

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

O EXTRAMUSICAL:
PERFORMANCES MUSICAIS NO CINEMA NARRATIVO
CONTEMPORÂNEO

CAROLINA OLIVEIRA DO AMARAL

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre. Área de concentração: Estudos de Cinema e de Audiovisual

ORIENTADOR: PROF. DR. MAURÍCIO DE BRAGANÇA

Niterói, 2014

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

A485 Amaral, Carolina Oliveira do.

O extramusical: performances musicais no cinema narrativo contemporâneo / Carolina Oliveira do Amaral. – 2014.

104 f. ; il.

Orientador: Maurício de Bragança.

Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) –
Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e
Comunicação Social, 2014.

Bibliografia: f. 99-104.

1. Musical. 2. Narrativa. 3. Performance (Arte). 4. Gênero.
5. Cinema. 6. You Tube (Recurso eletrônico). I. Bragança,
Maurício de. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de
Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD 791.43

Carolina Oliveira do Amaral

O EXTRAMUSICAL:
PERFORMANCES MUSICAIS NO CINEMA NARRATIVO
CONTEMPORÂNEO

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre. Área de concentração: Estudos de Cinema e de Audiovisual

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Maurício de Bragança
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. João Luiz Vieira
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Messias Tadeu Capistrano dos Santos
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Fernando Morais da Costa (Suplente)
Universidade Federal Fluminense

Profa. Dra. Fernanda de Oliveira Gomes (Suplente)
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Niterói, 2014

AGRADECIMENTOS

Ao meu mais que querido orientador e amigo Maurício de Bragança por esses anos maravilhosos de parceria. Muito obrigada pelo carinho dedicado a mim e as minhas (loucas) ideias, sempre aceitas e melhoradas pela sua orientação. Fico muito feliz de continuarmos mais uns anos nessa jornada, é uma honra trabalhar contigo.

Aos professores João Luiz Vieira e Fernando Morais, que trouxeram o Musical para a minha vida – *plot point* que desde então mudou tudo – e pela continuada cooperação, em forma de aulas, bancas ou conversas.

À professora Mari Baltar, cujas ideias abrem meu horizonte de pesquisa, me afetam, me excedem, me emocionam.

Aos meus avós, que entenderam as muitas visitas não-feitas e almoços de domingo cancelados para que este trabalho fosse concluído.

Ao meu pai, que me mostrou sempre muita poesia, narrativa e cinema na vida.

À minha mãe, amiga, companheira, vidente particular e força que me move sempre para frente com muito amor e alegria.

À minha madrinha, pelo apoio à minha escolha pela vida acadêmica, desde quando eu ensinava às bonecas.

Aos meus amigos, incríveis companheiros de jornada. Rê, Suzi e Carol, pelas panelas de brigadeiro, congressos e viagens que interrompem o fluxo do cotidiano. Marina e Fabinho, pelos cafés e cuscuz compartilhados nos momentos mais necessários.

A Julia, Marina e Bento, que me permitem ser criança com eles.

A Dorval e Letícia, pela companhia e cuidado nesses anos todos.

Ao Taiyo, pelo companheirismo, dedicação, amor e por entender tão bem minhas três metades.

“Toda arte é uma forma de literatura, porque toda a arte é dizer qualquer coisa. Há duas formas de dizer – falar e estar calado. As artes que não são a literatura são as projeções de um silêncio expressivo. Há que procurar em toda a arte que não é a literatura a frase silenciosa que ela contém, ou o poema, ou o romance, ou o drama. Quando se diz “poema sinfônico” fala-se exatamente, e não de um modo translato e fácil. O caso parece menos simples para as artes visuais, mas, se nos prepararmos com a consideração de que linhas, planos, volumes, cores, justaposições e contraposições são fenômenos verbais dados sem palavras, ou antes, por hieróglifos espirituais, compreenderemos como compreender as artes visuais, e, ainda que as não cheguemos a compreender, teremos, ao menos, já em nosso poder o livro que contém a cifra e a alma que pode conter a decifração. Tanto basta até chegar o resto”

Álvaro de Campos – A literatura e as outras artes

RESUMO

O trabalho pretende analisar a permanência do musical no cinema narrativo contemporâneo através de performances musicais não originalmente vinculadas ao gênero, que chamamos, *Extramusicais*. O Extramusical mantém o intercâmbio entre narrativa e espetáculo, através da performance musical, que se apresenta como uma exceção na história, destacando-se ao trazer elementos como excesso, utopia e “atrações”. O caráter atrativo da performance, que se exhibe ao olhar do espectador é o mesmo encontrado no cinema de “atrações”, no gênero musical, no extramusical e em vídeos performativos do Youtube. É através do site que investigamos a capacidade das performances musicais sobreviverem como trechos separados dos filmes, distintos, autônomos, resgatando a aderência antiga das “atrações” a novas tecnologias. Narrativa e performance musical são duas potentes “formas de dizer ou ficar calado” das quais os filmes se beneficiam, combinando-as, para promover um engajamento próprio do Extramusical.

Palavras-chave:

extramusical; narrativa; performance musical; atrações; gênero musical; Youtube

ABSTRACT

The study aims to examine the musical genre that remains in contemporary narrative cinema through musical performances, we call *Extramusicals*. The extramusical maintain exchanges between narrative and spectacle, through musical performance, which presents itself as an exception in the story; highlighted with excess, utopia and "attractions". The attractiveness of musical performance, addressed to the spectator, as we find in the "cinema of attractions", in the Musical, in the extramusical and in performative videos from YouTube. From the site we investigated the ability of musical performances to survive as separate sections, autonomous, independent from its original movies, what leads to the old compatibility between "attractions" and new technologies. Narrative and musical performance are two powerful "ways to say or be silent" that films benefit from; by combining one another the extramusical achieve a particular engagement with the spectator.

Key-words:

extramusical; narrative; musical performance; attractions; musical genre; YouTube

SUMÁRIO

Introdução	8
Capítulo 1 – Performances Musicais e Narrativa	18
1.1. Performances Musicais.....	18
1.1.1 Número Musical X Performances Musicais.....	20
1.1.2 Performance e Olhar.....	23
1.2 Atração e Espetáculo.....	27
1.3 Narrativa.....	33
Capítulo 2 – Performances do Corpo	43
2.1. Corpo e Excesso.....	43
2.2. Espectatorialidade.....	55
2.3. Utopia.....	58
Capítulo 3 – O Extramusical	69
3.1. Modernidade e elogio ao fragmento.....	69
3.2. Youtube e Performatividade.....	76
3.3. Comunidades.....	87
Considerações finais	95
Bibliografia	99

Introdução

Esse trabalho surgiu a partir de reflexões sobre o que se convencionou chamar “musical clássico”, considerado um dos gêneros mais escapistas e claramente ligado à ideia de entretenimento. Dentro do cinema narrativo, o musical se caracteriza pela sua estrutura particular formada por número musical e narrativa. Podemos, então, definir o musical como o gênero¹ que convencionou uma narrativa permeada por momentos de espetáculo promovidos através de números musicais.

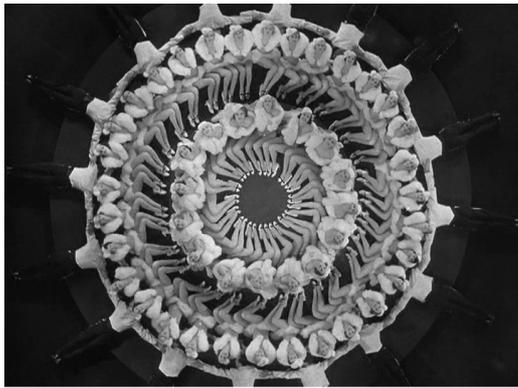
Em estudo anterior², analisamos como esses números resolviam questões narrativas, seja em relação à trama ou aos personagens através de uma combinação bem-feita de representação e expressão. Assim, a sensação de arrebatamento própria do musical hollywoodiano dito “clássico” vinha da capacidade de atingir o espectador de duas maneiras distintas, ao longo da mesma projeção. Naquela ocasião, identificamos duas tendências no gênero, desde a sua conformação, na primeira metade da década de 1930: o musical de palco (*backstage musical*) e o musical integrado. Martin Rubin (2002) explica que os principais representantes dessas duas correntes eram respectivamente os filmes com *extravaganzas* de Busby Berkeley, feitos pela Warner, e os filmes da RKO com o casal Fred Astaire e Ginger Rogers. Normalmente, ambos traziam o universo do *show business* para dentro da história, apesar de que nos filmes da Warner a narrativa girava em torno da preparação do espetáculo, enquanto os da RKO privilegiavam o amor romântico e o enlace do casal dançarino. A principal diferença entre um ou outro se dá na maneira como os filmes intercalavam narrativa e número musical e como figuravam o espetáculo.

Os filmes da Warner dividiam completamente a narrativa dos números, inclusive, contratando diretores diferentes para cada parte. Busby Berkeley dirigia os números musicais que ficaram famosos pelos padrões geométricos formados a partir de dançarinos, dimensões gigantescas de coro, cenário, enquadramento e encenação. Os números se destacam da história, exibidos como um espetáculo visual. Não há uma

¹ Por gênero narrativo cinematográfico, tomamos por base os textos de Rick Altman, Edward Buscombe e David Bordwell, que identificam estruturas estéticas e narrativas, capazes de gerar uma espécie de pacto de expectativa com o seu público. Altman destaca o caráter histórico do gênero cinematográfico cujas categorias sintáticas e semânticas e sua estabilidade constituem o lugar de negociação entre Hollywood e seu público.

² Refiro-me ao TCC defendido na UFF no curso de graduação de cinema sobre o musical hollywoodiano clássico. O estudo priorizou filmes da década de 1930, principalmente, os do casal Astaire e Rogers e os que continham números musicais dirigidos por Busby Berkeley.

justificativa que embale os números à narrativa, a não ser se tratarem de números diegéticos. Nessa tradição (chamada de *spectacle-oriented*), o espetáculo pertence a uma (ir)realidade que a narrativa não alcança e os números agrupados ao final do filme dão a impressão de que continuam de onde a narrativa para. A separação entre um e outro é clara e os números trazem apenas o êxito do show ensaiado pela narrativa.



Busby Berkeley – Warner



Astaire e Rogers - RKO

O musical integrado, entretanto, tende a borrar as diferenças existentes entre narrativa e número, naturaliza a performance com situações narrativas, assim como transforma qualquer local em um palco em potencial. Rubin (2002, p.60) lembra que nesses musicais “os momentos não-musicais são virtualmente tão estilizados e artificiais quanto os números musicais e os dois se misturam numa suave sincopada superfície³”. Enquanto no estilo *Berkeleyesque*⁴ o número musical é um fim em si mesmo, nos filmes da RKO eles servem à trama, à caracterização dos personagens e às lógicas de causa e efeito, para resumir numa palavra à narrativa. O espetáculo, além de impressionar pelas coreografias e canções, é também o espetáculo sentimental onde as diferenças se resolvem:

O número integrado chega num momento na narrativa musical em que a necessidade por expressão emocional alcançou um ponto particularmente alto. Com frequência, isto é a expressão de um sentimento que não pode mais ser contido por um personagem, ou uma emoção que dever ser reconhecida e compartilhada a fim de que a narrativa progrida⁵.

³ “The non-musical passages are virtually as stylized and artificial as the musical numbers, and the two blend together into a smoothly syncopated surface”.

⁴ Ao propor o espetáculo como um fim, optando por momentos claramente não-narrativos, vários autores (João Luiz Vieira, Comolli, Martin Rubin, Jane Feuer) aproximam o estilo de Berkeley a outros modos de cinema como o cinema abstrato, surrealista e de *avant-garde*.

⁵ “The integrated number comes at a point in the musical narrative when the need for emotional expression has reached a particularly high point. Often this is an expression of feeling which can no longer be contained by the character(s), or an emotion which must be acknowledged and shared in order to progress the narrative”.

Tanto no musical integrado, quanto no não-integrado, existem narrativa e número musical. A ideia de “número” implica uma serialidade própria da palavra, uma sequência de atrações espetaculares apresentadas para um público que as aguarda. Há, portanto, uma dupla tradição, orientada para o espetáculo ou para a narrativa com a qual o cinema contemporâneo pode dialogar, se integrando ou se apartando da narrativa.

Partimos do gênero musical, mas nosso objetivo não é exatamente estudar estruturas narrativas genéricas, e sua organização semântico-sintática. Interessa-nos, sobretudo, esse arranjo performático-narrativo, próprio do musical, mas que existe para além dele. Alguns filmes, fora do gênero musical, também usam performances musicais completamente destacadas da história e espetaculares, como no musical orientado para o espetáculo, ou que culminam com momentos narrativos, funcionando de maneira análoga ao que acontece no número musical integrado. Chamaremos de *extramusical*, quando performances musicais são deslocadas para o cinema narrativo fora do próprio gênero.

Optamos pelo termo “performance” para não confundir com a serialidade do número e, assim, tentar uma aproximação que, ao mesmo tempo, se diferencie do gênero musical. Entendemos por *performance musical*, quando um personagem, central ou não, toca um instrumento musical, canta, dança ou dubla uma música/canção que se escuta na diegese. Na performance musical encontramos a ideia de *show* ou espetáculo musical. Um espetáculo provido através de som e imagem, em que a música assume o papel central, não apenas como interlúdio ou acompanhamento.

A performance musical modifica o modo que até então o filme se expressou. A música se impõe, o espetáculo assume sua vertente exibicionista, há uma frontalidade do *performer* em relação à câmera e ao espectador. O personagem olha direto para a câmera, se exibindo como “atração”, e a cena, mesmo que atravessada pela trama e pela caracterização dos personagens, se encontra, sobretudo por um prazer perceptivo de “dar a ver imagens”.

As características vislumbram uma espécie de *mise en scène* própria da performance musical, um estilo que se aproxima do gênero musical, sem, no entanto, ser lido como tal. Se a *mise en scène* é a organização dos corpos no espaço fílmico, “ações e reações de um ator em um cenário” (Oliveira Junior, 2013, p.58) e também num tempo, a performance musical organiza esses corpos como *performer* e público,

um dependente do outro, num espaço próprio que se cria dentro do filme. O direcionamento de olhares, a maneira como sentimentos são revelados, como se conjugam ações e reações, o privilégio pelo excessivo prazer exibicionista do espetáculo. A performance também organiza toda essa encenação específica dentro de um tempo: o tempo da canção que coincide com o da cena, unidade própria em que a *mise en scène* se estabelece, “seu núcleo nominal” (idem p. 29).

O “estilo musical” – espetacular, utópico, excessivo, performativo – se estabelece, principalmente pela mesma unidade de cena: o número musical, serial, *estilizado*, “voltado para a representação de estados emocionais, tais como grandiosidade, vitalidade ou ameaça” (Bordwell, 2008, p. 59). Bordwell (ibidem, p. 58) lembra que é através do estilo que entramos no filme, ou no caso do extramusical, na cena, “o estilo é a textura tangível do filme, a superfície perceptual com a qual nos deparamos ao escutar e olhar: é a porta de entrada para penetrarmos e nos movermos na trama, no tema, no sentimento e tudo o mais que é importante para nós”. Dessa forma, o extramusical é o musical fora dele próprio que se reinventa numa única cena, num fragmento. Há no extramusical um elogio ao fragmento, uma lógica metonímica da parte pelo todo, da cena pelo filme.

Ao assumir esse estilo, esse padrão de organização dos corpos num cenário e num tempo semelhante ao musical, o cinema narrativo contemporâneo se apropria e reinventa a performance musical. A cena musical, deslocada de seu *habitat* natural, posta em “outro lugar”, um lugar além do próprio gênero, por sua vez se torna outra, se torna além, e portanto, “extra”. O *extramusical* apresenta um estilo próprio e diverso, que não se opõe ao musical, muito pelo contrário, o leva para além dos seus próprios limites. O prefixo latino “extra” se refere ao que está além, em posição exterior ou em excesso e, para nós, se encaixa na ambiguidade dos dois significados.

A ocorrência do extramusical, tratada pelo trabalho, se restringirá a um recorte temporal: o cinema contemporâneo⁶, privilegiando obras realizadas a partir da segunda metade dos anos 90. Nos filmes, performances musicais e narrativas não são estruturas estanques e opostas, muito pelo contrário, estão num diálogo constante em

⁶ Neste trabalho usamos “cinema contemporâneo” como um recorte temporal, filmes feitos a partir dos anos 80. Para alguns autores o termo “contemporâneo” se aproxima do que chamam “cinema intercultural” ou “transnacional”, até “pós-colonial” e muitas vezes até “não-narrativo”, que envolve uma questão tipicamente contemporânea de dissolução de fronteiras. Nosso recorte temporal inclui parte do cinema comercial feito atualmente que não se encaixa nessas outras denominações.

benefício de ambas. Por isso, o primeiro capítulo se encarrega dos conceitos de performance e narrativa, e também “atração” e espetáculo.

Dessa forma, nos aproximamos dos Estudos de Performance e Estudos de narrativa. Contudo, buscando aproximar os dois campos, recorreremos ao que parte da teoria de cinema musical já havia refletido sobre narrativa e performance musical num mesmo filme. Sendo assim, exploramos o que teóricos e analistas do gênero como Jane Feuer, Rick Altman, Richard Dyer, João Luiz Vieira, Steven Cohan já abordaram anteriormente. Por se tratar de um largo estudo sobre o tema, tais ideias estarão espalhadas por todo texto, ainda que mais claramente identificadas no primeiro capítulo.

É também nesse capítulo que começamos a debater sobre o início do cinema, chamado por Tom Gunning de “cinema de atrações” e seu caráter pré-narrativo, performático e de associação de ideias, discussões que voltarão vigorosamente no terceiro capítulo. As “atrações” podem ser usadas como uma categoria estética, não apenas histórica, já que o próprio o autor também as localiza no cinema musical, no cinema de efeitos de Spielberg-Lucas-Coppola e em práticas do cinema de vanguarda. Com imagens exibicionistas que existem pelo puro prazer de serem vistas, sem demais preocupações narrativas, as “atrações” se aproximam do espetáculo proposta por Laura Mulvey, a partir do prazer escopofílico, ou prazer de olhar e ser olhado.

Mulvey identifica o discurso genderizado do cinema dominante através da dicotomia espetáculo/narrativa incorporados respectivamente por mulher e homem. Segundo a autora, a mulher enquanto espetáculo seria capaz de distrair o espectador para fora da narrativa em momentos de contemplação erótica. Exibindo-se sem pudores, o espetáculo retornaria ao controle da narrativa porque o espectador se identificaria com o dono do olhar, o homem, que controla a trama, inscrevendo novamente o filme na ordem patriarcal. Apesar do embate pensado pela autora, usamos o texto como produtiva síntese de opostos: espetáculo e narrativa em reunião, um distrai e o outro integra. Na combinação entre os dois reside o nosso objeto de interesse.

Relacionamos, portanto, “atrações” e espetáculo às performances musicais que surgem no fluxo narrativo dos filmes contemporâneos, combinando-se a ele. Se por um lado a narrativa lança obstáculos e desenha trajetórias, a performance musical chama atenção para si e nos convida a parar e olhar. O filme se aproveita dessas duas maneiras de direcionamento na sua relação com o espectador. Aliás, o encontro entre

narrativa e performance musical, o seu decorrente engajamento entre público e filme, é o assunto principal do capítulo seguinte.

A performance musical fora do gênero se apresenta como uma exceção, promovendo outras relações narrativas, inclusive de surpresa, uma vez que não se insere em nenhuma lógica serial, como acontece com o número. Ao invés do excesso estilizado e narrativo do gênero musical, no extramusical, a performance irrompe em forma de um excesso de “atrações”.

Ao contrário de um cinema blasé, que dispensa pouca atenção à presença do espectador, o excesso pretende atingir o público, que sentiria os impactos do filme no próprio corpo. As relações entre excesso e corpo são parte da primeira discussão do segundo capítulo, que também versa sobre espectadorialidade e utopia.

O excesso é um elemento estético que se destaca da trama, e, por isso, Kristin Thompson o chama de contranarrativo, porque, ao invés de direcionar a atenção do espectador para progressão e causalidade, ele distrai. Está fora da lógica e se aproxima do que Roland Barthes chama “sentido obtuso”. Encontra-se também correspondência com que Peter Brooks denomina “moral oculta” do melodrama.

A espectadorialidade, por sua vez, é entendida enquanto performance, vibrando com o próprio corpo os caminhos do filme, em especial, o encontro entre narrativa e performance musical. Evitando o uso das “metáforas do engano” como sonho ou ilusão, procuramos mostrar que a partir da imaginação, a espectadorialidade se engaja com o que vê na tela. A imaginação, apontada como apolítica, por alguns, é para Murray Smith signo de transformação social, o que permite viver quase-experiências, expandindo os limites enfrentados das nossas experiências diárias.

A espectadorialidade, portanto, é ativa, performativa e capaz de dar sentido à obra que assiste. Interagindo com o filme de corpo inteiro, o espectador se engaja e performa. Robert Stam lembra que, por ser o corpo uma superfície atravessada por questões sociais, de gênero, raça e religião, a espectadorialidade é antes de tudo, ambivalente.

Através de um imaginário utópico em comum, o cinema é capaz de fortalecer alianças transculturais e transraciais, ainda que fantasiosas. Dessa forma, o espectador é também atravessado por noções utópicas que influenciam a maneira de se engajar ou não com um filme e talvez, dentre os gêneros narrativos, o Musical tenha, melhor que qualquer outro, estilizado uma ideia de utopia. Recorremos às soluções utópicas do entretenimento, analisadas por Richard Dyer no musical que resolveriam questões,

dissolvendo tensões narrativas por meio de números musicais. São elas: abundância, energia, intensidade, transparência e comunidade. Pela análise de performances musicais em filmes contemporâneos, identificamos as soluções utópicas também solucionando questões narrativas no extramusical.

Utopia – cujo prefixo grego de negação “u” propõe o significado de “não-lugar” – normalmente é usada para designar um “bom-lugar”, onde se encontram nossos sonhos e aspirações. Fredric Jameson define “utopia” como uma negação ao *status quo*, e, longe de ser escapista ou idílica, é política e revolucionária. Michel Foucault sugere o conceito de “heterotopia”, utopias reais, com a capacidade de sobrepor vários espaços incompatíveis entre si. A alteridade espacial criada pela performance musical na cena, e pelo extramusical no filme, se aproxima do conceito de “heterotopia”, esse “outro lugar” que nos ocupamos a estudar.

No terceiro capítulo “O extramusical”, enfrentamos o tema do cinema como uma invenção moderna, com seu caráter maquínico e visual. As modernidades atravessadas por *hiperestímulos* do fim do século XIX e início do século XX são convocadas para nos ajudar a pensar os novos estímulos e novas invenções tecnológicas do cinema de hoje. A exemplo do que fizeram Robert Stam e Arlindo Machado, entre outros, aproximamos o pré-cinema do pós-cinema. O primeiro cinema, atravessado pela novidade tecnológica, juntamente com os efeitos sensoriais que Singer compara aos frêmitos do parque de diversões, se aproxima da sensorialidade dos efeitos atuais e da visibilidade performativa dos vídeos amadores no Youtube.

O início do cinema, em consonância com outros modos de entretenimento como o Vaudeville e o teatro de revista, contava com imagens performáticas e de “atrações” assim como observamos no Youtube (Jenkins, Rizzo). Vieira (1996, 339) destaca também o caráter *avant-avant-garde* da performance, já que “na cronologia das vanguardas, as *performances* sempre marcaram presença toda vez que um grupo de artistas de ponta, líderes entre seus contemporâneos, rompiam sucessivamente com cada tradição na busca obsessiva pela dianteira”. Inovações artísticas e tecnológicas, que andam lado a lado, ressaltam a importância da performance, também no musical, responsável pela, por vezes, imperceptível combinação entre espontaneidade e tecnologia. Esse é o primeiro tema discutido pelo capítulo.

No contemporâneo, também é possível perceber ajustes entre tecnologia, espontaneidade e música, principalmente na internet. Nesse contexto, destacamos a

importância do Youtube, uma plataforma de imagens em movimento para reprodução, que além de possibilitar a exibição de vídeos amadores em todo o mundo, de certo, instaurou uma nova relação com toda produção de imagens e sons. Vídeos podem ser vistos, revistos, vistos privadamente. Filmes do primeiro cinema encontram-se disponíveis num toque. Trechos de filmes, montagens diversas, colagens, closes de um mesmo ator em diversos filmes, colocados num só arquivo. É possível comentar, sugerir, compartilhar em redes sociais diversas.

Tanto no “cinema de atrações”, quanto no Youtube encontramos um elogio ao fragmento, ao instante, que, para o primeiro cinema, Gunning chamou de “estética do assombro”. Gunning via o “cinema de atrações” como o encontro entre o espectador e a modernidade, um maravilhamento com o poder da tecnologia que vacilava prazerosamente entre a crença e a não crença.

Antes da construção de uma lógica narrativa, essas imagens fragmentárias, performáticas, que exploravam a associação de ideias, e um direcionamento ao espectador, vacilavam também entre a ficção e não ficção, aparecendo nos *peep shows* do estúdio Black Maria, de Thomas Edison, nas imagens “científicas” dos irmãos Lumière e nas “fantasias” de Georges Méliès.

O musical, ao construir “atrações” – que apresentam questões ritualísticas, pela performance, e culturais, pela canção – amalgamadas em uma narrativa, se aproveita da oscilação entre graus de ficção. De maneira semelhante, a internet se aproveita da fluidez entre ficção e não-ficção na construção de personalidades midiáticas, que são, em verdade, personagens.

Personagem é aquele que possui testemunhas; aquele cuja existência depende do olhar alheio. Desse modo, Paula Sibília aproxima personagem da condição de *performer*. A autora analisa que estaríamos vivendo na “era da performance” e por isso, a construção de personagens, os meios cada vez mais interativos e a ubiquidade de câmeras e telas são pouco a pouco mais visíveis e necessários. Não é de se espantar que na “era da performance” personagens fictícios performáticos resolvam tensões narrativas por meio da performance musical.

Por fim, nos detemos na espectadorialidade e o engajamento próprio do extramusical. Um engajamento que não acontece só entre filme e espectador, mas também, entre espectadores, numa comunicação lateral que Altman chama de “comunidade constelada”. A espectadorialidade enquanto performance se mostra visível na internet, citando os trechos extramusicais, reencenando paródias,

compartilhando, revendo. A comunidade constelada do gênero musical reconhece na performance os mesmos elementos atrativos, excessivos e utópicos do musical. Filmes musicais e extramusicais se aproximam visivelmente pela internet, às vezes constando nas mesmas listas que elegem os “melhores” momentos musicais ou em vídeos relacionados no Youtube.

