

# Entretenimento e Utopia

## *Entertainment and Utopia*

### Richard Dyer

Richard Dyer é professor de Estudos de Cinema na Universidade de Warwick. Ele é autor de *Now You See It: Studies in Lesbian and Gay Film* (1990), *The Matter of Images* (1993) e *White* (Routledge, 1997).

### Tradução

### Camila Vieira da Silva

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da UFRJ (Tecnologias da Comunicação e Estéticas).

## DOSSIÊ

### RESUMO

Publicado originalmente como o quinto capítulo do livro *Apenas Entretenimento*, este artigo é centrado na compreensão do gênero musical, associado ao entretenimento e sua relação com a utopia. O texto argumenta que o entretenimento é parte de um senso comum que é sempre construído historicamente e culturalmente.

**PALAVRAS-CHAVE:** Entretenimento; Musicais; Utopia; Cinema; Show de variedades.

### ABSTRACT

Published originally as the fifth chapter of the book *Only Entertainment*, this article is focused on understanding of musical genre, associated to entertainment and its relation to utopia. The text argues that entertainment is part of a common sense which is always historically and culturally constructed.

**KEYWORDS:** Entertainment; Musical; Utopia; Cinema; Variety.

Este artigo é sobre musicais como entretenimento. Não quero necessariamente discordar daqueles que reivindicam que os musicais são também “algo a mais” (por exemplo, “Arte”) ou argumentam que o entretenimento em si é apenas um produto de “algo mais importante” (por exemplo, manipulação política/econômica, forças psicológicas), mas quero colocar a ênfase aqui no entretenimento como entretenimento. Musicais foram predominantemente concebidos, por produtores e audiências em igual, como “puro entretenimento” - a *ideia* de entretenimento era uma origem determinante por eles. Ainda porque entretenimento é um senso-comum, ideia “óbvia”, o que realmente significou e implicou nunca é discutido.

Musicais são parte de uma completa cadeia de formas - music hall, variedades, espetáculos de TV, pantomima, cabaré, etc. - que são geralmente resumidas pelo termo “showbiz”. A ideia de entretenimento que quero examinar aqui é mais incorporada centralmente por estas formas, apesar de acreditar que pode também ser vista em processo, *mutatis mutandis*, em outras formas e sugiro abaixo, informalmente, como pode ser isto. Contudo, é provavelmente verdade dizer que o “showbiz” é o mais exaustivo entretenimento orientado de todos os tipos de performance e estas noções de mito, arte, instrução, sonho e ritual podem ser igualmente importantes, mesmo em nível consciente, com consideração a, digamos, faroestes, noticiários, novelas ou música rock.

É importante, eu penso, tensionar a especificidade cultural e histórica do entretenimento. Os tipos de performance produzidos pelo entretenimento profissional são diferentes em audiência, performers e acima de tudo intenção, em relação aos tipos de performance produzidos em sociedades tribais, feudais ou socialistas. Não é possível aqui fornecer o argumento detalhado histórico e antropológico para respaldar isto, mas espero que as diferenças sejam auto sugeridas quando digo que o entretenimento é um tipo de performance produzido para o lucro, performado perante uma audiência generalizada (o “público”), por um grupo treinado, pago, que não faz nada além de produzir performances que tem o único objetivo (consciente) de fornecer prazer.

O porquê do entretenimento ser produzido por entertainers profissionais é também largamente definido por eles. Isto é, apesar do entretenimento ser parte de cunho do pensamento cotidiano, seja como for definido, o que se assume ser é basicamente decidido por aquelas pessoas responsáveis (pagas) por fornecê-lo de forma concreta. Entretenimento profissional é a agência dominante para definir o que é entretenimento. Isto não significa, contudo, que ele *simplesmente* reproduz e expressa o capitalismo patriarcal. Há a batalha normal entre o capital (os patrocinadores) e o trabalho (os performers) sobre o controle do produto e o entretenimento profissional é incomum nisto: (1) está no negócio de produção de formas, não coisas e (2) a força de trabalho (os performers em si) está em uma posição melhor para determinar a forma do seu produto que, digamos, secretários ou trabalhadores do ramo de automóveis. O fato do entretenimento profissional ser largamente conservador neste século não deve nos cegar em relação à batalha implícita nele e olhando além da classe para divisões de sexo e raça, devemos notar o papel importante de grupos subordinados estruturalmente na sociedade – mulheres, negros, gays – no desenvolvimento e definição de entretenimento. Em outras palavras, o relacionamento do show business para as demandas do capitalismo patriarcal é algo complexo. Da mesma forma como não é simplesmente “dar ao povo o que ele quer” (desde que realmente defina estes quereres), então como modo relativamente autônomo de produção cultural, também não reproduz simplesmente sem

problematizar a ideologia capitalista patriarcal. De fato, é precisamente em parecer alcançar ambas funções geralmente opostas simultaneamente que sua sobrevivência largamente depende.

Duas descrições de entretenimento dadas por certo como “fuga” e como “satisfação de desejo” apontam para seu impulso central, nomeado de utopianismo. O entretenimento oferece a imagem de “algo melhor” na qual escapar ou algo que queremos profundamente e que a nossa vida cotidiana não oferece. Alternativas, esperanças, desejos – estas são as coisas da utopia, o sentido que as coisas podem ser melhores, aquele algo mais do que o que pode ser imaginado e talvez realizado.

