 2014, p. 62).

No que diz respeito aos números musicais, segundo Feuer, como não há uma narrativa envolvendo os bastidores de um espetáculo, o mundo torna-se o palco para as performances e Minnelli busca enquadrar os personagens como se eles estivessem em um. Por exemplo, ela cita os números *Have Yourself A Merry Little Christmas* e *The Trolley Song*. No primeiro, uma janela com cortinas emoldura as personagens de Judy Garland e Margaret O'Brien, ao passo que no segundo Garland canta em um trem, tornando o veículo seu tablado e os passageiros seus espectadores (FEUER, 1982, p. 23).

---

<sup>72</sup> “preference for stories involving strong male friendships, in their deployment of a sparser, brighter and more evenly lit *mise-en-scène*”

<sup>73</sup> Exposição mundial ocorrida na cidade de St. Louis, Missouri, no ano de 1904. Ficou conhecida por apresentar novidades tecnológicas, artefatos voltados ao entretenimento, além de sediar os jogos da III Olimpíada.



Figura 5: À esquerda, o número musical *Have Yourself a Merry Little Christmas*, à direita, *The Trolley Song*

Essa questão também é tratada por Schatz a partir do número *Be a Clown*, de *O Pirata* (*The Pirate*, 1948), em que Garland e Kelly performam um número em cima de um palco. Esses números mostram que “mesmo o musical integrado nunca perdeu de vista a importância primária do 'show', quer seja apresentado como uma produção no palco ou como a expressão 'natural' de uma comunidade musicalmente inclinada” (SCHATZ, 1981, p. 193, tradução livre)<sup>74</sup>

Além disso, o número musical *Under The Bamboo Tree*, performado por O'Brien e Garland e apresentado no filme como um dança na qual as personagens já estavam ensaiando por um determinado tempo, é analisado por Feuer ao que ela afirma que há um prazer em ser amador (FEUER, 1982, p. 13). Isso implica em uma aproximação maior do público com os personagens, como é o caso de Garland, o qual canta e dança como uma entusiasta e não com uma profissional (Ibid, p. 14). Assim, diferente de Berkeley, que exhibe performances já em sua versão final, geralmente apresentadas na noite de estreia do espetáculo, a abordagem vista em *Under The Bamboo Tree* e em diversos números musicais de outras obras tende a apresentar performances que também já estão finalizados, mas em forma de ensaio (Ibid, p. 9).

essa abordagem tende a apresentar números musicais finalizados em forma de um ensaio, sendo oposta à de Berkeley, que exhibe as performances prontas, em vários filmes é mostrada durante a noite de abertura do espetáculo (Ibid, p. 9).

Observamos no cinema de Minnelli a denominada “atmosfera de ilusões”, proveniente “não apenas pelas atitudes e talentos dos artistas, mas também pelo cenário e cenografia, composição musical, direção de arte e estratégia geral do diretor” (SCHATZ, 1981, p. 193,

<sup>74</sup> “even the integrated musical never lost sight of the primary importance of the ‘show’, whether it was presented as an onstage production or as the ‘natural’ expression of a musically inclined community.”

tradução livre)<sup>75</sup>. Tal atmosfera também é construída nos balés de sonho, comum no cinema de Minnelli e no de Kelly-Donen. Essas sequências representam o sonho e expressam os desejos de um personagem, como também

Prenunciam de forma simbólica o resultado final da trama. Os balés que recapitulam a trama remontam a narrativa em forma simbólica até o ponto de ruptura. A resolução da narrativa ocorre logo após o balé, o que implica que o balé dos sonhos foi catalisador na resolução da narrativa do filme. Os balés dos sonhos da variedade de solução de problemas ocorrem em um momento em que o sonho inicial do dançarino principal se desfaz; cabe ao sonho reunir as coisas novamente (FEUER, 1982, p. 74, tradução livre)<sup>76</sup>.

A exemplo do balé de sonho há o do filme *Sinfonia de Paris* (*An American In Paris*, 1951), de Minnelli, que ocorre após a personagem Lise Bouvier (Leslie Caron) partir, deixando para trás Jerry Mulligan (Gene Kelly), seu interesse amoroso. Um cartaz rasgado ao meio voa, parando em frente a Jerry, com um desenho de Paris. A câmera se aproxima do rosto do personagem e por meio da sobreposição de imagens, acontece a transição do mundo real para o balé dos sonhos. Contendo aproximadamente 17 minutos, o número percorre a relação entre Bouvier e Mulligan e ao terminar, Lise retorna para ficar com Jerry.



Figura 6: O balé de sonho de *Sinfonia de Paris*

<sup>75</sup> “not only from the attitudes and talents of the performers, but also from stage and set design, musical composition, art direction, and overall strategy of the director.”

<sup>76</sup> “foreshadows in symbolic form the eventual outcome of the plot. Those ballets which recapitulate the plot retrace the narrative in symbolic form to its point of rupture. The resolution of the narrative comes on the heels of the ballet, implying the dream ballet has been catalytic in resolving the film’s narrative. dream ballets of the problem-solving variety occur at a point when the initial dream of the principal dancer has fallen apart; it is up to the dream to put things back together again”

Conforme Neale (2000), enquanto o balé de sonho é um elemento comum no cinema de Minnelli e de Donen, há dois números musicais distintos no cinema dos diretores. A parceira Donen-Kelly dá preferência por performances ambientadas na rua, enquanto Minnelli opta por cenas musicais de celebração, ou seja, que ocorrem em festas.

Ademais, em relação aos números, Feuer faz o seguinte apontamento: “se não conseguimos distinguir a diferença entre ilusão e realidade, o próprio filme musical pode parecer tão "real" quanto a vida comum” (1982, p. 79, tradução livre)<sup>77</sup>. Dessa forma, filmes como *O Mágico de Oz* e *Yolanda e O Ladrão (Yolanda and The Thief, 1945)* apresentam um mundo de fantasia como um mundo real. Ao passo que musicais como *Agora Seremos Felizes* e *Um Dia em Nova York (On The Town, 1948)* exibem somente o mundo real do qual as músicas emergem (Ibid, p. 79).

Ao final dos anos 1940, ainda que os musicais apresentassem seu caráter utópico, as narrativas passaram a conter traços mais pessoais, “onde a instância era a sobrevivência ou a superação” (CUNHA, 2012, p. 30), como é o caso de *Um Dia Em Nova York* e *Sinfonia de Paris*. A década seguinte mostrou que o gênero “conseguiu reescrever sua trajetória, ajustando-se aos sentidos daquele contexto: mais realidade frente aos desafios do mundo e da vida sem, contudo, perder a magia e o envolvimento” (Ibid, p. 30).

Ainda no início dos anos 1950, Gene Kelly e Stanley Donen dirigiram *Cantando na Chuva (Singin' in The Rain, 1952)*. O filme é “geralmente considerado como a apoteose do musical integrado” (LANGFORD, 2005, p. 101, tradução livre)<sup>78</sup> e objeto principal de análise deste trabalho.

---

<sup>77</sup> “If we can't tell the difference between illusion and reality, the musical film itself may appear just as 'real' as ordinary life

<sup>78</sup> “generally regarded as the apotheosis of the integrated musical”

### 3. Cantando na Chuva

Ainda que *Cantando na Chuva* tenha sido realizado há mais de seis décadas, ele continua sendo um objeto de estudo de pesquisadores, além de figurar em listas como “Os 100 maiores filmes americanos de todos os tempos”<sup>79</sup>, do *American Film Institute*, e “Os 50 maiores filmes de todos os tempos”<sup>80</sup>, da *British Film Institute*. Portanto, é notória a importância da obra não somente para o gênero musical como também para o cinema de maneira geral.

O longa inicia sua narrativa com uma *première* do filme *The Royal Rascal*, um drama histórico estrelado por Don Lockwood (Gene Kelly) e Lina Lamont (Jean Hagen) e considerado, segundo os letrados do teatro, o “maior filme de 1927”. Diante da empolgação e dos gritos do público, Dora Bailey (Madge Blake, não creditada) comenta a chegada de astros do cinema para a exibição do filme. Cosmo Brown (Donald O’Connor), pianista e melhor amigo de Lockwood, chega, mas não é agraciado pelo público como os outros artistas. Por fim, a chegada de Don e Lina provoca um alvoroço entre os presentes. Dora pede que ele conte a história de como alcançou o estrelato. Inicialmente relutante, Don fala que sempre esteve junto de Cosmo e que sempre buscou seguir o lema “dignidade, dignidade sempre”. Em forma de *flashback*, Don conta como o entretenimento sempre fez parte de sua vida, desde quando era criança até se tornar adulto. Entretanto, as imagens vistas contradizem as afirmações dele. Assim, enquanto afirma que seus pais os levavam no cinema, vemos Don e Cosmo entrando escondidos na sala; o Conservatório de Belas Artes, o qual ele afirma que estudaram, na verdade era um bar em que tocavam e a academia de dança que frequentaram não passava de uma noite de espetáculos para amadores. Após tentarem entrar sem sucesso para o *vaudeville*, Don e Cosmo partem para a Califórnia e conseguem emprego tocando durante as gravações de filmes na Monumental Pictures. Um dia, um dublê se machuca e Don pede ao diretor para substituir o homem. Ele torna-se dublê até o dia em que o produtor, R. F. Simpson, oferece a ele um papel em um filme. Enquanto isso, Lina, que até então tinha desprezado seus convites, mostra-se interessada por ele quando descobre que ambos irão atuar juntos, mas ele a rejeita. O *flashback* termina e começa a sessão de *The Royal Rascal*.

---

<sup>79</sup> Disponível em: <https://www.afi.com/afis-100-years-100-movies-10th-anniversary-edition/>. Acesso em: 14/11/2019.

<sup>80</sup> Disponível em: <https://www.bfi.org.uk/news/50-greatest-films-all-time>. Acesso em: 14/11/2019.

Ao final da exibição, o filme mostra-se um sucesso e Don e Lina sobem ao palco para agradecer ao público, mas somente Don discursa. Ao saírem, Lina reclama por não poder falar ao final das exibições, sua voz se mostra extremamente aguda e estridente. Cosmo, R. F. Simpson (Millard Mitchell) e outro homem da equipe tentam explicar para ela que Don possui mais experiência e que dessa forma ela evita constrangimento diante do público por conta de sua voz. Eles então partem separadamente para a festa de R. F. Simpson a fim de evitar multidões.

No caminho, o carro de Cosmo dá problema e o público reconhece Don, amontoando-se em torno dele. Ele corre e escala um veículo e um bondinho, até cair no carro de uma mulher. Ela se assusta e só o reconhece após um policial dizer que ele é o Don Lockwood. Ela oferece carona e se apresenta como Kathy Selden (Debbie Reynolds). Durante o trajeto, ele se mostra interessado por ela ao dizer que sua profissão é algo que o deixa solitário, mas ela debocha, afirmando que atores de cinema só fazem caretas e que se você viu um filme significa que já viu todos. Don pergunta o que Kathy faz e ela diz que é atriz de teatro e ele também a provoca.

Kathy chega à casa de R. F. Simpson e pede informações para onde deve ir uma vez que ela é uma garota do *Coconut Grove*. A festa acontece, diversos atores e atrizes dançam. Don chega e questiona Cosmo se ele é um bom ator, o amigo responde que sim, mas não entende a dúvida. R. F. Simpson cumprimenta Don e pede para que a música seja interrompida. Há a exibição de um pequeno vídeo totalmente falado e sincronizado, mas os convidados não compreendem inicialmente o que acontece. Simpson então comenta que a Warner está realizando o primeiro filme falado, *O Cantor de Jazz*, mas logo dizem que isso não vai dar em nada. A festa continua com um grande bolo de comemoração, Kathy sai de dentro dele e logo avista Don, ela se espanta enquanto ele sorri. Após apresentar um número de dança junto com outras mulheres, ele tenta falar com ela, mas Lina aparece e demonstra ciúmes. Kathy pega uma torta para jogar na cara de Don, mas ele desvia e ela acerta em Lina, que grita. Kathy então sai rapidamente da casa de Simpson e Don tenta segui-la, mas não consegue.

Três semanas depois, Don Lockwood encontra Cosmo Brown em um estúdio na Monumental Pictures. Cosmo lê no jornal que *O Cantor de Jazz* é um sucesso na primeira semana de exibição. Don então lhe conta do novo filme que irá gravar, intitulado *The Dueling Cavalier*, sobre a Revolução Francesa. Cosmo diz para usarem algum filme já feito com um título diferente, dizendo que se você já viu um, viu todos. Don se assusta, fala que Kathy lhe

disse a mesma coisa e que ainda pensa nela. Cosmo pede para o amigo não se abalar por isso, uma vez que ele é um grande ator e então canta *Make Em' Laugh*.

