

Like bacon and eggs

(*Cantando na Chuva*, 1952, de Stanley Donen e Gene Kelly).

(Por Rodrigo Almeida – dissensocritico@gmail.com)

Depois de assistir *Cantando na Chuva* (EUA, 1952), de Gene Kelly e Stanley Donen, em maio desse ano, me deparei com uma série de questões já pontuadas no ensaio anterior, referentes à postura que uma obra de arte (*ou o conjunto delas*) assume diante de um repertório pessoal - podendo causar diferentes reações, dependendo do estágio de conhecimento, experiência e discurso cinematográficos em diferentes momentos de um mesmo espectador (*podendo causar, inclusive, diferentes reações dependendo dos estágios emotivos, físicos, lisérgicos, etc...*). Assim, a presença de alguns filmes e a ausência de outros na nossa memória, além do senso comum, do conjunto de textos acadêmicos, teóricos, jornalísticos; dos comentários profundos e inúteis ao qual tivemos contato, entre mil outros aspectos interferem não apenas numa concepção ampla sobre o cinema, mas também na construção valorativa para a película seguinte. Todas as obras recentemente vistas serão dimensionadas a partir do repertório construído por cada um até então - para além da temporalidade da própria obra. Tornam-se equitativamente importantes o contexto original do filme X - e em alguns casos isso se perde - e o momento em que esse filme X passou a fazer parte do imaginário do espectador contemporâneo Y (*que pode tanto consumir a atualidade, como entrecruzá-la com referências distantes temporal ou espacialmente, através do amplo - e cada vez mais simples - acesso dado pelas novas tecnologias*).

É como se o estigma (*ou valor*) sobre um filme antigo não seguisse apenas o seu legado histórico, mas se firmasse a partir da *negociação* entre a cronologia fixa da película e a cronologia própria e em processo do espectador (*se adequando de acordo o conhecimento de cada um*). Não se pode pensar, contemporaneamente, em uma das cronologias e excluir a outra. Qualquer discurso que o faça corre o risco de cair nas seguintes armadilhas: ou pode soar idealista ao resgatar e ressaltar um conjunto de elementos distantes, numa preocupação quase hermeneuta, imaginando que a atualidade não está imbricada na nossa cognição ou pode soar excessivamente ingênuo, a-histórico e preconceituoso diante de uma possível totalidade contextual. E me encaixava perfeitamente no segundo erro: falava do musical como um todo, apenas pelos quatro ou cinco filmes contemporâneos que tinha tido acesso (*e falava firme, sem hesitações*). Essa verborragia precipitada me despertou para a necessidade dessa *negociação* entre dois tempos: com perdas e ganhos para ambos os lados. As obras não estão apenas *situadas* diante das obras ao qual são contemporâneas, como

pontuei no ensaio sobre *Limite*, mas também, das que se tornam contemporâneas através da intermediação de um espectador. Ou seja, qualquer conjunto de filmes, de qualquer época ou qualquer lugar, pode ser colocado em diálogo dependendo dos argumentos apresentados. Toma-se como elementos opostos (*mas que se apontam*) o conhecimento prévio sobre os objetos escolhidos e a fundamentação sutil e particular para uma nova abordagem. A relevância ou não dessa convergência espaço-temporal será re-discutida a posteriori: e daí surge um novo diálogo (*e assim sucessivamente*).