Contudo, o entretenimento não apresenta modelos de mundos utópicos, como nas clássicas utopias de Thomas More, William Morris, etc. Antes o utopianismo está contido nos sentimentos que incorpora. Ele apresenta, frontal como era, o que a utopia sentiria mais do que como seria organizada. Então, trabalha no nível da sensibilidade, pela qual quero dizer um código afetivo que é característico de – e amplamente específico a – um dado modo da produção cultural.

Este código usa signos ambos representacionais e, de modo importante, não representacionais. Há uma tendência em concentrar nos primeiros e claramente seria errado ignorá-los – estrelas são mais legais que nós, personagens mais sinceros que as pessoas que conhecemos, situações mais solucionáveis que aquelas que encontramos. Tudo isto nós reconhecemos através de signos representacionais. Mas também reconhecemos qualidades em signos não representacionais – cor, textura, movimento, ritmo, melodia, trabalho de câmera – embora sejamos bem menos acostumados a falar sobre eles. A natureza dos signos não representacionais não é, contudo, tão diferente daquela do representacional. Ambas são, na terminologia de Peirce, amplamente icônicas; mas enquanto a relação entre significante e significado em um ícone representacional é de semelhança entre sua aparência, seu semblante, a relação no caso do ícone não representacional é de semelhança no nível de estruturação básica.

Este conceito tem sido desenvolvido (entre outros lugares) no trabalho de Susanne K. Langer, particularmente em relação à música. Somos tocados pela música, ainda que tenha a referência menos óbvia à “realidade” – a intensidade da nossa resposta a ela pode ser mensurada apenas pelo modo como a música abstrata, formal como é, ainda incorpora sentimento.

As estruturas tonais que chamamos “música” suportam uma similaridade lógica próxima às formas do sentimento humano – formas de crescimento e de atenuação, fluência e acomodação, conflito e resolução, velocidade, apreensão, excitação por excelência, calma ou ativação sutil ou lapsos oníricos – não alegria e tristeza talvez, mas a pungência de ambos – a grandeza e a brevidade e a passagem eterna de tudo, sentido vitalmente. Tal é o padrão ou forma lógica da senciência: e o padrão da música é aquela mesma forma trabalhada em medidas puras, som e silêncio. Música é um análogo tonal da vida emotiva.

Tal analogia formal ou congruência de estruturas lógicas é o requisito primordial da relação entre o símbolo e qualquer coisa que ele signifique. O símbolo e o objeto simbolizado devem ter alguma forma lógica comum. (Langer, 1953: 27).

Langer percebe que a reconhecimento de uma forma lógica comum entre um signo performativo e o que ele significa não é sempre fácil ou natural: “A congruência de duas formas perceptíveis dadas não é sempre evidente por inspeção simples. A forma *lógica* comum que ambos exibem pode tornar-se aparente apenas quando você conhece o princípio através do qual os relacionamos” (ibid.). Isto implica que responder a uma performance não é espontâneo – você tem de aprender qual emoção é incorporada antes que você possa responder a ela. Um problema com isto enquanto Langer desenvolve é a implicação que a emoção em si não é codificada, é simplesmente “sentimento humano”. Eu estaria inclinado, contudo, a quase ver código nas emoções tanto quanto nos signos para elas. Então, tanto quanto escritores como E.H. Gombrich e Umberto Eco tensionam estes modos diferentes de representação (na história e na cultura), correspondendo a diferentes modos de percepção, logo é importante alcançar aqueles modos de arte experiencial e o entretenimento corresponde a sensibilidades determinadas culturalmente e historicamente.

Isto se torna claro quando um examina como as formas de entretenimento vêm a ter a significação emocional que tem: ou seja, ao adquirir sua significação em relação ao complexo de significados na situação sociocultural em que são produzidas. Tome a história extremamente complexa do tap dance – na cultura negra, tap dance tem uma função de improvisação, auto-expressiva, similar ao jazz; nas cantorias, adotou um aspecto de contente insensatez, inane bom humor, de acordo com a imagem do negro das cantorias; no vaudeville, elementos de habilidade mecânica - tap dance como uma proeza – foram tensionados como parte da celebração do vaudeville da máquina e do performer brilhante. Claramente há conexões entre estas diferentes significações e há resíduos de todas elas no tap como é comum nos filmes, televisão e shows de teatro contemporâneo. Isto tem pouco a ver, contudo, com os significados intrínsecos dos sons duros, curtos, percussivos, sincopados arranjados com padrões e produzidos pelo movimento do pé, e tudo a ver com a significância que tais sons adquirem de seus lugares com a rede de signos em uma cultura dada em um dado ponto do tempo. Apesar disso, a significação é essencialmente apreendida por meio da forma não representacional codificada (mesmo que elementos representacionais geralmente presentes no signo performativo – um dançarino é sempre “uma pessoa dançando” – possam ajudar a ancorar a significação necessariamente mais fluida dos elementos não representacionais; por exemplo, um homem negro, um homem branco de rosto negro, uma trupe ou uma mulher branca dançando tap podem sugerir diferentes modos de ler os taps, porque cada um se relaciona com um momento levemente diferente na evolução da forma não representacional do tap dance).