As gravações de *The Dueling Cavalier* começam. Enquanto fazem a cena, Lina conta para Don que Kathy foi demitida devido ao acidente ocorrido na festa. Don se irrita com a atitude dela e os dois se insultam. Contudo, a gravação é interrompida por R. F. Simpson, dizendo que o sucesso de *O Cantor de Jazz* fez com o que o público pedisse por mais filmes falados e, dessa forma, *The Dueling Cavalier* se transformaria em um.

Enquanto Kathy Selden atua em outra produção da Monumental Pictures, Cosmo a vê e chama Don. Simpson afirma que gostaria que ela participasse do filme, Don concorda e ele a contrata. Kathy e Don caminham pelos estúdios, ela confessa que na verdade é sua fã e que já viu vários de seus filmes e ele diz que não para de pensar nela desde que se conheceram. Eles então entram em um estúdio, um palco grande com a imagem de um pôr-do-sol. Don liga as luzes e um grande ventilador, ele canta para Kathy a música *You Were Meant For Me*.

Um jornal indica que, com o cinema falado, é a era dos instrutores de dicção. Lina Lamont faz aula, mas sem sucesso. Ao mesmo tempo, Don também faz aula em outra sala. Cosmo chega e observa a aula. Ambos começam a fazer trava-língua, resultando no número musical *Moses Supposes*.

As gravações de *The Dueling Cavalier* são retomadas, mas cheias de problemas por causa do som. Lina não consegue falar na direção de um arbusto por conta da movimentação; o microfone precisa ser colocado dentro de seu vestido, todavia passa a captar as batidas do coração; por fim, R. F. Simpson chega ao estúdio e puxa o fio do microfone por considerar algo perigoso, no qual as pessoas podem tropeçar, fazendo com que Lina caia. O filme estreia, mas também apresenta complicações. O som do colar de Lina é estridente; as pessoas riem da sua voz; as falas ficam fora de sincronia. Por fim, *The Dueling Cavalier* leva o público às gargalhadas e torna-se um fracasso.

Don, Cosmo e Kathy vão para a casa. Frustrados, eles conversam sobre o futuro e as possibilidades de salvar o filme. Kathy então sugere que ele faça de *The Dueling Cavalier* um musical. Don reluta inicialmente, mas se convence. Eles comemoram e cantam *Good Morning*, pois já é de madrugada. Após cantarem e dançarem, Don percebe ser inviável fazer um musical devido à voz de Lina. Cosmo sugere que ela seja dublada por Kathy, mas ele não gosta, pois assim ela estará comprometendo sua carreira. Kathy insiste, afirmando que a prioridade no momento é salvar o filme, e então Don diz que irá falar com R. F. Simpson no dia seguinte. Ao se despedirem, Don se mostra extremamente feliz. Ele resolve voltar a pé para a casa, mesmo com a chuva, cantando e dançando a música *Singin' In The Rain*.

No dia seguinte, Don e Cosmo falam com Simpson, que concorda com a ideia. Eles pensam em um novo nome e escolhem *The Dancing Cavalier*, além de resolverem colocar um número de dança moderna no filme. Kathy grava a música *Would You?* com a presença de uma orquestra, enquanto Lina utiliza um aparelho. Ela e Don então gravam a cena dublando a música que toca durante no *set*. Simpson, Cosmo e Don assistem a uma versão do número e Simpson a aprova. Ele pergunta sobre o número musical moderno, Don diz que tem uma ideia e a explica. Vemos o que Don planeja, o balé *The Broadway Melody* sobre um iniciante que busca a vida na Broadway. Ao término de seu pensamento, Simpson diz não conseguir visualizar o número e que precisa vê-lo filmado. Kathy então dubla as cenas de diálogo de Lina e ao terminar, beija Don. Lina aparece e diz que não aceita ser dublada por Kathy.

Os jornais noticiam o talento musical de Lina. R. F. Simpson se mostra confuso com a publicidade, pois jamais proferiu tais informações. Lina entra na sua sala e afirma que concedeu tais entrevistas e que, por ser responsável por sua própria publicidade, pode processar todos do estúdio caso não concorde com algo dito por eles. Assim, ela exige que Kathy não seja creditada e que Simpson retire o papel que ele deu a ela em um filme.

Na noite de estreia de *The Dancing Cavalier*, todos se mostram surpresos com a voz de Lina e o filme é um sucesso. Após subirem ao palco para agradecer o público, Lina fala que Kathy ainda irá dublá-la por muito tempo. Don e Kathy discutem com ela, Simpson fica nervoso e não consegue intervir. O público pede para que façam um discurso e Lina prontamente vai, sem que Don a impeça. Ela começa a falar e a plateia logo estranha sua voz, pedindo que ela cante. Sem saber o que fazer, eles sugerem para que ela duble, enquanto Kathy canta atrás da cortina. Elas aceitam, mas Kathy não gosta da ideia. Lina canta *Singin' in The Rain* e durante a música, Don, Cosmo e Simpson levantam a cortina, revelando a verdade sobre a voz de Lina. Kathy corre e Don pede para o público a parar. Ele diz que foi a voz de Kathy que todos ouviram e amaram. Eles cantam *You Are My Lucky Star* e ela o perdoa. Por fim, eles estampam um *outdoor* no alto de uma montanha no qual está escrito *Singin' in The Rain*.

### 3.1 A Narrativa

Um dos maiores destaques de *Cantando na Chuva* é sua narrativa, que diz respeito à indústria cinematográfica norte-americana no período do surgimento do cinema sonoro. Essa temática se mostra extremamente significativa para a obra, instigando o estudo desse

elemento. Para dar início ao estudo da narrativa, interessa-nos compreender a teoria que diferencia história de enredo.

De acordo com Bordwell e Thompson, ainda que esses princípios aparentem semelhança, eles exprimem noções distintas. O termo história consiste no “conjunto de todos os eventos numa narrativa, os que são explicitamente apresentados e os que são inferidos pelo espectador” (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 146 - 147); já o enredo constitui “tudo que está presente de maneira visível e audível no filme a que assistimos” (Ibid, p. 147). Entretanto, eventos de um filme não se limitam a pertencerem somente ao enredo ou a história, podendo fazer parte de ambos conceitos.

A partir dessa classificação, Bordwell propõe uma divisão no enredo no que diz respeito ao conflito da trama, composta pelas seguintes fases: “1. estágio imperturbável; 2. a perturbação; 3. a luta; 4. a eliminação da perturbação” (BORDWELL apud COHAN, 2000, p. 54, tradução livre)<sup>81</sup>. Cohan (2000) insere os elementos de *Cantando na Chuva* dentro desse fundamento, assim o estágio imperturbável corresponde ao momento em que *The Royal Rascal* estreia; a perturbação é relativa ao lançamento de *O Cantor de Jazz*; a luta significa buscar meios de dublar Lina Lamont, o grande problema a ser enfrentado; e a eliminação condiz com o fato de que ao se revelar o segredo da dublagem, Lina abandona a exibição e implicitamente o cinema.

A principal questão narrativa apresentada é a dificuldade de execução de um filme “falado” na época da transição sonora. *Cantando na Chuva* busca nos relatos e nos acontecimentos da época elementos para inserir na sua história. Observamos que o filme apresenta situações semelhantes em momentos distintos, antes e depois do surgimento do som, para exemplificar as consequências dessa novidade. A exemplo, Don caminha entre diversos filmes que estão sendo gravados simultaneamente e no mesmo espaço, ele conversa com Cosmo quando os diretores gritam para indicar a movimentação dos atores; em contraponto, durante a gravação da versão falada de *The Dueling Cavalier*, o diretor insiste que todos façam silêncio enquanto permanece em um espaço fechado junto da câmera, devido ao barulho que ela faz, qualquer som torna-se significativo, como as batidas do coração de Lina.

O filme acentua a questão do som não apenas nas cenas ambientadas nos estúdios no momento das gravações, mas também por meio da personagem de Lina, baseada em John Gilbert, que perdeu seu emprego devido à sua voz (CLOVER, 2002, p. 152). Podemos

---

<sup>81</sup> “an undisturbed stage, the disturbance, the struggle, and the elimination of the disturbance”.

perceber que *Cantando na Chuva* tarda a mostrar Lina se comunicando, sendo a primeira cena em que ela fala extremamente significativa. Isso ocorre porque a tensão de ouvirmos sua voz foi estabelecida antes. Primeiramente, quando ela e Don chegam à *première*, ele se mostra bastante comunicativo, ao passo que ela se mantém em silêncio. Já na cena seguinte, essa situação se repete e, uma vez que eles estão no palco, sentimos uma necessidade maior ainda de ouvir o que ela deseja falar. O plano em que Lina fala ocorre nas coxias, após sua saída do palco. A movimentação dos personagens contribui para a expectativa do público, Lina aparenta raiva e se contorce, rodeada pelos demais personagens os quais a olham fixamente, ficando assim na posição central do quadro. Em seguida, enquanto ela se aproxima de R. F. Simpson, a câmera segue seu movimento, o que reforça o foco em sua personagem e consequentemente em sua voz.



Figura 7: A movimentação do plano em que Lina Lamont fala pela primeira vez

A voz de Lina é a principal característica da personagem e sua particularidade a torna negativa para o cinema sonoro, levando os personagens a procurarem meios de ocultá-la sem que o filme “falado” deixasse de ser produzido. Podemos aproximar essa situação, que de fato ocorreu na indústria, com a ideia de vococentrismo posta por Michel Chion. Segundo o autor,

Afirmar que, no cinema, o som é maioritariamente vococêntrico significa lembrar que, em quase todos os casos, favorece a voz, evidencia-a e destaca-a dos outros sons. É a voz que, na rodagem, é captada na tomada de som, que é quase sempre, de facto, uma tomada de voz; e é a voz que se isola na mistura, como um instrumento solista, do qual os outros sons, músicas e ruídos, seriam apenas o acompanhamento (CHION, 2008, p. 13).

Dessa forma, uma vez que a voz é favorecida acima dos demais sons na maioria dos filmes<sup>82</sup>, tornando-se um elemento extremamente importante, a de Lina se diferencia e é lembrada pelo público por se diferir de maneira negativa e exagerada das demais.

*Cantando na Chuva* então apresenta a questão da dublagem juntamente com a de creditar devidamente o dublador. Entretanto, ela se torna irônica, pois a voz da atriz Debbie Reynolds não foi utilizada na música *Would You?*, além de ter sido dublada pela própria atriz que interpreta Lina nas cenas em que Kathy a dubla. Podemos notar como mais irônico o fato da cantora que dublou Reynolds na música não ter sido creditada em *Cantando na Chuva* (CLOVER, 2002, p. 158).

A partir desse aspecto da dublagem, Clover faz a seguinte observação

A preocupação com dublar precede a aparição de Kathy no filme, pois, como as seqüências de abertura nos dizem, Don Lockwood começou sua própria carreira no cinema como dublê. De fato, da mesma maneira que a história de Kathy afirma apresentar o momento originário da duplicação de voz, a história do jovem Don afirma apresentar o momento originário da duplicação do corpo (CLOVER, 2002, p. 157, tradução livre)<sup>83</sup>.

Esse paralelo se mostra pertinente porque o dublador e o dublê exercem funções similares, visto que os dois se utilizam de uma espécie de mimetismo, seja da voz ou do corpo. Essa dualidade une os personagens de Don e de Kathy, pois ele começou a carreira como dublê de um ator e ela como dubladora de Lina.

Os conflitos envolvendo a transição do cinema mudo para os filmes “falados” permeiam toda obra e, segundo Cohan, coexistem junto de outro: o do casal romântico (2000, p. 55). Essa questão está adequada com a previamente abordada teoria de duplo foco de Altman. Os personagens são opostos ao apresentarem as seguintes características: Kathy representa a juventude, o canto e a inovação, ao passo que Don simboliza a maturidade, a dança e o estrelato (Ibid, p. 57).

Entretanto, ressaltamos que a narrativa de duplo foco é utilizada para teorizar musicais em que o casal se apresenta como dois seres de construções antagônicas, que resolvem suas diferenças ao final (MAIA, RAVAZZANO, 2014, p. 62). Em *Cantando na Chuva* essa teoria se encaixa na obra em questão não por tais motivos, mas por apresentar personagens com

---

<sup>82</sup> Essa constatação não é válida para todas as obras, já que há narrativas construídas sem nenhum diálogo.

<sup>83</sup> “The concern with doubling precedes Kathy’s appearance in the film, for, as the opening sequences tell us, Don Lockwood began his own film career as a stunt man. Indeed, in much the same way that the story of Kathy claims to present the originary moment of voice doubling, the story of young Don claims to present the originary moment of body doubling.”

características que se complementam a favor da realização de *The Dueling Cavalier*. Assim, a função de Kathy no filme não é apenas ser o interesse amoroso de Don.