Metodologicamente, é constante nossa preocupação de interligar e problematizar, mais que diferenciar. Não traçamos uma litania entre musical e extramusical, ao contrário, os colocamos em contato. Dessa forma, os conceitos são postos em relação uns com os outros, principalmente através dos vários filmes citados e trechos de performances analisados. Pensamos o encontro entre filmes e teorias, da mesma maneira que tentamos aproximar performance e narrativa ou musical e não-musical, através de tensões, similaridades, ambivalências.

Antes da dissertação, nossas reflexões foram construídas aos poucos, num processo contínuo de, a cada trabalho, ir e voltar da teoria para a análise. Deste modo, a reflexão teórica se tornou mais clara a partir das análises fílmicas, que, por sua vez, propuseram respostas e novas questões, reiniciando o ciclo. Assim, as análises se encontram em todos os capítulos, porque os filmes nos ajudam a pensar.

A escolha por esse *corpus* analítico e não outro se justifica porque, acreditamos, que, antes de terem sido escolhidos para estarem aqui, provavelmente, os filmes nos escolheram por suas particularidades que saltam aos olhos.

De maneira geral, esse é um estudo sobre duas formas que o cinema se apropriou para se comunicar com o público. No entanto, performance e narrativa existem em outros meios, e se combinam em outras formas, formulando outros engajamentos.

No ano de 2011, o livro vencedor do Pulitzer “A visita cruel do tempo”, escrito por Jenifer Egan, dentre outras qualidades, mostra uma história narrada por vários pontos de vista num período de cinco décadas, avançando e recuando no tempo, nas personagens e nas pessoas do discurso. Um dos capítulos/contos que mais chama a atenção no livro é totalmente narrado em apresentação de slides, feita por uma garota de 13 anos, filha de uma das personagens principais, imprimindo em primeiro plano o caráter visual do texto. Na internet, é cada vez mais comum o uso de gifs, uma espécie de “foto animada” que fica em *looping* repetindo determinado gesto, seja a Terra rodando, um mesmo passo de dança de um filme famoso ou ainda aquele conhecido trem que chega continuamente à estação Ciotat. Em redes sociais e sites de

humor, é comum o uso de listas bem-humoradas com um tema que norteie o encadeamento de vídeos, fotos e piadas. Esses são apenas alguns dos diversos exemplos com os quais, a todo o momento, nos deparamos. Novas maneiras de narrar e performar, que fazem parte do nosso dia-a-dia e do nosso contato com os filmes e com o mundo.

Capítulo 1 – Performances Musicais e Narrativa

Este trabalho investiga o encontro de narrativa e performance musical no cinema contemporâneo. Sem a intenção de opor as duas, acreditamos que nesses filmes narrativa e performance são organicamente colocadas, uma em benefício da outra. Ao longo do capítulo, o objetivo é deixar mais claros os termos “performance musical” e “narrativa”, levantando os conceitos que individualizam cada categoria, ao mesmo tempo em que as põem em contato. Acreditamos que um filme que se utiliza de performance e narrativa para contar uma história – já que nos ocupamos apenas de filmes narrativos – se comunica de forma diferente com o seu público, que por sua vez, irá responder de forma distinta.

O estudo começou com reflexões sobre o gênero musical, uma forma narrativa que, por anos, explorou no cinema a relação performance musical/narrativa. Nesse gênero, o fluxo narrativo (a cadeia de eventos ocorridos numa história, suas subsequentes causas e efeitos) é constantemente interrompido por performances musicais que explodem com uma força vulcânica e nos convidam a parar e olhar o que se passa na tela. Se o gênero musical fazia isso de forma estilizada e convencional para sua economia genérica, o que investigamos aqui é a performance como uma *exceção*, como um momento ímpar que invade o filme até então apresentado.

1.1 Performances musicais

A dificuldade em definir o que é “performance” se dá pelo fato de que ela está presente em vários campos da atividade humana. Segundo Richard Schechner (2006, p 2), fundador dos Estudos de Performance (*Performance Studies*), a performance se insere num amplo espectro ou contínuo de ações humanas, que vão “desde ritual, jogos, esportes, entretenimentos populares, artes performativas (teatro, dança, música) a performances do dia-a-dia”⁷. Se nem tudo é performance, afirma Schechner, tudo pode ser entendido “como” performance. Performances são ações. O que as determinam são as circunstâncias culturais e “não há nada próprio numa ação em si mesma que a

⁷ “Ranging from ritual, play, sports, popular entertainments, the performing arts (theatre, dance, music) and everyday life performances”.

determine ou desqualifique como performance”⁸. A performance está na relação que essa ação estabelece com o mundo.

A palavra “performance”, de origem inglesa, possui dois significados intrínsecos: o de “desempenho” usado normalmente para esporte, negócios e até mesmo sexo, e o de “atuação em espetáculo” usado para arte e entretenimento performáticos como o circo, a dança, o teatro, a música. O que nos interessa, por hora, é exatamente esse significado usado para as artes e o espetáculo⁹. Schechner tenta explicar o que seria a performance e os Estudos de Performance através de quatro estágios de ações: ser; fazer; mostrar o fazer; explicar o “mostrar o fazer”. “Ser” se refere à existência enquanto “fazer” é qualquer atividade humana. Já “mostrar o fazer”, que realça a atividade, dando-a contornos e visibilidade seria a performance e o “explicar o ‘mostrar o fazer’” os estudos de performance¹⁰.

Dessa forma, introduzimos que a performance é uma ação exibida, um “fazer” para ser visto. A performance é uma atividade que se apresenta como performance: há uma consciência do ato performático, “performances são marcadas, emolduradas” e assistidas. É o olhar de quem vê a performance que a define, “só se performa para o olhar alheio¹¹” (Sibília, 2013, p 13). Schechner (2003, p 23) se ocupa com uma ideia mais ampla de performance que vai desde comportamentos diversos do cotidiano “como vestir-se para uma festa, ser entrevistado para um emprego, experimentar orientações sexuais e papéis de gênero, interpretar um papel de vida como o de mãe ou o de filho, ou um papel profissional como o de médico ou de professor” até atos de terrorismo, imbuídos pela noção de performatividade.

Nas artes, a performance, portanto, é uma apresentação, um espetáculo, um evento que presume um ponto de referência, o *performer*, e o público que assiste, se inscrevendo, dessa forma como “ação, interação e relação” (Schechner, 2006, p 30). Ao falarmos das “artes performativas”, incluímos normalmente formas artísticas e culturais que acontecem em palco ou arenas, o que, a princípio, excluiria o cinema dessa definição. Assim, o cinema, principalmente o chamado cinema de ficção, estaria

⁸ “There is nothing inherent in an action in itself that makes it a performance or disqualifies it from being a performance”.

⁹ A ideia de performance como desempenho será utilizada no capítulo 3 em discussões sobre performatividade.

¹⁰ O autor utiliza as expressões no gerúndio, que em língua inglesa reforçam a ideia de ação (“being”, “doing”, “showing doing” e “explaining ‘showing doing’”) mas optamos na tradução por verbos no infinitivo, que em português se aproximam melhor dessa ideia de ação pensada pelo autor.

¹¹ “Solo se performa para la mirada ajena”.

mais próximo de conceitos como representação e narrativa, que seria uma encenação e recriação de um mundo fictício, se afastando um pouco da ideia de performance. No entanto, dentro do cinema narrativo, historicamente, o musical incitou discussões teóricas e analíticas em torno do conceito de performance e, por isso, recorremos a elas para entender o nosso objeto.

1.1.1 Números musicais X Performances musicais

Segundo Schechner (idem, p 39), o termo “arte performática” foi criado nos anos 70 como um “guarda-chuva para trabalhos que, de outro modo, resistem à categorização¹²”. O cinema contemporâneo, muitas vezes, se caracteriza pela insubordinação a gêneros narrativos, como conhecíamos anteriormente, mantendo, no entanto, um diálogo constante com essa tradição. Os filmes analisados por este trabalho, argumentamos, dialogam com o gênero musical, por trazerem performances musicais ao longo da história, porém de maneira distinta, apresentando a performance como *exceção* e não como regra. Usamos o termo “performances musicais” justamente para ressaltar o caráter não genérico dos filmes, fazendo uma aproximação ao mesmo tempo distanciada do musical, em que a performance está estilizada e categorizada na noção de número musical.

A ideia de “número” implica uma serialidade, presente na própria palavra. Pertence a uma tradição do espetáculo que precede o cinema com grandes atrações ensaiadas (ou até improvisadas) e apresentadas para um público. O número musical existe na ópera, no vaudeville, no teatro de revista e no gênero musical (teatro ou no cinema). São unidades performáticas que fazem parte de uma estrutura serial de atrações aguardadas pelo público.

O termo “*big production number*” (número de grande produção), muito usado para filmes musicais que ensaiam e apresentam um espetáculo¹³, converge numa só atração grandes trabalhos de coreografia, dança, música, movimento de câmera e maquinaria que impressionam pela grande produção. O número musical faz parte da estrutura do gênero, espera-se num determinado momento que os sons diegéticos e extradiegéticos se unam espetacularmente numa canção.

¹² “The term ‘performance art’ was coined in the 1970s as an umbrella for works that otherwise resisted categorization”.

¹³ São os chamados *backstage musicals* que se refere aos bastidores de um espetáculo, também é traduzido em português como “musical de palco”.

Provavelmente, por análise, não chegaríamos a uma definição exaustiva de todos os elementos que um número musical pode reunir, e os muitos números produzidos pelo gênero, ao longo das décadas, ao redor do mundo, confirmam as infinitas possibilidades testadas. Rick Altman (1989, p 70 e 71) explica que o que faz de um filme, um musical, é que “além da música diegética, há a tendência em transformar música diegética em música supra-diegética – com a consequente reversão da hierarquia imagem/som¹⁴”. O som, portanto, alcançaria um papel mais importante que a imagem nos números musicais, promovendo uma subordinação da diegese à trilha sonora: “livre das amarras realísticas e causais da diegese, a imagem pode agora refletir a música em todas as suas qualidades pictóricas como faz simplesmente a partir do movimento rítmico de um único *performer*”¹⁵.

Dessa maneira, podemos concluir que o número musical é uma estrutura serial, que se utiliza de todos os elementos da imagem – incluindo aí a performance – para refletir e espetacularizar a canção, subordinando, assim, diegese à música. Números musicais integrados a uma narrativa configuram um filme musical que mesmo nos momentos não-musicais, tende a borrar as fronteiras que limitam um nível do outro através da ideia de uma energia constante (Telotte, p. 51)¹⁶.

Nos filmes contemporâneos analisados, a performance musical não é serial e não necessariamente configura um número; ela irrompe solitária ao longo da narrativa, marcando-a, e desaparece ao final da canção. Há, durante a performance, uma equivalência entre som e imagem que se unem num mesmo espaço, o corpo do *performer* e num mesmo tempo, os minutos da canção. Se no musical “toda oposição inicial entre show e narrativa, primário e secundário, sonho e realidade, é colapsada pela própria lógica narrativa do musical¹⁷”, nos filmes que analisaremos, a tendência é que performance musical e narrativa se realcem mutuamente; são diferentes, mas, ao mesmo tempo, agem em benefício uma da outra. Vejamos um exemplo.

¹⁴ Far more than diegetic music, it is the tendency to transform diegetic music into supra-diegetic music – with a consequent reversal of the traditional image/sound hierarchy”.

¹⁵ “Freed from the realistic and casual constraints of the diegesis, the image can now reflect the music in its overall pictorial quality just as it does in the rhythmical movement of any single performer”.

¹⁶ É preciso lembrar que essa é uma generalização feita a partir de estudos sobre o que se chamou de “Musical Hollywoodiano clássico”. O musical, como todo gênero, sempre foi capaz de se reinventar, trabalhando muito bem narrativa e número musical, seja com utopia, seja com distopia chegando a resultados muito interessantes, desde o fim dos anos 20 até hoje.

¹⁷ “Any initial opposition between show and narrative, primary and secondary, dream and reality, is always collapsed by the musical’s own narrative”.

Em *Antes do pôr-do-sol* (*Before Sunset*, EUA, Richard Linklater, 2004) o casal Jesse (Ethan Hawke) e Celine (Julie Delpy) já conversou sem pausas durante uma hora por Paris, oscilando os momentos de tensão pelo diálogo. Até o momento de se despedirem. Ele a leva até a porta de casa e decide subir, para ouvi-la tocar uma única canção. Ela se prepara, pega o violão, canta e toca uma canção de sua autoria e pela letra revela sua paixão por ele, nesses nove anos em que o casal ficou separado. Eles estão sentados um de frente para o outro, pouco se mexem, ela toca e canta e ele assiste. Os elementos imagéticos usados mais efetivamente para explorar a trilha sonora diegética estão contidos no *performer* e seu observador, ou seja, na performance.



Antes do pôr-do-sol: Celine toca e canta enquanto Jesse assiste

Não era um assunto novo, uma vez que durante o diálogo anterior os dois já haviam tocado no tema. Não há uma interrupção do fluxo narrativo, a história não para de ser contada no momento em que ela pega o violão. Muito pelo contrário, a narração passa pela música e pela letra, pela forma como é performada e mostrada, além da maneira como Jesse se comporta ao assistir. No entanto, se por um lado a história não parou de ser contada, por outro, isso aconteceu de uma maneira completamente nova do que existia até então. A performance musical transforma sentimentos em canção, realçando o que ambos já haviam confessado no carro. Costumamos falar que a performance “marca” a narrativa, porque chama atenção para si mesma, e usa uma série de elementos próprios que explicaremos logo a seguir. Contudo, a melhor maneira de perceber essa marca indelével da performance na narrativa, é analisar o que aconteceu a partir da performance, como a narrativa continuou depois da irrupção performática. Em *Antes do por-do-sol*, por exemplo, o casal que estava prestes a se despedir, não se separou mais.

A performance musical, portanto, pode ou não configurar um número musical, e por consequência, conformar um filme do gênero musical. Richard Cordova (2002) explica que os estudos sobre musical abordam a performance em pelo menos quatro níveis: a maneira como a performance se apresenta e se endereça a um olhar; a relação entre performance musical e espectador; a relação entre performance musical e a

narrativa, ou como ele chama, momentos não-musicais; e a maneira como a performance musical se estende além de uma estratégia fílmica singular, cumprindo uma função institucional e ideológica. Por considerarmos todos os pontos ressaltados por Cordova importantes para a análise de performances musicais no cinema contemporâneo, trazemos algumas dessas discussões que surgiram nos estudos do musical, para aprofundar ao longo dos capítulos.

1.1.2 Performance e olhar

As artes performativas são definidas também como “artes de palco” por se apresentarem nesse lugar por excelência, e como já falamos, normalmente, o cinema, em especial, o cinema de ficção, se aproxima mais de conceitos como encenação, representação e narrativa. No entanto, as performances musicais reconfiguram essa relação porque se lançam no decorrer da história, fazendo do filme um palco. Jane Feuer (1992) acredita que a performance musical recupera uma teatralidade, bem dizer, uma ideia de performance ao vivo (*liveness*) direcionada à plateia, emergindo daí uma “alteridade espacial” identificada pelo público. A performance cria um palco, uma espécie de ficção dentro da ficção, posicionando não apenas o *performer*, mas também o público que assiste:

A condição necessária à emergência de uma teatralidade performacional é a identificação, pelo espectador-ouvinte, de um outro espaço; a percepção de uma alteridade espacial marcando o texto. Isto implica alguma ruptura com o "real" ambiente, uma fissura pela qual, justamente, se introduz essa alteridade (Zumthor, 2007, 41).

Em *Antes do por-do-sol* a performance se desenrola entre *performer* (Celine) e público (Jesse), havendo uma frontalidade dos dois mediada pela câmera que interpõe plano e contraplano de cada um dos personagens. O próprio Schechner reconhece a qualidade intervalar da performance já que ela não está “em” nada, mas “entre”: “trata-se de uma ação praticada por alguém que considera estar realizando uma performance e cujo público assim o vivencia”¹⁸ (Sibília, 2013, p 5). Nos filmes, esse “entre” é duplo porque se reflete também na relação tela e espectador.

Existe, portanto, uma plateia interna, Jesse, por exemplo, e uma plateia externa, composta pelos espectadores. Muitos filmes tentam criar uma continuidade de olhares e

¹⁸ “Se trata de una acción practicada por alguien que considera estar realizando una performance, y cuyo público así lo vivencia”.

até de posicionamento entre plateia interna e externa, além de uma série de estratégias que aproximam público e performance.

Uma dessas estratégias é o que Feuer e João Luiz Vieira chamam de “discurso em primeira pessoa da performance”. Os dois autores, ao analisar performances no gênero musical, percebem a presença de uma “plateia viva” com a qual o olhar do espectador pode se filiar, promovendo um engajamento especial, seja através da plateia interna, seja pela construção dos olhares direto entre público, personagem e câmera:

a presença de um espectador ativo, num tipo de discurso em primeira pessoa, ao contrário da narração em terceira pessoa, típica dos outros gêneros do cinema clássico-narrativo. No musical há uma espécie de diálogo direto implícito entre *performer* e plateia. (VIEIRA, 1996, p.341).

Outra maneira que reafirma esse discurso em primeira pessoa são as interpelações diretas promovidas pela performance, pelos olhares e pelo imperativo das letras dirigidas ao espectador. Na cena de *Antes do pôr-do-sol*, Celine canta nos primeiros versos “let me sing you a waltz”, ou seja, “deixe-me cantar para você(s) uma valsa”, num discurso em primeira pessoa que se dirige tanto ao personagem quanto aos espectadores. É comum ver aplausos, reações ao espetáculo que “corporificam no celuloide a subjetividade dos espectadores da sala de cinema” (Vieira, 1996, 343). A continuidade de enquadramento entre plateia diegética e plateia de cinema traz mais uma vez o espectador para dentro da cena. Feuer (1993) assinala que antes dos sitcoms inventarem os auditórios e as clagues, o musical já colocava o público dentro do filme com aplausos e reações calorosas aos números. Enquanto Jesse aplaude Celine, nós também o fazemos. Para Feuer, paradoxalmente, é a intrusão da plateia interna entre nós e o *performer* que dá uma sensação de experiência compartilhada, porque há uma identificação pelo olhar.

A sensação de *experiência compartilhada* é reforçada por um efeito de *tempo real* proposto pela performance, ao durar o tempo da canção¹⁹. No filmes de Fred Astaire era comum o uso de um plano contínuo para mostrar a dança sem interrupções. O tempo que passa do lado de lá da tela é o mesmo que passa para o lado de cá da tela. Myriam Hausen (apud. Bukatman, 2006) lembra que a partir de 1908, quando o padrão narrativo começa a se estabelecer, houve senão uma segregação entre o tempo diegético

¹⁹ Mesmo em performances musicais que usam montagem com várias situações ou quando há um sumário narrativo ao longo da canção, ou ainda, quando a performance invoca a passagem do tempo – como em sequências de filmes da Disney em que os personagens tornam-se adultos – a canção tende a minimizar as tensões temporais diegéticas e extra-diegéticas.

e o tempo da plateia, uma subordinação do segundo pelo primeiro. Durante a performance musical essas diferenças tendem a se apagar.

Apesar do seu funcionamento particular, a performance musical pode estar integrada à narrativa que já preparou através de diálogos ou ações, já criou o palco necessário ao espetáculo. A preparação pode ser fabricada por uma cadeia de causalidade na qual se espera a performance, quando, por exemplo, está no momento de um show, anunciado ao longo do filme. Ou quando se solicita diretamente a performance, através do público interno. Um exemplo clássico é a cena de *Casablanca* (Michael Curtiz, EUA, 1942) em que Ilsa (Ingrid Bergman) pede para o pianista tocar “As time goes by”, com a famosa fala “play it, Sam”.

Outra forma de preparação para a performance acontece quando se constrói fisicamente um espaço propício para o *performer* evoluir, mesmo que a narrativa não anuncie isso. Gostaríamos de citar aqui o exemplo de *Fôlego* (Soom, Kim Ki-Duk, Coréia do Sul, 2007). No filme, uma mulher de classe média sul-coreana, casada e decepcionada com o marido, sem nenhum motivo aparente, resolve visitar periodicamente um condenado à pena de morte que havia tentado suicídio na prisão. Na primeira visita, eles se encontram pela grade enquanto ela fala por alguns minutos. Na visita seguinte, a mulher leva flores, usa um vestido novo, e decora toda sala de visita com um papel de parede repleto de imagens primaveris. O prisioneiro entra e se surpreende com o cenário. Ela liga o rádio e começa a cantar uma música sobre a Primavera. Se a narrativa não antecipou esse momento, certamente, a preparação do ambiente pela personagem foi acompanhada por nós, a compra das flores, do vestido, a tentativa do guarda de impedir a caracterização, autorizada por alguém que assistia pela câmera de segurança. Através da curiosidade, a narrativa preparou um ambiente próprio para algo inesperado e expressivo. E após a performance musical, mulher e prisioneiro começam a claramente se envolver num romance.



Fôlego: primavera

Nas visitas seguintes, a personagem repete o procedimento decorando a sala com os temas “verão” e “outono”. Já nesses casos, há uma expectativa de show antecipada pela narrativa. Esperam-se novas performances musicais temáticas, tanto pela história, pela repetição das ações e pelo contínuo envolvimento romântico dos personagens.



Fôlego: verão e outono

Na última visita, que prescinde de qualquer caracterização, também não há performance musical. Como diz Feuer (1993, p.26), “palcos aparecem e desaparecem, provando de novo e de novo que o palco é um mundo do qual nós não precisamos sentir distância alguma²⁰”. *Fôlego* constrói, reconstrói e destrói espaços para o espetáculo.

Ao criar um novo espaço dentro da narrativa pela performance musical, Feuer (1993, p. 68) ressalta os múltiplos níveis de diegese do musical. A interposição de narrativa e performance musical traz a história para uma dubiedade “agora narrada, agora cantada” que determina níveis diferentes de realidade. Timothy Scheurer propõe que a estética do musical balanceia uma prosaica realidade com um modo no qual os sentimentos, emoções e instintos recebem expressão metafórica e simbólica através da música e da dança, através da combinação de sequências musicais com não-musicais. Assim, “ao invés de negar a realidade com canto e dança, o gênero constrói uma moldura realista em torno desses elementos expressivos²¹”. (apud. Telotte, 2002, p. 50)

Estariam assim, convivendo dois níveis no mesmo filme: um performático, expressivo e outro narrativo e realista. Propomos que a expressão “moldura realista” seja substituída por *moldura narrativa*²², porque, sem precisar analisar se são questões realistas ou utópicas, o que circunda a performance é uma lógica narrativa que preparou

²⁰ “Stages appear and disappear, proving again and again that the stage is a world we needn’t feel any distance from”.

²¹ “Instead of denying reality’s rule with song and dance, they construct a realistic frame around those expressive elements”.

²² Mariana Baltar usa esse termo no artigo “Tessituras do Excesso” ao falar das atrações sexuais no gênero pornográfico.

o momento. Lógica que, longe de ser entrave às impossibilidades do espetáculo, o reafirma, construindo *plots* para o seu surgimento e se confundindo com ele no enlace final, momento em que nitidamente, narrativa e performance musical pertencem à mesma lógica.

A moldura remete mais uma vez ao conceito de Schechner segundo o qual a performance é uma ação sublinhada, realçada, emoldurada (*framed*). A performance é exibicionista, na medida em que é executada para ser observada e só existe nessa relação. Ela chama atenção para si mesma e dentro de um filme narrativo, é comum que os personagens que assistem parem tudo para olhar o outro que performa, instaurando um espetáculo dentro da história.

1.2 Atração e espetáculo

A chamada “Tradição do Espetáculo” reúne espetáculos populares de entretenimento como o circo, o teatro de revista, o Vaudeville, os *night clubs*, o burlesco e os espetáculos da Broadway e Martin Rubin acredita que o cinema musical seja uma continuação desses formatos. Trata-se de uma tradição baseada em criar sentimentos de abundância, variedade e maravilha, privilegiando a atração em detrimento da integração, unidade ou continuidade. No Vaudeville, as performances frequentemente dispensavam a narrativa buscando na tecnologia e estética uma resposta emocional direta da plateia. O cinema surgiu no final do século XIX quando o Vaudeville era o principal entretenimento de massa, onde se passou a exhibir filmes entre uma atração e outra.

O primeiro cinema também não privilegiava a narração de história, se importava, sobretudo, com a exibição de imagens diversas vistas em conjunto. Esse período foi nomeado “cinema de atrações” nos anos 80 pelos pesquisadores Tom Gunning e André Gaudreault²³, pela sua característica performática, com imagens se

23 Na introdução de *Cinema of Attractions Reloaded* Wanda Strauven explica a complicada cronologia do termo e os diferentes artigos e conferências que discutiram o assunto. Resumidamente, no ano de 1985, Gunning e Gaudreault foram à FIAF Conference on Slapstick, no Museu de Arte Moderna de New York, na qual Donald Crafton usou o termo ‘atração’. No mesmo ano, dois artigos são escritos e apresentados em conferências diferentes, um de Gaudreault ainda no verão daquele ano, e outro de Gunning, no outono, e ambos usam o termo ‘atração’ para se referir ao primeiro cinema. Em 1986, Gunning e Gaudreault escrevem juntos o artigo “*Le cinéma des premiers temps: un défi à l’histoire du cinéma?*” que publicado numa revista japonesa, ficou sem outra versão até 1989, quando saiu a versão original em francês. Ainda em 86, Gunning fez uma revisão do seu primeiro artigo e publica na revista *Wide Angle* o célebre “The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde”, que

direcionando diretamente para o espectador. O termo foi pensado a partir da “Montagem de Atrações” de Eisenstein, que conjugaria três aspectos da atração: performance, associação de ideias e envolvimento do espectador. Para Eisenstein a montagem deveria promover um “choque emocional”²⁴, com “um direto e por vezes até agressivo endereçamento ao espectador”²⁵ (apud Strauven, pp19). Em poucas palavras, um cinema baseado em espetáculo, choque e sensação:

O cinema de atrações solicita diretamente a atenção do espectador, incitando curiosidade visual e provendo prazer através de um excitante espetáculo – um evento único, seja ele documentário ou ficção, que é de interesse em si²⁶. (Gunning 2006, p. 383)

O cinema de atrações apresenta continuidade com as configurações espaciais de entretenimentos que já existiam, como a separação entre público e cena, própria do palco italiano. Oliveira Junior (2013, p. 8) lembra que entre espetáculos cênicos e primeiro cinema há também um continuidade de *mise en scène*, o próprio termo, vem do *metteur en scène*, o encenador total do teatro, que passa a ser no primeiro cinema, uma combinação do que hoje são as funções de direção de arte e direção de atores (ibidem, p. 25). A *mise en scène* é entendida como a “arte de colocar os corpos em relação no espaço e de evidenciar a presença do homem no mundo ao registrá-lo em meio a ações, cenários e objetos que dão consistência e sensação de realidade à sua vida” (ibidem). Daí afirmarmos anteriormente que a performance musical apresenta uma teatralidade, uma frontalidade do *performer* própria de prosclênio e do cinema exibicionista dos primeiros tempos.