Tenho trabalhado este ponto em maior extensão que possa parecer garantido em parte com intenção polêmica. Primeiro, me parece que a leitura dos signos não representacionais no cinema está particularmente não desenvolvida. De um lado, a abordagem da *mise-en-scène* (ao menos como é desenvolvida classicamente em *Movie*) tende a tratar o não representacional como uma função do representacional, simplesmente um caminho de acentuar, enfatizar, aspectos do plot, personagem, situação, sem significação em si próprios. De outro lado, a semiótica tem se preocupado com a codificação do representacional. Segundo, sinto que a análise do filme permanece notoriamente não histórica, exceto em - antes pesado - modos simplistas. Minha adaptação de Langer procura enfatizar não a conexão entre signos e eventos históricos, personagens ou forças, mas antes a história de signos

em si como são produzidos na cultura e na história. Nenhum lugar aqui tem sido possível reproduzir o detalhe de qualquer história do signo (e eu admito especular em algumas instâncias), mas a maioria das asserções é baseada em pesquisas mais minuciosas e mesmo onde elas não são, elas devem ser.

**Tabela 5.1**

	<i>Energia</i>	<i>Abundância</i>
	Capacidade de agir vigorosamente; poder humano, atividade, potencial	Conquista da escassez; ter suficiente para economizar sem o sentido de pobreza dos outros; deleite da realidade <b>material sensual</b>
Formas do show-biz	Dança – tap, latino-americana, American Theatre Ballet, também as qualidades “oomph”, “pow”, “pizazz” da <b>performance</b>	Espetáculo; Ziegfeld, Busby Berkeley, MGM.
Fontes das formas do show-biz	Tap – cultura folk branca e negra; American Theatre Ballet - dança moderna mais dança folk <b>mais balé clássico</b>	Exibições da corte; influências da arte alta em Ziegfeld, Cedric Gibbons (MGM), <i>alta cultura</i>
<i>Cavadoras de Ouro (Golddiggers of 1933)</i>	“Pettin’ in the Park” (tap, patins, tempo rápido em que eventos são enfiados juntos)	“Pettin’ in the Park” (parque de lazer)  “We’re in the Money” (showgirls vestidas com moedas)  “Shadow Waltz” (conjuntos extravagantes, vestuário tátil, não funcional, esbanjador; violinos como ícone da alta cultura, isto é, despesa.
<i>Cinderela em Paris (Funny Face)</i>	“Think Pink”  “Clap Yo’ Hands” (tap)  “Let’s Kiss and Make Up” (tap e a longevidade de Astaire)  <b>Dança de porão</b>	“Think Pink” (uso de materiais e tecidos)  “Bonjour Paris”  “On How to be Lovely” (criação da imagem fashion)
<i>Um Dia em Nova York (On The Town)</i>	“New York, New York”  “On The Town”  “Prehistoric Man”  “Come Up to My Place”	“New York, New York” (cf. “Bonjour Paris”)  “Miss Turnstiles” (mulher como mercadoria-fantasia)

Faroestes	Perseguições, brigas, rixas em salões de bar, música de batidas (1960 em diante)	Terra – sem limite e/ou fertilidade
Noticiários em TV	Velocidade de séries de itens incisivos e curtos; as “últimas” notícias; câmera na mão	Tecnologia de coleta de notícias – satélites, etc.; atividades de ricos; espetáculos de pompa e destruição

**Tabela 5.1. (continuação)**

<i>Intensidade</i>	<i>Transparência</i>	<i>Comunidade</i>
Experimentação de emoção direta, completa, sem ambiguidade, “autêntica”, sem contenção	Uma qualidade de relacionamento – entre personagens representados (por exemplo, amor verdadeiro), entre o performer e a audiência (“sinceridade”)	Intimidade, sentido de pertencimento, rede de relacionamentos fáticos (isto é, aqueles em que a comunicação é para o bem próprio mais que por sua mensagem).
Performers estrelas incandescentes (Garland, Bassey, Streisand); torch singing	Estrelas sinceras (Crosby, Gracie Fields); amor e romance	Os números de coro
Fenômeno da estrela em sociedade mais ampla; o blues	Fenômeno da estrela em sociedade mais ampla; o romance sentimental do século 18	Entretenimento de pub e baladas de salão; tradições de corais no folk e na igreja
“Forgotten Man”	“Shadow Waltz” (Keeler e Powell como casal em contato olho a olho)	Showgirls (interação contando piadas, suporte mútuo – por exemplo, partilha de roupas)
“I’ve Got to Sing a Torch Song” (inflexões de blues)	Cinderela em Paris (Funny Face)	(?) Dança de porão
“How Long Has This Been Going On?”	“He Loves and She Loves”	
	“S Wonderful”	
Balé “A Day in New York”, perseguição climática	“You’re Awful” (insulto que se transforma em declaração de amor)  “Come up to My Place” (convite direto)	“You Can Count on Me”
Confrontação na estrada; suspense	Cowboy como “homem” – hétero, direto, moralmente sem ambiguidade, coloca ações onde suas palavras estão	Jurisdição; camaradagem de cowboys

Ênfase na violência, incidente dramático; seleção de visuais com olho em momentos climáticos	(?) Modo “homem do povo” de alguns âncoras, celebridades e políticos  (?) Simplificação de eventos para permitir compreensão fácil	O mundo tornado como aldeia global; assunção do consenso
--	--	--

As categorias da sensibilidade utópica do entretenimento estão esboçadas na Tabela 5.1 que se segue, junto com exemplos delas. Os três filmes usados serão discutidos abaixo; os exemplos de faroestes e noticiários de televisão são apenas para sugerir como as categorias podem ter aplicação ampla; as fontes referidas são a situação cultural e histórica da produção do código.