Além disso, o relacionamento entre Don e Kathy se diferencia de outros musicais, os quais tendem a criar diversos pontos de conflito durante a narrativa. Em *Cantando na Chuva* há um atrito entre o casal principal logo após se conhecerem, o qual é resolvido. Ao longo da narrativa, Don e Kathy mantém uma relação que se mostra plana durante quase todo o filme, desestabilizando-se somente ao final, quando Kathy encontra-se decepcionada ao ter que dublar Lina atrás da cortina. Porém, o casal logo se restabelece e terminam juntos no filme. Segundo Langford,

A unidade do casal romântico está associada à restauração da voz de Kathy e seu reconhecimento tardio como uma estrela musical por direito próprio: esse acúmulo climático e comemorativo de integrações bem-sucedidas supera efetivamente nossa consciência da necessária mediação do filme (como filme) da performance e alcança a mesma invocação nostálgica do imediatismo como o musical dos bastidores (2005, p. 102, tradução livre)<sup>84</sup>.

Dessa forma, a oposição é um conceito inserido implicitamente durante todo o filme. Ele aparece não somente nas questões relativas à narrativa de duplo foco, mas também no contraste entre som e imagem, movendo assim toda a narrativa (COHEN, 2000, p. 57).

É evidente que *Cantando na Chuva* apresenta uma narrativa enquadrada na classificação do musical de bastidor (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 522). Contudo, podemos destacar que ele converte os cânones desse subgênero e os insere no âmbito cinematográfico. Assim, os bastidores de teatro dão lugar aos de um estúdio de cinema e a realização de um espetáculo teatral torna-se a de um filme. A obra então recebe um caráter metalinguístico, falando do cinema dentro do espaço fílmico.

Essa questão de metalinguagem se aproxima da teoria de Christian Metz (2007), intitulada “construção em ‘abismo’”. As obras que se enquadram nesse princípio apresentam narrativas em que há um filme dentro do filme, de forma a entrelaçar os acontecimentos entre eles. Essa situação ocorre em *Cantando na Chuva*, uma vez que a realização de *The Dancing Cavalier* percorre e influencia toda a narrativa.

Entretanto, não podemos afirmar que essa construção em abismo é completa, como Metz a percebe na obra *8 ½*, de Fellini, pois os personagens da obra fictícia não são uma

---

<sup>84</sup> “The unity of the romantic couple is associated with the restoration of Kathy's voice and her belated recognition as a musical star in her own right: this climactic and celebratory accumulation of successful integrations effectively overwhelms our awareness of film's necessary mediation (as film) of performance and accomplishes the same nostalgic invocation of immediacy as the backstage musical.”

espécie de alter ego nem do personagem Don Lockwood e nem dos diretores, Gene Kelly e Stanley Donen. Isso porque vemos poucas e rápidas cenas do filme fictício, sem termos a possibilidade de analisar a personalidade do personagem de Lockwood, além do fato de *The Dancing Cavalier* se ambientar em tempos distantes ao ano de 1927, ainda na época da Revolução Francesa. Todavia, a teoria de Metz se aproxima com os números musicais, dado que eles remetem à carreira de Gene Kelly, especialmente no número *Broadway Melody*, analisado adiante.

Para além da categorização do filme como uma obra metalinguística, mas ainda relativo às teorias do gênero musical, o filme exhibe particularidades do que Feuer denomina de “mito do entretenimento”. Conforme a autora,

O mito do entretenimento é constituído por uma oscilação entre desmistificação e remitização. Os musicais, como os mitos, exibem uma estrutura estratificada. A função ostensiva ou superficial desses musicais é dar prazer ao público, revelando o que acontece nos bastidores do teatro ou Hollywood, ou seja, desmistificar a produção de entretenimento. Mas os filmes remetem em outro nível o que eles pretendem expor. Apenas performances malsucedidas são desmistificadas (FEUER, 2002, p. 32, tradução livre)<sup>85</sup>.

A teoria de Feuer é pertinente em relação à obra *Cantando na Chuva*, pois apresenta ao público o filme fictício *The Dueling Cavalier* como a obra fracassada que é desmistificada quando acompanhamos os percalços de sua realização. Em compensação, a mistificação ocorre quando presenciamos números musicais como *Broadway Melody*, não vemos seus bastidores e seu resultado final não apresenta falhas.

Como mistificar determinadas performances mantém o caráter utópico dos musicais, o filme analisado executa esse fundamento acertadamente, de maneira que torcemos para o sucesso do filme realizado pelos personagens, sem lembrarmos que ele continua tendo uma atmosfera fantasiosa e que tudo dará certo ao final.

Embora tenha sido lançado em 1952 e ambientado ao final dos anos 1920, *Cantando na Chuva* apresenta uma narrativa vívida que perdura por gerações. Segundo Langford, o filme apresenta traços da paródia e do pastiche mesmo sendo uma obra clássica, mostrando que esses estilos “de modo algum são limitados a Nova Onda pós-clássica da década de 1970”

---

<sup>85</sup> “The myth of entertainment is constituted by an oscillation between demystification and remythification. Musicals, like myths, exhibit a stratified structure. The ostensible or surface function of these musicals is to give pleasure to the audience by revealing what goes on behind the scenes in the theater or Hollywood, that is, to demystify the production of entertainment. But the films remythicize at another level that which they set out to expose. Only unsuccessful performances are demystified.”

(LANGFORD, 2005, p. 101, tradução livre)<sup>86</sup>. Essa característica torna o filme diferente dos demais musicais feitos por Hollywood até então, ajudando a explicar sua popularidade. Ademais, Langford ressalta que *Cantando na Chuva* é o musical que mais “incorpora o espírito e o caráter dos musicais produzidos pela *Unit Freed* na MGM entre 1939 e 1959” (Ibid, 2005, p. 101, tradução livre)<sup>87</sup>.

### 3.2 Os números musicais

Como já foi abordado nesta pesquisa, o canto e a dança, especialmente esta última, são elementos de extrema importância aos filmes musicais, sendo o gênero caracterizado pela presença de ambos. Posto isso, é imprescindível o estudo e análise dos números musicais que compõem *Cantando na Chuva*.

Primeiramente, enfatizamos que a maneira com a qual os números musicais foram inseridos confere à obra a classificação de musical integrado. Todavia, ressaltamos que eles não possuem como função principal a de avançar a narrativa, mas funcionam como um complemento à história. Cohan profere uma reflexão interessante sobre o assunto. Para ele, as performances do filme

Localizam a fusão do corpo e da voz, do som e da imagem, o alegre ato de cantar e dançar dos personagens e igualam a performance musical à inovação e naturalidade, juxtapondo esses valores à principal fonte de perturbação da trama: obsolescência e engenharia (COHAN, 2000, p. 56 - 57, tradução livre)<sup>88</sup>.

Outro ponto relevante é o fato da maioria das músicas apresentadas em *Cantando na Chuva* terem sido escritas para filmes anteriores, feitos entre o final dos anos 1920 e início dos anos 1930, e que a obra em questão tenha sido construída em volta delas (COHAN, 2000, p. 67). Isso difere o filme de outros musicais, os quais utilizam a narrativa como ponto de partida para só depois criar e encaixar as músicas. Assim, *Cantando na Chuva* provoca uma sensação de nostalgia naqueles que já assistiram aos musicais que apresentam pela primeira

---

<sup>86</sup> “are by no means limited the post-classical New Wave of the 1970s”

<sup>87</sup> “embodies the spirit and character of the musicals produced by the Freed Unit at MGM between 1939 and 1959”

<sup>88</sup> “they locate the fusion of body and voice, of sound and image, in the characters' joyous act of singing and dancing, and they equate musical performance with innovation and naturalness, juxtaposing these values to the plot's main source of disturbance: obsolescence and engineering.”

vez as músicas, além de fazer uma releitura delas e de prestar uma grande homenagem ao gênero.

O primeiro número musical *Fit as Fiddle (And Ready For Love)* é apresentado rapidamente durante o *flashback* de Don, quando ele e Cosmo buscam uma nova vida no *vaudeville*. A inserção da música não avança a história, servindo apenas para ilustrar o passado do personagem assim como as outras músicas do *flashback*. Entretanto, ela apresenta um verso que irá se repetir em *Singin' in The Rain*, “*i'm ready for love*”, gerando uma ligação entre essa primeira música e a principal.

As músicas seguintes, *Temptation* e *All I Do is Dream of You*, são inseridas na cena da festa na casa de R. F. Simpson. *Temptation* foi utilizada em sua versão instrumental, tocando durante os planos de ambientação da festa. Num primeiro momento, ela parece ser uma música extradiegética, mas é mostrado o contrário quando paramos de ouvi-lá no mesmo instante em que Simpson pede para encerrar a música. Já *All I Do is Dream of You* traz o primeiro número musical performado por Kathy, apesar de não estar sozinha, mas cercada por diversas dançarinas. Ainda que não seja extremamente relevante à história, podemos perceber que a letra conversa com a narrativa no sentido que embora Kathy tenha afirmado na cena anterior não se interessar por cinema ou por Don, ela admite em um momento posterior assistir a seus filmes e ler notícias sobre sua vida. Assim, podemos inferir que a música adianta implicitamente a informação que veremos depois.

O número seguinte, *Make Em' Laugh*, é mais expressivo que os anteriores em termos de execução. A performance é realizada por Cosmo após ele pedir a Don para que não desanime com as tentativas de encontrar Kathy, que até então não a vê desde a festa. O intuito de *Make Em' Laugh* é mostrar a necessidade de se manter firme para agradar o público, em um paralelo implícito com o mundo do entretenimento. Enquanto canta, Cosmo faz expressões cômicas com o rosto, dança de maneira divertida e realiza acrobacias.



Figura 8: Expressão cômica e uma das acrobacias de *Make Em' Laugh*

A música em si apresenta um curioso fato. Criada especialmente para o filme, ela apresenta uma grande semelhança com a canção *Be a Clown*, de Cole Porter, escrita para o filme *O Pirata* e performada por Gene Kelly e Judy Garland (CLOVER, 2002, p. 158). Podemos notar que, além da melodia similar, ambas transmitem a mesma reflexão, a de entreter alguém. No caso da música de Porter há a ideia de se tornar um palhaço.

Antes da próxima performance, vemos três capas de jornais indicarem a passagem de tempo. No primeiro lemos a manchete “revolução em Hollywood”; no segundo “estúdios se convertem aos *talkies*” e no terceiro “filmes musicais varrem o país”. Em seguida, o número musical inicia, composto por um *medley*<sup>89</sup> das músicas *I've Got a Feelin' You're Foolin'*, *The Wedding of The Painted Doll*, *Should I?* e por uma montagem de diversos segmentos repetidos. Ele é bastante colorido e animado, por ser gravado em estúdio, e os cenários se constituem de paredes brilhosas. As roupas dos atores também apresentam cores vibrantes.



Figura 9

<sup>89</sup> Mistura de diversas músicas resultando em uma só.

Posteriormente, saímos desse mundo por meio de uma transição na qual o plano seguinte surge no meio da tela e se abre para as extremidades horizontalmente, mostrando um cantor e diversas dançarinas ao seu redor, incluindo Kathy. Inicialmente, ele é configurado como um primeiro plano, mas, pelo movimento de recuo utilizando uma grua, o quadro abre e vemos que a performance se constitui num estúdio durante uma gravação, devido à presença da equipe localizada em torno da câmera e de equipamentos como a vara de *boom*. A partir desse plano há uma mudança também na música, que passa a ser *Beautiful Girl*.

Assim, é possível notar que esse número é uma tentativa da Monumental Pictures de realizar um filme falado; entretanto, ele não é retomado posteriormente, levando ao questionamento de que se houve alguma dificuldade com o som ou se foi um sucesso. Também vale ressaltar que apesar de ser bastante colorido, ao final dos anos 1920 havia somente o *Technicolor* de duas cores, o qual, como visto anteriormente, produzia imagens com cores relativas apenas aos tons verdes e vermelhos. Assim, na época da transição não seria possível captar toda a extravagância visual dessa performance, mas com a tecnologia existente no início dos anos 1950 isso foi possível.

O próximo número se dá pouco depois de *Beautiful Girl*, tanto em relação ao tempo de duração do filme quanto em termos diegéticos. Don leva Kathy ao estúdio e o ilumina conforme os filmes fazem. Ele canta para ela *You Were Meant For Me* e os dois dançam. Ressaltamos que a função dessa música é a de expressar para o público e para Kathy os sentimentos de Don por ela. Dessa forma, sua letra não acrescenta algo novo para a história, mas é após esse número que Don e Kathy ficam juntos.