A partir disso e antes de prosseguirmos, talvez seja necessário assumir (*e explicar*) a existência de certo preconceito meu - nesse exato momento já ultrapassado - diante do gênero musical (*e detesto a palavra-limitação 'gênero', apesar de nesse caso me parecer inevitável*). Também é preciso ressaltar que não se trata daquele velho receio, pontuado ano após ano por críticos de cinema e sintetizado no artigo '*Cantando e Dançando à saída do cinema*', de Ruy Castro: "basicamente, fazem-se duas acusações aos musicais: são filmes chatos porque, no meio de uma cena, o sujeito começa a cantar e são irreais porque, neles, qualquer marinho ou mata-mosquito dança e canta como um profissional"¹. No meu caso, o preconceito não se fundamentava em nenhum desses argumentos, até porque o recurso de ruptura climática (*ou exposição de um clima interior*), por si, mostra o quão ligado à liberdade criativa estão os musicais - há um desprendimento notável de qualquer realismo fiel, de qualquer continuidade óbvia, quando um mata-mosquito grosseiro se transforma num bailarino estonteante e, em seguida, volta a ser o velho mata-mosquito grosseiro. Meio o que acontece em *Sete noivas para sete irmãos* (EUA, 1954), de Stanley Donen: aqueles sete caipiras nunca seriam ótimos dançarinos... e são. Ponto. Particularmente admiro essa liberdade: esse contrato diegético implícito entre o cineasta e o espectador. A pontuação dos críticos na tentativa de explicar o porquê das pessoas não gostarem, pelo contrário, sempre me fascinou um pouco. Talvez influenciado por algumas irônicas cenas musicais do seriado *Six Feet Under* ou pelo clipe '*It's oh so quiet*', da Bjork, dirigido pelo Spike Jonze. De fato, me interessei primeiro pelos pequenos desvios contemporâneos que brincavam e se apropriavam do gênero, remodelando-o de acordo com suas propostas narrativas. Desvios (*homenagens?*) maiores, como *Amores parisienses* (FRA, 1997), de Alain Resnais e *Todos dizem eu te amo* (EUA, 1996), de Woody Allen só viriam bem depois. Dentro de minha cronologia particular, que fique claro. E provavelmente, se aparecessem antes não teriam efeito algum. Eu precisava ser conquistado em passos curtos.

Meu preconceito (*como a maioria deles o é*) partia de uma pura e simples ignorância, afinal sequer possuía uma base vasta de filmes vistos desse gênero (sic): o

¹ CASTRO, Ruy. **Um filme é para sempre**. Cia das Letras, 2006. Pág. 19.

musical sempre me pareceu bobo, pouco engraçado e romântico-meloso demais (*como diria uma grande amiga, é do meu feitio assistir um filme chamado 'amor, sublime amor' e dizer que é um saco*). Naturalmente essa aversão retardou meus passos nesse campo. Nada me impedia de assistir *Cantando na Chuva* anteriormente, além da pura falta de interesse - fundada pela influência rasteira, e por enquanto negativa, de meu próprio repertório meia boca. Até então, tinha visto *Moulin Rouge* e *Chicago* (*e os ainda mais jovens estão assistindo High School Musical, Dreamgirls e Hairspray*), nada daquilo me convencia e não entendia o saudosismo selado envolta dessas produções, afinal em mim não havia nostalgia alguma. Vi as duas obras isoladamente e não como uma retomada de 'um passado glorioso, esplêndido, magnífico' (*como comentava repetidamente o crítico Rubens Ewald Filho na festa do oscar 2003 - sic, sic, sic*). Essa mesma perspectiva de isolamento - não comparativa com qualquer outra época - é recorrente em boa parte da platéia jovem contemporânea, que não vivenciou uma produção branda dos musicais, nem ouviu falar em nomes como Fred Astaire (*e sua classe*), Busby Berkeley (*e sua extravagância*) ou Cyd Charisse (*e suas pernas*). Há um ano, me incluía perfeitamente nesse grupo. É um processo natural e não precisamos lamentar. Obviamente, já tinha assistido *Hair* e não me deixava convencer por toda sua aura de afetação datada. Além desses, conhecia um ou outro trabalho de Carlos Saura - e ainda permanecia um pouco indiferente, mal lembrava de *Grease*, *Flashdance* e outros 'sessão-da-tarde' e fazia o favor de encaixar *Dançando no Escuro* (*e não só ele*) numa modalidade aparte. Dentro do preconceito plenamente estabelecido, o filme de Lars Von Trier nunca poderia ser classificado como um musical: simplesmente eu o adorava (*ainda que tenha perdido um pouco de seu impacto depois de Não Matarás, de Krzysztof Kieslowski*). Tratava-se de uma lógica ambígua mesmo: via-me extremamente encantado por diversas cenas musicais inseridas em filmes não-musicais, mas os musicais-musicais (*ou pelo menos, os que eu tinha visto até então e lembrava*) me aborreciam ou entediavam profundamente. Profundamente.