As categorias são, eu espero, claras o suficiente, mas um pouco mais precisa ser dito sobre “intensidade”. É difícil encontrar uma palavra que consiga bem o que quero dizer. O que tenho em mente é a capacidade do entretenimento em apresentar sentimentos ainda complexos ou desprazerosos (por exemplo, envolvimento em eventos pessoais ou políticos; ciúme, perda do amor, derrota) de um modo que faz com que eles sejam vistos de forma descomplicada, direta ou vivida, não “qualificada” ou “ambígua” como a vida cotidiana os faz, e sem intimações de auto-engano e pretensão. (Ambas intensidade e transparência pode estar relacionadas a temas mais amplos na cultura, como “autenticidade” e “sinceridade” respectivamente – veja Trilling, 1972).

O problema óbvio levantado por este colapso da sensibilidade utópica é de onde vem estas categorias. Uma resposta, em um nível amplo, pode ser que elas são uma continuação da tradição utópica no pensamento ocidental. George Kateb descreve o que ele considera ser os motivos dominantes nesta tradição e eles fazem sobreposição amplamente com aqueles sublinhados acima. Logo:

quando um homem [sic] pensa em perfeição... ele pensa em um mundo permanentemente sem conflito, pobreza, restrição, trabalho bestial, autoridade irracional, privação sexual... paz, abundância, lazer, igualdade, consonância de homens e seus ambientes. (1972: 9)

Podemos concordar que noções nesta área conceitual ampla são comuns através do pensamento ocidental, fornecendo, e sua história, sua dinâmica característica, seu sentido de mover-se além do que é ao que deve se ou o que queremos ser. Contudo, a amplitude e a perda deste solo comum não nos leva longe – precisamos examinar a especificidade da utopia do entretenimento.

Um modo de fazer isso é olhar as categorias da sensibilidade como respostas temporárias às inadequações da sociedade que está escapando do entretenimento. Isto é proposto por Hans Magnus Enzensberger em seu *“Constituents of a theory of the media”*. Ele replica o uso tradicional da esquerda de conceitos de “manipulação” e “falsa necessidade” em relação à mídia de massa:

A mídia eletrônica não deve seu poder irresistível a qualquer artimanha, mas ao poder elementar de necessidades sociais profundas que sobrevivem mesmo na forma presente depravada desta mídia (1972: 113).

O consumo como espetáculo contém a promessa que o querer desaparecerá. Os aspectos enganosos, brutais e obscenos deste festival derivam do fato de que não podem haver questões de um preenchimento real de sua promessa. Mas conquanto a escassez se mantém equilibrada, o valor de uso permanece uma categoria decisiva que pode ser apenas abolida por trapaça. Ainda que a trapaça em tal escala seja apenas concebida se for baseada na necessidade de massa. Esta necessidade – que é utópica – está aí. É o desejo por uma nova ecologia, por uma ruptura de barreiras ambientais, por uma estética que não é limitada à esfera do “artístico”. Estes desejos não são – ou não são primordialmente – regras internalizadas de jogos como atuados pelo sistema capitalista. Eles têm caminhos fisiológicos e não podem ser mais suprimidos. O consumo como espetáculo é – em forma paródica – a antecipação de uma situação utópica (*ibid.*: 114).

Isto expressa bem – eu acredito – a complexidade da situação. Contudo, o apelo de Enzensberger às demandas “elementares” e “fisiológicas”, apesar de não necessitarmos ser tão assustados por elas, é inexistente em perspectivas históricas e antropológicas. Eu prefiro sugerir, um pouco super esquematicamente, que as categorias da sensibilidade utópica estão relacionadas a inadequações específicas na sociedade. Ilustro isto na Tabela 5.2.

**Tabela 5.2**

<i>Tensão social/ inadequação / ausência</i>	<i>Solução utópica</i>
Escassez (atual pobreza na sociedade); pobreza observável nas sociedades ao redor; por exemplo, Terceiro Mundo); distribuição desigual de riqueza	Abundância (eliminação de pobreza para si e outros); distribuição igual de riqueza)
Exaustão (trabalho como labuta, trabalho alienado, pressões da vida urbana)	Energia (trabalho e lazer sinônimos), cidade dominada ( <i>Um Dia em Nova York</i> ) ou retorno pastoral ( <i>A Noviça Rebelde</i> )
Detestável (monotonia, previsibilidade, instrumentalidade do ciclo diário)	Intensidade (excitação, drama, afetividade do viver)
Manipulação (propaganda, democracia burguesa, regras sexuais)	Transparência (comunicações e relacionamentos abertos, espontâneos, honestos)
Fragmentação (mobilidade de trabalho, realojamento e desenvolvimento, flats com muito andares, legislação contra ação coletiva)	Comunidade (todos juntos em um lugar, interesses comuns, atividade coletiva)