A performance subsequente ocorre em uma aula de dicção, protagonizada por Don e Cosmo, *Moses Supposes*. Ela é baseada em um trava-língua popular da cultura norte-americana, incluindo a seguinte parte do texto na letra da música: *Moses supposes his toeses are roses / but Moses supposes erroneously / for Moses he knowses his toeses aren't roses / as Moses supposes his toeses to be*<sup>90</sup>. Don e Cosmo a cantam como uma forma de brincadeira com o professor de dicção. A dança, diferente das demais apresentadas até então, é um sapateado, e mesmo com os personagens mudando de superfície na qual sapateiam, em determinado momento eles sobem em uma mesa de madeira, o som permanece o mesmo,

---

<sup>90</sup> Em tradução livre: “Moisés supõe que seus dedos dos pés são rosas / mas Moisés supõe erroneamente / pois Moisés sabe que seus dedos dos pés não são rosas / como Moisés supõe que seus dedos dos pés são”

levando à possibilidade dele ter sido dublado. A performance tem o caráter apenas de entreter o público e os personagens, não é retomada posteriormente e nem se mostra relevante à trama.

O número musical seguinte é *Good Morning*, performada por Don, Cosmo e Kathy, após a decisão de fazer de *The Dueling Cavalier* um filme musical. A música é inserida nesse momento uma vez que já é madrugada e os personagens, contentes por terem arrumado uma solução, desejam bom dia entre si. A performance consiste em sua maior parte do sapateado, intercalada com breves momentos dos três dançando balé; Kathy dançando hula<sup>91</sup>; Don fazendo movimentos típicos de um toureiro e Cosmo fingindo dançar com alguém, simulando uma pessoa a partir da capa de chuva. Podemos verificar determinados detalhes no número, como a movimentação dos personagens, a qual na maioria das vezes mantém Kathy entre Cosmo e Don; além das roupas do casal principal de tons semelhantes, unindo-os. Além disso, destacamos que no momento inicial da música Kathy está perto de uma janela, sendo possível notar a chuva que cai do lado de fora, e ela fala: “e que manhã adorável”<sup>92</sup>. Essa situação adianta a cena seguinte, na qual Don canta *Singin' in The Rain*.



Figura 10: A posição dos personagens durante o número musical e as cores das roupas de Don e Kathy

A música que intitula o filme tornou-se uma cena emblemática para o cinema e para os musicais. A performance é repleta de detalhes interessantes de serem destacados, a começar pelo diálogo que a antecede. Don deixa Kathy em casa, a chuva continua caindo e eles se despedem. Nesse momento ela fala para ele tomar cuidado com sua garganta, visto que agora

<sup>91</sup> Dança tradicional havaiana.

<sup>92</sup> “and what a lovely morning”

é um cantor e o tempo pode o deixar doente. Don responde como se não tivesse percebido o tempo chuvoso e diz “de onde eu estou, o sol está brilhando em todo lugar”<sup>93</sup>, eles então se beijam. A fala de Don exprime o fato de ele estar tão feliz, que nem a chuva é capaz de mudar seu humor. Ele desce os degraus da casa de Kathy com o braço aberto, enquanto a outra mão segura um guarda-chuva. Sua expressão facial mostra apreciação pela chuva. Ao ver o motorista, Don pede para que ele vá embora ao fazer um movimento com um braço indicando a ele seguir. O homem não entende e ele repete com mais ênfase. O carro sai e ele começa a caminhar pela calçada.

Durante sua caminhada, Don cruza com um homem atordoado e apressado por conta da chuva, colocando-o em contraponto com o personagem, que claramente não se preocupa com isso. Ele para de andar conforme a melodia muda, coloca uma das mãos para fora do guarda-chuva, como se estivesse verificando se a chuva cessou, e o fecha. Don começa a cantar a música e volta a caminhar. A letra expressa seus sentimentos, retomando a ideia de que mesmo com o tempo fechado há somente a sensação de alegria, como pode ser visto nos seguintes versos: “estou rindo nas nuvens / tão escuras lá em cima / o sol está no meu coração / e estou pronto para amar / deixe as nuvens de tempestade perseguirem / todos do lugar / vamos lá com a chuva / eu tenho um sorriso no meu rosto”<sup>94</sup>. Enquanto canta, o personagem sobe em um poste, o qual se torna uma espécie de sol artificial para o número (DE LUCAS, 2014, p. 62), e ao descer o plano se aproxima enfatizando o verso da música “e estou pronto para amar” (fig. 11 e 12); acena para um casal que se protege da chuva com um jornal (fig. 13) e abre os braços para sentir a chuva caindo (fig. 14). Nesse último movimento, a câmera se aproxima do seu rosto e transforma o quadro em um primeiro plano, enfatizando sua expressão de alegria uma vez que ele olha para cima (fig. 15).

---

<sup>93</sup> Tradução livre. “From where I stand the sun is shining in all over the place”

<sup>94</sup> Tradução livre. “I’m laughing at clouds / so dark up above / the sun’s in my heart / and I’m ready for love / let the stormy clouds chase / everyone from the place / come on with the rain / I have a smile on my face”



Figura 11



Figura 12



Figura 13



Figura 14



Figura 15

Após essas ações, o personagem volta a andar e para diante de uma loja, sapateando neste local. Em determinado momento ele interage com a figura de uma mulher exposta na vitrina ao se curvar como uma espécie de cumprimento e fazer de seu guarda-chuva um instrumento, como se estivesse tocando algo para ela. Nesse plano, o quadro se aproxima de Don e do desenho da mulher, portanto não vemos mais a chuva que cai, pois ele está debaixo

de uma tenda (fig. 16). A junção desses elementos que compõem o quadro retoma a aproximação de Don e Kathy. Percebemos que Gene Kelly, como dançarino, executa movimentos com tamanha naturalidade que, segundo Cohan (2000), a tarefa de dançar aparenta ser tão simples quanto a de caminhar.



Figura 16: O plano ainda aberto, com a chuva caindo, e ao final do movimento, fechado e sem chuva.

Don para de cantar e então volta a sapatear pela calçada. Em um dos movimentos, ele vira o guarda-chuva para baixo e gira ao redor dele, uma das mãos segura o objeto, enquanto ele utiliza a outra para sentir a chuva, de modo que ela fica estendida com a palma para cima (fig. 17). Em um instante posterior, Don se posiciona embaixo de um cano que escorre água. Primeiramente ele segura o guarda-chuva, mas depois o tira (fig. 18). Sua expressão é de total contentamento e em seguida, movido pela forte água que caiu sobre ele, o personagem decide sair da calçada e começa a dançar na rua.



Figura 17



Figura 18

Um ponto interessante que merece nossa atenção é o contraste visual dessa cena. Como De Lucas cita, o tempo fechado, as construções de cor escura, a maioria cinza e marrom e até mesmo o terno de Don contrastam com os elementos urbanos presentes de cor viva, como as plantas verdes, o alarme de incêndio vermelho e as cores vibrantes da vitrina. Segundo ela, “esses pontos de cor combinam com a dança alegre, reduzindo a atmosfera sombria dos tons predominantes, mas sem cancelar completamente seu efeito” (DE LUCAS, 2014, p. 61, tradução livre)<sup>95</sup>.

A sequência em que ele dança na rua dá início ao clímax do número. A música se torna mais intensa e durante o movimento do personagem o plano abre com o uso da grua, permitindo uma visão ampla do local, uma vez que ele o percorre em movimentos circulares.



Figura 19

Em seguida, ele volta a fazer alguns movimentos na calçada e começa a espirrar água de uma pequena poça. A música novamente se intensifica e ele então pula em uma enorme poça na rua. Don pisa e espirra água para todos os lados. De Lucas então define essa ação como *child-like splash*, em tradução livre, “espirro de água infantil”, que está “profundamente conectado com essa ideia de felicidade descontrolada e selvagem” (Ibid, p. 63, tradução livre)<sup>96</sup>. Essa reflexão se mostra pertinente uma vez que a performance está no fim, mostrando o crescimento da alegria de Don. Entretanto, um policial se aproxima do personagem e ele para, levando ao término abrupto do número e deixando o espectador com a sensação de algo inacabado (fig. 20). Ele então volta para a calçada, faz um movimento como se estivesse secando os pés e fechado o guarda-chuva. Ao olhar para o policial, de expressão séria, Don

<sup>95</sup> “These points of colour match with the cheery dancing, reducing the dull atmosphere of the prevailing tones but without completely cancelling its effect.”

<sup>96</sup> “deeply connected with this idea of uncontrolled and wild happiness that is the dominant feature at the end of the number”

tenta se justificar cantando o verso mais famoso da música “eu estou dançando e cantando na chuva”<sup>97</sup> (fig. 21).



Figura 20



Figura 21

Ele decide ir embora, dessa vez sem dançar, e ao se afastar do policial, e conseqüentemente da câmera, cruza com um homem e dá seu guarda-chuva para ele. Essa atitude mostra que mesmo ao ter que parar de dançar seu entusiasmo permanece. Ademais, salientamos que essa performance confere ao espectador a sensação de que a felicidade é algo próximo, possível de ser alcançada (DE LUCAS, 2014, p. 64).

Após *Singin' in The Rain*, vemos rapidamente Kathy e Lina gravando a música *Would You?*. Não há dança e as duas apenas cantam de frente para um microfone e um gravador, respectivamente.

O próximo número musical, portanto, é o balé *The Broadway Melody*, que se enquadra no já abordado balé dos sonhos. Ele ocorre somente na imaginação de Don, quando vai contar para R. F. Simpson sua ideia para o número musical moderno do agora intitulado *The Dancing Cavalier*. Eles estão na sala de projeção junto a Cosmo, uma versão do filme termina e ao começar a dizer o que pensa, Don aponta para a tela escura. A câmera acompanha o movimento de sua mão e para quando enquadra toda a tela de projeção. O número então surge por meio de um fade, causando a sensação de que está sendo exibido para todos que estão ali.

*The Broadway Melody* é composto por segmentos que contam uma história semelhante a de Don, vista no *flashback* da cena inicial. Inicialmente, em um cenário escuro impossível de ser identificado, ele canta em direção à câmera a música *Broadway Melody*

<sup>97</sup> “I’m dancin’ and singin’ in the rain”

(fig. 22). A câmera então se afasta, deixando Don pequeno em relação ao quadro, e o local se ilumina com letreiros semelhantes aos da *Times Square*<sup>98</sup> (fig. 23).



Figura 22



Figura 23

O plano da figura 22 abaixa enquanto diversas pessoas entram no quadro correndo. A narrativa começa ao vermos um homem, interpretado por Gene Kelly, chegar na cidade grande. As roupas vestidas por ele remetem ao interior e suas ações, como encarar as pessoas que cruzam seu caminho e olhar para as construções ao seu redor, isso nos leva ao entendimento de que ele é novo naquele lugar. No entanto, toda essa narrativa é construída de forma visualmente irreal, as construções são todas pintadas e tanto o cenário quanto o figurino são estilizados, reforçando esse mundo dos sonhos. O homem vai então tentar um emprego no mundo do entretenimento, batendo em todas as portas de agentes de teatros enquanto canta *Gotta Dance*. Ele é recusado diversas vezes até que um o aceita e o convida para entrar (fig. 24). Lá dentro, ele se depara com diversos artistas e todos cantam e dançam *Gotta Dance* (fig. 25).

<sup>98</sup> Cruzamento localizado em Manhattan, na cidade de Nova York, famoso por seus letreiros e por situar o complexo de teatros da Broadway.



Figura 24



Figura 25

Contudo, a dança é interrompida quando, ao fazer um movimento, ele fica frente à perna de uma mulher, interpretada por Cyd Charisse, gerando interesse e curiosidade nele. Ela está sentada e em seus pés há o chapéu do homem, o qual ele havia tirado para dançar (fig. 26). Para mostrar a mulher pela primeira vez, a câmera é manuseada a fim de percorrer todo seu corpo, objetificando-a. Ela se encontra em uma mesa acompanhada de outros homens, mas levanta e dança. A música, antes animada, torna-se mais sedutora, correspondendo com as intenções da mulher. O homem inicialmente resiste, mas se entrega a ela e assim ambos dançam juntos (fig. 27). Quando estão para se beijar, tanto a dança como o beijo são interrompidos por um dos homens que estava na mesa da mulher, que oferece a ela uma joia. Ela o acompanha, deixando o homem sozinho. Todos voltam a dançar e ele e seu chefe saem desse cenário. Verificamos que o homem, novato no *show business*, já se entregou aos encantos de uma mulher, mas não ficou com ela devido às relações de poder dos bastidores, em que os mais ricos se sobressaem, até mesmo no que diz respeito a relacionamentos amorosos.



Figura 26



Figura 27

No segmento seguinte, o personagem inicia seu trabalho na indústria do entretenimento. A montagem nos mostra primeiramente o Burlesque; em seguida, o *Vaudeville*; e por fim, o *Ziegfeld Follies*. Destacamos que essa ordem sugere a ascensão de seus empregos e se assemelha bastante com a carreira inicial de Don. Além disso, indica as transformações do teatro musical, como abordado no primeiro capítulo.