O termo “atrações” foi utilizado para caracterizar um determinado período da história do cinema, contudo, de acordo com Wanda Strauven (2006, 20), pode ser usado como categoria estética:

Apesar do fato de que o cinema de atrações foi claramente pensado como uma categoria temporal específica da prática cinematográfica (e mais especificamente de espetatorialidade), a sua verdadeira atração consiste na sua aplicabilidade a outros períodos da história

em 90 ganha a segunda versão na qual o autor substitui o “attraction” pelo plural “attractions”, publicada no já clássico livro organizado por Thomas Elsaesser “*Early Cinema: Space Frame Narrative*”.

24 Vale a pena lembrar que o cinematógrafo era uma atração tecnológica. Ben Singer (2001) ao estudar a modernidade do fim do século XIX compara o cinema de atrações a outros entretenimentos sensoriais, nos quais perigos e emoções eram o chamariz, como o parque temático, os *stunts* do Vaudeville, os jornais sensacionalistas e os resgates de última hora nos melodramas populares.

25 “A direct, somewhat aggressive, address of the spectator”.

26 “The cinema of attractions directly solicits spectator attention, inciting visual curiosity, and supplying pleasure through an exciting spectacle – a unique event, whether fictional or documentary, that is of interest in itself”.

do cinema, a outras práticas semelhantes, além do primeiro cinema (e mesmo para além do cinema). O próprio Gunning é responsável por tal universalização do conceito, afirmando-o em seu ensaio seminal²⁷.

Como categoria estética, Gunning percebe dentro do musical o caráter atrativo, já que “a noção de atração enfatiza o magnetismo do espetáculo mostrado²⁸” (STRAUVEN, 2006, 18). O espetáculo insere o público dentro da narrativa, através do olhar direcionado para a plateia. Scott Bukatman (2006, 78) lembra que o termo “atração” se refere a formas de entretenimento que não privilegiam a narrativa, mas a performance, o espetáculo e o olhar:

Gunning coloca o primeiro cinema no contexto da infinidade de espetáculos não-narrativos familiares para o público em geral no início do século 20. A atração foi caracterizada por endereçamento direto para o espectador, novidade, apresentação (em oposição à representação) como conjunto de códigos. A atração constituía uma forma de espetáculo que não desaparece após a emergência da dominação das estruturas narrativas, mas que se tornou célebre "underground" em gêneros de Hollywood como musicais e filmes de ficção científica (gêneros que segregam espetáculo e narrativa), ou em práticas alternativas de várias vanguardas cinematográficas²⁹.

O conceito, portanto, é utilizado para estudar também formas que destacam o espetáculo, como o Musical e o cinema de vanguarda³⁰, muito marcados pelos Estudos de Performance. As “atrações” se referem, sobretudo, ao um cinema exibicionista que não prioriza a narração.

Todas as sequências citadas até agora, seja do cinema clássico, seja do cinema contemporâneo, sem exceção, podem ser encontradas no Youtube, como vídeos para exibição. Richard Cordova (2003) lembra que a performance musical acontece num momento especial da narrativa, facilmente identificável, com início, meio e fim,

27 “Despite the fact that the cinema of attractions was clearly thought of as a time specific category of film practice (and more specifically of spectatorship), its real attraction consists of its applicability to other periods of film history, to other similar practices beyond early cinema (and even beyond cinema). Gunning himself is responsible for such a universalization of the concept by stating in his seminal essay”.

28 “The notion of attraction emphasizes the magnetism of the spectacle shown”.

29 “Gunning sets out to place early cinema in the context of the plethora of non-narrative entertainments familiar to the general public in the early 20th century. The attraction was characterized by a direct address to the spectator, novelty, a presentational (as opposed to representational) set of codes. The attraction constituted a form of spectacle that did not disappear after the emergence of dominating narrative structures, but which went famously “underground” into such Hollywood genres as musicals and science fiction films (genres that once segregated spectacle and narrative), or into the alternative practice of various cinematic avant-gardes.

30 Bukatman lembra que “a Atração é um elemento importante na prática do filme de vanguarda – como demonstrado por Eisenstein, Léger, Godard, Warhol e outros – a fim com o interesse brechtiano em modos de narração épicos”.

formando uma “integridade como seguimento”. Quando falamos em *moldura narrativa*, pretendíamos ressaltar o caráter autônomo que as sequências musicais acabam adquirindo. Uma autonomia, de certo, relativa, uma vez que elas sempre irão se referir ao filme, mesmo quando separadas dele. Laing (2000, p 9) fala do número musical como “uma outra forma de arte, uma composição autônoma com uma vida fora do filme, ao mesmo tempo em que traz questões narrativas dentro dele”³¹.

Como veremos no terceiro capítulo, Jenkins (2006) compara o YouTube³² ao Vaudeville, um espaço também aberto a apresentações curtas, onde o *performer* criava e apresentava o seu próprio número, em meio a musicais, shows acrobatas e apresentações de clowns. Tereza Rizzo (2008) usa o termo “Youtube Attraction” para aproximar o Youtube ao primeiro cinema. Ao utilizarmos o conceito “atrações” como categoria estética, pretendemos juntar a um só tempo performance musical, gênero musical e youtube, e discutir como essas três formas conversam com uma noção de espetáculo.

Espectáculo é um fenômeno ou evento diferente, impressionante ou perturbador visto ou testemunhado. Bukatman dialoga o conceito de atração com a ideia de espetáculo presente em “Prazer visual e cinema narrativo” de Laura Mulvey. Para a autora, o cinema dominante sempre combinou muito bem espetáculo e narrativa, codificando o erótico pela imagem da mulher. A proposta iconoclasta da autora é romper com o prazer escopofílico do cinema, estruturado na ordem patriarcal que coloca a mulher como objeto de desejo, exibicionista e pronta para o olhar masculino:

A mulher mostrada como objeto sexual é o *leitmotiv* do espetáculo erótico: de garotas de calendário até o *striptease*, de Ziegfield até Busby Berkeley, ela sustenta o olhar, representa e significa o desejo masculino. O cinema dominante combinou muito bem o espetáculo e a narrativa. (Repare, entretanto, como num filme musical, os números de canto e dança quebram com a fluidez da diegese). A presença da mulher é um elemento indispensável para o espetáculo num filme narrativo comum, todavia sua presença visual tende a funcionar em sentido oposto ao desenvolvimento de uma história, tende a congelar o fluxo da ação em momentos de contemplação erótica. Esta presença estranha tem que ser integrada de forma coesa na narrativa (Mulvey, 1983, 444)

Segundo a autora, “o impacto sexual da mulher atriz leva o filme a uma ‘terra de ninguém’ fora de seu próprio espaço e tempo” e essa noção de espetáculo se

³¹ “The musical number wich reveals itself as another art form, na autonomous composition with a separate life outside the film, as well as a narrative role within it”.

³² Questões específicas do Youtube serão discutidas no capítulo 3.

aproxima da noção de atração que vínhamos falando. A mulher evoca as questões extradiegéticas, enquanto o homem tentaria controlar essas tendências através da diegese. O olhar masculino seria a narrativa, e o objeto de olhar, feminino, o espetáculo. O texto de 1975 publicado na revista *Screen* teve um enorme impacto na academia ao desvelar, num só tempo, o discurso genderizado do cinema clássico e uma teoria de espectralidade. Várias foram as revisões e críticas feitas ao texto, a própria autora já voltou outras vezes ao tema. Steven Cohan (2002), através da figura de Fred Astaire, coloca como o Musical reimagina uma nova masculinidade baseada no espetáculo e no excesso visual, um gênero que, sem pudores, exibiu o corpo masculino como objeto explícito de um olhar erótico. Contudo, é importante lembrar que o espetáculo colocado na imagem da mulher ainda é recorrente. Nas sequências descritas anteriormente, a divisão sexual mulher/espetáculo e homem/olhar se mantém. Acreditamos, no entanto, que a forma como o homem, que olha, reage à performance, faz parte do espetáculo.

Mulvey ressalta que o espetáculo congela a narrativa, mas de maneira integrada e coesa, de modo a manter a ordem patriarcal, afinal “dessa forma que a divisão entre espetáculo e narrativa sustenta o papel do homem como o ativo no sentido de fazer avançar a história, deflagrando os acontecimentos”. O espectador se identificaria com homem controlador e dono do olhar e teria uma sensação de onipotência ao alcançar a posse do objeto de desejo na história. Para Bukatman (2006, p. 71):

Apesar das diferenças evidentes, no entanto, "O cinema de atrações" se move um pouco no mesmo terreno que "Prazer Visual." Se nós temporariamente colocássemos a questão de gênero fora do argumento de Mulvey - uma ideia perversa, eu sei - então o que resta é uma intrigante teoria do espetáculo, produzido num momento em que estudos de cinema ainda operavam na sombra da teoria da narrativa. Gunning brevemente menciona o tratamento de Mulvey da dialética entre a narrativa e espetáculo em seu texto, observando que sua análise opera "em um contexto muito diferente". Mulvey trata espetáculo como uma aberração dentro de um sistema de narrativa, principalmente, enquanto a "atração" de Gunning precede e subtende o próprio sistema³³.

³³ “Despite their evident differences, however, “The Cinema of Attractions” moves across some of the same ground as “Visual Pleasure.” If we temporarily bracket gender out of Mulvey’s argument – a perverse idea, I’ll grant you – then what remains is an intriguing theory of spectacle, produced at a moment when film studies still operated in the shadow of narrative theory. Gunning briefly mentions Mulvey’s treatment of the dialectic between narrative and spectacle in his essay, noting that her

A tal “terra de ninguém” de Mulvey, para Gunning se chama “atração” e existe desde o início do cinema, antes mesmo de existir uma padrão narrativo. Para Mulvey o poder do espetáculo deve ser evitado, como uma ameaça.

Bukatman vê semelhanças entre o teatro épico de Brecht e o paradigma proposto em “Prazer visual e cinema narrativo”. O teatro épico propunha um direcionamento para o público que perceberia a ficção como ficção, em oposição ao teatro dramático ilusionista. Era preciso impedir a identificação e criar um distanciamento apaixonado. Essa técnica de refletividade era usada pelo cinema dominante, pelo musical em especial, tanto através dos olhares quanto no ritmo provocado pela montagem para, ao contrário, reforçar a identificação e elogiar o show business. Para Mulvey o prazer causado pelo espetáculo deveria ser combatido “no nível da espetatorialidade”, daí o seu caráter iconoclasta. Mas como o próprio autor coloca “ao enfatizar o poder disruptivo de espetáculo, o ensaio de Mulvey também poderia ser entendido como o início de um reconhecimento dos limites da teoria da narrativa para explicar a forma cinematográfica” (BUKATMAN, 2006, p. 76).

Em narratologia, tradicionalmente se distinguem duas formas de contar uma história: narrar e mostrar. “Narrar” sugere um narrador, enquanto “mostrar” dispensa sua presença. Alguns textos trazem para a análise do audiovisual essa distinção e sugerem que as atrações são “algo mais da ordem do mostrar (em inglês *to show*), do que da ordem do narrar (*narrative*)” (Paansonen apud Baltar, 2012, p. 6). Strauven (2006, p. 17) concorda com essa visão e pontua as diferenças entre a atração o ‘mostração’ (*showing*):

Atração e “mostração”, embora ambas igualmente “opostas” à narração, não podem simplesmente ser consideradas sinônimas. Se o conceito de “mostração” implica uma instância (narratológica), que mostra algo, a noção de atração enfatiza o magnetismo do espetáculo mostrado. Na atração, o espectador é atraído para o aparato fílmico; esta direção é de alguma forma invertida no caso de “mostração” na qual o cinemático (ou o aparato) é mostrado para o espectador. Atração envolve, mais manifestamente que a “mostração” o espectador, é uma força colocada sobre ele³⁴.

analysis operates “in a very different context”. Mulvey treats spectacle as an aberration within a primarily narrative system, while Gunning’s “attraction” precedes and subtends the system itself”.

34 “Attraction and monstration, albeit both equally “opposed” to narration, cannot simply be considered as synonyms. Whereas the concept of monstration implies a (narratological) instance that shows something, the notion of attraction emphasizes the magnetism of the spectacle shown. In the mode of attraction the spectator is attracted toward the filmic (or the apparatical); this direction is somehow reversed in the case of monstration, where the filmic (or the apparatical) is monstrated to the spectator. Attraction involves, more manifestly than monstration, the spectator; it is a force put upon the latter.

Acreditamos que, como categorias pensadas para análises de textos literários, mostrar e narrar, podem não ser suficientes para o audiovisual. Se cada uma tem características específicas, o mais interessante é quando um filme embaralha as funções esperadas numa ou na outra. Por exemplo, em *O Pirata* (*The Pirate*, Vincent Minelli, EUA, 1948), Manuela (Judy Garland), foi hipnotizada por Serafin, líder do circo que chegou à cidade. Ela então, fora de controle, começa a cantar e contar a história do pirata Mack, por quem nutre fantasias românticas. A cena reúne elementos que se relacionam normalmente à performance musical: ela está hipnotizada, ou seja, num estágio de sonho, ela está apaixonada, ela canta e dança. A diferença é que ela conta uma história, na terceira pessoa, por mais de dois minutos, até que no meio do espetáculo, a canção fica mais lenta, e ela começa a cantar na primeira pessoa “Evening star, if you see Mack Stop his wanderings and guide him back I’ll be waiting, patiently By the Caribbean or Caribbean Sea³⁵”, se incluindo na história que está a contar. Ao fim da performance, Serafin tenta acordá-la sem sucesso, até que resolve beijá-la. E ela desperta sem compreender nada do que aconteceu. Durante toda performance musical, que assumiria uma espécie de discurso em primeira pessoa com o público, Manuela fala na terceira pessoa porque conta uma história ao cantar. É uma atração, certamente, mas simultaneamente é também narração.

Se nos detalhamos sobre performance, atração e espetáculo e só agora partimos para a análise da narrativa, foi apenas por uma questão didática, uma vez que elas pertencem a lógicas, em princípio, diferentes. O nosso interesse é exatamente o encontro entre uma e outra, o “entre” próprio à performance que unindo sons diegéticos e extra-diegéticos simultaneamente numa canção, “ocupa um espaço completamente novo” em que o *performer* é percebido como “o local da produção musical”(Laing, 2000, p 8). Nos filmes estudados, narrativa e performance musical estão em contato, uma influenciando a outra, e assim, pretendemos construir esse texto.

1.3 Narrativa

Começamos com uma definição ampla: narrativa é a prática de contar histórias, seja qual for a forma, oral, escrita, encenada ou filmada (Rick Altman, 2008). Os estudos sobre narrativa, a chamada “narratologia”, começaram nos anos 60

³⁵ Numa tradução livre: “Estrela da noite, se você vir Mack, pare suas andanças e o guie de volta, Eu estarei esperando, pacientemente pelo Caribe ou no Mar do Caribe”.

com os estruturalistas. O termo foi sugerido por Tzvetan Todorov, mas o campo deve muito ao pensador francês Gerard Genette, segundo o qual “a narratologia não é mais um estudo de estruturas narrativas apenas, na linha dos formalistas russos e de Greimas, mas um empreendimento de codificação de grandes categorias segundo as quais se comunica a narrativa” (Gaudreault e Jost, 2009, p 14). Os estudos, muito influenciados pela semiótica e linguística, moveram-se do campo da literatura para o cinema, vendo o filme como narrativa, sendo assim, “dependente de um narrador fílmico”.

Vários narratologistas remontam à Poética de Aristóteles como uma espécie de livro fundador do assunto. Para Aristóteles (apud. Altman, 2008, p 2) a tragédia não existia sem ação, sendo o texto “uma série de ações conectadas, com as estruturas textuais configuradas em termos de situações correspondentes (como fortuna e desgraça)³⁶”. A chamada “unidade de ação”, que conteria princípio, meio e fim em três atos conectados, influenciou vários escritores de romances e estudiosos de literatura neo-aristotélicos³⁷ e no século XX foi atualizada por estruturalistas³⁸, relacionando a ideia de narrativa ao enredo (*plot*) da história. Rick Altman ressalta que as reflexões de Aristóteles se voltavam sobre a tragédia, em especial duas obras, a Odisséia de Homero e Édipo-Rei de Sófocles, e não pretendiam esgotar todas as formas narrativas que existiam até então. Mas a adoção da ideia acabou influenciando a maneira como se define narrativa na cultura ocidental³⁹.

³⁶ Fragmento original: “Aristotle regularly figures texts as a series of connected actions, with textual structure configured in terms of matched situations (such as misfortune and happiness)”.

³⁷ Altman explica que desde o século XVII, os neo-aristotélicos Lodovico Castelvetro, Julius Caesar Scaliger e Torquato Tasso são normalmente citados como o centro do debate sobre modos apropriados de escrever peças, que ficou conhecido como “querela sobre *Le Cid*”. O que ficou de mais importante de toda essa discussão, segundo Altman, é que a “unidade de ação” de Aristóteles (que envolve a construção de um enredo forte, sem personagens desnecessários ou linhas de ação que competissem com a principal) foi adotada como princípio para uma boa peça e “uma década mais tarde as tragédias e tragicomédias francesas abandonariam sistematicamente seus precedentes pastoral e épico, em favor de enredos que adotavam a unidade de ação como ideal”. Um século mais tarde, outro debate sobre a novela *La Princesse de Clève*, de Madame de Lafayette, ficou conhecida como a “querela de *La Princesse de Clève*”, e discutiu os requisitos para uma boa literatura, adotando assim, segundo Altman, pela primeira vez, os parâmetros da unidade de ação para a prosa narrativa.

³⁸ Se as idéias de Aristóteles dependiam de peças como A odisséia e Édipo-rei, no século XX, estudiosos passaram a adotar o romance realista como parâmetro: Lubbock estudou os romances de Henry James, Barthes usou o trabalho de Balzac como arquetípico de narrativa. Juntamente com a teoria do “monomito” de Joseph Campbell que foi sistematizada por Northrop Frye, Altman acredita que a crença de que narrativa é apenas orientada pelo enredo (*plot*) se consolidou na cultura anglo-americana.

³⁹ Também não pretendemos esgotar todas as teorias narratológicas levemente nessa breve introdução. Adotamos o ponto de vista de Rick Altman que propõe uma certa teoria de narrativa própria e pretendemos esclarecer de que maneira esse pensamento se sustenta e como vai ao encontro de nossas idéias. Aliás, por ser também um estudioso do cinema de gênero, em especial do gênero

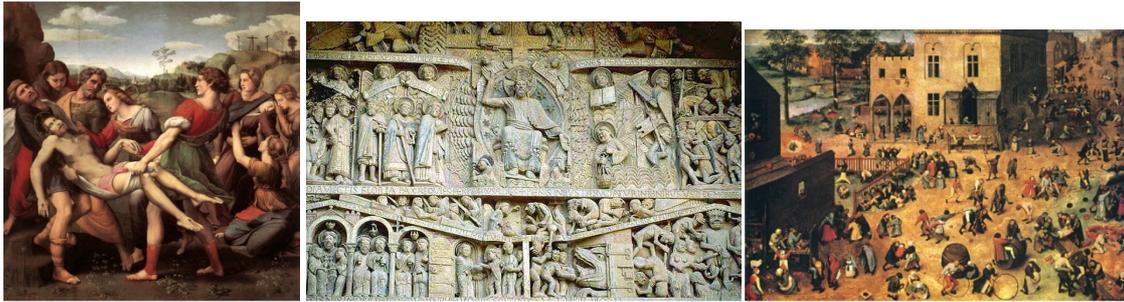
Em cinema, é comum falarmos em “narrativa clássica”, em relação a estudos que, como o de Bordwell, Thompson e Staiger (1985), investigam o que se convencionou chamar período *clássico*, e como as narrativas normalmente se apresentavam nessa época. Na “narrativa clássica”, normalmente, os filmes se constroem por causas, efeitos, conseqüências, motivações; resumindo, a busca de metas se faz através da superação de obstáculos, numa cadeia de causalidade, que priorizam a continuidade de cena e de ação. Nas histórias, existem uma ou duas metas principais que traçarão a linha de ação, construída através de uma relação de causa e efeito.

Há uma integridade dinâmica na construção da história, onde se trabalha enredo e personagens através de uma causalidade cuidadosamente construída. Uma cadeia sucessiva na qual um efeito gera uma ação, uma reação, e assim, instaura uma nova causa, recomeçando o processo novamente, tudo justificado pelas motivações dos personagens. As motivações podem ser psicológicas, realísticas, intertextuais, genéricas e artísticas⁴⁰, todas funcionando de maneira a dar integridade à história. Integridade que pode ser atribuída ao preceito da “unidade de ação” citado anteriormente.

Para Rick Altman esse é apenas um dos tipos possíveis de narrativa, trata-se mais de uma análise do que propriamente uma definição. Seria uma narrativa de foco singular, que privilegia um personagem e a sua trajetória. O autor relaciona esse tipo de narrativa com a perspectiva renascentista que cria a noção de figura e fundo. Assim como a perspectiva italiana na pintura, a narrativa de foco singular goza de uma popularidade impressionante, por ser a forma mais utilizada pelo cinema “clássico” e por boa parte da literatura. Altman propõe três tipos de narrativa: o duplo foco narrativo, a narrativa de foco singular e a narrativa multi-foco, que pode ser também multi-trama (*multiplot*).

musical, Altman propõe uma teoria da narrativa que serve aos nossos interesses de pensar o encontro entre narrativa e performance. Com um sistema relativamente simples e sem tentar previamente categorizar, o autor confere à análise a capacidade de trazer novos elementos narrativos, que seriam instáveis, já que de uma cena para a outra, o texto pode se reconformar de maneira totalmente nova.

⁴⁰ Os autores lembram que no musical, além das motivações de gênero, quando a presença de números musicais não possui uma relação lógica de causalidade, funciona como uma motivação artística, assim como a inserção de espetáculo estranho à lógica narrativa (idem, 21).



Narrativa e pintura - três representações e três focos diferentes: a perspectiva italiana e o foco singular em *A deposição* de Rafael Sanzio, o duplo foco no Tympanum em Santiago de Compostela e o multi-foco no quadro *Jogos infantis* de Pieter Bruegel, o velho.

Portanto, a narrativa de foco singular, com progressão de fatos e ações, metas, objetivos, causalidade, é apenas uma das possibilidades de se contar uma história. O musical, por exemplo, mesmo no mais “clássico” dos estágios, se constrói por narrativa e performances musicais, propondo um arranjo menos linear do que o modelo descrito:

Em vez de focar todo o seu interesse em um único personagem central, seguindo a trajetória de seu progresso, o filme musical americano tem um duplo foco, construído em torno de grandes atores de sexo oposto, postos em paralelo, e valores radicalmente diferentes. Esta estrutura de duplo foco requer que o espectador não seja tão sensível à cronologia e progressão – que na oposição macho/fêmea é inteiramente convencional e, portanto, bastante previsíveis - mas à simultaneidade e comparação⁴¹. (Rick Altman, 2002, p 42)

Segundo Altman, no gênero musical, mais importante que se entender o fluxo cronológico de acontecimentos ou até mesmo o que chamamos “trama”, se explora a oposição e síntese de seus personagens polarizados como homem e mulher, através de um duplo foco narrativo. Isso ocorre porque o duplo foco narrativo se propõe contar não a partir da trama ou enredo, mas dos personagens. A narrativa, portanto, emparelha os dois personagens principais, um homem e uma mulher, que executam ações parecidas ou complementares à distância, e, cena a cena, os aproxima até o dueto de amor ao final, onde diferenças e distâncias são superadas. Logo, o que costumou se chamar “narrativa clássica” na verdade, diz respeito a uma forma de narrativa, que nem consegue abarcar todo dito período “clássico” do cinema.

⁴¹ “Instead of focusing on a single central character, following the trajectory of her progress, the American film musical has a dual focus, built around parallel stars of opposite sex and radically divergent values. This dual-focus structure requires the viewer to be sensitive not so much to chronology and progression – for the outcome of the male/female match is entirely conventional, and thus quite predictable – but to simultaneity and comparison”.

O duplo-foco narrativo pode ser de dois tipos: épico e pastoral⁴². No duplo-foco épico, a narrativa se polariza em dois lados que se enfrentam, e ao final um será vencido pelo o outro, comum em filmes de Western, ficção científica, entre outros. O duplo-foco pastoral também apresenta dois lados, mas ao invés de serem opostos, são complementares. É o que acontece em muitos musicais, comédias românticas e alguns filmes do nosso corpus: *Medianeiras* e *Antes do por do sol*.

O duplo foco narrativo em *Medianeiras* é evidenciado pela narração *over* partilhada por homem e mulher. Se no musical clássico a diferenciação sexual marca muito bem as atividades paralelas e simultâneas entre homem e mulher, muitas vezes opostas, porém complementares, em *Medianeiras*, o paralelismo insiste na semelhança entre os dois. Os personagens escutam a mesma música no rádio, vêem o mesmo filme e ambos se frustram nas tentativas amorosas ao longo do filme. Nos dois casos, o paralelismo se preocupa em construir o par romântico como tal. No musical “clássico”, o duplo foco narrativo tende a se tornar único ao final, por meio de um dueto de amor e pelo casamento. Em *Medianeiras*, após todo desencontro e paralelismo, os personagens se conhecem e juntos performam um dueto de *Ain't no moutain high enough* na última cena. Como se o casal “reconciliasse termos previamente vistos como exclusivos entre si” (Altman, 2002, p. 20).

Para Altman, a cronologia na narrativa musical e, portanto, no duplo-foco narrativo, não é tão importante, mas apenas uma fina camada pela qual precisamos olhar para além do que seria uma impressão de linearidade. Ao invés de privilegiar cronologia e progressão, o duplo foco opta por simultaneidade e comparação.