A vantagem desta análise é que ela oferece alguma explanação de por que o entretenimento *funciona*. Não são apenas restos da história, não é *apenas* o que o show business ou “eles” forçam sobre o resto de nós, não é simplesmente a expressão das necessidades ternas – responde às necessidades reais *criadas pela sociedade*. A fraqueza da análise (e isto sustenta verdade para Enzensberger também) está em

brindar ausências pela coluna da esquerda – sem menção à classe, raça ou patriarcado. Isto é, enquanto o entretenimento está respondendo a necessidades que são reais, ao mesmo tempo é também definir e delimitar o que constituir as necessidades legítimas das pessoas nesta sociedade.

Não estou tentando recuperar aqui o argumento das falsas necessidades – estamos falando sobre necessidades reais criadas por inadequações reais, mas não são as únicas necessidades e inadequações da sociedade. Ainda que o entretenimento, ao orientar em si para elas, efetivamente nega a legitimação de outras necessidades e inadequações e especialmente de lutas de classe, patriarcais e sexuais. (Apesar de mais uma vez termos de admitir a complexidade e as contradições da situação – que, por exemplo, entretenimento não é a única agência que define necessidades legítimas e que o papel atual das mulheres, homens gays e negros na criação do show business deixa sua marca em tais ícones centrais de oposição como, respectivamente, o tipo de mulher forte, por exemplo, Ethel Merman, Judy Garland, Elsie Tanner, humor camp e gosto sensual na vestimenta e na decoração e quase todos os aspectos da dança e da música. A classe – isto será percebido – não está ainda em lugar algum).

A casta de classe, raça e sexual é negada em sua validade como problemas pela ideologia dominante (burguesa, branca, macho) da sociedade. Não devemos esperar que o show business seja marcado de forma diferente. Contudo, há outra virada adicional da hélice, e isto é que, com a exceção talvez da comunidade (a mais direta classe trabalhadora em princípio), os ideais de entretenimento implicam vontades que o capitalismo em si promete encontrar. Então a abundância torna-se consumismo, energia e liberdade pessoal intensa e individualismo e liberdade de transparência de discurso. Em outras palavras (de Marcuse), é uma situação parcialmente “unidimensional”. As categorias da sensibilidade apontam para brechas ou inadequações no capitalismo, mas apenas estas brechas ou inadequações que o capitalismo propõe em si para lidar com. Em nosso pior sentido disto, o entretenimento fornece alternativas *ao* capitalismo que será fornecido *pelo* capitalismo.

Contudo, esta unidimensionalidade é raramente tão hermética, por causa da natureza contraditória profunda das formas de entretenimento. Em shows de variedades, a contradição essencial é entre a comédia e as viradas musicais; em musicais, é entre a narrativa e os números. Ambas estas contradições pode ser declaradas como uma entre o representacional pesado e a verissimilitude (apontando ao modo como o mundo é, arrastando a experiência concreta da audiência no mundo) e o não representacional pesado e “irreal” (apontando em como as coisas poderiam ser melhores). Nos musicais, a contradição é também encontrada em dois outros níveis – dentro dos números, entre o representacional e o não representacional, e dentro do não representacional, devido as diferentes fontes de produção inscritas nos signos.

Para ser efetiva, a sensibilidade utópica tem de se descolar das experiências reais da audiência. Ainda

que faça isto para chamar atenção para a brecha entre o que é e o que pode ser, é - ideologicamente falando - brincar com fogo. O que os musicais têm de fazer, então, (não por meio de qualquer intenção conspiratória, mas porque é sempre mais fácil tomar a linha da menor resistência, por exemplo, encaixar em normas prevalentes) é trabalhar através destas contradições em todos os níveis de tal maneira como as “controlasse”, fazendo com que elas pareçam desaparecer. Eles nem sempre tem sucesso.

Escolhi três musicais (*Cavadoras de Ouro - Golddiggers of 1933*; *Cinderela em Paris – Funny Face*; *Um Dia em Nova York – On the Town*) que me parecem ilustrar as três tendências amplas dos musicais – aqueles que mantêm narrativa e número claramente separados (mais tipicamente, os bastidores musicais); aqueles que retêm a divisão entre narrativa como problemas e números e como fuga, mas tentam “integrar” os números como um conjunto inteiro de artifícios para esconder problemas (por exemplo, a bem conhecida “deixa para uma música”); e aqueles que tentam dissolver a distinção entre narrativa e números, então implicando que o mundo da narrativa é também (já) utópico.

A separação clara de números e narrativa em *Cavadoras de Ouro (Golddiggers of 1933)* está amplamente em linha com uma estética “realista”: os números ocorrem no filme do mesmo modo como ocorrem na vida, ou seja, em palcos e em cabarés. Este “realismo” é claro reforçado pela orientação social-realista da narrativa, configurações e caracterização, com sua ênfase na Depressão, pobreza, a busca pelo capital, a exploração de minas de ouro (e prostituição). Contudo, os números não são totalmente contidos por esta estética realista – o modo como são abertos, em escala e em tratamento cinematográfico (planos plongée, etc.), representa um deslocamento bem marcado do real para o não real, e do amplo representacional ao amplo não representacional (algumas vezes ao ponto de quase completa abstração) (Figura 5.1). A confiança da narrativa é na direção de ver o show como uma “solução” para o pessoal, problemas induzidos pela Depressão nos personagens; ainda que a apresentação não realista dos números torne bem difícil tomar esta solução seriamente. É “apenas” fuga, “meramente” utópica.