Cantando na Chuva, entretanto, se impôs de maneira brutal diante de meus olhos previamente desacreditados. Até então cantarolava *singing in the rain* simplesmente por conta de *Laranja Mecânica* (EUA, 1971), de Stanley Kubrick e apesar de ter uma vaga idéia da cena original, preferia ignorá-la (*novamente a homenagem surgira antes do homenageado*). Em maio desse ano, depois de assistir a obra de Gene Kelly e Stanley Donen foram reveladas ignorâncias sobre a história e os desdobramentos do estilo, desfeitas as cristalizações conceituais taxativas: a cada ironia ou passo de dança, um caminho para dezenas de outros filmes começava a se formar. E engraçado que esse percurso no tempo, em busca do conhecimento histórico é marcado essencialmente pela descontinuidade: como se a cronologia 'original' fosse

recortada em mil pedaços e re-montada pelo desbravador contemporâneo a partir de cada *novo-filme-antigo* visto. A ordem de revelação, de qual seria assistido antes ou depois, se torna totalmente arbitrária. Pensava no musical de maneira extremamente limitada, diante das variantes possíveis. Entre tantos filmes para conhecer, os musicais poderiam ser simplesmente os últimos da fila. Passei anos alimentando esse receio opressivo, mas mesmo depois de todo preconceito estabelecido, firmado, enraizado a 400 mil metros, *Cantando na Chuva* criou seu próprio paradigma e ditou suas próprias regras (*uma unanimidade sim*): em quinze minutos, qualquer espécie de aversão já tinha se esvaído e minha valoração estava plenamente sob controle. Provavelmente não teria buscado os musicais e seus contextos sem esse primeiro passo. E aí que reside, para mim especificamente, a maior importância dessa obra.

O modo como se estrutura o sistema cinematográfico americano sempre é lembrado, enquanto conjunto - e admito: essa é uma afirmação grosseira - por sua lógica estritamente comercial e pouco artística - e não que esses dois elementos sejam necessariamente opostos (*essa história de colocar dinheiro e arte em lados opostos às vezes me parece um tanto infantil*). *Cantando na Chuva* representa uma época em que Hollywood sabia brincar consigo mesma, sabia utilizar recursos típicos e criticá-los em uma mesma instância - ainda que para atingir os objetivos comerciais de sempre (*até porque os musicais eram produções caríssimas, que precisavam de algum retorno para se manterem em produção constante - e a MGM mantinha*). Por sinal, o gênero em questão é especialista em construir sua diegese dentro do próprio *show business*, se utilizando sempre de uma ironia metalingüística ou da exposição de plena-consciência sobre si. Tudo bem que no filme de Gene Kelly e Stalen Donen há uma cordialidade imensa, já que não existe uma pretensão de revelar sujeiras de bastidores, mas apenas tirar um bom sarro e debochar de sua própria condição (*coisa que High Society (EUA, 1956), de Charles Walters faz muito bem*). As críticas sérias à Hollywood - produzidas fora de Hollywood - às vezes soam como *outsiders*, se estigmatizam demais como repúdio e terminam se formatando enquanto tal. O filme de Gene Kelly e Stanley Donen não. Estão inseridos dentro de um sistema produtivo e ao mesmo tempo jogam com esse mesmo sistema, através do humor e da ironia - e certa leveza tonal. *Cantando na Chuva* brinca com tudo que representa ao mesmo tempo em que também as valoriza.