Já famoso, o homem vai a uma festa, provavelmente da alta sociedade. Ao chegar, todos o observam. Entretanto, sua expressão de contentamento por estar ali se esvai ao encontrar a mulher, que em termos diegéticos não a via há bastante tempo (fig. 28). Nesse momento, adentramos na mente do personagem, em um pensamento no qual eles dançam (fig. 29).



Figura 28



Figura 29

Observamos diferenças nesse segmento e no que Kelly e Charisse dançaram anteriormente. Há um contraste entre o cenário vermelho com objetos pintados e o ambiente de cor clara com móveis reais. Também as roupas dos protagonistas, vibrantes na primeira dança, dão lugar à cor preta para ele e ao branco para ela. Essa oposição ilustra os sentimentos dele, visto estarmos em seu pensamento. Logo, a cor escura simboliza o fato dele se sentir incompleto por não tê-la. Ademais, o branco se mistura com as cores do cenário, levando a interpretação de que o homem não faz verdadeiramente parte daquele lugar. Não apenas no campo visual, a música e a dança também se diferem, sendo a primeira algo mais animado e sedutor, enquanto a segunda é um balé. Ressaltamos que o cenário no qual o pensamento do homem ocorre se assemelha muito com aquele em que Don canta para Kathy *You Were Meant For Me*. Sobre esse último contraste, Alon faz a pertinente observação de que a relação entre o homem e a mulher “não se trata de luxúria, mas de amor” (ALON, 2017, p. 22,

tradução livre)<sup>99</sup>. Ao voltar do pensamento, o personagem vai empolgado ao encontro da mulher, entretanto, ela o esnoba, indo em direção ao homem já apresentado no segmento em que se conheceram. Triste, ele resolve ir embora do lugar.

O personagem então volta ao cenário de teatros apresentado no início do número (fig. 30). Ainda desanimado, ele então se surpreende ao ver um homem de aparência semelhante à sua quando chegou na cidade cantando *Broadway Rhythm*. Sua esperança é então retomada, ele volta a cantar, a dançar e diversas pessoas se unem a ele (fig. 31). O último plano desse balé de sonhos consiste em uma sobreposição de um plano de Don, no qual ele é colocado na frente das demais pessoas que estão no cenário. Ao final, há um zoom no personagem sem que o plano atrás dele se mova (fig. 30). Ao terminar a explicação do número, R. F. Simpson diz não conseguir visualizar muito bem o que Don planeja fazer, tornando um tanto cômico já que o público viu toda a grandiosidade do número, mas que, aparentemente, não serviu para nada em termos de diegese.



Figura 30



Figura 31

*Broadway Melody* é o último número do filme que apresenta uma dança. As demais músicas apresentadas ocorrem no final do filme. Primeiro, quando a personagem de Lina canta *Would You?* em *The Dancing Cavalier*, essa segunda aparição da música no filme é importante, pois vemos o produto final da dublagem e que a ideia funcionou perfeitamente. Em seguida, temos o número em que Lina “canta” *Singin’ in The Rain*, sendo na verdade dublada por Kathy. Essa performance é necessária para mostrar a verdade ao espectador diegético. Sem ela, Lina continuaria usando a voz de Kathy como se fosse a sua. Por fim, após a verdade vir à tona, Don canta *You Are My Lucky Star* para Kathy, eles sobem ao palco

<sup>99</sup> “this is not a matter of lust but love”

e cantam frente à plateia, mas ela não aparece, visto que toda a importância e atenção dessa música é voltada ao casal.

O final de *You Are My Lucky Star* não é cantado por Don, mas sim por um coral. Essa transição acontece no mesmo momento em que há uma mudança da imagem para o plano final, no qual Don e Kathy aparecem à frente de um *outdoor* com suas imagens e o título *Singin' in The Rain*, indicando que o casal protagonizará um filme com o mesmo título da obra em questão. Isso fica claro quando vemos na mesma imagem o nome da produtora fictícia Monumental Pictures (fig. 32).



Figura 32

Postas essas análises, é possível notar que os números musicais de *Cantando na Chuva*, apesar de não possuírem a função de avançar a narrativa, fazem do filme um musical integrado, ao serem inseridos a partir de situações cotidianas. Também, é interessante ver que, mesmo parecendo simples, eles apresentam diversas camadas, possibilitando inúmeras discussões.

### 3.3 O gênero nas relações dos personagens

Para além das discussões relacionadas exclusivamente às teorias e aos aspectos do cinema, abordaremos neste tópico a questão de gênero presente em *Cantando na Chuva*. A análise é voltada para as relações entre os personagens e as implicações envolvendo as figuras femininas e masculinas do filme. Embora tais aspectos possam se mostrar imperceptíveis para o público, sua discussão se mostra extremamente pertinente para o entendimento do filme.

Como visto, a história de *Cantando na Chuva* é centrada em Don, Cosmo, Kathy e Lina. O filme apresenta uma relação entre os personagens em que Don e Cosmo são amigos

desde pequenos e dividem as experiências com o *showbiz*; Don e Lina se conhecem quando são selecionados para interpretar um casal em um filme; e por fim, vemos o primeiro encontro entre Don e Kathy e os momentos que os levam a se apaixonarem. Sobre esses vínculos, Prock afirma que

Os homens, Don e Cosmo, finalmente estão ligados (ao longo do filme, Cosmo não é apenas o alter ego de Don, mas um poderoso aliado), e essa posição no enredo também se reflete no discurso musical. As duas mulheres, Kathy e Lina, por outro lado, são nitidamente opostas uma à outra: e, no entanto, Kathy e Lina, nunca aliadas, substituem-se facilmente; e, como tal, elas se alternam na posição de "mulher" e oposto a Kelly como "homem" (PROCK, 2000, p. 299, tradução livre)<sup>100</sup>.

Portanto, Prock afirma que *Cantando na Chuva* apresenta personagens femininos e masculinos de forma hierarquizada, colocando, assim, os homens em um patamar acima das mulheres (2000, p. 298). Ao observarmos o filme, pode ser que essa questão passe despercebida, visto a posição estabelecida do homem na sociedade como figura de destaque, situação que conseqüentemente se reflete no cinema. Também é válido considerar que Gene Kelly era um grande astro do cinema e do gênero, sendo protagonista em quase todos os filmes que atuava. Logo, o fato do filme girar em torno de seu personagem não levou a maior parte do público, tanto na época quanto hoje em dia, a se perguntar o motivo pelo qual a questão de gênero é construída da maneira que vimos em *Cantando na Chuva*.

Já nas primeiras cenas do filme somos apresentados às situações que demonstram as relações entre os gêneros. Don se mostra comunicativo, ao passo que Lina silencia o tempo todo. Após a exibição de *The Royal Rascal*, ele faz o discurso enquanto ela fica calada. Embora o filme busque retratar os percalços enfrentados pela indústria na época da transição sonora, ele o faz colocando uma personagem feminina em uma posição de imperfeição, dado que, por conta de sua voz, ela não durará muito tempo na indústria, mesmo que sua presença implique em um ótimo retorno financeiro ao estúdio. Podemos ressaltar que a voz de Lina “não se ‘encaixa’ na imagem da beleza feminina que ela projeta” (Ibid, p. 300, tradução livre)<sup>101</sup>, isso se mostra bastante pertinente uma vez que a personagem, mesmo desejada pelos homens e vista como um modelo a ser seguido pelas mulheres, vê sua carreira acabar porque

---

<sup>100</sup> “The men, Don and Cosmo, are finally linked together (throughout the film Cosmo is not just Don's alter ego but a powerful ally), and this position in the plot is reflected in the musical discourse as well. The two women, Kathy and Lina, on the other hand, are distinctly opposed to each other: and yet Kathy and Lina, never allies, rather readily replace each other; and, as such, they stand interchangeably for one another in the position of "woman" and opposite Kelly as "man."

<sup>101</sup> “does not "fit" with the image of feminine beauty she projects”

sua voz destoa da imagem exibida por elas nos filmes mudos e nas *premières*, em que ela não fala com o público.

Por outro lado, desde o primeiro momento no qual Don é mostrado ao público, também é apresentada sua personalidade carismática e cheia de energia, além de másculo. Com naturalidade, ele toma a função de se comunicar com o público, fazendo com que seu personagem, em contrapartida com a de Lina, esteja “sempre associado à fala natural e à capacidade linguística” (Ibid, p. 300, tradução livre)<sup>102</sup>. Dessa forma, enquanto Lina é suscetível de deixar a indústria a qualquer momento, Don consegue se manter mesmo com o advento do som.

Entretanto, essa não é a única situação do filme que coloca o homem acima da mulher, pois essa atitude também ocorre na relação entre Don e Kathy. Primeiramente, salientamos que a importância de um personagem possuir uma performance solo se deve ao fato de poder se expressar e, assim, conferir “ao público uma sensação de acesso à vida autêntica e interior dos personagens do musical, construindo-os de forma poderosa e simples” (Ibid, p. 297, tradução livre)<sup>103</sup>. Posto isso, ao recapitularmos a obra percebemos que Kathy, mesmo sendo uma das protagonistas, não apresenta nenhum número musical solo. Assim, a personagem não tem oportunidade de criar essa espécie de vínculo com o espectador, diferente dos personagens masculinos da trama, com os quais criamos uma empatia maior quando os vemos dançando e cantando para expressar seus sentimentos, como em *Moses Supposes* e *Singin' in The Rain*.

Como Prock coloca, observamos Kathy cantar sozinha, sem dança, apenas quando ela grava a música *Would You?*. Todavia, ela não é inserida no filme desde o começo e nem mesmo é finalizada, sendo utilizado apenas um trecho da canção. Além disso, o fragmento de *Would You?* é interpolado com uma cena de Lina ensaiando a música com a gravação de Kathy (Ibid, p. 303 - 304).

A cena de Kathy e a de Lina ocorre em diferentes tempos e espaços. Também há um contraponto relacionado ao acompanhamento sonoro presente enquanto elas cantam. Kathy se encontra rodeada por uma orquestra e se posiciona ao seu lado Don (fig. 33), ao passo que Lina canta para um fonógrafo com algumas pessoas à sua volta (fig. 34). Após o ensaio de Lina, vemos a música já em seu estágio final ao ser inserida no filme *The Dancing Cavalier*,

---

<sup>102</sup> “is always associated with natural speech and linguistic ability”

<sup>103</sup> “ gives the audience a sense of access to the authentic, inner lives of the musical's characters, powerfully yet simply”

enquanto a personagem a dubla durante as gravações. Em seguida, com a tela preto e branco, percebemos que a ideia da dublagem foi um sucesso.

Dessa forma, a única música que Kathy canta sozinha é agravada pela inserção da música incompleta e pelas cenas em que Lina ensaia e a dubla, deixando a personagem sem nenhuma personalidade no que diz respeito ao âmbito das performances musicais e sem que ela crie um vínculo mais profundo com o público.



Figura 33



Figura 34

Outra questão vista em *Cantando na Chuva* que minimiza a figura feminina é a objetificação da mulher, questão já frequente nos filmes *hollywoodianos*, visto que eles

tipicamente associam masculinidade à visão, no comando de um olhar ativo e voyeurista, eles representam a feminilidade da mesma maneira que falta e passiva, exibem e olham. A figura feminina é transformada em um enigma para ser investigada, redimida ou punida, ou é visualmente fragmentada em um espetáculo fetichizado - por exemplo, em close-ups que direcionam a atenção para partes glamourizadas de seu corpo (COHAN, 2000, p. 62, tradução livre)<sup>104</sup>.

Essa situação é encontrada no número *Broadway Melody* a partir da participação de Cyd Charisse, uma vez que ela

Existe apenas como uma ferramenta para avançar a narrativa básica do número de fantasia da auto-realização de Kelly através da dança. No balé, Cyd Charisse representa uma mulher desejável, uma figura de fantasia abertamente sexualizada

<sup>104</sup> “typically associate masculinity with seeing, in command of an active, voyeuristic look, they just as typically represent femininity as lacking and passive, put on exhibition and looked at. The female figure is either made an enigma to be investigated, redeemed, or punished, or she is visually fragmented in a fetishized spectacle - for example, in close-ups that direct attention to glamorized parts of her body”

cujo anonimato no balé (e, é claro, no filme) garante sua objetificação completa (PROCK, 2000, p. 315, tradução livre)<sup>105</sup>.

Desde o momento em que aparece pela primeira vez ela é sexualizada. A câmera mostra primeiramente seus pés (rever fig. 26) e percorre de forma lenta e descarada por seu corpo, mostrando somente ao final seu rosto (fig. 35). Sua personagem não tem nome e sequer fala ou canta em algum momento do número musical, ela somente dança, intensificando ainda mais a posição de seu corpo como um mero objeto. A única função da figura de Charisse no filme é de ser o interesse amoroso do personagem de Don em sua imaginação.