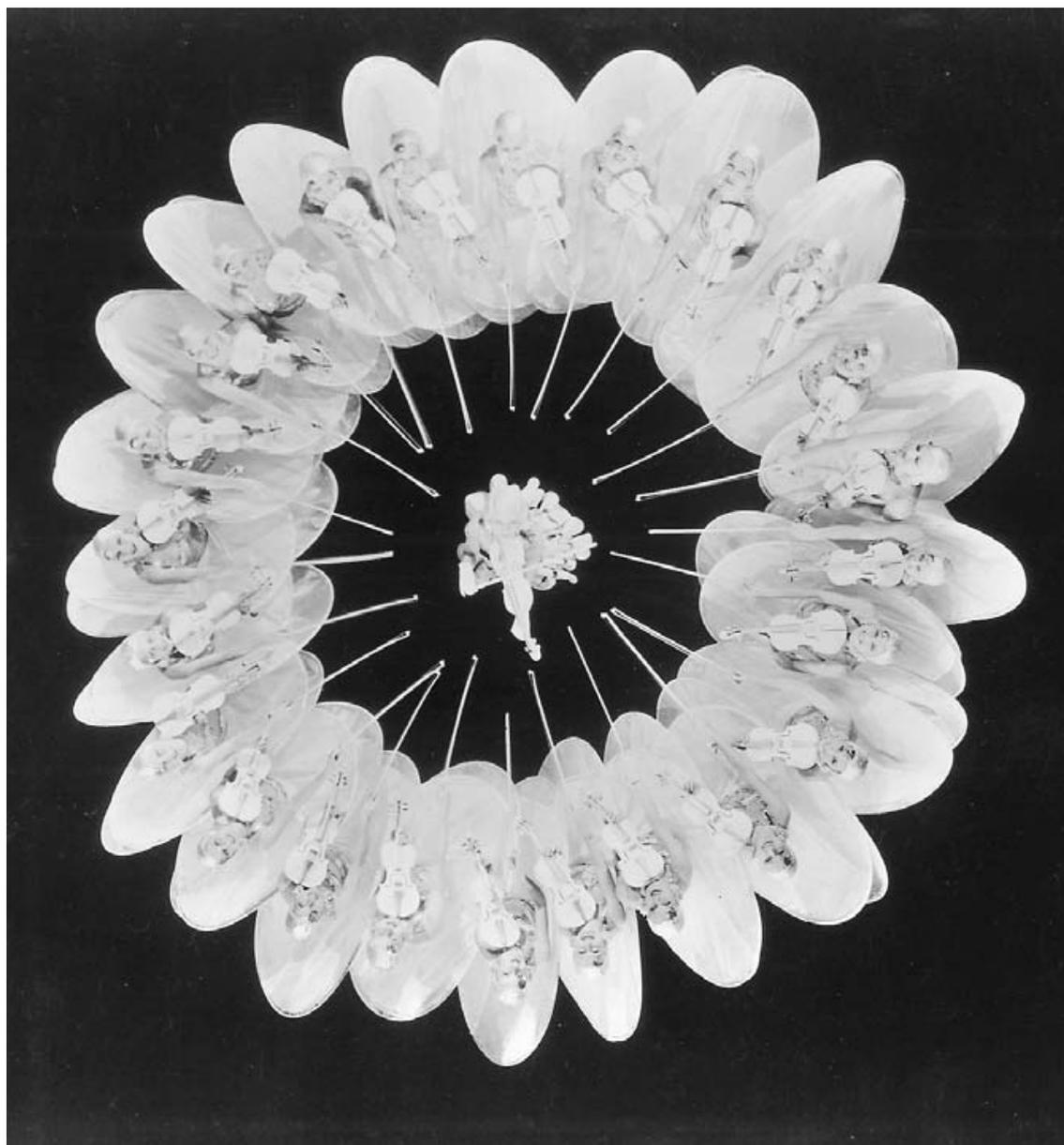


Figura 5.1: Mulheres como abundância: *Cavadoras de Ouro* (*Golddiggers of 1933*)

Se os números incorporam paliativos (capitalistas) aos problemas da narrativa – sobretudo, abundância (espetáculo) no lugar da pobreza e (ineficaz) energia (coristas em padrões auto-contidos) no lugar de desânimo – então o modo atual de apresentação entrecorta isto ao negar a validade do “realismo”.

Contudo, se um então olha para a contradição entre o representacional e o não representacional dentro dos números, isto se torna menos claro. Aqui muito do nível representacional retém as lições da narrativa – acima de tudo, que o único capital das mulheres é seus corpos como objetos. A escala abundante de

números é uma abundância de pilhas de mulheres; o materialismo sensual é a textura da feminidade; a energia da dança (quando ela ocorre) é a energia da imaginação coreográfica, para qual as dançarinas são subservientes. Então, enquanto a não representação certamente sugere uma alternativa à narrativa, o representacional meramente reforça a narrativa (mulheres como moedas sexuais, mulheres – e homens – como expressões do macho produtor).