Antes do por do sol logo de início apresenta uma meta: Jesse tem um vôo para Nova York no fim do dia. Uma meta cronológica, que, no entanto, é adiada sucessivas vezes. Jesse sugere sempre o que fazer em seguida, um café, uma caminhada, uma volta do barco, uma carona, acompanhar até a porta, subir, ouvir uma música, duas. Fica claro ao longo da história tratar-se de uma falsa meta; a narrativa foi construída para que ela não fosse alcançada, trabalhando com os mecanismos de antecipação e criando expectativas no público. Expectativas também intertextuais, já que no primeiro filme eles realmente se despedem. “Pegar o vôo” é apenas uma fina camada de linearidade que permite que, do início ao fim do filme, o foco narrativo mude de um para outro personagem num diálogo incessante. Ao final temos uma performance

⁴² Altman atribui ao melodrama a capacidade de fundir essas duas formas de foco duplo: o bem contra o mal como forças oponentes claras e a união de pares complementares através do amor romântico.

musical de Celine que une o casal e reafirma que a performance é “um local onde uma série de oposições são negociadas⁴³” (Cordova, 2003, p. 133) e acertadas. A delicada performance musical traz uma virada narrativa que acaba por definir o fim do filme.

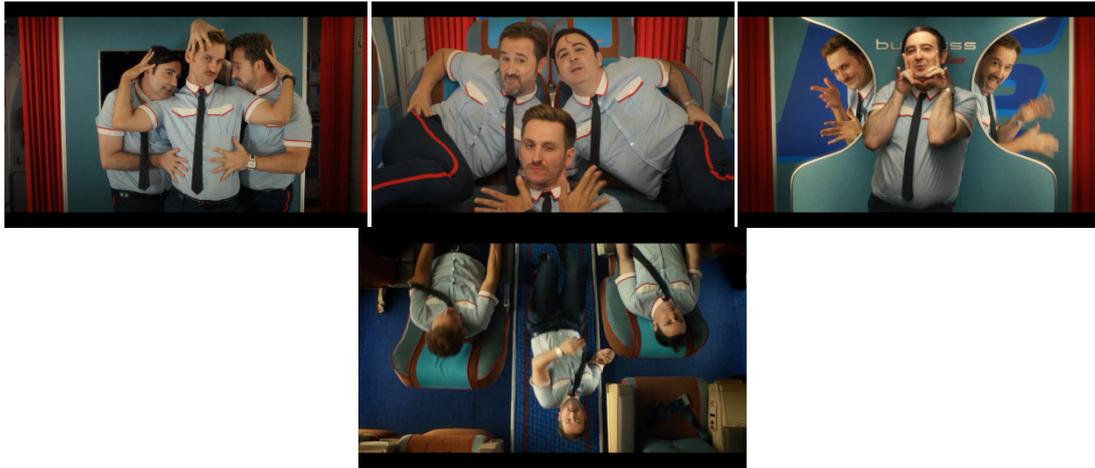
A narrativa multi-foco, assim como os quadros de Bruegel que traz um vazio no centro e muitos personagens em ações que desenvolvem tramas ou subtramas paralelas; o multi-foco abandona a ideia de perspectiva, e dessa forma, do que seria um ponto de vista ideal. Na narrativa multi-foco há uma justaposição de focos narrativos, normalmente acompanhando diversos personagens. Fragmentado e descontínuo, o multi-foco é uma narrativa de repetidos começos (Altman, 2008, p. 265).

Por exemplo, em *Os amantes passageiros* (*Los amantes Pasajeros*, Pedro Almodóvar, Espanha, 2013), um avião com problemas na decolagem fica dando voltas no céu até que se encontre a solução para o pouso. Uma trama intrincada de subtramas, nas quais passageiros da classe executiva e a tripulação acabam se envolvendo. Alternando o foco de um a outro personagem, que interferem nas histórias alheias, enquanto, simultaneamente, todos passam pelo “drama” do avião sem destino. Num momento-chave, a tripulação de comissários de bordo começa um espetáculo: uma paródia de número musical com a canção *I'm so excited*, para distrair os passageiros. A performance musical começa na cabine dos comissários, onde ninguém consegue vê-los, mas os *performers* olham diretamente para a câmera, assumindo uma frontalidade, seja qual for a posição em que se encontrem. Se, narrativamente, eles estão fazendo um espetáculo para os passageiros, na verdade, o olhar direto, o tal discurso em primeira pessoa, se dirige apenas ao espectador, único capaz de estar em tantos lugares frente a frente com os personagens.

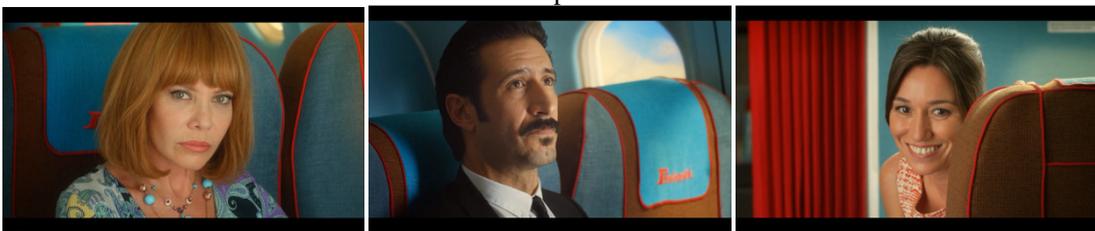


Os amantes passageiro: primeiros planos da performance acontecem na cabine, onde os passageiros/espectadores não conseguem ver

⁴³ A frase completa no original é: “musical number is the site at wich a whole series of oppositions are negotiated”,



Os vários lugares onde a performance acontece, sempre com o olhar dos performer para a câmera/espectador.



Seguido de falsos raccord dos passageiros

Se o motivo para a performance colocado pelo diálogo é “distrair os passageiros”, muitas vezes, a teoria diz o mesmo em relação a performance musical numa narrativa. É, por exemplo, a tal “terra de ninguém” que fala Mulvey, que coloca performance e narrativa como dicotômicas, muitas vezes usando expressões como “quebra da diegese” ou “suspensão da narrativa”. Esse pensamento está intimamente ligado à definição de narrativa como “unidade de ação”, progressão, causalidade e metas. Se a performance musical em nada “resolveu” o problema principal da história (pousar o avião), ela está profundamente relacionada com a trama porque após a performance, que foi acompanhada de “Coquetel Valencia” e mescalinas para todos no avião, vários personagens se envolveram sexual e afetivamente, o que determinou não só ações mas também caracterizou melhor os personagens. Argumentamos que a narrativa não só continua a fluir de outras formas, como sofreu uma virada (*plot point*) porque a performance está diretamente ligada ao clímax da construção dos personagens e a mudanças de rumos na história⁴⁴. Altman (2008, p 15) estabelece que a “existência

⁴⁴ A performance de *I'm so excited* é tão importante para trama que se destaca nas estratégias de divulgação do filme. Por exemplo, o título do filme em países de língua inglesa leva o nome da música, *stills* da performance musical são usados como imagens de divulgação e, por fim, o trailer do filme intercala as mais variadas cenas com trechos da performance, a maior parte do tempo, ao som da canção, abafada apenas por momentos de diálogos.

da narrativa depende da presença simultânea e coordenada de ação e personagem⁴⁵”. E a maneira como esses personagens são mostrados agindo na trama determina suas características narrativas.

As características elencadas por Altman são “atividade narracional” (*narrational activity*) composta por enquadramento (*framing*), padrão de acompanhamento (*following*) e “direcionamento narrativo” (*narrative drive*)⁴⁶. O enquadramento é o que determina o início e o fim da narrativa, sem ele, a narrativa é só meio, como um filme ou uma novela que assistimos por alguns minutos antes de mudar de canal, “sem, no entanto, nunca desconfiar de sua narratividade” (idem, p 18). Se a performance acontece circundada pela moldura narrativa, existe, com efeito, um enquadramento maior que determina o início e o fim do filme. O padrão de acompanhamento determina que acompanhemos um personagem a ser seguido na narrativa, ainda que esse padrão mude constantemente, como é o caso de *Os amantes passageiros*. Por fim, o direcionamento narrativo aponta para uma característica fundamental extra-texto de que a narrativa “não é apenas uma sequência não-randômica conectada de eventos, mas uma sequência **percebida** de eventos conectados não-aleatórios⁴⁷” (Toolen apud. Altman, 2008, p 19). O espectador é quem percebe o filme como narrativa, podendo encontrar uma falta de direcionamento narrativo e ler a cena como não-narrativa. É o que acontece com a performance musical interpretada como uma completa “distração” ou “abstração” por alguns teóricos.

Se a narrativa é uma sequência não-aleatória de eventos percebida por um público, a escolha de performances musicais em pontos determinados da trama é igualmente não-randômica, e provavelmente, repleta de implicações narrativas. A performance mudará o discurso que até então o filme direcionou ao espectador, e acaba por destacar esses momentos ao colocá-los diretamente relacionados às viradas narrativas, ou como Altman chama “modulações”.

Raphaël Baroni (2011, p 5), de uma vertente mais recente da narratologia que procura enfatizar o leitor em seus estudos, acredita que a energia da narrativa vem de uma dissonância na progressão do fatos que causa suspense, surpresa ou curiosidade no espectador. Num filme não-musical, como os analisados pelo texto, a performance é

⁴⁵ Paula Sibilia (2013, p 13) define personagem como “aquele que sempre tem testemunhas, alguém que necessita ser observado porque sua existência está condicionada por esse olhar alheio” aproximando assim personagem e performer por definições bem similares.

⁴⁶ Pode ser traduzido também como unidade narrativa.

⁴⁷ “Narrative is not just a sequence of non-randomly connected events but a ‘perceived sequence of non-randomly connected events’”.

inesperada e surpreende o espectador, criando tensão narrativa tanto por surpresa quanto por curiosidade.

Baroni também atribui à música a capacidade de criar tramas, o que ele chama de *intrigues musicales* (ibidem), já que as dissonâncias da música tonal⁴⁸ também podem criar tensão, passando da desarmonia à harmonia sem sequer usar palavras:

Pode-se assim dizer que a narrativa e a melodia são formas de arte, fundamentalmente, temporais, reforçando, entre outras, uma função antropológica de repetir, em nível estético, um fenômeno básico, essencial e importante: a experiência de ser no tempo⁴⁹.

José Miguel Wisnik (1989), inspirado nas ideias de Levi-Strauss, acredita que a música tonal tenha herdado as estruturas narrativas do mito. Segundo o autor, a música tonal com o passar dos anos perdeu as funções ritualísticas e ganhou funções estéticas de contemplação, uma outra espécie de ritualística. Para o autor “o mito é uma narrativa em que a imbricação do sucessivo e do simultâneo dá ao sentido uma configuração cristalina e partitural e a música (tonal) é a estrutura sonora em que a trama discursiva dos elementos ganha um direcionamento mítico” (idem, p 164).

Não nos aprofundaremos mais em relação à música tonal ou ao mito, mas achamos interessante pensar a narrativa e a performance musical como formas de trabalhar o tempo, seja sucessivamente ou simultaneamente. Patrick Keating (2006, p. 6) lembra que a narrativa é construída em muitos gêneros, como o melodrama, por exemplo, como uma maneira de causar afetos, provocando a empatia entre personagens e espectadores, já que estes não estariam apenas interessados no que acontece em seguida, mas numa “resposta emocional” ao acontecimento em si. Para isso, narrativas trabalham o tempo com estratégias de antecipação e de culminação de eventos, elas funcionam para produzir emoção, assim como para produzir causalidade e coerência. Obstáculos vencidos não são apenas uma lógica de progressão, mas também uma forma de causar emoção, trabalhando, assim, elementos sucessivos e simultâneos. Ao mesmo tempo, a performance musical tem a capacidade de maravilhar e ser uma “atração” e pode também ser narrativa, inclusive, contar histórias (Schechner, 2006, p 28).

48 Diz respeito à música que adota o chamado sistema tonal, que se baseia em estruturas funcionais determinadas, gerando um "percurso" harmônico e melódico com tensões e repousos mais complexos.

49 “On pourrait ainsi affirmer que l'intrigue narrative et la mélodie sont des formes artistiques fondamentalement temporelles, remplissant, entre autres, une fonction anthropologique qui consiste à rejouer, sur un plan esthétique, un phénomène élémentaire, essentiel et primordial : l'expérience de l'être dans le temps”.

A combinação bem-feita entre narrativa e performance musical no cinema contemporâneo trabalhando o sucessivo e o simultâneo, em diversos níveis, pretende uma comunicação particular, um *engajamento* que convida o espectador “a fluir e fruir sensorial e sentimentalmente” com o filme (Baltar, 2012, p. 4). Chamaremos essa performance musical fora do gênero de origem de *extramusical*. A história, combinando à narrativa um trecho extramusical, afeta o espectador que é transformado e reage com o corpo. É através do corpo, tanto do *performer* quanto do espectador, postos em contato, que aprenderemos mais sobre esse encontro entre a narrativa e o extramusical.

Capítulo 2 – Performances do corpo

Se a performance se constrói na relação entre *performer* e observador, o cinema por sua vez, só existe na medida em que se exhibe ao espectador. A espectadorialidade, condição do espectador que assiste ao filme, é marcada por diferentes experiências históricas, desejos, aspirações e modos de interação com filme.

Optamos no capítulo por privilegiar uma forma de engajamento que está ligada a conceitos tratados no primeiro capítulo como atração e espetáculo: o excesso. O excesso é aquilo que transborda, que ultrapassa as estruturas unificadoras do filme. Ao atingir o público, por se impor sobre a trama, a performance musical se relaciona com excesso. Além disso, o gênero musical é por natureza, excessivo, ou seja, construído em termos de excesso.

Kristin Thompson, autora de um dos textos-base para esse capítulo, acredita que, como o excesso não se inscreve numa lógica, não cria relações de causa e efeito, dispomos de uma única ferramenta para estudá-lo: apontar a sua ocorrência. O excesso, como dobra e ênfase, se destaca. Curiosamente, o excesso também aponta para um “outro lugar”, como se “distraísse” nossa atenção para fora da diegese, a tal “terra de ninguém” do espetáculo de Laura Mulvey. Acreditamos que esse lugar para onde aponta o excesso passa pelo corpo do espectador, que responde ativamente ao que se vê na tela.

2.1 Corpo e excesso

Após um namoro conturbado e curto, Otto (Grégoire Leprince-Ringuet) está desolado com o fim de seu relacionamento com Junie (Léa Seydoux), a garota nova no colégio. Estamos falando do clímax de *A Bela Junie* (*La belle personne*, Christophe Honoré, França, 2008), filme livremente inspirado na novela *La Princesse de Clèves*, de Madame Lafayette. A cena intercala Otto e Junie em montagem paralela no caminho para a escola. O que aparentemente é mais uma canção extradiegética a soar na trilha do filme, abafando todos os sons diegéticos – procedimento muito usado até então – logo em seguida, se apresenta como uma performance de Otto que canta “Comme la pluie” olhando, por vezes, diretamente para a câmera enquanto caminha.



Apenas Otto escuta a canção. Sua performance é solitária, sem espectadores, não fosse pela câmera que o observa e acompanha. Ele chega ao colégio e sobe as escadas, sem falar com ninguém. Os amigos olham quando ele passa, mas não vão atrás. Chegando ao andar de cima, Otto para e canta. Olha para a câmera, seu público até então fiel, mas olha também para o pátio, onde se encontram os amigos do colégio, dentre eles, Junie, o público que ele pretendia alcançar. Otto sobe na grade e se joga no pátio. O som extradiegético de um grito se torna mais alto que o da canção, agora apenas instrumental. Todos correm para olhar e se amontoam em volta de Otto. Junie, entre muitos, olha. A música volta a se impor na banda sonora. Junie olha para Otto no chão. Ora os dois estão completamente sozinhos, ora envoltos por uma multidão. Este é o ápice da performance de Otto: o encontro entre o corpo performático apoteoticamente estendido ao chão e o corpo que olha, para o qual a performance foi realizada. A música acaba e ela se afasta.



Em artigo que dialoga as noções de cinema e performance, partindo do gênero musical, João Luiz Vieira (1996, p 338) nos lembra que “isolada do cinema a noção de performance traduz uma maneira especial de se dar vida, expressão a conceitos e formas, geralmente tendo o próprio corpo como suporte material e essencial da expressão”. Esta dimensão corporal não se resume ao *performer*, mas também à platéia que assiste ao espetáculo: “é um ato performativo daquele que contempla e daquele que desempenha” (Zumthor, 2007, p. 42). No filme descrito, o auge da performance se resume ao corpo que assiste e o que (ainda) performa. O corpo que contempla valida em retrospecto, toda a performance antes do suicídio. O corpo que sofre, canta e agora sangra finalmente encontra o seu público-alvo dentro do filme.

O público da sala de cinema também observa tudo, também é um corpo atravessado pelos acontecimentos da cena. Há, então, um duplo grau de olhar, o da personagem, e daqueles que a rodeiam, e o do espectador que assiste ao filme. João

Luiz Vieira (1996, p. 344) observa em performances musicais cinemáticas a ocorrência de “registros duplos (participação no ponto de vista dos atores e da plateia dentro-do-filme)” e acredita que por isso haja uma “identificação afetiva com o encontro de olhares” (idem, p. 342), o que daria ao musical uma “identificação dupla”, instaurando uma “vantagem retórica sobre outros gêneros” (idem, p. 344). A performance musical, que estabelece os registros duplos também em outros tipos de filmes, estende essa vantagem retórica ao extramusical.

A performance se caracteriza como o “momento decisivo em que todos os elementos cristalizam em uma e para uma percepção sensorial - um engajamento do corpo” (Zumthor, 2007, p. 18). É assim que Paul Zumthor propõe uma relação do corpo com a leitura, e por analogia, com a espetatorialidade⁵⁰. Sua reflexão sobre as propriedades do corpo se resumem no seguinte parágrafo (idem, p. 23 e 24):

Despojado como ele (o corpo) está em minha frase, parece escapar, por demasiado puro e abstrato, ideal, como o ego transcendental de Husserl! No entanto, é ele que eu sinto reagir, ao contato saboroso dos textos que amo; ele que vibra em mim, uma presença que chega à opressão. O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem de meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior. Conjunto de tecidos e de órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico, os quais, sem dúvida, pervertem nele seu impulso primeiro. Eu me esforço, menos para apreendê-lo do que para escutá-lo, no nível do texto, da percepção cotidiana, ao som dos seus apetites, de suas penas e alegrias: contração e descontração dos músculos; tensões e relaxamentos internos, sensações de vazio, de pleno, de turgescência, mas também um ardor ou sua queda, o sentimento de uma ameaça ou, ao contrário, de segurança íntima, abertura ou dobra afetiva, opacidade ou transparência, alegria ou pena providas de uma difusa representação de si próprio.

Para Zumthor, compreende-se com o corpo pelo contato poético, pois “se pensa sempre com o corpo: o discurso que alguém me faz sobre o mundo (qualquer que seja o aspecto do mundo de que ele me fala) constitui para mim um *corpo-a-corpo* com o mundo” (idem, p. 77). Dessa maneira, o corpo seria ponto de partida, de origem e referência do discurso: “o mundo me toca, eu sou tocado por ele; ação dupla, reversível, igualmente válida nos dois sentidos” (ibidem). O autor vai mais além ao propor que não apenas se conhece com o corpo, como o conhecimento, ele próprio é

⁵⁰ O autor compara a leitura aos meios eletrônicos, auditivos e audiovisuais, ressaltando a principal diferença já que os últimos transmitem, saem do puro presente cronológico, ou seja, abolem o caráter efêmero e perdem a tactibilidade

conhecimento do corpo (idem, p. 78): “meu corpo reage à materialidade do objeto, minha voz se mistura, virtualmente, à sua”.

Para Thomas Elsaesser e Malte Hagener (2010, p. 4) o cinema envolve o espectador enquanto corpo:

Cada tipo de cinema (assim como toda teoria sobre filme) imagina um espectador ideal, ao postular uma certa relação entre (o corpo do) espectador e as (propriedades da) imagem na tela, mesmo que à primeira vista muitos termos ressaltados sejam “compreender” e “fazer sentido”, “interpretação” e “compreensão”. O que foi chamado cinema clássico narrativo, por exemplo, pode ser definido pelo jeito como um filme engaja, endereça e envolve o corpo espectral. Filmes, além do mais, pressupõem um espaço cinemático que é ao mesmo tempo físico e discursivo, onde filme e espectador, cinema e corpo, encontram-se um ao outro⁵¹.

Aqui também imaginamos um espectador ideal: aquele se engaja pela performance musical, cujas particularidades foram introduzidas no capítulo anterior: performances com características de atração e espetáculo friccionadas pela moldura narrativa, que, caso a caso se diferenciam. Para entender melhor essa relação entre performance e narrativa, tendo o corpo como destinatário final, adicionamos um outro elemento: o excesso.

A palavra “excesso” denota algo que está além, que ultrapassou um limite estabelecido. Em cinema, o excesso é relacionado, primeiramente, ao que está “além” da narrativa⁵² e Kristin Thompson (2004) define o excesso cinemático como aquilo que não consegue ser contido pelas forças unificantes da estrutura. A autora lembra que alguns trabalhos descrevem a estrutura narrativa no cinema através de linearidade, numa lógica de causa e efeito, sobretudo no dito cinema clássico hollywoodiano, que minimiza o excesso. O excesso dispensaria essa lógica pelo seu caráter “perturbador”, uma vez que ele “distrai” a nossa atenção da narrativa para outro lugar, longe da direção progressiva. Aqui recordamos que Laura Mulvey (1983) atribui ao espetáculo o

⁵¹ Each type of cinema (as well as every film theory) imagines an ideal spectator, which means it postulates a certain relation between the (body of the) spectator and the (properties of the) image on the screen, however much at first sight the highlighted terms are "understanding" and "making sense", "interpretation" and "comprehension". What is called classical narrative cinema, for instance, can be defined by the way a given film engages, addresses and envelops the spectatorial body. Films furthermore presuppose a cinematic space that is both physical and discursive, one where film and spectator, cinema and body encounter one another.

⁵² Sobre o excesso no cinema, Linda Williams (2003, p. 141) no início do artigo “Film Bodies” conta sobre sua procura por filmes que tenham “a promessa de serem sensacionais, dando aos nossos corpos um verdadeiro sobressalto físico”, categoria que seu filho de sete anos denomina “gross” que em português teria a tradução de grosseiro ou bruto e até vulgar. Logo em seguida a autora explica que essas sensações “grosseiras” estariam no limite do respeitável. Podemos questionar que limite é esse (moral, ideológico, de raça, gênero) e se realmente ele é identificável.

poder de evocar questões extradiegéticas, já que a mulher como objeto de contemplação erótica levaria a narrativa para uma “terra de ninguém”, fora da sua lógica de causalidade.

Thompson (*idem*) aproxima excesso do que Roland Barthes chama de sentido obtuso. Assim, a imagem revela, ao mesmo tempo, um sentido óbvio, de evidência fechada, “dotado de uma clareza natural”, e um outro, que seria “demais”, “que se apresenta como um suplemento que minha inteligência não consegue absorver bem, simultaneamente teimoso e fugidio” que o autor chama sentido obtuso (Barthes, 1990, p. 47). Barthes entende o sentido obtuso como uma ênfase, “que surge fatalmente como um luxo, uma despesa sem retorno”, podemos dizer, um *excesso*. O excesso está no filme não necessariamente para um significado específico, mas por um prazer perceptivo (Thompson, 2004, p. 516).

Thompson tensiona o encontro entre narrativa e excesso nos filmes ao enfatizar que as narrativas não são lógicas por si, mas se utilizam da lógica para montar sua trama. A autora convoca o entendimento, já explicado no nosso capítulo anterior, de que “apreender a trama é apenas uma única e limitada maneira de compreender uma (arbitrária) porção do filme⁵³” (*idem*, p. 523). Em sua conclusão, há em todo filme “uma luta entre estruturas unificadoras e desestruturantes, então, todo elemento estilístico pode contribuir com a narrativa e distrair nossa percepção dela⁵⁴” (*idem*, p. 516).

Ainda que, pensado para um contexto diferente, gostaríamos de trazer o pensamento de Fernando Pessoa sobre arte, estrutura e anti-estrutura. Sob o pseudônimo de Álvaro de Campos (1976, p. 86), em “Apontamentos para uma estética não-aristotélica”, o poeta propõe uma estética a partir da força de integração e desintegração:

A arte, para mim, é, *como toda a actividade*, um indício de força, ou energia; mas, como a arte é produzida por entes vivos, sendo pois um produto da vida, as formas da força que se manifestam na arte são as formas da força que se manifestam na vida. Ora a força vital é dupla, de integração e de desintegração — anabolismo e catabolismo, como dizem os fisiologistas. Sem a coexistência e equilíbrio destas duas forças não há vida, pois a pura integração é a ausência da vida e a pura desintegração é a morte.

⁵³ Fragmento original: “Narratives are not logical in themselves; they only make use of logic. An understanding of the plot, then, is only a limited understanding of one (arbitrary) portion of the film”.

⁵⁴ A struggle of unifying and disunifying structures, so every stylistic element may serve at once to contribute to the narrative and to distract our perception from it.

Segundo o poeta, a arte seria “antes de tudo um esforço para dominar os outros”, e de acordo com as forças envolvidas (integração ou desintegração), a dominação pode ocorrer por captação, modo gregário, e subjugação, no modo anti-gregário. A arte aristotélica, ligada à beleza, domina por captação, pois se mostra agradável e visível. Ao contrário, a estética não-aristotélica tentaria subjugar pela sensibilidade; ela pode ou não ser sentida, mas nunca vista (idem, p. 91 e 92). Ao aproximar a arte das forças de integração e desintegração, que o poeta atribui à vida, bem dizer, ao corpo, a força anti-unitária, assim como o excesso, engaja pela sensibilidade.

Elsaesser e Malte (idem) escreveram uma teoria do cinema a partir dos sentidos e discorrem sobre o excesso no capítulo dedicado ao tato. Eles chamam de visualidade háptica, quando uma imagem, ou melhor, uma audiovisualidade é capaz de gerar no espectador um sentimento vivenciado pelo tato, lembrando que o corpo é “uma complexa e indivisível superfície de comunicação e percepção”. A pele não é apenas uma embalagem para o corpo, ela é o nosso maior órgão, é nossa interface simbólica entre interior e exterior e ainda assim, não podemos observá-la de fora. A pele é mutável, viva, mas sempre em renovação, pode descolar, se renovar, sua estrutura composta por partículas minúsculas sofre constantes transformações que não podemos ver (Elsaesser e Hagener 2010), e, no entanto, quando estamos sentindo efeitos do excesso, dizemos estar “à flor da pele”.