Figura 35

Podemos estabelecer uma relação entre o papel de Cyd Charisse no filme com o cinema musical de Gene Kelly. Prock afirma que Kelly, diferente de outros atores do gênero, buscava dividir ao mínimo as performances com parceiras femininas, dado que elas “representam uma ameaça ao desenvolvimento da estética ‘masculina’ de Kelly” (Ibid, p. 315, tradução livre)<sup>106</sup>. Com isso, “as mulheres são frequentemente transformadas em meros objetos cuja função principal era apontar para as exibições atléticas de Kelly” (Ibid, p. 313, tradução livre)<sup>107</sup>. Dessa forma, a inserção de Cyd Charisse em *Cantando na Chuva* como uma personagem sem nome e sem fala, que aparece somente em um número musical, serve para acentuar a masculinidade de Don e a capacidade como dançarino de Kelly.

<sup>105</sup> “exists solely as a tool to advance the fantasy number's basic narrative of Kelly's self-realization through dance. In the ballet Cyd Charisse represents a desirable woman, an overtly sexualized fantasy figure whose anonymity within the ballet (and, of course, the film) ensures her complete objectification”

<sup>106</sup> “because they pose a threat to Kelly's developing "masculine" aesthetic”

<sup>107</sup> “women are often transformed into mere objects whose primary function was to point back to Kelly's own athletic displays”

A questão da masculinidade permeia não somente o personagem de Don, como também o ator e o diretor do filme, Gene Kelly. Prock afirma que Kelly tinha uma preocupação em afirmar sua masculinidade procurando justificar que a dança se assemelhava com o esporte, além de sempre exibir um corpo atlético em seus filmes (Ibid, p. 312 - 313). Isso porque a dança sempre carregou um estigma de ser uma prática feminina, em contraponto com o esporte, associado à figura masculina.

Esse assunto pode assemelhar-se com o levantamento feito por Cohan relacionado à orientação sexual dos personagens. Como o autor afirma, o casal heterossexual do filme, Don e Kathy, constitui-se após a eliminação do terceiro elemento, Cosmo. Este, por outro lado, somava-se ao personagem Don antes dele se juntar a Kathy, excluindo Lina (COHAN, 2000, p. 65). Outrossim, para além dessas relações, Cohan aponta que o personagem de Kelly sente mais prazer em expressar seus sentimentos por meio da dança do que observar seu interesse romântico performando em *All I Do is Dream About You*.

Já em *Make Em' Laugh*, Cosmo dança para Don não como uma mulher supostamente faria, mas de maneira intensa e energética, induzindo a homossexualidade do personagem (DOTY *apud* COHAN, 2000, p. 64). Ademais, “a insinuação de que a dança pode encenar o desejo homoerótico ressurgue quando os dois homens sincronizam seus movimentos como uma dança desafiadora em *Moses Supposes*” (COHAN, 2000, p. 64, tradução livre)<sup>108</sup>. Dessa forma, a aproximação entre essas questões voltadas à sexualidade e à preocupação relacionada à masculinidade que Kelly tinha dialogam de forma pertinente com a afirmação de Mayne sobre a fantasia, a qual ocorre “como a encenação do desejo... uma forma de *mise-en-scène*” (MAYNE *apud* COHAN, 2000, p. 64, tradução livre)<sup>109</sup>.

Dessa forma, podemos concluir que Cantando na Chuva apresenta discussões diversas no âmbito cinematográfico, abrangendo questões narrativas e performáticas, além de ter se estabelecido como um dos grandes clássicos do gênero musical e do cinema mundial, bem como favoreceu a carreira de Gene Kelly. O longa também suscita debates pertinentes para além do campo audiovisual, envolvendo questões de gênero. Ele possibilita discussões, mesmo que não tenha sido a intenção dos realizadores, sobre a sexualidade dos personagens. Por outro lado, o filme se mostra um tanto quanto problemático em sua abordagem do papel

---

<sup>108</sup> “The intimation that dance can stage homoerotic desire resurfaces when the two men synchronize their movement as a challenge dance in 'Moses Supposes'.

<sup>109</sup> “as the Staging of desire... a form of *mise-en-scène*”

feminino. Apesar dessa questão negativa, o filme ainda se mantém como a maior obra do gênero.

## Considerações finais

Com o musical já consolidado na época de seu lançamento, *Cantando na Chuva* se mostra um divisor de águas para o gênero. Ele introduz uma linguagem metalinguística e constrói sua narrativa a partir de músicas feitas para filmes anteriores. Ao apresentar uma atmosfera vívida e empolgante, é lembrado e homenageado até os dias atuais, sendo classificado em diversas listas de melhores filmes e musicais.

A importância do filme também vai além dessas questões ao analisarmos o lugar que ele se coloca cronologicamente na trajetória do gênero, ou seja, na Era de Ouro. O gênero musical começou a apresentar sinais de declínio entre o final dos anos 1950 e início dos anos 1960. *Cantando na Chuva* então se estabelece como o marco desse período e vai além disso, sendo considerado a obra máxima do gênero musical. Ganhou o imaginário popular, tornando-se reconhecido por seus clichês e momentos-chave, como o número musical que dá título à obra, homenageado e parodiado em dezenas de obras posteriores. É reconhecido até hoje, mesmo por pessoas que não têm contato profundo com cinema. Ou seja, consolidou-se como um clássico da história cinematográfica.

A produção do gênero continuou após a realização de *Cantando na Chuva*, mas começou a passar por transformações, implicando em mudanças no tom e nas temáticas de filmes musicais posteriores, além do declínio do gênero. Primeiramente a *Freed Unit* continuou a realizar filmes do gênero na década de 1950, como *A Roda da Fortuna* (*The Band Wagon*, 1953), de narrativa semelhante à obra *Cantando na Chuva*, mas toma como ambiente principal os palcos da Broadway; *A Lenda dos Beijos Perdidos* (*Brigadoon*, 1954) e *Dançando nas Nuvens* (*It's Always a Fair Weather*, 1955), os quais apresentam Gene Kelly como protagonista; e *Gigi* (1958). Mais à frente desse grupo, a MGM foi responsável por lançar *O Prisioneiro do Rock* (*Jailhouse Rock*, 1957), um dos primeiros filmes de Elvis Presley, que viria a se tornar um astro recorrente do gênero nos anos 1960.

Para além da MGM, adaptações de obras de Rogers e Hammerstein foram lançadas, como *Oklahoma!* (*Oklahoma!*, 1955), *O Rei e Eu* (*The King and I*, 1956) e *Ao Sul do Pacífico* (*South Pacific*, 1958). Ademais, destacamos o filme de comédia musical estrelada por Marilyn Monroe, *Os Homens Preferem as Loiras* (*Gentlemen Prefer Blondes*, 1953). Apesar das mudanças surgidas no final dos anos 1940 e que perduraram pela década em questão, podemos notar que o gênero ainda busca evocar a atmosfera utópica, porém, trazendo elementos mais realistas.

Os anos 1960 foram marcados por tensões políticas ocorridas pelo mundo, conflitos e pelo fortalecimento de discussões sociais, como a questão feminista. Todo esse contexto refletiu no cinema e conseqüentemente no gênero, que contou com uma produção considerável de filmes na primeira metade da década. As temáticas e as mensagens que as obras buscavam transmitir eram as mais variadas e de diferentes intenções. *Amor Sublime Amor* (*West Side Story*, 1961), por exemplo, é adaptado de uma peça da Broadway e inspirado na obra *Romeu e Julieta* de William Shakespeare, mantendo o final trágico que se difere daqueles vistos anteriormente no gênero. Por outro lado, o filme *Mary Poppins* (*Mary Poppins*, 1964), lançado pela Disney e baseado na obra de P. L. Travers, apresenta uma narrativa de fantasia voltada para o público infanto-juvenil e conta com uma mensagem positiva ao final. Situado entre esses dois opostos está o filme *A Noviça Rebelde* (*The Sound of Music*, 1965), um musical baseado no livro de Maria von Trapp que narra a história de sua família austríaca durante o período da Segunda Guerra Mundial. A narrativa não apresenta um final completamente positivo, mas se mostra otimista com o destino da família. Podemos observar que tais filmes, como é também o caso de *Minha Bela Dama* (*My Fair Lady*, 1964), estrelado por Audrey Hepburn em seu primeiro musical, partem de adaptações de peças da Broadway.

Ainda nos anos 1960, surgiu uma leva de filmes do subgênero *beach party*, voltado para o público adolescente em que a narrativa era ambientada em uma praia durante o verão, como *A Praia dos Amores* (*Beach Party*, 1963), *A Praia dos Biquínis* (*Bikini Beach*, 1964) e *Folias Na Praia* (*Beach Blanket Bingo*, 1965). Esse estilo tropical também permeou alguns longos estrelados por Elvis Presley nos anos 1960, dentre eles *Feitiço Havaiano* (*Blue Hawaii*, 1961), *O Seresteiro de Acapulco* (*Fun in Acapulco*, 1963) e *No Paraíso do Havaí* (*Paradise, Hawaiian Style*, 1966).

Como todo gênero, a produção de filmes musicais na segunda metade da década de 1960 começou a entrar em declínio, tendo como produções mais relevantes *Funny Girl - Uma Garota Genial* (*Funny Girl*, 1968) e *Alô, Dolly!* (*Hello, Dolly!*, 1968), ambos filmes protagonizados por Barbra Streisand, que firmou seu nome no gênero, e ambientados entre o final do século XIX e início do século XX, sendo *Alô, Dolly!* dirigido por Gene Kelly. *Funny Girl* retoma os elementos do teatro musical e apresenta a história de Fanny Brice, cantora que tenta a vida na Broadway incluindo uma passagem pelo Ziegfeld Follies. Diferente dos musicais de bastidores realizados nos anos 1930 e 1940, o filme tem como foco principal a vida de Brice, sem apresentar um número final como resultado de diversos ensaios, além de outras convenções desse subgênero.

Os anos 1970 afirmaram o declínio do musical, as obras lançadas, segundo Cunha, tiveram que “gerir todas as tendências para garantir sua importância e sua audiência” (CUNHA, 2012, p. 33). Dentre os principais lançamentos da década estão *Cabaret* (*Cabaret*, 1972), dirigido por Bob Fosse e estrelado por Liza Minnelli, filha de Judy Garland e Vincente Minnelli, em uma performance que lhe rendeu o Oscar de Melhor Atriz; *Hair* (*Hair*, 1979), ambientado durante a guerra do Vietnã; *The Rocky Horror Picture Show* (*The Rocky Horror Picture Show*, 1975), ao mesclar os cânones do musical com o da comédia e, principalmente, do terror, acabou por se tornar um clássico *cult* do gênero; *New York, New York* (*New York, New York*, 1977), também estrelado por Liza Minnelli e por Robert De Niro, dirigido por Martin Scorsese, em seu primeiro filme do gênero; *Os Embalos de Sábado a Noite* (*Saturday Night Fever*, 1977), estrelado por John Travolta e se tornou conhecido por apresentar algumas músicas do Bee Gees em sua trilha sonora; *All That Jazz - O Show Deve Continuar* (*All That Jazz* - 1979), também dirigido por Bob Fosse.

Podemos verificar que, apesar de nenhum gênero ser apresentado de forma pura, mas sempre misturado com outros, os filmes musicais da década de 1970 misturam com mais intensidade os demais gêneros. Tomando como referência os filmes citados, com exceção de *The Rocky Horror Picture Show*, o drama permeia com maior força as narrativas. Em *Os Embalos de Sábado a Noite*, por exemplo, o estilo musical utópico é dissolvido, dando lugar aos cenários do subúrbio de Nova York e às temáticas tabus, como drogas e gravidez na adolescência. Tais temas também são abordados em *Grease - Nos Tempos da Brilhantina* (*Grease*, 1978), mas ele se difere por apresentar uma sensação de nostalgia, ao retomar o clima juvenil dos anos 1950. Também ressaltamos que essas temáticas mais sérias só foram possíveis de serem inseridas, não só no gênero musical, mas também no cinema como todo, devido à extinção do Código Hays e o surgimento da chamada “Nova Hollywood”.