Finalmente, se um então olha para o não representacional sozinho, contradições mais uma vez se tornam aparentes – por exemplo, o espetáculo como materialismo e metafísica (ou seja, de um lado, os conjuntos, vestuários, etc., são táteis, sensuais, entusiasmantes fisicamente, mas, de outro lado, são associados com terra da fantasia, mágica, o imaterial por definição), dança como energia criativa humana e insensatez subhumana.

Em *Cinderela em Paris (Funny Face)*, a contradição central é entre arte e entretenimento, e isto funciona além por meio do antagonismo entre o casal central, Audrey Hepburn (arte) e Fred Astaire (entretenimento). Os números são fugas dos problemas e desconfortos da contradição – também ao afirmar as qualidades inexplicavelmente mais prazerosas do entretenimento (por exemplo, “Clap Yo’Hands” seguindo o tipo de música de lamento de Juliette Greco no “empaticalístico”, isto é, existencialista, *sarau*) ou na transparência do amor nos números de Hepburn-Astaire.

Mas nem sempre é tão claro. No clube de porão empaticalístico, Hepburn foge de Astaire em um número com alguns dos outros compassos no clube. Isto reserva a direção de fuga do resto do filme (isto é, é uma fuga do entretenimento/Astaire em arte). Ainda dentro do número, a contradição se repete. Antes de Hepburn se juntar ao grupo, eles estão dançando em estilo derivado da dança moderna, angular, formas opostas redolentes na convenção musical da neurose e da pretensão (cf. o número de Danny Kaye, “Choreography”, em *Natal Branco – White Christmas*). Enquanto o número prossegue, contudo, mais elementos do showbiz são introduzidos – uso de batidas de mão sincopadas, formando um arranjo vaudeville e formas do American Theater Ballet. Aqui uma forma de “arte” é assumida e infundida com os valores do entretenimento. Isto é uma contradição entre o representacional (o detestável clube noturno) e o não representacional (o oomph da música e do movimento), mas também dentro do não representacional entre diferentes formas de dança. A contradição entre arte e entretenimento é então repetida em cada nível.

Nos números de amor, também, contradições aparecem, em parte pela continuação neles em perturbar elementos representacionais. Em *Cinderela em Paris (Funny Face)*, fotografias de Hepburn tais como vistas por Astaire, o fotógrafo de moda, são projetadas no muro como fundo para seu cortejo a ela e a entrega dela. Novamente, a dança final deles de reconciliação em “S Wonderful” acontece no solo de um barco, entre as árvores, com pombos esvoaçando ao redor deles (Figura 5.2). Mais cedo,

esta configuração foi usada como a conclusão para a sequência deles da fotografia de moda. Em si mesmo, não há nada contraditório nisto – é o que Ginger Rogers sempre precisou fazer. Mas aqui o modo de reconciliação é transparente e ainda podemos ver as cordas do número sendo arrancadas. Então os elementos representacionais, que indicam manipulação do romance, contradizem o não representacional, que contradiz sua transparência.

As duas tendências já discutidas são bem mais comuns que a terceira, que tem de sugerir que a utopia está implícita no mundo da narrativa tanto quanto no mundo dos números.

O procedimento mais comum para fazer isto é a mudança do filme inteiro em tempo e espaço – à América da virada do século (*Agora Seremos Felizes - Meet Me in St Louis; Alô, Dolly! – Hello Dolly*), Europa (*A Viúva Alegre - The Merry Widow; Gigi; Canção do Sol da Meia Noite - Song of Norway*), o cockney de Londres (*My Fair Lady; Oliver!; O Adorável Aparento – Scrooge*), comunidades negras (*Aleluia - Hallelujah!; Uma Cabana no Céu - Cabin in the Sky; Porgy and Bess*), etc. – aos lugares, ou seja, onde se pode acreditar (por americanos brancos urbanos) que a música e a dança estão “no ar”, construídos dentro da cultura e sangue camponês/negro ou parte de um estágio mais grátis e fácil no desenvolvimento americano. Nestes filmes, a introdução de qualquer interesse de narrativa real é em geral atrasada consideravelmente e chega sobretudo como uma ameaça temporária para a utopia – então revertendo os outros dois padrões, onde a narrativa predomina e os números funcionam como fugas temporárias dela. Não muito acontece, em termos de plot, em *Agora Seremos Felizes (Meet Me in St Louis)* até que tenhamos “Meet Me in St. Louis”, “The Boy Next Door”, “The Trolley Song” e “Skip to My Lou” – apenas então o pai segue sua proposta de dismantelar esta utopia por sua mobilidade de trabalho.