Ao cruzarmos os textos de Zumthor e Barthes, percebemos algumas semelhanças entre a performance para o primeiro e o sentido obtuso para o último, e o excesso tanto num quanto no outro como elemento em comum. A performance se recusa a funcionar como signo, assim como o sentido obtuso está “fora da linguagem (articulada), mas, no entanto, no interior da interlocução” (Barthes, 1990, p. 55), porque “sempre alguma coisa dela transborda” (Zumthor, 2007, p. 75). Barthes (1990, p. 55) acredita que o sentido obtuso é um significante sem significado, é uma dobra “que marca o pesado manto das informações e das significações”. A relação entre marca e excesso é uma das hipóteses desse trabalho: a de que o excesso marca a narrativa, e por consequência, marca o espectador. Os elementos do excesso chamam atenção para si, ao invés de apontarem para o funcionamento da trama, ou procurarem qualquer significado. É a mesma lógica do cinema de atrações “exibicionista” que falamos anteriormente. O curioso é que ao acrescentar excesso a uma narrativa, pela performance musical, os limites entre um e outro não ficam tão demarcados assim: há

sempre um pouco de narrativo dentro da performance que acontece no filme, assim como os efeitos do excesso acabam ecoando ao longo da narrativa.

Em *A Bela Junie*, durante a performance musical acontece a principal virada narrativa do filme: a morte de um dos personagens. O excesso da performance que “distrain” nossa atenção para fora da trama, para o próprio Otto que exhibe a sua dor, nos olhando nos olhos. Há uma coreografia entre os sons diegéticos e não-diegéticos, ausentes ao longo do filme, que preparam as tensões narrativas ao máximo, culminando com o suicídio.

Acreditamos que a performance é pautada por excesso, mesmo com o minimalismo de Otto, que continua apático enquanto canta⁵⁵. Ao cantar, mesmo que solitariamente e sem se exaltar, o personagem expressa sentimentos de modo diferente, excedendo os contornos narrativos que até então foram delineados.

Thompson acredita que existam infinitas maneiras de filmar o exceder, seja por planos longos, repetidos, por reiteração – com uma simbolização exacerbada – ou por saturação, com elementos que ultrapassam a motivação narrativa. Além disso, o uso criativo do som e do silêncio podem contribuir com o excesso. Mariana Baltar aproxima o excesso como reiteração e como saturação da leitura que Umberto Eco faz do excesso por listar.

Eco em *A vertigem das listas*, conforme observou Mariana Baltar (2012, p. 134), devota ao excesso dois capítulos “associando-o a um modo peculiar de listar”. Se organizar por meio de listas, foi utilizado ao longo da História, com as enciclopédias, por exemplo, o listar excessivo, ao contrário, teria o gosto de deformar (Eco, 2010, p. 246). Para o autor, o excesso em listas se organiza de duas maneiras:

por reiteração (que o autor identifica com um excesso coerente, em que os itens da lista convergem para um mesmo campo de significação) e lista por enumeração caótica, que indica uma “reunião de coisas voluntariamente desprovidas de relações recíprocas” (Baltar, 2012, p. 135).

O autor atribui às pinturas de Bruegel e aos monólogos interiores, entre outros exemplos, o listar por reiteração, ou seja, o qual ele chama de “excesso coerente”. Já a lista por enumeração caótica seria uma lista por amor ao excesso e tem como principal exemplo os romances de Rabelais, com longas listas, como por exemplo, sobre quantos

⁵⁵ O filme utiliza a antiga técnica do musical de pré-gravar uma música que é usada na cena para ser acompanhada (lip sync) pelo intérprete. É o próprio ator que canta, como comprova o álbum lançado com a trilha sonora do filme.

jogos Gargântua sabia ou os muitos vocativos para o Frei Jean de Entommeures⁵⁶. Eco também retoma enumerações caóticas que escreveu em seus romances “pelo puro prazer de seu som e pelo gosto da acumulação” (idem, p. 287), lembrando a relação que o excesso tem pela materialidade, mais que por finalidade ou estrutura.

Baltar (2012), ampliando as discussões levantadas por Eco para o discurso fílmico, aproxima a lista por reiteração e a enumeração caótica, das maneiras que Thompson notava a organização do excesso no cinema: por reiteração e saturação. Essas duas maneiras de trabalhar o excesso dão origem a duas formas distintas de combinação entre excesso e narrativa. O excesso por reiteração, que mostra a redundância de um significado simbólico, é organizado como um sistema. Podemos dizer que por reiteração, o excesso se organiza como modo, totalmente de acordo com a economia narrativa do filme. Por saturação, o excesso aparece como presença, como força, e se aproxima do conceito de “atrações”, do primeiro capítulo, capaz de trazer à tona estágios de maravilhamento e vertigem. Sem opor um ao outro, uma vez que ambos podem constar dentro do mesmo filme, Baltar os diferencia como *excesso narrativo* (por reiteração) e *excesso de atrações* (por saturação). Essa distinção vai ao encontro das nossas reflexões que tentam traçar aproximações e tensões entre a performance como regra e como exceção, ou seja, como se trabalha o excesso no gênero musical, um modo, e no extramusical, uma presença.

O excesso como modo ou excesso narrativo, está ligado ao que Linda Williams (2003) chamou de “gêneros do corpo”. A autora (idem, p. 142) remete à Rick Altman a idéia de que o excesso poderia se organizar como sistema, já que, em filmes “clássico-narrativos” a presença de excesso com “eventos imotivados, montagem rítmica, paralelismo, longos espetáculos” funciona como uma “lógica em disputa, uma segunda voz”. Williams procura identificar o excesso como “forma, função e sistema” em gêneros cinematográficos, ao explorar tanto como o excesso se estrutura, quanto como ele provoca efeitos nos corpos dos espectadores.

O termo “gêneros do corpo”, pensado por Carol J. Clover para a pornografia e o cinema de horror é ampliado por Linda Williams para os gêneros que ela considera excessivo no cinema popular – o melodrama, a comédia, o musical e o thriller de suspense. Para a autora (idem, p. 143) os gêneros do corpo retratam “o espetáculo do corpo pego em contrações de intensa emoção ou sensação”. A violência do horror, o

⁵⁶ É possível também serem caóticas as enumerações por excesso de raiva e o autor cita os xingamentos do Capitão Haddock de Tintin como exemplo.

orgasmo da pornografia, o choro do melodrama são imagens na tela sentidas com tamanha intensidade pela platéia que pode até mimetizar com o próprio corpo as reações, devido ao superenvolvimento do espectador com o filme⁵⁷.

O texto, que se encontra dentro das discussões feministas de inclinação psicanalíticas de cinema, analisa como no horror, na pornografia e no melodrama, é o corpo feminino através de seus fluidos (sangue, lágrimas e fluidos sexuais) que incorporam medo, dor e êxtase. Mariana Baltar (2012, p. 128) argumenta que os gêneros do corpo têm como principal condutor o excesso – como o gênero musical, que conduz as histórias principalmente pelos números, excessivos por natureza – e por isso, se organizam como *excesso narrativo*:

Os gêneros do corpo relacionam-se primeiramente ao corpo dado a ver como espetáculo e como ancoragem de uma experiência “extasiástica”, como atração. É fundamental entender que é o corpo colocado em ação, em movimentos que “performam” e expressam estados sensoriais e sentimentais que, dado a ver audiovisualmente, inspiram no espectador, se não os mesmos estados, algo bem próximo deles. Convidam, afinal, a fluir e a fruir sensorial e sentimentalmente.

A dramatização excessiva e a simbolização exacerbada do excesso narrativo se relaciona ao que Peter Brooks chama de “moral oculta” articulada pelo melodrama. Mais que um gênero, o melodrama para o autor seria uma linguagem, uma imaginação melodramática⁵⁸ pela qual passam todas as narrativas a partir do mundo moderno pós-Sagrado. A moral oculta estaria por trás de cada gesto, que em menor ou maior grau, trariam o conflito entre bem e mal, salvação e perdição, “repositório do fragmentário e dessacralizado restos do mito sagrado”. A narrativa em cada gesto solta significados ocultos, numa espécie de superdramatização da realidade.

Já o *excesso de atrações*, funciona na lógica da atração, como uma força, um espetáculo disruptivo, com a saturação e vertigem das imagens. Normalmente associado à performance e o seu caráter exibicionista, o excesso atrativo pode aparecer como um *insert*, dentro da economia narrativa do filme:

cuja lógica responde à ordem espetacular do instante, a qual, por sua vez, representa um tênue e tenso equilíbrio entre a potência

⁵⁷ Linda Williams escolhe estudar apenas esses três gêneros por serem, segundo ela, excessivos até mesmo dentro do sistema de gêneros populares, com um status cultural mais baixo que os outros.

⁵⁸ “A imaginação melodramática é metafórica por natureza”, nos fala Brooks, porque ela sempre quer se referir a outra coisa; coisas nunca são elas mesmas, bem e mal atuam como forças reais no mundo, principalmente, através da virtude e vilania. Metáfora, que em grego significa “transporte” na moral oculta funciona como uma “transação entre contextos”, já que “pressionados no contexto primário, coisas e gestos são colocados para saltar significados ocultos transferindo significância em outro contexto”. Uma ética e estéticas excessivas surgem com a simbolização exacerbada e o desvelamento de um mundo no qual forças opostas estão violentamente em conflito.

domesticadora da narrativa e o prazer disruptivo e exibicionista (no sentido da possibilidade de dar e dar-se a ver) da atração. (idem, p. 136)

É pela tensão entre narrativa e atração que esse tipo de excesso ganha sua força. Ancorada, normalmente, ao corpo e à performance, o excesso atrativo também existe como efeito especial ou montagem de atrações. O excesso de atrações é o que se aproxima das vanguardas que buscam agir predominantemente num nível sensorial, mais que sentimental.

Portanto, excesso é um conceito que além de realçar as relações (desiguais, porém contíguas) entre narrativa e performance musical, consegue abarcar filmes excessivos por natureza, como nos “gêneros do corpo”. No entanto, é possível que se critique o uso do excesso para analisar um filme como *A Bela Junie*, que opta pela contenção. Argumentamos, porém, que exatamente por manter a contenção durante o filme inteiro, *exceto* na performance musical, esta é pautada pelo excesso.

Ademais, a performance musical é a característica principal de um dos gêneros do corpo, o musical, e assim como no gênero, é pela performance que se desenvolve um importante acontecimento narrativo na história. Se a atuação se esforça para ser o menos dramática possível – pelo menos para padrões “clássicos” – o drama se impõe narrativamente e a sequência destoa do resto da história pela construção das imagens. Há uma encenação própria da performance musical que não se repete ao longo do filme. Os corpos que se movimentam, a câmera que acompanha, os sons diegéticos e extra-diegéticos. Se *mise en scène* compreende a composição de quadro e a ação que se desenrola no fluxo temporal (Bordwell, 2008), a *mise en scène* da performance musical se distingue do resto do filme, durando apenas o tempo da canção.

Em estudos de cinema, existe uma corrente que aproxima essa força “vulcânica” da performance do conceito de “afectos”, pensado por Deleuze e Guattari em *O que é filosofia* como um devir não-humano que, sem pertencer ao sujeito, atravessa os corpos. O grande artista seria, então, um criador de afectos, um inventor de afectos desconhecidos. Em relação ao cinema, Deleuze posiciona a “imagem-afecto” nos filmes que se identificam com a “imagem-tempo”, que, grosso modo, a historiografia equipara aos cinemas modernos. Numa apropriação interessante das idéias de Deleuze, Elena del Rio esclarece que seu livro *Powers of Affections* (2008, p. 4):

chama a atenção para o quanto corpos de intensidade afetiva são para outros organismos dentro e fora de um filme. Não estou preocupada com o filme como uma cena de representação visual, seja num sentido clássico, realista ingênuo, ou semiótico/psicanalítico, em vez

disso, eu estou preocupada com a dimensão performativa dos corpos no cinema (e do própria imagem cinematográfica como um corpo) num nível ontológico: corpos como fazedores, geradores, produtores, *performers* de mundos, de sensações e afectos que não têm quaisquer laços mimético ou analógico com uma realidade externa ou transcendental.⁵⁹

A autora reconhece na performance “uma força afectiva e sensacional que irrompe, redireciona e até afeta a narrativa”⁶⁰ (idem, p. 15) sendo o espetáculo uma força afetivo-performativa que perturba o equilíbrio de poder entre *performer* e o mundo, *performer* e público. O que, a princípio, nos parece uma idéia interessante, com o avançar da leitura percebemos chegar a conclusões opostas às nossas. Para a autora, a performance e sua natureza instável impede a classificação e estabilização em gêneros narrativos. Enquanto nós argumentamos que é a performance musical que propõe diálogo com um gênero, um caso muito particular de gênero que não solicita identificação por ícones narrativos, como a maiorias dos outros, mas pela irrupção do espetáculo⁶¹.

Portanto, por dois motivos preferimos o termo *excesso* ao invés de *afectos* para tratar o extramusical. Primeiro, porque acreditamos que a maneira como o musical convencionou filmar as performances, se liga esteticamente às atrações do primeiro cinema, às atrações do Youtube e do extramusical, numa relação de diálogo. É via performance musical que se comunicam momentos importantes da trama, assim como nos musicais “clássicos”, e, também como neles, separados do filme, as performances se assemelham às atrações exibicionistas solitárias. O segundo motivo pelo qual preferimos o termo *excesso* é porque ele se liga a uma matriz cultural e popular massiva, segundo desenvolveram Baltar, Enne, Barbeiro e Bakhtin, como “bases teóricas para a consolidação da cultura midiática contemporânea, de maneira geral (sustentada na dimensão espetacular), e para o sensacionalismo midiático do século XX” (Baltar, 2012, p. 131) que, cremos serem fundamentais para análises sobre a

⁵⁹ “Draws attention to the affective intensity bodies are for other bodies inside and outside a film. I am not concerned with film as a scene of visual representation, whether in a classical, naïve realist sense, or in the textual, semiotic/psychoanalytic sense; instead, I am concerned with the performative dimension of bodies in the cinema (and of the cinematic image itself as a body) at the ontological level: bodies as doers, generators, producers, performers of worlds, of sensations and affects that bear no mimetic or analogical ties to an external or transcendental reality”.

⁶⁰ “An affective and sensational force that disrupts, redirects, and indeed affects narrative form”

⁶¹ A autora, apesar de citar o pensamento de Rick Altman em sua análise de *Mulholland Drive*, parece desconsiderar algo importante para o autor: o gênero como uma categoria instável e imerso num processo de constante “generificação”, devido a sua dimensão histórica. Um gênero nunca é puro, sempre híbrido e propenso a novos arranjos e combinações.

performatividade nos tempos atuais e sobre o extramusical em outros espaços midiáticos como o Youtube – que serão trazidos pelo capítulo seguinte.

Elena del Rio esclarece que a principal diferença entre sua abordagem e as que tratam de excesso e gênero narrativo é que o pensamento de Deleuze e Guatarri, de onde a autora parte para suas reflexões, escolhe uma lógica temporal dos devires, enquanto os estudos de gênero optam por uma lógica de identidade. Acreditamos que essa lógica de identidade traz nuances e questões pertinentes que envolvem pertencimento ou não, diálogo, intertextualidade, circunstâncias culturais, de raça e gênero, sem esquecer que o cinema é um processo de produção e recepção. Aliás, se as estruturas narrativas que influenciaram determinada obra sofreram um processo histórico até se encontrarem da maneira que se apresentam no filme, a espectralidade também o é, de maneira contínua: está em constante mudança, ao mesmo tempo em que herda códigos e formas de se ver um filme que existem anteriormente.

Elsaesser e Hagener (idem, p. 11) propõem uma metáfora interessante para pensar a relação entre espectador e filme: ambos seriam como parasita e hospedeiro, numa relação simbiótica, na qual ocupam e são ocupados um pelo outro⁶². Há uma relação contínua entre filme e espectador que não se limita aos minutos do filme assistido, sendo, contudo, sempre renovada. Zumthor (2007, p. 53) vê o texto poético como “um tecido perfurado de espaços brancos, interstícios a preencher” pelo leitor. O texto, dotado de “energia poética”, desfrutaria de uma vivacidade ainda maior que a do leitor: “o texto vibra; o leitor o estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio. Então é ele que vibra, de corpo e alma”. Tal estabilização, esse preencher lacunas e vibrar com o texto, o autor argumenta ser apenas um espaço de liberdade ilusório “pelo fato de que só pode ser ocupado por um instante, por mim, por você, leitores nômades por vocação”. Ilusão própria da arte, porque o preenchimento, o gozo pela liberdade sempre será transitório já que “amanhã, retomando o mesmo texto, eu o acharei um outro”. Será que também, o próprio espectador, modificado pela experiência do filme não se encontre também outro, ao retomar o mesmo filme? Podemos lembrar o grande pensador do devir, o filósofo pré-socrático Heráclito de Éfeso, o “obscuro”, que em seu

⁶² Esta imagem (parasita e hospedeiro) lembra os filmes do David Cronenberg, em especial *eXistenZ* (Canadá-Reino Unido, 1999) em que a tecnologia é viva, com componentes biológicos e funcionando totalmente integrada ao corpo humano. Outra referência traz Steven Shaviro ao analisar o livro *The Universe of Things* de Gwyneth Jones; trata-se de uma história sobre os Aleutians, *aliens* que por séculos habitam a terra e cuja tecnologia superior à humana é “intrinsecamente viva”, biológica.

fragmento mais célebre anuncia nosso caráter fluido e intermitente: “nos mesmos rios entramos e não entramos, somos e não somos”⁶³.

2.2 Espectatorialidade

Todas as teorias levantadas até agora, em algum grau, se relacionam com a espectatorialidade. Espetáculo, excesso, atrações, performance, narrativa, são palavras que implicam a existência de um espectador que se engaja com o que vê. Em “Prazer visual e cinema narrativo”, de Mulvey, o espectador se identifica com o olhar fixo, curioso e controlador masculino que objetifica a mulher. Através da identificação, a posse do objeto de desejo é consumada pelo espectador e as forças extradiegéticas do espetáculo, controladas⁶⁴. Já as “atrações” se endereçam diretamente ao espectador, com imagens exibicionistas capazes de impactar e chocar quem vê. Por sua vez, o excesso “distrain” o espectador para fora da narrativa, enquanto que a performance se valida pelo olhar alheio.

Tradicionalmente a teoria do cinema estudou o fenômeno da espectatorialidade sob o viés psicológico da “identificação”⁶⁵, mais tarde sofisticada por Edgar Morin como “projeção-identificação”. Béla Balázs (1983, p. 85) explica que “estamos no filme” porque “nosso olho, e com ele nossa consciência, identifica-se com os personagens no filme; olhamos para o mundo com os olhos deles, e por isso, não temos nenhum ângulo de visão próprio”. Morin (1983, p. 147) explica que a projeção-identificação seria uma participação afetiva, na qual o espectador se identifica com os atores e se projeta naquela realidade ficcional. Segundo ele, “o sonho é projeção-identificação em estado puro”.

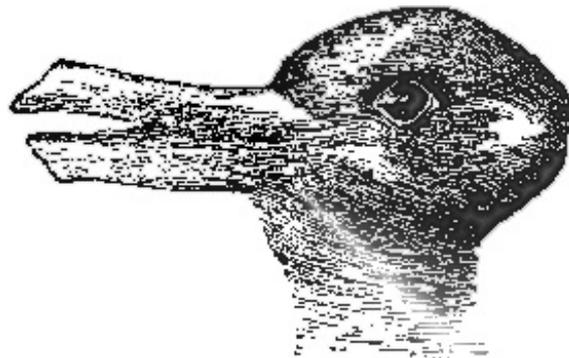
⁶³ Tradução do fragmento 49^a por Gerd Bornheim em *Os filósofos Pré-Socráticos*. São Paulo: Cultrix, 1998.

⁶⁴ Ao rever seu texto (2005), pensando na mulher espectadora, a autora retoma as idéias de Freud sobre feminilidade: existe um período desenvolvimento paralelo entre os sexos que é fálico tanto para a menina quanto para o menino. A feminilidade emerge como contraponto negativo do que é fálico, sendo tendência na ordem patriarcal, a feminilidade se encaminhar para o lado passivo. A espectadora, portanto, seria capaz dessa identificação dupla, oscilando entre a passividade “feminina” e a atividade “masculina”. Dessa forma, a identificação masculina reativa uma fantasia de “ação” que precisa ser reprimida em nome de uma “feminilidade” correta.

⁶⁵ Contudo, Walter Benjamin (1985, p.189), na chave da identificação, reimagina a espectatorialidade, porque acredita que o cinema cria o equilíbrio entre o homem e máquina. Para ele, se os operários alienavam sua humanidade diante das máquinas durante o trabalho diurno, à noite, poderiam assistir a vingança do ator cinematográfico, que “não somente afirma diante do aparelho a sua dignidade (ou o que parece como tal aos olhos dos espectadores), como coloca esse aparelho a serviço do seu próprio triunfo” (idem, p. 179).

Murray Smith (2005, p. 141) critica as teorias que comparam a espectralidade ao sonho e o espectador a alguém que se entrega ao sonho, como se houvesse uma “perda da consciência habitual”. Segundo o autor, essas metáforas, às quais ele chama “metáforas do engano”, se baseiam na idéia de que para que haja envolvimento entre o espectador e o filme é necessária uma “suspensão voluntária da incredulidade” (idem, p. 142), ou seja, temporariamente os espectadores são levados pela (falsa) crença de que a representação ficcional é real.

Smith atribui a E. H. Gombrich a melhor versão dessa teoria, ao explicar que assim como não conseguimos simultaneamente perceber os dois animais no desenho usado por Jastrow do “pato-coelho”, “não conseguimos perceber um quadro a um só tempo como uma superfície bidimensional e como uma representação de um espaço tridimensional” (idem, p.148). Smith esclarece que espectador e o filme narrativo encontra-se junto à instituição da ficção, e que estaríamos sempre periféricamente atentos a isso, pois são “modos não conflitantes de consciência”; a ficção nos afeta porque nos entretêm imaginativamente. A imagem na tela é um estímulo à imaginação.



O “pato-coelho” foi também usada por Wittgenstein, reverberando na fenomenologia

Segundo o autor, todos os filmes de ficção nos entretêm imaginativamente e vivemos “quase-experiências⁶⁶” a partir do que vemos. Dessa maneira, a ficção nos permite explorar e expandir experiências. O principal problema apontado por ele pelas teorias da ilusão é que, implicam numa “sujeição” do espectador ao aparato ideológico do filme, relegando a espectralidade à passividade. O autor acredita que dessa forma, um engano que, a princípio, era perceptivo, um sonho, uma ilusão, uma (falsa) crença, passa a servir teorias que pretendem denunciar um erro cognitivo. Segundo o autor, nisso se baseiam, principalmente, teorias que relacionam espectador passivo e cinema de gênero.

⁶⁶ Não se tratam de experiências como as que vivemos na vida real, porque a ficção não se confunde com a realidade, por isso, a necessidade de usar um outro vocabulário.

A imaginação, criticada como apolítica, é para Smith, pelo contrário, um pré-requisito para a transformação do social. A imaginação singulariza as obras ao possibilitar que cada uma gere “quase-experiências”, sem privilegiar filmes “anti-ilusionistas” ou “reflexivos”, já que toda ficção, pelo menos, perifericamente aponta para o seu artificialismo.

As críticas a essa teoria da imaginação é que ela coloca a espectadorialidade descorporificada, como uma atividade puramente intelectual. Se são recorrentes as metáforas do olhar para se referir ao cinema (janela, moldura, espelho), Elsaesser e Hagener (2010, p 116) lembram que o espectador estabelece uma relação de corpo inteiro com o filme que “representa a condição irreduzível da possibilidade de uma experiência sensorial e estética”. Zumthor (2007) reconhece o leitor-ouvinte como corpo que reage ao sabor dos textos. Através da oralidade suscitada pelos textos, que só encontra corpo na leitura/recepção, esta existe enquanto performance. Este é o entendimento afim com os estudos de recepção das últimas décadas, que optam por um espectador ativo interagindo com o que assiste. Também Rancière (2010) compara o espectador a um aluno, que responde ativamente ao que vê, sem precisar ser transformado em alguém ativo, porque esta é sua condição normal:

O espectador é ativo, assim como o aluno ou o cientista. Ele observa, ele seleciona, ele compara, ele interpreta. Ele conecta o que ele observa com muitas outras coisas que ele observou em outros palcos, em outros tipos de espaços. Ele faz o seu poema com o poema que é feito diante dele⁶⁷. Ele participa do espetáculo se for capaz de contar a sua própria história a respeito da história que está diante dele. Ou se for capaz de desfazer o espetáculo - por exemplo, negar a energia corporal que deve transmitir o aqui e agora e transformá-la em mera imagem, ao conectá-la com algo que leu num livro ou sonhou, viveu ou imaginou. Estes são observadores e intérpretes distantes daquilo que se apresenta diante deles. Eles prestam atenção ao espetáculo na medida da sua distância.

Além disso, Robert Stam (2005, p. 420) lembra que o corpo é atravessado por questões sociais, e se a teoria a partir de Mulvey passou a reconhecer que “a espectadorialidade se definia em termos de gênero, também começava a reconhecer que o espectador tinha sexo, raça, classe, nação e região”. A espectadorialidade é culturalmente diversa “deriva dos diferentes locais de recepção dos filmes, dos hiatos temporais decorrentes de assistir aos filmes em diferentes momentos históricos, e das posições subjetivas e afiliações comunitárias conflitantes dos próprios espectadores”

⁶⁷ Podemos dizer que, talvez, até mais do que as pessoas escrevem poemas, os poemas escrevem pessoas.

(ibdem). As teorias de orientação psicanalítica priorizaram a diferença sexual, em detrimento de outros tipos de diferença.