Nos anos 1980 e 1990 a produção se mostrou ainda mais escassa. Na primeira década em questão, a temática envolvendo a música como um elemento capaz de transformar as pessoas foi tomada nos principais filmes de destaque da época, como *Flashdance* (*Flashdance*, 1983), *Footloose - Ritmo Louco* (*Footloose*, 1984), *Ritmo Quente* (*Dirty Dancing*, 1987) e *A Chorus Line - Em Busca da Fama* (*A Chorus Line*, 1985), todo ambientado em um palco de teatro. Os anos 1980 também contaram com a continuação de *Grease*, intitulada *Grease 2 - Os Tempos da Brilhantina Voltaram* (*Grease 2*, 1982) e de *Os Embalos de Sábado a Noite*, intitulado *Os Embalos de Sábado Continuam* (*Staying Alive*, 1983), mas eles não obtiveram sucesso como os anteriores. A década de 1990 se mostrou extremamente escassa para o gênero, pois a maioria de filmes musicais produzidos eram as

animações da Disney, entretanto, como abordado anteriormente, este não é o foco do trabalho. Dentre as obras lançadas podemos citar *Evita* (*Evita*, 1996), adaptação de uma peça musical inspirada na vida da argentina Eva Perón; *Todos Dizem Eu Te Amo* (*Everyone Says I Love You*, 1997), primeiro musical dirigido por Woody Allen.

Os filmes musicais ressurgem nos anos 2000, com uma produção maior quando comparado aos anos 1980 e 1990, mas sem a mesma força que tinham entre os anos 1930 a 1950. A década foi marcada por uma nova leva de adaptações da Broadway, sendo as mais famosas *Chicago* (*Chicago*, 2002), dirigido por Rob Marshall; *Dreamgirls - Em Busca de Um Sonho* (*Dreamgirls*, 2007) e *Hairspray* (*Hairspray*, 2007), que além de ser baseado em uma peça, também é uma refilmagem de *Hairspray - E Éramos Todos Jovens* (*Hairspray*, 1988). Ademais, outro filme de sucesso da época foi *Moulin Rouge - Amor em Vermelho* (*Moulin Rouge!*, 2001), que serviu para alavancar a produção do gênero na década. Também mencionamos os longas *Across The Universe* (*Across The Universe*, 2007), apresentando somente músicas dos Beatles; e *Mamma Mia!* (*Mamma Mia!*, 2008), contando apenas com as canções do ABBA.

A década de 2010 apresentou uma produção semelhante à anterior, entretanto, destacamos que diversos musicais lançados foram versões encenadas em palcos de teatro e gravadas para serem exibidas na TV. Quanto ao cinema, dentre os principais lançamentos estão o épico sobre a revolução francesa *Os Miseráveis* (*Les Misérables*, 2012); a adaptação da Broadway, *Jersey Boys* (*Jersey Boys*, 2014), uma biopic do grupo *The Four Seasons* dirigida por Clint Eastwood; o longa-metragem *O Rei do Show* (*The Greatest Showman*, 2017); as continuações *Mamma Mia: Lá Vamos Nós de Novo!* (*Mamma Mia! Here We Go Again*, 2018) e *O Retorno de Mary Poppins* (*Mary Poppins Returns*, 2018); e as homenagens aos filmes musicais da Era de Ouro, *O Artista* (*The Artist*, 2011), realizado em preto e branco e sem falas, ele apresenta uma narrativa semelhante ao *Cantando na Chuva*, pois mostra um astro do cinema mudo vendo sua carreira decair devido ao advento do cinema sonoro, e *La La Land - Cantando Estações* (*La La Land*, 2016), apresentando cânones do gênero, como o balé dos sonhos na sequência final.

Posto esse breve panorama sobre o gênero após a realização do *Cantando na Chuva* e retomando as questões abordadas no trabalho, podemos perceber que o musical e a obra em questão dialogam com acontecimentos anteriores à sua realização. No primeiro capítulo, vimos que os musicais realizados hoje são frutos de diversas transformações ocorridas desde o início do teatro musical. As mudanças que mais influenciaram e, conseqüentemente, as mais abordadas nos filmes do gênero ocorreram entre o final do século XIX e início XX, como o

surgimento do *burlesque*, do *vaudeville* e do *Ziegfeld Follies*, estilos homenageados em *Cantando na Chuva*.

Também foi de suma importância uma análise do período dito mudo. O termo “dito” se mostra relevante ao falarmos dessa época, uma vez que, como abordado, apesar de não existir um acompanhamento sonoro sincronizado com o filme, havia sons durante as sessões, seja de pessoas que tocavam durante o filme, de conversas ou das canções cantadas. Esse assunto se mostra relevante para a pesquisa, pois o gênero musical surge com a realização de *O Cantor de Jazz*, primeiro filme a apresentar sons, diálogos e músicas, sincronizados, sendo assim o primeiro filme sonoro. Além disso, esse estudo sobre o período que vai do surgimento do cinema até o primeiro filme falado, correspondente ao primeiro capítulo, é interessante para notarmos como *Cantando na Chuva* retrata as práticas que ocorriam nos filmes e nos bastidores dessa época e como ele ilustra as dificuldades apresentadas com a inserção da tecnologia sonora no cinema.

O segundo capítulo abordou uma análise voltada às transformações do gênero musical ao longo dos anos até o *Cantando na Chuva*. Percebemos que, diferente do que muitos podem achar, os primeiros anos foram marcados por instabilidades, em razão da Crise de 1929 e pelo fato de que o termo “musical” não era visto como algo que poderia, por si só, categorizar um filme. Entretanto, os filmes realizados nessa época se mostram importantes por apresentar diversas canções utilizadas em obras do gênero realizadas posteriormente, assim, sem essas obras não existiria *Cantando na Chuva*, visto que sua narrativa foi construída a partir das músicas. Após a estabilização do musical como gênero, que se deu com Busby Berkeley, os anos seguintes foram extremamente importantes para a criação de estilos e narrativas. Isso não significa que foram implementadas normas rígidas as quais os realizadores deveriam seguir, mas sim, serviram para caracterizar o estilo de diretores e coreógrafos, como é o caso do *top shot* de Berkeley. As narrativas também passaram a mostrar traços em comum, levando pesquisadores a agruparem em categorias, como musical de bastidores e os de narrativa de duplo foco.

Todas essas questões influenciaram as obras realizadas nos anos 1940, quando surgiu a *Freed Unid*, da MGM, responsável anos depois pela realização do *Cantando na Chuva*. Foi nesse período que os filmes musicais deixaram mais de lado o espaço teatral e as tensões envolvendo interesses românticos, e cederam lugar à atmosfera de sonhos e às narrativas contendo questões familiares. Essa aura de sonhos caracterizou o cinema de Vincente Minnelli, assim como os números musicais que formam figuras semelhantes aos caleidoscópios distinguiu o de Berkeley. Dessa forma, podemos notar que a identificação de

estilo com autor se perpetuou nesses anos. As realizações entre Vincente Minnelli, Stanley Donen e Gene Kelly foram fundamentais para estabelecer a MGM como maior produtora de filmes do gênero entre os anos 1940 e 1950. O balé de sonhos, por exemplo, é uma das características que permeiam grande parte dos filmes desses diretores, particularizando-os.

Por fim, todas essas transformações ocorridas no gênero culminaram em convenções utilizadas na realização de *Cantando na Chuva*, analisado no terceiro capítulo. A obra cria uma narrativa baseada nos acontecimentos do período da transição sonora em que, mesmo apresentando as dificuldades enfrentadas na época, mostra-se extremamente vívida, mesclando as convenções do gênero musical com as da comédia e os do romance. Ela evoca a sensação de utopia, uma vez que todos os problemas se resolvem ao final do filme, mas constrói uma narrativa na qual somos tomados pela espirtualidade apresentada, esquecendo, por um instante, que devido ao caráter utópico tudo dará certo ao final.

Ressaltamos que, como visto, a obra foi uma das primeiras a substituir os bastidores de um teatro pelos de um filme, conferindo a ela um caráter metalinguístico. Essa abordagem pode também ser um dos motivos do sucesso de *Cantando na Chuva*, pois trouxe para as telas os bastidores de um filme com tamanha espirtualidade, temática relativamente comum atualmente, mas pouco vista até o início dos anos 1950.

Desde o primeiro momento, havia o desejo de pesquisar e entender mais do gênero musical entre os anos 1930 e os anos 1940, sempre tendo como objeto de análise o filme *Cantando na Chuva*. Assim, quase nenhuma mudança foi efetuada em relação a isso. A pesquisa se mostra relevante uma vez que há pouca bibliografia nacional sobre o assunto. A falta de livros sobre a temática nos conduziu a realizar uma pesquisa de obras escritas em língua inglesa, mas elas também se mostraram como um obstáculo em determinados momentos, pois existe uma dificuldade de acesso a diversos títulos.

Por fim, estudar essa temática ajuda-nos a entender as transformações do gênero ao longo dos anos estabelecidos, bem como a compreender as teorias que cercam os filmes musicais.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALON, Talya. (2019). **LFQ Literature/Film Quarterly`It Quarterly` Quarterly`It's Raining Films: Intertextuality in Singin' in the Rain. Literature-Film Quarterly.** 45. Disponível em:  
[https://www.researchgate.net/publication/333866362\\_LFQ\\_LiteratureFilm\\_QuarterlyIt\\_Quarterly\\_QuarterlyIt's\\_Raining\\_Films\\_Intertextuality\\_in\\_Singin'\\_in\\_the\\_Rain](https://www.researchgate.net/publication/333866362_LFQ_LiteratureFilm_QuarterlyIt_Quarterly_QuarterlyIt's_Raining_Films_Intertextuality_in_Singin'_in_the_Rain)
- ALTMAN, Rick. **Film/Genre.** Londres: Bfi, 2011.
- ALTMAN, Rick. **The American Film Musical.** Bloomington: Indiana University Press, 1989.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema.** 2. ed. Campinas, Sp: Papirus Editora, 2006.
- BARRIOS, Richard. **A Song in The Dark: The Birth of The Musical Film.** Nova York: Oxford University Press, 1995.
- BERLIN, Edward A.. **Ragtime: A Musical and Cultural History.** California: University Of California Press, 1980.
- BLOCK, Geoffrey. Integration. In: KNAPP, Raymond; MORRIS, Mitchell; WOLF, Stacy (Ed.). **The Oxford Handbook of The American Musical.** Londres: Oxford University Press, 2011. p. 97-109.
- BORDWELL, David. **Sobre a História do Estilo Cinematográfico.** Campinas, Sp: Editora Unicamp, 2016.
- BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. **The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960.** Londres: Routledge, 2005.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A Arte do Cinema: Uma Introdução.** São Paulo: Editora da Unicamp, 2013.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Film History: An Introduction.** 3. ed. Nova York: Mcgraw Hill, 2010.
- BUHLER, James; NEUMEYER, David; DEEMER, Rob. **Hearing the Movies: Music and Sound in Film History.** Nova York: Oxford University Press, 2010.
- BUSCOMBE, Edward. A Ideia de Gênero no Cinema Americano. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema: Volume II.** São Paulo: Editora Senac, 2005. p. 303-318.

- CHION, Michel. **A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema**. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2008.
- CLOVER, Carol J.. Dancin' in The Rain. In: COHAN, Steven. **Hollywood Musicals: The Film Reader**. Londres: Routledge, 2002. p. 157-173.
- COHAN, Steve. Case study: Interpreting Singin' in The Rain. In: GLEDHILL, Christine; WILLIAMS, Linda (Ed.). **Reinventing Film Studies**. Londres: Arnold, 2000. p. 53-75.  
Disponível em:  
[https://www.academia.edu/31262248/Case\\_study\\_interpreting\\_Singin\\_in\\_the\\_Rain](https://www.academia.edu/31262248/Case_study_interpreting_Singin_in_the_Rain)
- COHAN, Steven. **Hollywood Musicals: The Film Reader**. Londres, Nova York: Routledge, 2002.
- COSTA, Flávia Cesarino. **O Primeiro Cinema: Espetáculo, narração, domesticação**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
- COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro Cinema. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas, Sp: Papyrus Editora, 2015. p. 17-52.
- COUSINS, Mark. **História do Cinema: Dos Clássicos Mudos ao Cinema Moderno**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- CRAFT, Elizabeth Titrington. 'A Great American Service': George M. Cohan, the Stage, and the Nation in Yankee Doodle Dandy. In: MCHUGH, Dominic (Ed.). **The Oxford Handbook of Musical Theatre Screen Adaptations**. Nova York: Oxford University Press, 2019. p. 315-335.
- CUNHA, Paulo Roberto Ferreira da. **O Cinema Musical Norte-Americano**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2012.
- DE LUCAS, Cristina. **Dancing Happiness: lyrics and choreography in Singin' in The Rain (1952)**. University of Roehampton, 2014. Disponível em:  
[https://www.academia.edu/22790533/Dancing\\_Happiness\\_Lyrics\\_and\\_Choreography\\_in\\_Singin\\_in\\_the\\_Rain\\_1952](https://www.academia.edu/22790533/Dancing_Happiness_Lyrics_and_Choreography_in_Singin_in_the_Rain_1952)
- DIXON, Wheeler Winston; FOSTER, Gwendolyn Audrey. **A Short History of Film**. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2008.
- FEUER, Jane. **The Hollywood Musical**. Londres: Bfi, The Macmillan Press, 1982.
- FEUER, Jane. The Self-reflective Musical and the Myth of Entertainment. In: COHAN, Steven. **Hollywood Musicals: The Film Reader**. Londres: Routledge, 2002. p. 31-40.
- GUNNING, Tom. The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. In: STRAUVEN, Wanda (Ed.). **The Cinema of Attractions Reloaded**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. p. 381-388.