A maioria das contradições desenvolvidas nestes filmes é comprada em predominância pela nostalgia ou primitivismo que os sustenta com o ponto de partida. Longe de apontar adiante, eles apontam para trás, para uma era do ouro – um reverso do utopianismo que apenas está marginalmente distante do motivo narrativo de recuperação da utopia. O que faz *Um Dia em Nova York (On the Town)* interessante é que sua utopia é uma cidade moderna bem conhecida. O filme começa como uma fuga – dos confins da vida da marinha para dentro da liberdade de Nova York e também da fadiga do trabalho, incorporado no refrão do estivador, “Sinto que não sai da cama ainda”, para dentro da energia do lazer, enquanto os marinheiros pulam para a cidade em dia de folga. Esta energia percorre todo o filme, *incluindo a narrativa*. Na maioria dos musicais, a narrativa representa as coisas como são para escapar delas. Mas a maior parte da narrativa de *Um Dia em Nova York (On the Town)* é sobre a transformação de Nova York em utopia. Os marinheiros liberam as frustrações *sociais* das mulheres – uma taxista cansada apenas saindo do turno, uma dançarina falida reduzida à dança do ventre para pagar lições de balé, uma mulher com um apetite sexual que é considerado impróprio – nem tanto pelo amor e sexo quanto pela energia. Este sentido dos marinheiros como uma energia transformadora é exaltado pelo sentido de

pressão no movimento da narrativa sugerido pelo dispositivo de checagem do tempo iluminado na tela intermitentemente.

Isto dá uma dimensão histórica ao musical, quer dizer, mostra pessoas fazendo utopia em vez de apenas mostrá-las de tempos em tempos encontrando a si mesmas nela. Mas as pessoas são homens – ainda são os homens fazendo história, não homens e mulheres juntos. E o papel de Lucy Schmeeler é inesquecivelmente machista. Neste contexto, o número “Prehistoric Man” é particularmente interessante (Figura 5.4). Ele centra em Ann Miller e ela lidera os outros na aquisição do museu. Por um momento, então, uma mulher “faz história”. Mas o número inteiro é repleto de contradições, que orbitam em torno do problema grave de ter uma imagem de uma mulher agindo historicamente.

**Tabela 5.3**

<i>Obstinado</i>	<i>Insensato</i>
Miller como estrela (R)	A imagem de Miller (“animal magnífico”) (R)
O personagem de Miller – tomador de decisões na narrativa (R)	Número situado em museu antropológico – associações com o primitivismo (R)
Tap como forma auto-expressiva (N.R.)	Tap como repetições insensatas (N.R.)
Rotina improvisatória (N.R.)	



*Figura 5.2: A mise-en-scène da transparência: Cinderela em Paris (Funny Face)*



Figura 5.3: Construindo transparência: Cinderela em Paris (Funny Face)



Figure 5.4: Energia de Ann Miller e primitivismo: Um Dia em Nova York (On the Town)

Se tomarmos o número e sua parte em pedaços (Tabela 5.3), podemos ver que joga em uma oposição entre modos de ser obstinado e insensato; e este jogo é entre o representacional (R) e não representacional (NR) em todos os níveis estéticos.

A ideia de um utopianismo histórico na narratividade deriva do trabalho de Ernest Bloch. De acordo com Frederic Jameson, Bloch

tem essencialmente duas linguagens diferentes ou sistemas terminológicos a sua disposição para descrever a natureza formal da realização utópica: o movimento do mundo no tempo em direção ao momento final do futuro e a noção mais espacial desta adequação do objeto ao sujeito que mais caracteriza aquele conteúdo do momento... [Estes] correspondem aos modos de apresentação dramáticos e líricos de não ser ainda. (1971: 146)

Musicais (e shows de variedades) representam um mix extraordinário destes dois modos – a historicidade da narrativa e o lirismo dos números. Eles geralmente não tomam vantagem nisso, mas o ponto é que poderiam e que esta possibilidade é sempre latente neles. Eles são uma forma que ainda precisamos olhar, se os filmes são, nas palavras de Brecht sobre o teatro, para “organizar o prazer de mudar a realidade”. *Movie 24*, 1977

## Referências

Enzensberger, Hans Magnus (1972) 'Constituents of a theory of the media', in Denis McQuail (ed.) *Sociology of Mass Communications*, Harmondsworth: Penguin, 99–116.

Jameson, Fredric (1971) *Marxism and Form*, Princeton, NJ: Princeton University Press.

Kateb, George (1972) *Utopia and its Enemies*, New York: Schocken.

Langer, Susanne K. (1953) *Feeling and Form*, London: Routledge & Kegan Paul.

Trilling, Lionel (1972) *Sincerity and Authenticity*, London: Oxford University Press.

## Leituras adicionais

Altman, Rick (ed.) (1981) *Genre: The Musical*, London: Routledge & Kegan Paul.

Altman, Rick (1987) *The American Film Musical*, Bloomington IN: Indiana University Press.

Feuer, Jane (1982) *The Hollywood Musical*, London: Macmillan.

Flinn, Caryl (1992) *Strains of Utopia*, Princeton, NJ: Princeton University Press.

Gaines, Jane and Herzog, Charlotte (eds) (1990) *Fabrications: Costume and the Female Body*, London and New York: Routledge.

Geraghty, Christine (1991) *Women and Soap Opera*, Cambridge: Polity Press.

Lovell, Terry (1980) *Pictures of Reality*, London: British Film Institute.

Modleski, Tania (1982) *Loving with a Vengeance*, New York: Methuen.

Williams, Linda (1990) *Hard Core: the Frenzy of the Visible*, Berkeley, CA: University of California Press.