O autor cita os curiosos casos de árabes que se identificam com Indiana Jones e de africanos com Tarzan, explicando que, antes de tudo, o espaço da espectralidade é politicamente ambivalente:

O fato de a identificação espectral ser cultural, discursiva e politicamente descontínua, de ser fissurada e até mesmo esquizofrênica sugere uma série de hiatos. O mesmo indivíduo pode ser atravessado por discursos e códigos contraditórios. O fato de o espectador ser o *locus* de diferenças e contradições em constante proliferações não significa que também não ocorra um processo oposto de articulação de identificações e alianças imaginárias transraciais e transculturais. (idem, p. 421)

Até os heróis imperialistas podem ser lidos como libertários contra a opressão. Stam (idem, p. 422) lembra que o filme, além das questões ideológicas, contém também um “substrato de fantasia utópica, que aponta para além dessas relações, por intermédio do qual o meio se configura como realização projetada daquilo que é desejado e que se encontra ausente no interior do *status quo*”. Logo, o espectador é também atravessado por noções utópicas que influenciam a maneira de se engajar ou não com um filme. Este material utópico pode ser trabalhado de diversas maneiras, e o musical, talvez melhor que qualquer outro gênero, tenha experimentado e possivelmente estilizado a utopia cinematográfica.

2.3 Utopia

Assistir à Gene Kelly cantando e dançando na chuva pode nos convocar a dançar, ou sorrir, e de, alguma maneira, nos engajar com a cena. Sua alegria contagiante tem uma causa narrativa, o amor romântico, porém, sua performance se exhibe como um acontecimento em si e dispensa enquadramentos ou explicações. Aquele lugar mágico em que a rua se transforma durante os momentos de euforia da canção propõe uma dimensão utópica, como se, até o aparecimento do guarda, houvesse um “outro lugar”. A fala do personagem, ao se despedir da amada, enfatiza essa alteridade: “daqui onde estou, o sol brilha em todos os lugares”. Kelly dispensa o carro que o espera e faz do guarda-chuva seu parceiro de dança. Se no musical essa relação entre número e utopia, é clara, enfatizada muitas vezes pelo diálogo, se

tornando um clichê, no extramusical, através da performance ela se torna mais sutil, mas, ainda assim, questiona e imagina um outro “topos” para a história.

Por exemplo, em *Desejo e Perigo* (*Lust, Caution*, Ang Lee, EUA-China, 2007) acompanhamos a militância de Wang (Wei Tang), uma jovem chinesa na China invadida pelo Japão em sua missão seduzir o colaboracionista, o Sr. Yee (Tony Leung) para ser morto pelos outros membros da resistência. Com o tempo, o relacionamento entre o casal se estreita e os encontros se tornam mais freqüentes, até que num determinado momento, ela a leva para jantar. Eles se encontram em local reservado, numa espécie de bordel japonês, com música e gueixas. Ela fecha todas as portas, para que os dois fiquem apartados, criando assim dois lugares interligados: o “aqui dentro” e o “lá fora”. “Lá fora” toca música para as gueixas dançarem. Wang decide exibir suas capacidades performáticas que ela julga ser melhor que das gueixas “lá fora”. Ela canta e dança para ele uma canção de amor: “seu coração é meu coração”. Ele se emociona, quase chora. O que começou como espionagem e vingança política pouco a pouco tomou outro formato, como demonstra o desenrolar da história. Através da performance musical, o filme comunicou o envolvimento sentimental entre os dois, um “aqui dentro” em meio ao contexto de ocupação política, que cria uma atmosfera utópica de felicidade e intimidade, sempre ameaçada pelo que está “lá fora”.

A utopia tem dois significados, por um lado o prefixo grego denota uma negação, seria o “não-lugar” e se refere a cidades imaginadas, o “que rompe com as categorias da evidência” (Rancière, 2005, p. 61). No significado mais corrente, utopia seria um lugar melhor, “de uma partilha não polêmica do universo sensível, onde o que se faz, se vê e se diz, se ajustam exatamente”(ibdem).

Cabe aqui lembrar a análise feita por Richard Dyer (2002) sobre utopia e entretenimento em artigo no qual ele analisa o musical. Para o autor, definições já clássicas de entretenimento⁶⁸, que o associam a escapismo ou realização de desejo estão diretamente relacionado com a idéia de utopia:

Entretenimento oferece a imagem de “algo melhor” para o qual se escapa, ou algo que se quer profundamente e o nosso dia-a-dia não consegue prover. Alternativas, esperanças, desejos – esse é o material da utopia, a noção que as coisas poderiam ser melhores, que

⁶⁸ O autor esclarece querer tratar “entretenimento como entretenimento”, sem questionar se a natureza do entretenimento é a manipulação ou a arte. Dyer define entretenimento como performances feitas para o prazer de um grande público, por um grupo treinado e pago, que acaba por definir o que é feito.

algo além do que é pode ser imaginado e talvez realizado⁶⁹. (idem, p 20)

O entretenimento em geral, e especificamente o Musical, não se preocupa em explicar como a utopia se organiza, mas como ela pode ser sentida, trabalhando em dois níveis: o representacional, através de personagens carismáticos, histórias fantásticas, canções e soluções narrativas incríveis; e o não-representacional, com cores, texturas, ritmo, movimento, movimento de câmera, música.

Dyer fala numa *sensibilidade utópica do entretenimento*, que responde a necessidades reais criadas pela sociedade, ao mesmo tempo em que define para quem e como essas necessidades são supridas, deixando de lado outras. Inadequações do capitalismo gerariam necessidades que seriam supridas pelo próprio capitalismo via entretenimento.

Em forma de performances musicais, tenta-se resolver narrativamente certas tensões sociais, com soluções utópicas como: abundância (distribuindo igualmente a riqueza), energia (igualando trabalho e dança), intensidade (drama, excitação, vontade de viver), transparência (espontaneidade, “verdade”) e comunidade (todos juntos num único interesse, comunhão, atividade coletiva). São soluções apresentadas narrativamente, e também, com elementos não-representacionais percebidos durante as performances.

Por “abundância” Dyer explica se tratar de abundância financeira, “aproveitamento sensual da realidade material”, riqueza e luxo. Os principais exemplos citados pelo autor são as *extravaganzas* de Berkeley, com numerosos dançarinos, roupas luxuosas e “dispensáveis”, e ícones da alta burguesia como uma orquestra de violinos. Já “energia” diz respeito à capacidade de atuar vigorosamente, com força; explode-se em canção com vontade. Zumthor (2007, 39), ao se lembrar de performances de rua na sua infância, fala que a canção “por seus ritmos (os da melodia, da linguagem e do gesto), as pulsações de seu corpo, mas também do meu e de todos nós em volta” tirava do cenário e da performance a “energia propriamente poética”. Energia que não estava contida na canção, quando ele lia o folheto com a letra, mas que residia no corpo dele, do cantor e de todos que acompanhavam aquele acontecimento. Nos filmes, pela canção e, principalmente, pela performance musical,

⁶⁹ “Entertainment offers the image of ‘somethin 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”.

pelos movimentos vigorosos do corpo, a energia, de que Dyer nos fala, é visualizada. Em algumas performances de dança do documentário *Pina* (Win Wenders, Alemanha-França-Reino Unido, 2011), podemos perceber essa energia incontestável da dança. O que nos leva à próxima categoria, menos evidente que as outras: intensidade. Por “intensidade”, Dyer propõe a experiência direta e vívida, sem ambigüidades, uma emoção “autêntica” experimentada pelo entretenimento.



Imagens de Pina

Em relação às performances musicais estudadas, a “transparência” talvez seja a característica mais notável e contraditória. Transparência implica uma comunicação honesta, trata-se do momento em que as verdades escondidas são conhecidas. No musical “clássico”, é comum encontrarmos performances que desfazem os erros de identidade que separavam o casal principal. Em *Desejo e Perigo*, é pela performance musical que conhecemos os sentimentos “verdadeiros” do casal. Aliás, inúmeras são as vezes que uma performance musical aproxima ou afasta definitivamente o par romântico. Dyer ainda coloca duas opções de funcionamento para entretenimento e utopia: ou ele constrói uma ideia de utopia ou aponta para uma origem primitiva no qual ela se localiza. O amor romântico é muitas vezes esse lugar de origem para qual vários filmes apontam num final feliz.

Na verdade, ao resolver problemas narrativos que na vida real não se resolvem, o entretenimento se mostra como uma promessa em si. E a solução vem através do consumo de mais e mais números musicais e promessas de felicidade, abundância e espetáculo.

Por último, “comunidade” sugere a ideia de comunhão, na qual todos compartilham do mesmo objetivo, com um sentimento de grupo e pertencimento quase mágico. É a forma como o entretenimento dialoga com as utopias políticas, normalmente ocupando lugares públicos com o objetivo de intensificar a comoção coletiva. “Pensemos nos cantos revolucionários. Os que cantam em público têm a intenção de provocar um movimento de multidão” (Zumthor, 2007, p. 54).

A solução utópica “comunidade” faz todos dançarem a mesma música e é uma “estratégia” usada também em filmes contemporâneos, muitas vezes, com o intuito de parodiar e carnavalizar a performance. Com momentos de grandes festas ou banquetes, essas performances coletivas lembram os escritos de Bakhtin (1977) sobre o carnaval como utopia na Idade Média. Ao estudar a obra de Rabelais, Bakhtin enfatiza a ligação do poeta com uma matriz popular “radical”, de caráter não-canônico, diretamente ligada aos festejos de carnaval, que celebravam o riso popular⁷⁰.

O riso festivo e os ritos carnavalescos pertenciam à esfera popular da vida cotidiana, no limiar entre a arte e a vida. Não existe diferença entre espectadores e *performers* na grande utopia do carnaval que encarna:

a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação. Na verdade, o carnaval ignora toda distinção entre atores e espectadores. Também ignora o palco, mesmo na sua forma embrionária. Pois o palco teria destruído o carnaval (e inversamente, a destruição do palco teria destruído o espetáculo teatral). Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o vivem, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para todo o povo. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira espacial, Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da liberdade. O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e a sua renovação, dos quais participa cada indivíduo. Essa é a própria essência do carnaval, e os que participam dos festejos sentem-no intensamente (idem, p. 6).

São numerosos os exemplos que encontramos de performances musicais coletivas, onde todos dançam ou cantam em sintonia. *Encantada* (Enchanted, Bill Kelly, EUA, 2007) traz um número paródico no qual toda cidade canta por um ideal, o amor romântico. Assim como a paródia ambivalente apontada por Bakhtin, no filme, se por um lado a “festa” é questionada pelo personagem principal Robert (Patrick Dempsey), que acha tudo absurdo, por outro, todos os elementos reforçam o poder do amor romântico, seja pelas cores, pelas atuações, ou pela coreografia que transforma todo Central Park num cenário festivo de musical. Aproximamos a cena da descrição

⁷⁰ Ao sistema de imagens decorrentes da cultura cômica popular, Bakhtin denomina *realismo grotesco*. Se a Idade Média é marcada por uma profunda hierarquia e distinção entre o sagrado e o profano, céu e terra, as festas oficiais privilegiavam a hierarquia e o sagrado, enquanto o carnaval quebrava tabus. As imagens que compunham o realismo grotesco, sem entrar em maiores detalhes, exaltavam o baixo material corporal, o riso, a terra. A paródia, diferente da conotação negativa que ganha na modernidade, é ambivalente, “negação pura, sem negativismo”: o riso tinha sempre um caráter restaurador, era a vida que recomeçava. O corpo do realismo grotesco é sempre o corpo em formação ou próximo à morte, totalmente diverso da noção de corpo perfeito, completo e belo do Renascimento. As velhas grávidas que sorriem são a imagem da ambivalência do realismo grotesco.

bakhtiniana, porque se instaura uma dimensão festiva no filme que irrompe provisoriamente na história: todos dançam, todos participam, até Robert, não resiste e acompanha a melodia sem perceber. “Nesse sentido, o carnaval não era uma forma artística de espetáculo teatral, mas uma forma concreta (embora provisória) da própria vida, que não era simplesmente representada no palco, antes, pelo contrário, vivida enquanto durava o carnaval” (ibdem).



Final do número *That's how you know* de *Encantada*

O carnaval como utopia traz a lógica das coisas ao revés, o riso é simultaneamente alegre e sarcástico. Com um lirismo da síntese de opostos, “era a autentica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações” (idem, p.8). Essa “segunda vida do povo” traz imagens de fertilidade, crescimento e totalidade, “o qual penetrava temporariamente no reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância” (ibdem). Também as outras soluções utópicas propostas por Dyer, abundância, energia, intensidade e transparência podem ser aproximadas desse carnaval utópico descrito por Bakhtin⁷¹.

Para Fredric Jameson (2009, p. 69) a utopia necessariamente é uma negação em relação ao *status quo*. Ela é revolucionária, cria mundos. Imagens de um mundo feliz, mais tem a ver com uma tradição “pastoral” ou “idílica” que propriamente utópica: a utopia propõe a eliminação das fontes de sofrimento e exploração, “mais que a composição diagramática do conforto burguês⁷²”. Richard Noble (2009, 14) acredita que toda arte utópica, ao querer escapar do aqui e agora, e apresentar o quão longe

⁷¹ O próprio autor identifica nos circos e atrações de feira, uma espécie de sobrevivência das imagens do *realismo grotesco*. A relação vai ao encontro do que se discutiu no capítulo 1, no qual localizamos o musical na chamada “Tradição do Espetáculo” (circo, feiras, vaudeville, teatro de revista).

⁷² “Rather than at the composition of blueprints for bourgeois comfort”.

estamos do nosso potencial, “direciona nossa atenção ao domínio político, imaginando um mundo melhor, implica uma forma de crítica ao mundo atual⁷³”.

Jameson ainda distingue duas condições para que haja a utopia: o material utópico – sonhos, aspirações, vontade de mudar – e a vocação utópica, revolucionária, que se apresenta de forma disruptiva. Dyer, ao compor uma *sensibilidade utópica do entretenimento*, se preocupa em mostrar como os filmes trabalham o material utópico. Já a vocação utópica se expressa através da performance musical como um impulso, no extramusical ainda mais disruptivo, que necessariamente modifica o *status quo*, verificado narrativamente, com as diversas viradas na história já analisadas.

O ensaio de Dyer amplia as soluções utópicas pra além dos musicais – em um quadro comparativo, ele analisa como funcionaria em espetáculos de showbiz, filmes de faroeste e telejornais. Ao utilizarmos os mesmos elementos para analisar o “extramusical”, que na maioria das vezes se afasta da lógica “escapista” do musical, acontece de o contexto utópico ser parodiado, ou criticado sarcasticamente. Por vezes, a utopia é evocada como ausência. Como, por exemplo, em *Shame* (Steve McQueen, Reino Unido, 2011). Brandon (Michael Fassbender) é um sujeito reservado e frio, acostumado a fazer sexo com prostitutas, mas que mantém boa parte da sua vida privada, seus sentimentos e decepções para si. Até que sua irmã Sissy (Carey Mulligan) chega para ficar por tempo indefinido e Brandon com a proximidade da irmã e uma eventual perda de privacidade, acaba dando sinais de seus problemas. Logo que sua irmã chega à cidade, Brandon vai com um colega de trabalho assistir ao show de Sissy. Ela canta uma versão mais lenta e emocionante de “New York New York”. Brandon tenta sem sucesso esconder as lágrimas. A performance notadamente desperta emoções escondidas até então por Brandon que se mostrava distante e frio em relação ao mundo. Afinal, “música é um análogo tonal da vida emotiva⁷⁴” (Langer, apud Dyer, 2002, p 20). Se a New York de Brandon e Sissy não é a mesma dos marinheiros de *Um dia em Nova York* (*On the Town*, Stanley Donen e Gene Kelly, EUA, 1949) a canção tange a utopia como uma não-possibilidade. A iluminação acolhedora, o ritmo sussurrado, o piano que parece esperar a cantora para marcar o tempo, além das personagens sempre mostradas em close, são estratégias para despertar a emoção no público. Em *Shame* o

⁷³ (Fragmento original: “This suggests an additional feature or tendency in utopian works of art, which is that they direct our attention to the realm of the political. Imagining a better world entails some sort of critique of the existing one”).

⁷⁴ “Music is a tonal analogue of emotive life”.

cenário é frio, cínico e real, e a canção evoca uma dimensão utópica, ausente até então, provocando comoção pela sua impossibilidade.



Em *Shame*, Sissy (Carey Mulligan) canta *New York New York*

Michel Foucault (1967, p. 3) insiste no caráter irreal das utopias, como “não-lugar” dizendo que “são sítios que tem uma relação analógica direta ou invertida com o espaço real da Sociedade”. As utopias não necessariamente são um lugar melhor, podem apresentar “a sociedade numa forma aperfeiçoada, ou totalmente virada ao contrário”. Para o filósofo, é possível a existência de lugares como “contra-sítios”:

Espécies de utopias realizadas nas quais todos os outros sítios reais dessa dada cultura podem ser encontrados, e nas quais são, simultaneamente, representados, contestados e invertidos. Este tipo de lugares está fora de todos os lugares, apesar de se poder obviamente apontar a sua posição geográfica na realidade. Devido a estes lugares serem totalmente diferentes de quaisquer outros sítios, que eles reflectem e discutem, chamá-los-ei, por contraste às utopias, heterotopias.

Para Foucault a imagem no espelho é uma utopia, “uma vez que é um lugar sem lugar algum” e ao mesmo tempo uma heterotopia, “o espelho existe na realidade, e exerce um tipo de contra-acção à posição que eu ocupo”. As heterotopias têm a capacidade de num espaço real, sobrepor vários espaços incompatíveis, e um dos exemplos dados é o cinema. Rancière (2005, p. 62) também atribui às ficções da arte e da política o caráter heterotópico mais que utópico. Por fim, as heterotopias estão ligadas a heterocronias, pequenas parcelas de tempo, que podem se acumular, como nos museus e bibliotecas, ou serem transitórias, passageiras, como nos festivais. Essa relação ressalta que as heterotopias não estão orientadas para o eterno, mas são temporais, ou pretendem acumular todos os tempos num só espaço.

Baseado no conceito foucaultiano, Josh Kun (apud. Lopes, 2010, p. 102) sugere o termo *audiotopia*, através do som constrói-se “instantes específicos de heterotopias” com desejos utópicos, reunindo vários espaços incompatíveis. Ouvimos audiotopias, porque essas se constroem no espaço próprio da música, “zonas de contato entre espaços sônicos e sociais” (ibdem). Denílson Lopes usa o conceito para

falar de paisagens transculturais e como a música pode construir esse outro espaço, reunindo culturas e lugares. O filme analisado é *Felizes Juntos* (*Chun gwong cha sit*, Hong Kong-Japão-Coréia do Sul, 1997) de Wong Kar-wai, filme que poderia constar no nosso corpus de análise pelas performances musicais de dança, em especial, o tango performado pelo casal gay protagonista. Lopes constata na transitividade da música entre culturas “uma das mais ricas paisagens para pensar o pertencimento pós-identitário e translocal” (idem, p. 105).



Audiotopias em *Felizes Juntos* e *Terra Estrangeira*

O que acontece também em *Terra Estrangeira* (Walter Salles, Daniela Thomas, Brasil-Portugal, 1996). Se durante todo filme, a música – em especial, o fado relacionado à Lisboa, e os ritmos africanos aos angolanos – ajudou a construir uma ideia de nação, o seu contraponto faz o mesmo, o imigrante ilegal que quer ir embora, sem lugar e sem canção. Os brasileiros, Paco (Fernando Alves Pinto) e Alex (Fernanda Torres) no fim do filme, seguem numa fuga de Portugal, que culmina com clímax da história. Paco e Alex dormiram juntos no carro e ao acordar, vão para a praia deserta – pelo menos de pessoas – onde se beijam, se abraçam e Alex concorda partir para San Sebastián, uma espécie de lugar mítico que Paco sonha encontrar desde que saiu do Brasil. A partir do momento que Alex e Paco se beijam na praia, começa a tocar na trilha “Vapor Barato” em versão instrumental. Eles estão felizes, encontraram seu destino em comum, sua canção, sua audiotopia. A relação entre canção e “casa” é explorada por Giuliano Obici (2008, p. 72) no seguinte trecho:

A canção traça linhas seguras, linhas melódicas bem definidas em relação à caótica sonoridade ambiente, às relações de frequência, tempo e timbre. Tais linhas delineiam um campo que traçamos para nos proteger do caos (...) A canção pode ser a casa, mas não a canção por ela mesma e sim com um estado que evoca. Não é a canção pelo seu sentido estético e musical, mas pelo momento e situação em que ela é convocada.”



A fuga que, a princípio, pretendia afastar Igor (Luiz Mello), chefe do contrabando que queria a todo custo a mercadoria de volta, se tornou uma fuga romântica, quase utópica. Num bar perto da fronteira, Alex, com alegria, canta para Paco “Vapor barato”. A felicidade termina quando eles são surpreendidos por Igor, que entra no bar acompanhado de outro homem. Paco e o outro homem vão para o carro buscar a suposta mercadoria, um violino, e acabam atirando um contra o outro, enquanto no bar, Igor é acertado com uma garrafa na cabeça por Alex, que sai correndo atrás de Paco, lá fora, ferido no chão. Alex entra no carro, coloca Paco no banco do carona e dirige com ele deitado em seu colo. Cruzam a fronteira entre Portugal e Espanha, atropelando a cancela, Paco agoniza entre a vida e a morte. Alex canta “Vapor barato” enquanto dirige. A música parece refletir as situações limítrofes no momento em que essa promessa de lugar utópico se apresenta cada vez mais como um não-lugar.

A voz de Alex, diegética, se mistura à versão original da canção com Gal Costa e um solo de violino. Na cena seguinte, ouvimos apenas o violino e descobrimos que um cego no metrô de Lisboa toca o instrumento, que era procurado por conter pedras de diamantes. A trama de suspense e perseguição, quase completamente filmada em internas noturnas, reserva seus momentos “solares” para quando Paco e Alex estão juntos e bem, em especial, a sequência descrita, a manhã que começa na praia e termina na estrada. Narrativamente, a sequência tem importância fundamental na história, pois contem o seu desfecho, com envolvimento romântico e clímax da trama.

A canção nos três momentos em que aparece – instrumental e extra-diegética na praia, depois cantada no bar, e por fim no carro – modula a utopia proposta narrativamente. Primeiro, há a possibilidade, ou melhor, ímpeto (“Vambora pra San Sebastian, Paco!”) como quem diz “vou-me embora para Pasárgada”) ou uma vontade de “encalhar na praia” ou “tomar aquele velho navio” que o casal encontra. No bar,

Alex canta para Paco, revela parte de sua personalidade através da letra da canção. No carro, Alex canta para manter viva a idéia de San Sebastian, como se a vida de Paco dependesse dessa canção.

Trata-se de uma performance musical inteira, embora, suas fronteiras imprecisas, se alonguem entre os três momentos descritos. Há um excesso, próprio da canção, que podemos classificar como “atrativo”, diferente do que até então o filme vinha trabalhando⁷⁵, e toda sequência, trabalha a utopia de formas distintas, conforme a narrativa redesenha esse “outro lugar”. Foucault (idem, p. 10) lembra que na nossa sociedade o navio é ao mesmo tempo signo de desenvolvimento econômico e de escape para imaginação, uma “heterotopia por excelência”; “um navio é um pedaço flutuante de espaço, um lugar sem lugar, que existe por si só, que é fechado sobre si mesmo e que ao mesmo tempo é dado à infinitude do mar”. Reparem que “aquele velho navio” encontrado por Alex e Paco, é um navio encalhado, um navio deserto, que se encaixa perfeitamente na ambigüidade da utopia como bom-lugar e como não-lugar.

Por fim, se heterotopias são espécies de utopia, que existem em lugares reais, mas “fora de todos os lugares”, confluindo outros sítios incompatíveis entre si (Foucault, 1967, p. 4), esse “outro lugar” se assemelha à alteridade espacial criada pela performance dentro do filme. As performances se tornam uma espécie de ficção dentro da ficção, identificáveis, atrativas, circundadas pela moldura narrativa. Recortadas do filme original, tais performances também podem ocupar outros espaços, com características quase autônomas, “vivem” em outros sítios, assumem, por quanto, sua porção “extra”, para além do filme.

⁷⁵ Terra Estrangeira com sua trama de perseguição, suspense e tragédias, dialoga com o melodrama, que se caracteriza pelo *excesso narrativo*, permeado pela moral oculta que coloca, ainda que de maneira sutil, o bem contra o mal e condena seus personagens sofredores. O filme opta por uma simbolização exacerbada, própria do excesso por reiteração. Por exemplo, nas três mortes que pontuam momentos de virada na história (a da mãe do Paco, a do namorado de Alex e a do próprio Paco) é o mesmo som de violino a soar na trilha, objeto que, descobrimos depois, concentra o desfecho da trama.

Capítulo 3 – O extramusical

A performance musical, própria do gênero, ao se oferecer a outros lugares se apresenta como extramusical. Nesse último capítulo, nos ocupamos em mostrar o Youtube como um “outro lugar” privilegiado, que abarca tanto performances contemporâneas, números musicais e atrações do primeiro cinema. O extramusical funcionando como fragmento busca na estética e na tecnologia atuais uma forma de comunicação, como o cinema de atrações o fizera nos Vaudevilles.

Propondo um engajamento específico, embora semelhante ao do musical, o extramusical propõe outras conexões. A intermescla entre narrativa e performance musical é responsável para que ambas mutuamente se reforcem numa comunicação direta com o espectador. Para as discussões, partimos mais uma vez do “cinema de atrações” e uma idéia de Modernidade que nos ajudará a compreender o fenômeno do extramusical no filme e fora dele.

3.1 Modernidade⁷⁶ e elogio ao fragmento

Desde o surgimento do cinema no fim do século XIX, se discute sobre sua natureza, entre tecnologia e arte; surgido dentre os muitos avanços em experimentos da época no campo de ótica, mecânica, fotografia e, ao mesmo tempo, inserido numa tradição de espetáculos e entretenimentos populares. As imagens cinematográficas encontram-se, desde a origem, entre a magia – lanterna mágica, prestidigitação, panoramas, shows de mágica – e a ciência. Se o projeto de modernidade busca separar, classificar, para então, entender, nosso olhar pós-moderno permite adotar essa dupla natureza. A pós-modernidade, ao mesmo tempo, se caracteriza por um adensamento da modernidade – espetacularização, visibilidade, globalização, capitalismo tardio – e pela superação de dicotomias e das master-narrativas, tipicamente modernas.