Há deboches de todos os tipos e todos são auto-reflexivos: qualquer história cretina, levemente modificada, pode se transformar num belo conto hollywoodiano. Com falso glamour, mas glamour. Isso é Hollywood: um boteco decadente que se passa por um conservatório de Belas Artes, um dia péssimo que se passa por um lindo dia se sol, uma narrativa trash que se passa por um épico monumental. E não poderia ser de outra maneira. Na história do filme, a atriz Jean Hagen interpreta *Lina Lamont*,

uma estrela gasguita do cinema mudo, que com o advento do cinema sonoro precisa ser dublada pela iniciante *Kathy Selden*, personagem interpretada por Debbie Reynolds. Entretanto, “o que poucos sabiam é que, na verdade, a voz de Debbie Reynolds dublando Jean Hagen é que fora dublada. Por quem? Pela cantora Betty Royce e pela própria Jean!”² (*idem*), nos revela Ruy Castro (*e todo seu detalhismo biográfico*) em seu desmistificador artigo ‘*Uma serenata ao maior musical do cinema*’. *Cantando na Chuva* não é outra coisa, senão uma caricatura, uma paródia de si mesmo e de toda cultura de celebridade na qual se funda. É como se Gene Kelly apontasse o dedo para si e para alguns de seus espectadores (*com aquele sorriso imenso*) e chamasse a todos (*inclusive ele mesmo*) de idiotas. De maneira bem sutil e charmosa, é bem verdade - ninguém chega a se ofender. Como os pudores são menores, fazem piadas-piadas-piadas e riem juntos-juntos-juntos. Tudo é divertido. Muito divertido. Logo no início do filme, há um comentário sobre o casal de astros principais, que funciona como uma parábola de todo esse pensamento: “*Ladies and gentlemen, when you look at this gorgeous couple, it’s no wonder they’re a household name all over the world... like bacon and eggs. Lockwood and Lamont!*”. Para além do humor *nonsense*, essa frase resume - novamente de forma irônica - toda arbitrariedade comparativa de um sistema produtivo, que a todo o momento tende a se afirmar como grandioso, magnífico diante da história do cinema mundial. Hollywood gosta de mostrar não apenas sua face, ostentar não apenas sua influência - gosta de dizer, de assegurar, de se comparar a todo o momento (*colocando-se como centro, óbvio*).

Engraçado que ainda continuo achando a grande maioria dos musicais bobos e melosos-românticos demais (*exceto, talvez, alguns como Sapatinhos Vermelhos (UK, 1948), de Michael Powell e Emeric Pressburger*). O próprio *Cantando na Chuva* é bobalhão e romântico-meloso demais, entretanto, já não enxergo isso como um problema em si. Talvez eu tenha evoluído, de fato, no acordo diegético entre o cineasta e o espectador; tenha criado a pré-disposição para musicais (*que antes não existia nem de perto*). Mas, além disso, há um detalhe ainda oculto. Nas produções contemporâneas, de *Moulin Rouge* a *High School Musical*, a montagem se porta de maneira extremamente agressiva, com cortes exagerados, exagerados. MTV pura. Não que eu seja contra esse tipo de edição. Pelo contrário, não há preconceito algum nesse caso, afinal me criei nessa estética. Mas em *Cantando na Chuva* (*e vários outros musicais entre as décadas de 30 e 60*), a câmera deixa os atores dançarem, representarem e cantarem, porque de fato são dançarinos, atores e cantores - excepcionais nos três âmbitos. Talvez essa seja a grande diferença. A câmera e o tratamento dos planos ao invés de esconder, se preocupar ou trucar uma inabilidade do

² CASTRO, Ruy. 2006.