- GRANT, Barry Keith. **Film Genre: From Iconography to Ideology**. Londres: Wallflower, 2007.
- HIRSCHHORN, Clive. **The Hollywood Musical: Every Hollywood Musical from 1927 to The Present Day**. 3. ed. Nova York: Crown Publishers Inc., 1983.
- KALINAK, Kathryn. **Film Music: A Very Short Introduction**. Nova York: Oxford University Press, 2010.
- KALINAK, Kathryn. **Sound: Dialogue, Music, and Effects**. New Jersey: Rutgers University Press, 2015.
- KENRICK, John. **Musical Theatre: A History**. Nova York, Londres: Continuum, 2010.
- KNAPP, Raymond. **The American Musical and The Performance of Personal Identity**. 2. ed. New Jersey: Princeton University Press, 2009.
- LANGFORD, Barry. **Film Genre: Hollywood and Beyond**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e Pós-cinemas**. Campinas, Sp: Papirus Editora, 2011.
- MAIA, Guilherme; RAVAZZANO, Lucas. A NARRATIVA DE DUPLO FOCO NA DRAMATURGIA DO MUSICAL CLÁSSICO DE HOLLYWOOD. **Repertório**, Salvador, n. 23, p.58-66, 2014. Disponível em:
- <https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/12756/9030>
- METZ, Christian. **A Significação no Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- MANZANO, Luiz Adelmo F.. **Som-Imagem no Cinema: A Experiência Alemã de Fritz Lang**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- MIZEJEWSKI, Linda. Beautiful White Bodies. In: COHAN, Steven. **Hollywood Musicals: The Film Reader**. Londres: Routledge, 2002. p. 183-193.
- NEALE, Steve. **Genre and Hollywood**. Londres, Nova York: Routledge, 2000.
- NEUMEYER, David. **The Oxford Handbook of Film Music Studies**. Londres: Oxford University Press, 2014.
- PARKINSON, David. **The Rough Guide to Film Musicals**. Londres: Rough Guides, 2007.
- PROCK, Stephan. Music, Gender and the Politics of Performance in Singin' in The Rain. **Colby Quarterly**, Volume 36, no.4, December 2000, p. 295-318. Disponível em:
- <https://pdfs.semanticscholar.org/33e7/ba713327ea6d124de7e1cc3d2d275ffffcfe.pdf>
- ROSENFELD, Anatol. **Cinema: Arte e Indústria**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- SCHATZ, Thomas. **Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and The Studio System**. Nova York: Mcgraw-hill, 1981.

TYLER, Don. **The Great Movie Musicals: A Viewr's Guide to 168 Films That Really Sing.** Jefferson, North Carolina, Londres: Mcfarland & Company, Inc, 2010.

WIERZBICKI, James. **Film Music: A History.** Nova York, Londres: Routledge, 2009.

WOOD, Amy Louise. **Review.** Peter Stanfield. **Horse Opera: The Strange History of the 1930s Singing Cowboy.** Urbana: University of Illinois p. 2002.

## ANEXO – LISTA DE FILMES CITADOS (POR ORDEM DE APARIÇÃO)

- CANTANDO na Chuva. Direção de Stanley Donen, Gene Kelly. 1952. (103 min.), son., color.
- O CANTOR de Jazz. Direção de Alan Crosland. 1927. (89 min.), son., P&B.
- A CHEGADA de Um Trem na Estação. Direção de Louis Lumière, Auguste Lumière. 1895. (1 min.), P&B
- A SAÍDA dos Operários da Fábrica. Direção de Louis Lumière, Auguste Lumière. 1897. (1 min.), P&B.
- ANNABELLE Butterfly Dance. Direção de William K.I. Dickson. 1894. (1 min.), P&B.
- O GRANDE Roubo do Trem. Direção de Edwin S. Porter. 1903. (11 min.), P&B.
- VIDA de um Bombeiro Americano. Direção de Edwin S. Porter. 1903. (6 min.), P&B.
- O NASCIMENTO de Uma Nação. Direção de D.W. Griffith. 1915. (195 min.), P&B.
- DON Juan. Direção de Alan Crosland. 1926. (110 min.), son., P&B.
- A GUERRA é um Buraco. Direção de Charles Reisner. 1926. (95 min.), son., P&B.
- APLAUSOS. Direção de Robert Mamoulian. 1929. (80 min), son., P&B.
- A ÚLTIMA Canção. Direção de Lloyd Bacon. 1928. (105 min.), son., P&B.
- LIGHTS of New York. Direção de Bryan Foy. 1928. (57 min.), son., P&B.
- MELODIA da Broadway. Direção de Harry Beaumont. 1929. (100 min.), son., P&B.
- TOCA a Música. Direção de Alan Crosland. 1929. (104 min.), son., P&B.
- HOLLYWOOD Revue. Direção de Charles Reisner. 1929. (130 min.), son., P&B, color.
- KING of Jazz. Direção de John Murray Anderson. 1930. (99 min.), son., color.
- ALVORADA do Amor. Direção de Ernst Lubitsch. 1929. (107 min.), son., P&B.
- O TENENTE Sedutor. Direção de Ernst Lubitsch. 1931. (93 min.), son., P&B.
- UMA HORA Contigo. Direção de George Cukor, Ernst Lubitsch. 1932. (78 min.), son., P&B.
- AMA-ME Esta Noite. Direção de Rouben Mamoulian. 1932. (104 min.), son., P&B.
- RUA 42. Direção de Lloyd Bacon. 1933. (89 min.), son., P&B.
- BELEZAS em Revista. Direção de Lloyd Bacon. 1933. (104 min.), son., P&B.
- CAVADORAS de Ouro. Direção de Mervyn Leroy. 1933. (97 min.), son., P&B.
- MULHERES e Música. Direção de Ray Enright, Busby Berkeley. 1934. (91 min.), son., P&B.
- LUA Nova. Direção de Robert Z. Leonard, W.s. van Dyke. 1940. (105 min.), son., P&B.
- O PICOLINO. Direção de Mark Sandrich. 1935. (101 min.), son., P&B.
- O MÁGICO de Oz. Direção de Victor Fleming. 1939. (102 min.), son., P&B, color.

O TROVADOR da Liberdade. Direção de Jack Conway. 1939. (87 min.), son., P&B.

A CANÇÃO da Vitória. Direção de Michael Curtiz. 1942. (126 min.), son., P&B.

IDÍLIO em Do-Re-Mi. Direção de Busby Berkeley. 1942. (104 min.), son., P&B.

GRAÇAS à Minha Boa Estrela. Direção de David Butler. 1943. (127 min.), son., P&B.

SERENATA Tropical. Direção de Irving Cummings. 1940. (89 min.), son., color.

ACONTECEU em Havana. Direção de Walter Lang. 1941. (81 min.), son., color.

UMA NOITE no Rio. Direção de Irving Cummings. 1941. (91 min.), son., color.

ENTRE a Loura e a Morena. Direção de Busby Berkeley. 1943. (103 min.), son., color.

UM DIA Em Nova York. Direção de Stanley Donen, Gene Kelly. 1949. (98 min.), son., color.

UMA CABANA no Céu. Direção de Vincente Minnelli, Busby Berkeley. 1943. (98 min.), son., P&B.

AGORA Seremos Felizes. Direção de Vincente Minnelli. 1944. (113 min.), son., color.

O PIRATA. Direção de Vincente Minnelli. 1948. (102 min.), son., color.

SINFONIA de Paris. Direção de Vincente Minnelli. 1951. (111 min.), son., color.

YOLANDA e O Ladrão. Direção de Vincente Minnelli. 1945. (118 min.), son., color.

8 ½. Direção de Federico Fellini. 1963. (138 min.), son., P&B.

A RODA da Fortuna. Direção de Vincente Minnelli. 1953. (112 min.), son., color.

A LENDA dos Beijos Perdidos. Direção de Vincente Minnelli. 1954. (102 min.), son., color.

DANÇANDO nas Nuvens. Direção de Stanley Donen, Gene Kelly. 1955. (101 min.), son., color.

PRISIONEIRO do Rock and Roll. Direção de Richard Thorpe. 1957. (96 min.), son., color.

OKLAHOMA!. Direção de Fred Zinnemann. 1955. (145 min.), son., color.

O REI e Eu. Direção de Walter Lang. 1956. (133 min.), son., color.

NO SUL do Pacífico. Direção de Joshua Logan. 1958. (157 min.), son., color.

OS HOMENS Preferem as Louras. Direção de Howard Hawks. 1953. (91 min.), son., color.

AMOR, Sublime Amor. Direção de Jerome Robbins, Robert Wise. 1961. (153 min.), son., color.

MARY Poppins. Direção de Robert Stevenson. 1964. (139 min.), son., color.

A NOVIÇA Rebelde. Direção de Robert Wise. 1965. (172 min.), son., color.

MINHA Bela Dama. Direção de George Cukor. 1964. (170 min.), son., color.

A PRAIA dos Amores. Direção de William Asher. 1963. (101 min.), son., color.

A PRAIA dos Biquínis. Direção de William Asher. 1964. (99 min.), son., color.

FOLIAS na Praia. Direção de William Asher. 1965. (98 min.), son., color.

FEITIÇO Havaiano. Direção de Norman Taurog. 1961. (102 min.), son., color.

- O SERESTEIRO de Acapulco. Direção de Richard Thorpe. 1963. (97 min.), color. Legendado.
- NO PARAÍSO do Havai. Direção de Michael D. Moore. 1966. (91 min.), son., color.
- FUNNY Girl: A Garota Genial. Direção de William Wyler. 1968. (151 min.), son., color.
- ALÔ, Dolly!. Direção de Gene Kelly. 1969. (146 min.), son., color.
- CABARET. Direção de Bob Fosse. 1972. (124 min.), son., color.
- HAIR. Direção de Milos Forman. 1979. (121 min.), son., color.
- THE Rocky Horror Picture Show. Direção de Jim Sharman. 1975. (100 min.), son., color.
- NEW York, New York. Direção de Martin Scorsese. 1977. (155 min.), son., color.
- OS EMBALOS de Sábado à Noite. Direção de John Badham. 1977. (118 min.), son., color.
- O SHOW Deve Continuar. Direção de Bob Fosse. 1979. (123 min.), son., color.
- GREASE: Nos Tempos da Brilhantina. Direção de Randal Kleiser. 1978. (110 min.), son., color.
- FLASHDANCE: Em Ritmo de Embalo. Direção de Adrian Lyne. 1983. (93 min.), son., color.
- FOOTLOOSE: Ritmo Louco. Direção de Herbert Ross. 1984. (107 min.), son., color.
- CHORUS Line: Em Busca da Fama. Direção de Richard Attenborough. 1985. (113 min.), son., color.
- GREASE 2: Os Tempos da Brilhantina Voltaram. Direção de Patricia Birch. 1982. (115 min.), son., color.
- OS EMBALOS de Sábado Continuum. Direção de Sylvester Stallone. 1983. (93 min.), son., color.
- EVITA. Direção de Alan Parker. 1996. (135 min.), son., color.
- TODOS Dizem Eu Te Amo. Direção de Woody Allen. 1996. (101 min.), son., color.
- CHICAGO. Direção de Rob Marshall. 2002. (113 min.), son., color.
- DREAMGIRLS: Em Busca de um Sonho. Direção de Bill Condon. 2006. (130 min.), son., color.
- HAIRSPRAY: Em Busca da Fama. Direção de Adam Shankman. 2007. (117 min.), son., color.
- MOULIN Rouge: Amor em Vermelho. Direção de Baz Luhrmann. 2001. (127 min.), son., color.
- ACROSS the Universe. Direção de Julie Taymor. 2007. (133 min.), son., color.
- MAMMA Mia! O Filme. Direção de Phyllida Lloyd. 2008. (108 min.), son., color.
- OS MISERÁVEIS. Direção de Tom Hooper. 2012. (158 min.), son., color.

JERSEY Boys: Em Busca da Música. Direção de Clint Eastwood. 2014. (134 min.), son., color.

O REI do Show. Direção de Michael Gracey. 2017. (105 min.), son., color.

MAMMA Mia! Lá Vamos Nós de Novo. Direção de Ol Parker. 2018. (114 min.), son., color.

O RETORNO de Mary Poppins. Direção de Rob Marshall. 2018. (130 min.), son., color.

O ARTISTA. Direção de Michel Hazanavicius. 2011. (100 min.), son., P&B.

LA LA Land: Cantando Estações. Direção de Damien Chazelle. 2016. (128 min.), son., color.