Existem três correntes de significado para o termo “modernidade”, mais disseminadas no pensamento contemporâneo: um conceito moral e político que se refere a um mundo pós-feudal e pós-sagrado, sugerindo um “desamparo ideológico”

⁷⁶ Trataremos o assunto de maneira introdutória destacando dois aspectos: a fragmentação e a “estética do assombro”, para a compreensão do extramusical e do Youtube. Para uma leitura mais aprofundada sobre o assunto, ler autores como Jonathan Crary, Ben Singer, Georg Simmel, Siegfried Krakauer, Walter Benjamin, Tom Gunning, Tadeu Capistrano. Estudos sobre o melodrama como os de Thomas Elsaesser, Mariana Baltar e Peter Brooks abordam assuntos correlatos importantes.

em que todos os valores são questionados; um conceito cognitivo, segundo o qual a modernidade é relacionada com os avanços tecnológicos e o “surgimento da racionalidade instrumental”; e um conceito socioeconômico que diz respeito às grandes transformações tecnológicas e sociais por quais o mundo passou, como “industrialização, urbanização e crescimento populacional rápidos, proliferação de novas tecnologias e meios de transporte, saturação do capitalismo avançado, explosão de uma cultura de consumo de massa e assim por diante” que alcançaram o ápice perto do fim do sec XIX (Singer, 2001a). Entretanto, historiadores de cinema como Tom Gunning e Ben Singer, assinalam para outra vertente, na qual a modernidade é vista mais como uma “mudança de experiência”, ligada às transformações pós-industriais na percepção, do que um período histórico. Inspirada nos escritos de Simmel, Benjamin e Krakauer, essa seria uma concepção *neurológica* da modernidade, caracterizada “pelos choques físicos e perceptivos do ambiente urbano moderno” (Singer, 2001a, p.95). A urbanização, o aumento da população nas cidades, o tráfego confuso e barulhento, a eletricidade, a publicidade contribuía para um “hiperestímulo” que bombardeava os cidadãos, imersos em desordem e fragmentação.

Como ressalta Singer, essa noção de modernidade de Benjamin e Krakauer antecipa o que muitos teóricos vão atribuir à condição pós-moderna de intensidade de estímulos, sobrecarga, desorientação e fragmentação. Ou seja, sob esses aspectos modernidade e pós-modernidade se aproximam.

Singer nos mostra como a imprensa ilustrada da época enfatizava essa condição moderna de choques e sobressaltos, com imagens de “instantâneos” de morte por acidente, privilegiando o momento do impacto, em que a vítima era observada pelo olhar horrorizado de alguma testemunha. Os impactos modernos eram sentidos no caminhar pelas ruas da vida diária, mas também em atrações programadas pelos entretenimentos de massa que privilegiavam os estímulos sensoriais. Era a época de grande popularidade dos Vaudevilles, “com atrações curtas, fortes e saturadas de emoção”, dos parques de exposição, das feiras mundiais, “a modernidade inaugurou o comércio de choques sensoriais” (idem, p. 112). Os parques de diversão se incluem na série de divertimentos modernos cujos arrepios poderiam ser sentidos na duração do instante, aliado ao caráter efêmero da modernidade.

No teatro, o melodrama ensaiava o drama moderno de choques entre o bem e o mal, narrado exageradamente, e encarnando o ápice do sentimental. O modo melodramático de vilania clara e estados extremos, que Peter Brooks (1977, p. 21)

identificou como central na sensibilidade moderna, aos poucos foi assumindo choques não apenas sentimentais, mas também sensoriais. Singer fala de algumas peças no início do século XX repletas de efeitos especiais, tragédias, catástrofes, resgates no último minuto culminando simultaneamente com o “drama da moralidade”. Havia uma consciência dos choques e estímulos em acordo com o que disse Ortega y Gasset (apud Singer, 2001a, p. 119) “o ritmo da vida moderna, a velocidade com a qual as coisas se movem hoje, a força e energia com que tudo é feito angustiam o homem de compleição arcaica, e essa angústia é a medida do desequilíbrio entre suas pulsações e as pulsações do tempo”.

O cinema, como novidade tecnológica e estética surgiu em meio ao hiperestímulo moderno, exibido entre uma e outra atração dos Vaudevilles. Esse cinema, como falamos, foi denominado “cinema de atrações”. Conceito baseado na “montagem de atração” de Eisenstein, que pretendia o choque emocional através das três características da atração: performance, associação de ideias e envolvimento com o espectador. “Montagem” também foi o método usado por Benjamin no seu *Trabalho das passagens*. Inspirado no cinema, o autor recorreu a fragmentos, associação de ideias, observações e citações descontínuas, ao invés de um argumento linear. De forma fragmentada e fragmentária, o texto tentava se aproximar o máximo possível do vagar pelas passagens, através de “choques fugazes e fragmentários” (Charney, 2001, 322). O trabalho refletia a natureza da percepção na modernidade intrinsecamente fragmentária e, “um registro crítico dessas percepções não podia, portanto, imbuí-las de uma continuidade falsa e imprópria”.

O cinema de atrações era diverso, os filmes se expunham como “uma série de choques visuais”. O choque vinha do maravilhamento frente a um espetáculo visual completamente novo. No cinema de atrações havia um endereçamento direto ao espectador, uma consciência de que o público estaria lá, como num encontro marcado. O direcionamento poderia ser feito pelo *performer* que olhava diretamente para a câmera, ou no movimento que se oferecia em direção ao público. É o caso dos “filmes de trem”, um ‘gênero’ do primeiro cinema que Gunning, apesar das diferenças, aproxima das atrações dos parques de diversões que simulavam a sensação de estar em um trem durante a viagem.

O encontro entre o cinema e seu público marcava, então, uma junção entre o corpo e a modernidade, ao contrário do que pregam relatos apócrifos de que o público ingênuo corria da sala com medo do trem da primeira exibição do cinematógrafo, que

Gunning (1995) denomina “mito da origem do cinema”. Gunning (ibidem) declara que o encontro com o choque desse cinema se apresentava mais como uma estética do “assombro” que do medo e os espectadores, ao invés de apavorados, torciam para que fossem atravessados por imagens; o inverso do primitivismo presente no mito da origem.

A estética das atrações era como um choque com uma locomotiva, “conscientemente oposto a uma identificação ortodoxa de prazer visual com a contemplação da beleza⁷⁷” (Gunning, 1995, p. 124). Os filmes incitavam a curiosidade, originária do conceito agostiniano *curiositas*, a capacidade de se atrair pelo estranho e até grotesco; vontade de ver, ou “luxúria do olho”, sem a contemplação do belo ou a preocupação de qualquer transcendência.

Gunning (ibidem) mostra que Krakauer detecta na atração a “cultura da distração”, porque deslocava para o corpo os efeitos do que se via na tela, a “sequência fragmentada de esplêndidas sensações dos sentidos” que poderia levar à alienação. Já Benjamin, apesar de vislumbrar o empobrecimento de experiência da modernidade, admitia a possibilidade “do meio artificial propelar o corpo humano a momentos de reconhecimento (apud Gunning, 1995, p. 128-129)”⁷⁸. Gunning e Singer enxergam a “estética do assombro” enquanto fonte de entretenimento e prazer, e por isso, conhecimento, adquirido no encontro entre filme e público conformando “o corpo que se acostuma com os novos ritmos da modernidade” (idem).

O cinema de atrações se faz por uma ideia de movimento e irrupção, um cinema de instantes que apresentavam um momento de revelação, afinal, “a irrupção da modernidade surgiu nesse afastamento da experiência concebida como uma acumulação contínua em direção a uma experiência de choques momentâneos que bombardearam e fragmentaram a experiência subjetiva como granadas de mão” (Charney, 2001, p.323). À vista disso, o cinema de atrações serviu de inspiração para vanguardas modernas como o futurismo, cubismo e surrealismo, entre outras. O movimento contínuo e a estética de choques influenciaram o futurismo. A estética de

⁷⁷ O que nos lembra a estética não-aristotélica de Pessoa do capítulo anterior, que dominava pela força, não pela beleza.

⁷⁸ Fragmento original “Benjamin’s analysis of shock has a fundamental ambivalence, moulded certainly by the impoverishment of experience in modern life, but also capable of assuming ‘a strategic significance – as an artificial means of propelling the human body into moments of recognition’”.

atrações também seria responsável por momentos de *depaysement*⁷⁹ amado pelos surrealistas.

Singer (2001a, p. 100-101) coloca que o cinema e a imprensa ilustrada partilhavam uma “combinação de múltiplas perspectivas espaço-temporais em um campo visual único e instantâneo (alguns anos antes do cubismo) transmite a intensidade e a fragmentação das percepções da experiência urbana”. Aliás, autores como Strauven, Bukatman e o próprio Gunning, já enfatizaram a ligação entre as atrações e práticas do cinema de vanguarda, e seu caráter performativo.

As “atrações” eram hegemônicas no período pré-narrativo do cinema, contudo, mesmo nessa época, narração e “atrações” não são opostas. Como afirma Charles Musser (2006, p. 398), havia uma intrincada combinação entre narrativa e “atrações” e os programas da época mostram que o exibidor enquanto curador obtinha a capacidade de construir narrativas no encadeamento das obras. Mesmo nos filmes curtos, ainda que a intenção não fosse narrativa, a narratividade podia vir do público interpretando ações e intenções dos personagens.

Como Gunning afirma (1995, 2001, 2005), após o primeiro cinema, as “atrações” permaneceram *underground* em algumas formas mais evidentes que em outras, como é o caso do cinema musical. Contudo, podemos afirmar que quando Gunning se refere ao gênero musical para falar de “atrações”, ele está, na verdade, ressaltando uma parte dele, o número musical, famoso por suas imagens exibicionistas, prontas para a “luxúria do olho” e maravilhamento da platéia.

O número musical é uma espécie de fragmento de atração dentro da narrativa, que, na verdade, define o gênero, “resultado imediato da configuração dos números musicais como os momentos narrativos mais importantes do filme, ainda que, muitas vezes isso não pareça assim” (Vieira, 1996, p.346). As “atrações” próprias do musical já foram comparadas às vanguardas modernas. Jane Feuer (1992, p. 68) observa a atitude onírica nos números musicais, que Martin Rubin (2002) aproxima do surrealismo. Feuer (idem) também percebe nos “estágios de sonho”⁸⁰ de *Sinfonia de*

⁷⁹ *Depaysement* pode ser traduzido como deslocamento ou “desambientação” e se refere a uma vontade surrealista de deslocamento de tudo, mas um deslocamento, antes de tudo, interior. Foi traduzido pelo poeta Leminski como “despauamento” na epígrafe de um livro lançado apenas póstumamente e sua explicação mais uma vez se aproxima da ideia de modernidade: “este livro de poemas, que ia se chamar O EX-ESTRANHO, expressa, na maior parte de seus poemas, uma vivência de despauamento, o desconforto do *not-belonging*, o mal-estar do fora-de-foco, os mais modernos dos sentimentos. Nisso, cifra-se, talvez, sua única modernidade”

⁸⁰ A expressão usada pela autora “dream stages” também poder ser traduzida como “palcos de sonho”.

Paris (An American in Paris, Vincent Minelli, EUA, 1951) as cores vívidas da paleta do impressionismo francês, e em outro momento a autora relaciona o gênero com as pinturas cubistas porque “também fragmenta o espaço, multiplicando e subdividindo a figura humana em duplos, triplos, *alter egos*” (apud Vieira, 1996, p.340).

O elogio ao fragmento que existe nas “atrações”, logo, pode ser percebido no primeiro cinema e no musical e é também a lógica dos trechos de filmes que circulam no Youtube, dos memes que viram hit, das listas que encadeiam rankings de todo tipo, dos *gifs* que em apenas um movimento tentam dar conta de todo um filme. É parte fundamental tanto no musical, quanto no extramusical, ou na internet enquanto meio. Assim sendo, como disseram Arlindo Machado e Robert Stam, o pré-cinema e o pós-cinema acabam por se aproximar, se assemelhar. No livro “Pré-cinemas e pós-cinemas”, Machado, pela etimologia da palavra “cinema”, que seria “grafia do movimento”, o coloca como uma das formas de expressão mais antigas da humanidade, que estaria constantemente em “busca de soluções inovadoras para reafirmar sua modernidade”. O cinema, então, seria “um sistema dinâmico, que reage às contingências de sua história e se transforma em conformidade com os novos desafios que lhe lança a sociedade” (Machado, 2007, p. 213). Já Robert Stam (2005, p. 393) traça um paralelo entre esses dois momentos da seguinte forma:

Como naquela época, tudo agora parece possível. Como então, o cinema hoje “faz vizinhança” com um amplo espectro de outras técnicas simulatórias. Assim como o cinema das origens se avizinhava de experimentos científicos, do burlesco e do espetáculo de feira, novas formas de “pós-cinema” fazem vizinhança às televidas, aos jogos eletrônicos, aos CD-ROMs e ao Imax. E como naquele tempo, identificamos não somente possibilidades igualitárias, mas também acentuadas assimetrias no poder internacional⁸¹.

Atualmente, os cruzamentos entre cinema e tecnologia se fortalecem na produção, na exibição e nos constantes usos e apropriações que as imagens ganham após exibidas. Filmes são feitos com o uso de imagens geradas digitalmente em 3 dimensões. Histórias fantásticas como sagas épicas e filmes de super-heróis ganharam as telas por meio de efeitos que parecem capazes de mostrar tudo. A exibição em 3D e o som espacializado colocam o filme em toda a sala, tornando mais imersiva sensorialmente a experiência de espectadoriedade. Em acordo com a estética do

⁸¹ Gunning (2001, p 33) observa que “embora o sec XIX tenha testemunhado a conjunção principal dessas transformações na Europa e nos Estados Unidos, com uma crise aproximando-se na virada do século, a modernidade ainda não esgotou suas transformações e tem um ritmo distinto em diferentes áreas do globo, ao que Stam chama de “modernidades paralelas”.

assombro, os choques pretendem acertar mais uma vez o espectador. Bruce Bennet (2013) vê o 3D como atrações óticas de natureza excessiva, integradas a um sistema narrativo, conformando uma estética dinamicamente agressiva na qual o espectador é submetido a repetidos choques⁸². Nos anos oitenta, Gunning (2006, p. 387) já apontava como tendência essas atrações do cinema de efeito, contanto que “recentes espetáculos de cinema reafirmaram suas raízes no estímulo e passeios carnavalescos no que pode ser chamado de cinema de efeitos Spielberg-Lucas-Coppola⁸³”.

A meio caminho entre o “pré” e o “pós” cinema, encontramos o gênero musical, atrativo, performático, balanceando ao mesmo tempo tecnologia e espetáculo. Com a espontaneidade das performances ao vivo e truques de engenharia, o musical, ao longo de sua história, trouxe inovações estilísticas que acompanharam os avanços tecnológicos.

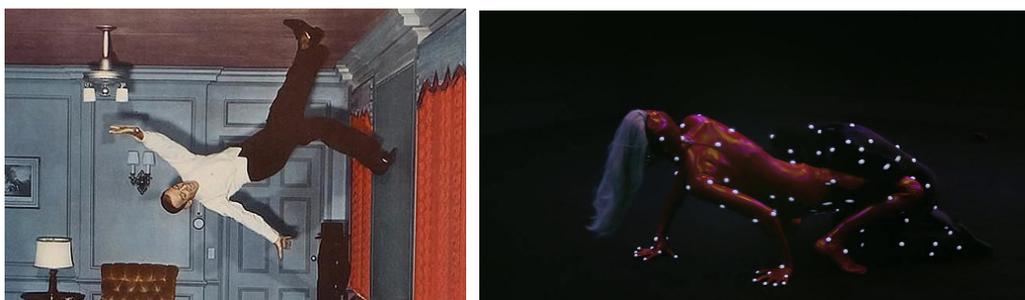
Além de inovações tecnológicas mais óbvias como o technicolor, o cinemascope, ou os efeitos especiais, muito bem utilizadas pelo gênero, outras tecnologias, como a das canções pré-gravadas – que evitavam orquestras inteiras no set ou a inutilização de *takes* – e os sons pós-gravados de sapateado ou dança permitiam sempre a melhor performance em cena. Feuer (1993, 6-7) enfatiza que o musical traz simultaneamente duas características que, a princípio, parecem opostas: espontaneidade e engenharia.

Bricolagem e engenharia – à primeira vista, antíteses – se tornam imagens gêmeas de um paradoxo, já que no musical hollywoodiano é preciso engenharia para um efeito artesanal (*tinkering*). E é preciso muita engenharia para se fazer a dança, além dos artifícios percebidos pelo público. Engenharia como modo de produção do musical hollywoodiano é cancelada por um conteúdo confiado à bricolagem. Perdemos toda noção de cálculo por trás dos números musicais e ganhamos, como um bônus, a aura de absoluta espontaneidade. O número pode parecer arte popular (*folk art*) enquanto tira vantagem das possibilidades tecnológicas da arte de massa⁸⁴.

⁸² Bennet chama a estética do 3d de “eye-jabbing aesthetics” (que permite a dupla tradução “estética do soco no olho” e “soco do olho”) e faz uma interessante aproximação entre o 3d e o olhar etnográfico.

⁸³ Clearly in some sense recent spectacle cinema has reaffirmed its roots in stimulus and carnival rides, in what might be called the Spielberg-Lucas-Coppola cinema of effects

⁸⁴ “Bricolage and engineering – at first glance, antitheses – become instead twin images of a paradox, for in the Hollywood Studio film it takes engineering to give an effect of tinkering. And it takes a lot of



Fred Astaire dançando no teto em *Núpcias Reais* e a dança erótica de Denis Lavant e Zlata em *Holy Motors* para a captura dos movimentos em CGI (Computer-generated Imagery)⁸⁵

A dança e sua aura de espontaneidade ou ritualística é combinada pelo gênero à tecnologia para momentos de “atrações”. A tal estética do assombro que sugere um maravilhamento com o que se vê, no musical se apresenta na performance musical, no corpo que se exhibe como imagem espetacular, capaz de eclipsar a tecnologia utilizada para tal. Atualmente, o Youtube é também um lugar privilegiado onde tecnologia e espontaneidade estão combinadas rotineiramente, com frequência através de performances musicais.

3.2 Youtube e Performatividade

As performances musicais no cinema narrativo contemporâneo constituem fragmentos dos filmes marcados por características analisadas anteriormente, que, por apresentarem similaridades como o número musical, chamamo-nas, extramusicais. Assim como no gênero, a cena promove o encontro entre narrativa e performance musical e um engajamento específico com o público, demarcado por efeitos de excesso, atrações e utopias. Mesmo que desenvolvam importantes questões da trama e dos personagens, as sequências musicais parecem ter vida própria, uma unidade enquanto segmento. A cena impacta a narrativa – normalmente coincidindo com

engineering to make the dance itself, rather than the gimmickry, noticeable to the audience. Engineering as the mode of production of the Hollywood musical is cancelled by a content relying heavily upon bricolage. We lose all sense of the calculation lying behind the numbers and we gain, as a bonus, the aura of absolute spontaneity. The number may appeal as ‘folk’ art while taking full advantage of the possibilities technology gives mass art”.

⁸⁵ *Núpcias Reais* (Royal Wedding, Stanley Donen, EUA, 1951) e *Holy Motors* (Leos Carax, França-Alemanha, 2012) em sequências completamente diferentes, que, no entanto, guardam semelhanças quanto à performance e tecnologia. No primeiro filme, Astaire inspirado pelo amor que sente, dança ao longo da sala, inclusive no teto, graças a um truque de engenharia que gira o cenário junto com a câmera, imperceptível ao espectador comum. Já no filme recente, há uma coreografia que mistura dança e “sexo” na qual os *performers* vestindo roupas especiais, geram o movimento de dois monstros copulando no final da cena. A tecnologia escondida em um e exibida no outro, expõe diferenças que podem surgir entre o musical e o extramusical e talvez, nos arriscamos a palpitar, se encontram em acordo com a preocupação contemporânea de extrema visibilidade.

momentos de virada – fazendo uso de sons diegéticos e extra-diegéticos, através da performance musical que solicita a atenção do espectador, se oferecendo ao seu olhar; a cena exige ser notada. Extramusical também se refere ao deslocamento do musical, quando números ou performances, esporadicamente, ocupam outros espaços, por exemplo, se tornando vídeos autônomos para visualização na internet.

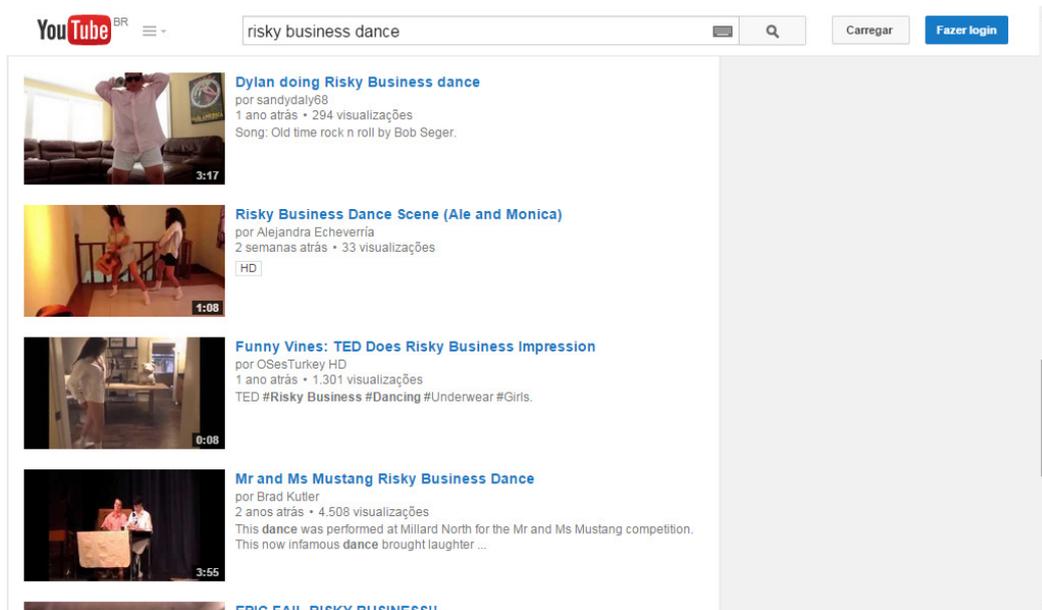
Em *Negócio Arriscado* (Risky Business, Paul Brickman, EUA, 1983) John (Tom Cruise) é um adolescente cujos pais viajaram por duas semanas, não sem deixar uma lista de recomendações que o filho deveria seguir. Ao voltar do aeroporto e se ver só em casa, John liga o som bem alto, contrariando o que o pai havia pedido, e dança sozinho pela sala num ato de liberdade. Usando meias, cueca e blusa, John não é mais o garoto arrumadinho que os pais deixaram em Chicago. A dança é o primeiro ato de rebeldia do rapaz, que irá se envolver numa série de negócios escusos que o levarão ao auge e destruição. No entanto, a dança se coloca como o momento no qual tudo ainda é possível e a felicidade de não seguir regras ainda é segura. A performance começa com um movimento do ator escorregando pela sala vazia até o centro do quadro. Como se estivesse num palco, o garoto incorpora um rock star que desliza pela sala. É o momento de transição do personagem: ele ainda está sozinho, mas sua atitude já mudou.

A cena desempenha o papel de alívio inicial na narrativa cada vez mais tensa até a queda do personagem, mas, isolada do filme, se destaca pela própria performance que parodia um astro do rock. Tom Cruise cria um palco na sala de casa, o castiçal é seu microfone, o espeto da lareira sua guitarra. Os movimentos são alegres e cômicos ao mesmo tempo, enquanto nós somos o público que observa atento. No Youtube, podemos encontrar a cena como um vídeo destacado do resto da trama, e nos entreter com a performance porque ela faz sentido como fragmento.



Tom Cruise em *Negócio Arriscado* na cena que ficou famosa pela performance musical

É possível argumentar que se encontra “tudo” no Youtube, e, de fato, ao procurarmos pelo nome original do filme no site, encontramos diversas cenas, trechos de trilha sonora, entrevistas, trailers. Porém, a performance se destaca não apenas pela quantidade de vídeos exatamente iguais da mesma cena, colocado por pessoas diferentes, mas, mais ainda, pelas várias paródias, seja de outros filmes, seriados, ou mesmo pessoas que refizeram a performance e compartilharam com outros espectadores⁸⁶. Por isso, acreditamos que a performance, importante dentro da trama e ao mesmo tempo, diferente dela, se destaca a ponto de se descolar do filme e ocupar outros meios. O Youtube, com vocação performativa e plural absorve o extramusical quando deslocado do filme.



Exemplos de paródias da cena musical de *Negócio Arriscado* que se encontram no site

⁸⁶ O site imdb.com coleta 106 menções ao filme em programas de TV, longas e seriados. Dentre elas, as paródias da dança ou a menção da música *Old time rock and roll* são maioria.

Se lembrarmos do cinema de atrações e sua variedade – filmes curtos, com atores se dirigindo diretamente ao público –, baseado em performance, e associação de ideias, e compararmos com a variedade de vídeos do Youtube⁸⁷, a ligação entre pré e pós cinema mais uma vez se mostra pertinente.

Jenkins (2006) compara o Youtube de hoje aos Vaudevilles no fim do século XIX. Segundo o autor, os espetáculos de Vaudeville apresentavam uma variedade de atos curtos, baseados na performance de atores que transmitiam uma sensação de espontaneidade enquanto se apresentavam. Era um dos veículos centrais da cultura de massa da época, e principal local onde se exibia o “cinema de atrações” na Europa Ocidental e nos Estados Unidos. Os filmes eram uma das muitas atrações do espetáculo e destacavam a virtuosidade tecnológica do Vaudeville, outro papel que o espaço acumulava. Grandes maravilhas da “ciência” eram trazidas a público pelo Vaudeville e depois pelo cinema de atrações que se aproveitou da rede ferroviárias já usadas por espetáculos de variedade e circos para circular pelos países (Singer, 2001a). Jenkins (2006) também lembra que o Youtube, como produto da nossa globalização, com vídeos de todas as partes do mundo, misturando culturas, é de algum modo, parecido com o gosto pelo exótico que o Vaudeville trazia a olhos curiosos, servindo “uma função específica durante a fase de colonização e imigração” ao encenar “as diferenças culturais que moldaram a experiência imigrante”⁸⁸.