ator, tornando-o aparentemente hábil, toma uma postura de contemplação do ato, jogando grande parte da responsabilidade ao intérprete (e ao *diretor-coreógrafo, Stanley Donen, não esqueçamos*), simplesmente buscando os olhares mais privilegiados, uma otimização do show. O que já é um deleite aparte, afinal alguns atores abusam do talento. E só para não fugir do clichê, é preciso dizer que Gene Kelly particularmente abusa mais do que todos. A cena é pensada para a dança e para a câmera, os dançarinos se conectam diretamente com os recursos cinematográficos. É importante notar também que, durante algumas apresentações, as personagens interpelam diretamente para a câmera, para o espectador, como se saíssem por um segundo do universo ao qual estão inseridos para fazerem um comentário aparte - que precisa ser feito e não pode esperar (*como os que eu fico fazendo insistentemente através desses parênteses*).

Por fim, assistir *Cantando na Chuva* será sempre como assistir, simultaneamente, três contextos históricos do filme-musical: o contexto da diegese fílmica, o contexto da produção do próprio filme e o contexto atual do espectador. Ou melhor, é assistir simultaneamente o primeiro contexto sob a ótica e desvios do segundo; o segundo sob a ótica e desvios do terceiro e o terceiro sob o grande dilema de analisar a si mesmo. O primeiro, vinculado a história do filme, se passa num momento muito emblemático para o cinema, no final da década de 20, do século passado: os anos do advento do som. Naturalmente são retratados anseios e mil questões, ainda que de forma caricatural, exagerada, referentes a esse processo: atores que não se adequaram; cineastas que não se adequaram; receios quanto a vulgaridade do novo recurso. É uma mudança brusca no modo de se fazer e pensar filmes por mexer, estritamente, na estrutura da linguagem. A passagem do mudo para o sonoro foi tema de diversos estudos por parte de cineastas e teóricos - entre eles Eisenstein e Rudolph Arnheim. Assim o filme está repleto de cenas em bastidores de estúdios, inserindo esse espaço 'por trás (*hoje já tão banalizada pela publicidade*): fica uma sensação de alargamento do recorte da tela, a fim de alcançar um recorte mais amplo. E quando Hollywood aprendeu a falar já começou cantando. No segundo momento, em 1952, quando o filme foi concebido e lançado, Hollywood estava no ápice de sua Era de Ouro dos musicais - iniciada depois da Segunda Grande Guerra, prosseguindo até final da década de 50 / começo da década de 60. Época em que foram produzidos os ditos³ melhores filmes do gênero de todos os tempos (*para mais detalhes dos bastidores, leia o conjunto de artigos de Ruy Castro que formam "Toró Mágico: Cantando na chuva". Nada que eu tente escrever aqui vai chegar perto do trabalho de apuração que ele fez: quase chamando Gene Kelly de 'brother'*). No terceiro

³ Uma breve história dos musicais: DIRKS, Tim. **Musical / Dance films**. Disponível em <http://www.filmsite.org/musicalfilms.html>. Acessado em 10/11/07.

momento, hoje, só consigo enxergar que o musical se tornou uma seqüência de tentativas 'produto pelo produto' teen teen teen: onde não importa a técnica, a história, as piadas, o cinema, nada. Basta uma seqüência de rostos bonitinhos, cortes, cortes, cortes, revistas, celebridades, adolescentes enlouquecidos. Obviamente posso está sendo precipitado (*e novamente preconceituoso*) por desconhecer (*por pura falta de interesse*) uma série de lançamentos, mas *High School Musical* é o símbolo maior dessa opinião. Há um vazio desconcertante. Acho que aquela nostalgia, ao qual me referi ironicamente no início do texto, começa a me abater também: mas diferente do Rubens, não de maneira otimista.

Cantando na Chuva. EUA, 1952. **Roteiro:** Adolph Green e Betty Comden. **Direção:** Gene Kelly e Stanley Donen **Produtor:** Artur Freed. **Elenco:** Gene Kelly, Jean Hagen, Donald O'Connor, Debbie Reynolds, Cyd Charisse. 103 minutos.