Notavelmente, os filmes do primeiro cinema se encontram no site com facilidade, numa adesão não-problemática ao meio. Tereza Rizzo (2008) repensa o conceito de “atrações” ao analisar o Youtube e sugere o termo *Youtube attractions*, para falar de atrações com a capacidade de diálogo, próprias da mídia. Segundo a autora, o conceito pensado por Gunning se refere a um cinema exibicionista, variado, performativo e não-narrativo e se encaixa perfeitamente com a grande maioria dos vídeos que circulam no site. Além disso, o cinema de atrações era envolto por curiosidade e novidade e um fascínio pela tecnologia que em algum grau também existe no Youtube. Rizzo enfatiza as particularidades do Youtube, como a possibilidade de comentar, compartilhar e reencenar e retrabalhar o material e disponibilizar sua visualização, o que reinventaria as atrações que agora seriam

⁸⁷ Não é nossa intenção traçar uma historiografia do Youtube, nem fazer etnografias no site, mas entender sua estética plural e fragmentária na qual as performances musicais se encaixam perfeitamente.

⁸⁸ Hugo Musntemberg (apud. Capistrano) fala também da importância do cinema dos nickelodeons para a experiência imigrante, já que esses filmes ensinavam pedagogicamente o americanismo.

“hiper-atrações”. As paródias de fãs da performance de *Negócio Arriscado* funcionariam nessa lógica de hiper-atração do site.

Por possibilitar a exibição de vídeos caseiros numa escala massiva, muitos autores destacam a estética de “amadorismo” do Youtube, e a *cultura participativa*, da qual o site faz parte. Na *cultura participativa*, os “consumidores são convidados a participar ativamente na produção e circulação de material novo” (Jenkins apud ibidem, p. 21), já que o Youtube não produz conteúdo, apenas “disponibiliza uma plataforma conveniente e funcional para compartilhamento on-line” (ibidem, p. 21). Hartley (apud Green e Burgess, 2009, p. 58) usa o termo *redaction* (redação) para se referir à “produção de novo material por meio do processo de edição de conteúdo existente”, ao que Rizzo chama de “remediação”, baseado no conceito de Bolter e Grusin, e Jenkins (2009), por sua vez chama de “cultura remix”. Nosso objeto de estudo não se encaixa exatamente nessas definições, próprio da cultura fã, mas do que Burgess e Green (2009, p. 74) chamam de *citação*: “fragmentos de material compartilhados por usuários para atrair a atenção para a parte mais importante de um programa”. Os autores se restringem a um contexto jornalístico, porém, podemos encontrar similaridade com o extramusical, que foi editado e passou a circular de forma autônoma e assim como na citação “a prática é bastante diferente do *upload* de programas inteiros” (ibidem).

Por exemplo, se procurarmos pelo filme *Medianeiras* (*Medianeras*, Gustavo Taretto, Argentina, 2011) no Youtube com o seu nome original, encontraremos nos 10 primeiros resultados apenas duas cenas inteiras, recortadas do filme: a performance musical dos personagens Martín e Mariana de *Ain't no mountain high enough*, ao final do filme, e uma “quase-performance” em que o casal canta, cada qual em seu apartamento, acompanhando o som do rádio que toca *True Love Will find you in the end*. Os dois momentos são os únicos em que os personagens cantam – e cantam juntos, mesmo que cada qual no seu lugar. Além disso, são momentos profundamente ligados a viradas narrativas e à trama romântica.

Na “quase-performance”, Martín e Mariana tinham acabado de abrir, a libertadoras marretadas, janelas nas paredes intermediárias dos prédios, as medianeiras, no capítulo, cujo intertítulo “primavera, enfim”, dá término à escuridão dos apartamento e à infelicidade dos personagens. Como num tímido dueto de amor, a sugestiva canção é entoada num e noutro apartamento. Ambos caminham até suas novas janelas e se veem, de longe. A trama romântica que corria em paralelo,

finalmente se encontra. Na sequência final, Martin e Mariana, agora juntos no mesmo único plano de uma câmera caseira performam uma música-hino do cinema comercial, usada normalmente para celebrar a felicidade, a superação de obstáculos e sentimentos como amor ou amizade que sobrevivem fortes a tudo. A cena é o ápice narrativo, enlace romântico definitivo, e o mais interessante, um vídeo do Youtube. Vê-se a página do YouTube no computador pelo ponto de vista de alguém que digita “mariana y martin” e em seguida, clica em buscar (search, em inglês). Se as sequências importantes dos filmes vão parar no Youtube, conforme observamos, *Medianeiras* faz o caminho inverso: um vídeo do Youtube vai parar no filme, como seu desfecho. O mais curioso é que encontramos essa cena, mais uma vez no Youtube, agora com uma dupla moldura do site.



Medianeiras duas vezes no Youtube. A imagem do vídeo em execução revela a dupla natureza do site: fonte cultural, co-criada por usuários, e negócio, com anúncios que ganham destaque na página.

Medianeiras talvez seja o exemplo mais emblemático dessa relação entre performance musical/ Youtube/ cinema narrativo. Mas, com exceção da estética “amadora”, os elementos que a configuram como “de atrações” são os mesmo encontrados em outras performances musicais: o olhar direto para a câmera, o excesso, o espetáculo visual da canção. O cinema de atrações, a performance musical e o Youtube partilham uma mesma estética que combina performance, associação de idéias, e choque (trabalhado através do excesso e elogio ao fragmento), que prevê uma relação de espetatorialidade semelhante.

O Youtube, por se tratar de uma plataforma online, típica “mídia pós-rádiodifusão”, disponível também para acesso doméstico, se insere no cotidiano das gerações que utilizam diariamente o site, reabastecendo com novos vídeos ou

assistindo ao que já existe. Se “a disciplina acadêmica de estudos de performance emergiu como uma resposta a um mundo cada vez mais performativo” (Schechner, *ibidem*, p. 5) o Youtube é um sintoma dessa performatividade que nos rodeia, uma vez que “nunca antes se viveu performaticamente como se vive no século vinte e um” (*ibidem*, p.28).

O contínuo de ações humanas que define performance, desde o ritual até atos da vida cotidiana, como lembra Schechner (*ibidem*, p.171), não possui fronteiras muito claras, sendo as divisões propostas didaticamente. O espectro performático se diferencia em diversos graus de “autoconsciência e consciência dos outros com os quais e para quem se performa⁸⁹”. E quanto mais autoconsciente do público que assiste, mais aquele comportamento é considerado “performático” (*ibidem*). Paula Sibília (2013) lembra que palavras como “exibicionismo”, “auto-promoção” e até mesmo, “performático”, perdem aos poucos a carga negativa que tinham antes, deixam de ser uma extravagância, para se tornar uma estratégia normal. A autora (2013, p.6), lembrando do duplo significado da palavra ‘performance’ como desempenho e espetáculo, observa uma naturalização da idéia de gerenciamento e de visibilidade da vida cotidiana. Estaríamos, portanto, na “era da performance”:

Não soa fortuito que vários estudiosos do clima cultural presente se refiram a nossa época como “a era da performance” por se tratar de um momento histórico que registra pressões inéditas sobre os corpos e as subjetividades, os empurrando a melhorar constantemente seu desempenho no mais diversos domínios. Nesse sentido, a performance constituiria “uma nova ideologia” típica de nossa época⁹⁰.

A autora indica o que seria uma boa performance existencial: ser feliz. A performance musical no final de *Medianeiras* expõe a felicidade do casal protagonista que se exhibe sem pudores no Youtube. Os personagens tristes ou apáticos no início do filme sofreram uma transformação, graças aos poderes utópicos do amor romântico, performada através da canção. Não basta uma felicidade íntima, há a emergência de um “*eu* mais epidérmico e flexível, que se exhibe na superfície da pele e das telas” (Sibília, 2008, p. 23).

⁸⁹ A frase original diz: “across this very wide spectrum of performing are varying degrees of self-consciousness and consciousness of the others with whom and for whom people play”.

⁹⁰ No suena fortuito que varios estudiosos del presente clima cultural se refirean a nuestra época como “la era de la performance”, por tratarse de un momento historico que registra presiones inéditas sobre los cuerpos y las subjetividades, empujandolos a mejorar constantemente su desempeño en los dominios más diversos. En ese sentido, la performance constituiría ‘una nueva ideología’ típica de nuestra época.

É claro que o caráter polissêmico da palavra “performance” possibilita uma aproximação, em princípio, não-problemática das ‘nossas’ performances musicais, com um espectro infinito de ações, o que, por um lado, facilita a argumentação, e por outro, corre o risco de esvaziá-la. A performance não está contida em si mesma; ela existe na sua relação com o mundo: não depende somente da sua materialidade, mas também de uma interatividade sempre em fluxo (Schechner, 2006, p. 29). Assim sendo, acreditamos haver uma relação entre a performatividade do contemporâneo, seu apetite por desempenho e visibilidade, e essa maneira performática de “dizer algo” que os ‘nossos’ filmes usam. Narrativas não existem apenas para contar histórias e entreter, mas acabam mediando nossa relação com o mundo (Altman, 2008). Ao pontuar momentos importantes das narrativas com essas performances específicas⁹¹, os filmes realçam a performance musical, que demonstra um lado “performativo” dos personagens. Se a performance musical resolve tensões, move ações, cria mundos dentro do filme, a atitude performática dos personagens é valorizada narrativamente. Personagens são representações de sujeitos do nosso tempo e, logo, não se distanciam tanto da lógica da performatividade do contemporâneo.

Sibília (2013, p. 13) define personagem como aquele que sempre tem testemunhas, alguém que necessita ser observado porque sua existência está condicionada pelo olhar alheio, aproximando-o, assim, do *performer*. Dessa forma, personagens de filme que performam uma declaração de amor e anônimos que performam em vídeos amadores, encontram-se, para a autora, na mesma condição de personagens. Na era da performance há uma “teatralização coreográfica da vida” e as redes sociais, a ubiquidade de câmeras e telas “servem para tornar visível a própria performance – e nesse gesto de performar e projetar um eu atrativo – para um público potencialmente infinito”⁹². O tal “eu *atractivo*” personagem/performer não faz distinção entre contextos de ficção e realidade, porque a performance, é antes de tudo,

⁹¹ Existem vários tipos de performance, assim como nem todas as “atrações” são musicais. Falamos de um tipo específico de performance e de atração, mas que se relaciona com esse contínuo da performance e o performático choque associativo das “atrações”.

⁹² Fragmento original: ““En otras palabras, diríamos que em una atmosfera moral renovada como la que se vive actualmente en las sociedades aglutinadas por los mercados globales, dispositivos como las redes sociales Facebook, Twitter y Youtube, al igual que la proliferación de cámaras y pantallas siempre disponibles para verse y mostrarse, están al servicio de esas nuevas ambiciones. Sirven para hacer visible la propia performance – y en ese gesto performar y proyectar un yo atractivo – para un público potencialmente infinito”

criadora de mundos: o que ocorre nesse ato é a invenção de um corpo e uma subjetividade *reais* (ibdem).

Os filmes analisados criam um outro espaço para a existência da performance, falamos anteriormente em um espaço de ficção dentro da ficção. Assim como o sonho dentro do sonho, cria uma dupla realidade, ou o show dentro do show se confundem, a ficção dentro da ficção questiona o próprio estatuto da ficção. Com efeito, a performance musical, se aproxima de temas como estudos de performance, atrações, vanguardas cinematográficas para as quais a tradicional divisão ficção/não-ficção é pouco eficaz.

Os estudos de performance aproximam todo tipo de performance do ritual: tudo o que parece espontâneo e original, já foi feito e falado antes, até mesmo por nós. “Performances – seja nas artes, nos esportes, na música popular, ou na vida cotidiana – consistem em gestos e sons ritualizados” (Schechner, 2006, p. 52). A performance filmada pode ser registro ou representação, documentário ou ficção. As cenas trazidas à discussão de *Negócio Arriscado* e *Medianeiras* são, por seu lado, paródias de performances midiáticas que estamos acostumados a observar: respectivamente, a de *rock star* e o dueto romântico. Nos dois casos, que celebram a espontaneidade, a paródia questiona a naturalidade e os limites da encenação ou performance.

As “atrações” fazem uso de ficção e não-ficção para atingir o espectador (Gunning, 2006, p. 384), estão presentes nos paradigmáticos filmes dos irmãos Lumière e de Georges Méliés. Gunning (1995) sinaliza que o “cinema de atrações” representou o encontro da espetatorialidade com a modernidade, e não uma “primitiva crença no ilusionismo”: havia uma “vacilação prazerosa entre crença e dúvida” (ibdem, p. 117). Murray Smith (2005) reitera que os espectadores vacilavam entre crença e dúvida, não porque confundiam filme com a realidade, mas porque colocavam em questão o estatuto da ficção; no encontro com os filmes, os espectadores vacilavam entre a ficção e a não-ficção de forma prazerosa⁹³.

As performances musicais existem tanto em documentários quanto em ficções e podemos encontrar trechos de ambos no Youtube e alguns casos embaralham mais claramente a distinção entre uma e outra coisa. A versão ficcionalizada de *Grey*

⁹³ Robert Mckee, em palestra para roteiristas, sugere para ponto de partida, fatos que aconteceram que podem gerar histórias de ficção, porque ele acredita que “entre o fato e a abstração há todo um contínuo de ficção”. É possível, portanto, deslizar entre os pólos desse spectrum de ficção. Supomos que é justamente o que a performance musical faz, causando deste modo, uma vacilação prazerosa para o espectador.

Gardens (Michael Sucsy, EUA, 2009) trabalha de forma singular as performances musicais do filme. Baseada no documentário de mesmo nome dos irmãos Maysles, de 1973, sobre Edith Beale e sua filha (na ficção interpretadas por Jessica Lange e Drew Barrymore), tia e prima de Jaqueline Kennedy, viviam num casarão em East Hampton, Nova York, em condições insalubres lembrando o passado glorioso na alta sociedade. O documentário é permeado por canções, mãe e filha no passado tinham aulas de música, canto e dança e sonhavam trabalhar no show business⁹⁴, as canções despertavam lembranças, dando um tom melancólico e distópico em toda duração da história. A ficção de 2009 entremeia momentos reencenados do documentário à história das duas desde o passado glorioso até a exibição do filme que as fez famosas. Aqui, as performances musicais se localizam em dois momentos da trama: a primeira e última parte do filme.

A primeira parte, quando a casa ainda vivia sua época de ouro, e ao fim, nas duas últimas reencenações do documentário. O período de degradação por qual passam mãe, filha e casa, até o auge, quando tentam despejar as mulheres por insalubridade, todo esse tempo, cerca de dois terços do filme, não aparece uma performance musical sequer. A ficção, ao organizar os fatos numa lógica narrativa de eventos e clímax, opta por colocar as performances musicais em dois momentos distintos e dessa maneira, suscitar um *antes e depois* mais claro.

As performances de *antes* foram escritas para exaltar a grandeza da casa, da mãe e da filha, pertencem a um passado de ouro, intuído por quem assistiu ao documentário. Big Edie (como a mãe é chamada) canta “We belong together” acompanhada pelo piano de Gould (Malcom Gets), com quem se envolveu romanticamente, “enquanto Little Edie observa encantada. No documentário, a música aparece quando tocam o disco em que Big Edie e Gould gravaram essa música, agora uma empoeirada e arranhada lembrança que não toca até o fim. Na ficção, a música é cantada com alegria pelo casal até o fim. A próxima performance musical ocorre numa festa repleta de convidados em Grey Gardens. Big Edie canta com Gould “I won’t dance”⁹⁵ e depois dança com a filha. Todos alegres celebrando até que o Sr. Beale chega em casa e obriga os convidados a se retirarem, acabando com a festa. Ele e a esposa

⁹⁴ O filme ganhou ainda uma versão musical na Broadway e também no teatro musical brasileiro, *As mulheres de Grey Gardens*, que estreou em 2012 com Soraya Ravenle e Suely Franco nos papéis de filha e mãe.

⁹⁵ Gould ao piano e cantando com Big Edie cantando e depois dançando fazem referência ao número musical com a mesma canção em *Roberta* (William A. Seiter, EUA, 1935) em que Fred Astaire toca, canta e dança e Ginger canta e dança num dueto romântico.

conversam e decidem pôr fim ao casamento. A performance e seu abrupto fim marcam a interrupção daquele momento glorioso, seguida pelo fim do casamento e início da derrocada.

Já, as performances de *depois* são reencenações das registradas no documentário, Big Edie canta “Tea for two” deitada na cama embalada pelo disco que toca. Logo em seguida, Little Edie dança pelas escadas uma performance patriótica. A ficção aproxima essas duas performances reencenando-as em sequência, sem uma relação dramática de causa e efeito, ao contrário do documentário, onde elas aparecem no início e no fim do filme⁹⁶. São fotos dessas duas performances musicais, momentos de grande importância no filme original, que estampam a capa do telefilme que, provavelmente, pretende atingir os que já conhecem a história, e para tal, destaca esses dois momentos.



Os cruzamentos entre a ficção e o documentário não param por aí: se procurarmos no Youtube performances dos filmes homônimos, encontramos as performances ficcionalizadas (as do antes) juntas em um arquivo, disposta para acesso. Enquanto que as performances reencenadas estão ausentes no site, mas podemos encontrar as originais do documentário. O motivo por determinada cena estar ou não no Youtube e passar pelo processo de “citação” acreditamos, tem a ver com a importância daqueles excertos para cada filme, e como o espectador reagiu a um ou outro filme, selecionando trechos, preterindo outros. Não apenas a forma como a imagem se apresenta na cena é importante – como no caso das reencenações criadas pela ficção

⁹⁶ As performances musicais preteridas pela ficção mostram mais claramente o conflito entre filha e mãe que na versão de 2009 é suavizado.

exatamente iguais às do documentário – mas como a narrativa, e no caso do documentário, a montagem, prepara a importância daquela cena para a história. É a combinação de narrativa e espetáculo, posta em benefício de ambas, que atinge mais fortemente a espetatorialidade. É a narrativa que destaca a performance, sendo a recíproca verdadeira. O engajamento com o filme se beneficia dessa influência mútua, que durante a performance ainda passa por uma vacilação prazerosa entre a ficção e a não-ficção.

A espetatorialidade enquanto performance sente os impactos dessas combinações e interações, reagindo e se comunicando com outros espectadores que passaram pelo mesmo processo. É o que acontece com as paródias, os comentários e compartilhamentos na internet onde a espetatorialidade é visualmente performática disponibilizando para outros espectadores, numa espécie de comunidade, em conformidade com o slogan do site “broadcast yourself”, um performativo “transmita-se”. Paula Sibília (2013) acredita que os formatos cada vez mais interativos das novas mídias atendem a uma demanda de um público, por sua vez performático, e não o contrário, como se costuma pensar.

3.2 Comunidades

Robert Mckee – uma espécie de guru dos roteiristas com palestras performáticas ao redor do mundo – ressalta a importância que o público performa na escrita do roteiro:

Noite após noite, durante anos de performance e direção, eu ficava admirado com o público e sua capacidade de resposta. Como mágica, as máscaras caem, rostos se tornam vulneráveis e receptivos. Quem vai ao cinema não defende suas emoções, mas abre-as ao contador de histórias de modo que nem seus amantes saberão, acolhendo risadas, lágrimas, terror, raiva, compaixão, paixão, amor, ódio – o ritual muitas vezes o exaure. O público é incrivelmente sensível, e, quando se instala em um cinema escuro, seu Q.I. coletivo aumenta vinte e cinco pontos. Quando você vai ao cinema, não se sente mais inteligente do que aquilo a que você assiste? Você não sabe o que os personagens farão antes que o façam? Você não sabe o final bem antes de ele chegar? O público não é apenas inteligente, ele é mais inteligente que a maioria dos filmes, e esse fato não vai mudar quando você for para o outro lado da tela. (Mckee, 2012, p.21)

De forma irônica, Mckee em seu texto, que é repetido nas palestras, atenta para duas coisas importantes no encontro entre filme e espectador: o espectador se

envolve com o que está vendo, ao mesmo tempo em que continua atento e constrói o filme enquanto assiste. O espectador faz poema do poema que lhe dão, vibra através do corpo com o texto; ao invés de correr apavorado do trem que chega, o espectador torce para que seja atravessado pelo filme.

O espectador performa junto ao filme, e assim, adquire conhecimento. Rick Altman (1999) identifica além dessa comunicação frontal entre filme e espectador uma comunicação lateral entre os próprios espectadores. Para ele, as pessoas que apreciam determinados filmes, em especial, aquelas que se aglutinam sob um gosto genérico, estariam numa mesma comunidade, à qual chama comunidade constelada. Usado inicialmente para um contexto de cinema de gênero, o termo recobre também outros tipos de comunicação lateral, desde que haja a aderência a códigos particulares e uma identificação a outras pessoas que fazem o mesmo (Ibidem, p. 161-2).

o processo de espectadorialidade se torna um método simbólico de comunicação com os outros membros daquela comunidade. Sentindo um tipo específico de prazer espectadorial, eu me imagino conectado com aqueles que sentem o mesmo prazer em circunstâncias similares⁹⁷.

Trata-se de um termo correlato ao que Altman chamou de comunidade interpretativa (1989), em que o autor do filme (num sentido amplo: pode se referir ao diretor ou à indústria, o a um grupo responsável pela qualidade estética) e o público partilham os mesmos códigos para interpretar um filme de gênero. A comunidade interpretativa se inscreve na comunicação frontal entre filme e público, enquanto a comunidade constelada dá conta da comunicação lateral, entre fãs de um mesmo estilo.

Segundo o autor, há um prazer em participar da mesma comunidade que, apesar de ausente, partilha gostos semelhantes, e “quanto mais distante do entretenimento ao vivo, mais poderosos os apelos a uma comunidade ausente, porém implícita⁹⁸” (ibid, p. 160). Como constelações admiradas em lugares distantes por pessoas diferentes, que, no entanto, vêem o mesmo formato, a comunidade constelada instaura uma sensação de comunhão na ausência.

Altman (1999) localiza na internet a atualização das comunidades, antes mesmo do surgimento da Web 2.0. Mais uma vez recorremos ao Youtube para pensar

⁹⁷ The very process of spectatorship becomes a symbolic method of communication with the other members of that community. By taking a particular type of film-viewing pleasure I imagine myself as connected to those who take a similar type of pleasure in the same circumstances.

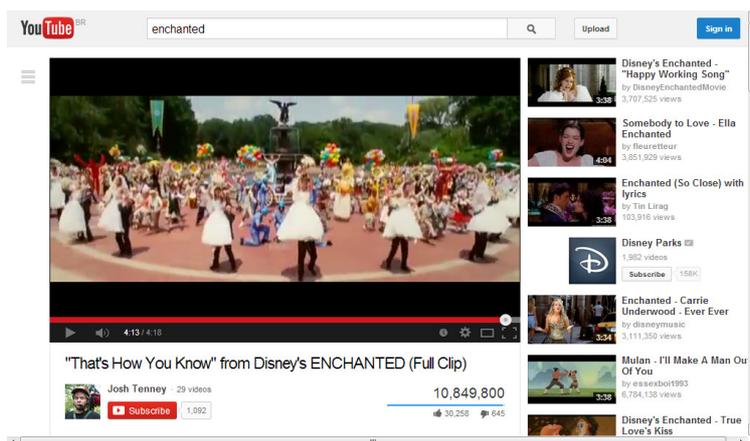
⁹⁸ A frase completa do original é: “The farther we range from live entertainment (that is, the more we deal with separate audiences, absent to each other, yet sharing the ‘same’ experience), the more powerful are appeals to an absent and yet implied genre community”.

como as comunidades se encontram visíveis na ausência do face-a-face. Se o corpo performático do espectador que reage com comentários, aprovações, compartilhamentos, e paródias fica evidente no site, o mesmo se pode dizer da relação lateral entre os espectadores que efetivamente se comunicam. As performances musicais, por estarem na internet, com vários outros vídeos relacionados que se assemelham, indicam, ainda que de forma incipiente, a existência de uma comunidade ausente; foi preciso que alguém editasse o filme e colocasse somente essa cena disponível. Os usuários que se manifestam, em geral, concordam sobre o prazer espectral da cena. Sobre a sequência de *Encantada*, analisada no capítulo anterior, comenta-se sobre o deleite de rever a cena, elogia-se a atriz, a música, o filme. Algumas pessoas reconhecem num tom confessional o quanto a música e a cena fazem parte do cotidiano, com comentários sobre cantá-la diariamente, ou sobre a capacidade de reencenar a superprodução, afinal, é “apenas um dia normal em Nova York”, brinca outro espectador.

Rick Altman (1999, p. 158) relata que na longa etnografia que o fez entrevistar fãs do cinema de gênero, descobriu como o gosto por esse cinema se desvela como algo secreto. As pessoas respondiam às perguntas como num ato de revelar-se “porque gêneros trabalham com ‘apetites secretos’, a revelação pública de um apreço genérico sempre ganha a natureza de ‘sair do armário’⁹⁹”. O processo não apenas revela um gosto pessoal por determinado gênero, mas coloca a pessoa em contato com toda uma comunidade que partilha da mesma opinião.

Aliás, nas soluções utópicas providas pelo musical que Dyer elenca, a “comunidade” é a mais emblemática ao mostrar todos dançando num mesmo objetivo. Repare que na cena de *Encantada* não há espectadores, todos no parque dançam em favor de um ideal maior. É talvez, a mais cara ao musical, aquela que transforma o mundo num palco, e que, como lembra Jane Feuer (1993) também vê palco como o mundo. Na chamada ‘era da performance’ vários são os exemplos que dialogam diretamente com essa ambivalência como os *flash mobs* com performances coletivas de coreografias pré-ensaiadas em locais públicos ou para a internet, com o objetivo de causar comoção pelo espetáculo visual em larga escala.

⁹⁹ Because genres engender ‘secret appetites’, public revelations of genre tastes always takes on the nature of a ‘coming out’.



A espetatorialidade em comunidades consteladas pode atribuir novos significados a um mesmo repertório de filmes. É o caso das leituras *camp* do musical clássico, através da veneração de estrelas como Judy Garland e Carmen Miranda e de uma “combinação de ironia, estética, teatralidade e humor” (Babuscio apud Cohan, 2002, p. 103) questionando a heteronormatividade e também das comunidades feministas vibram com o (ainda que incipiente) empoderamento feminino nos melodramas para chorar no período da guerra.

As comunidades consteladas não são excludentes entre si, um indivíduo pode participar simultaneamente de várias e se sentir em comunicação lateral não apenas ao assistir filmes de gênero. Podemos propor, pelo mero exercício teórico, a existência de uma comunidade constelada do extramusical. O próprio Altman (1999, p. 163) legitima a criação de ‘gêneros privados’ “como aqueles que sustentam a tese da minha dissertação¹⁰⁰”, por exemplo e sua conseqüente comunidade constelada. Porém, comunidades consteladas são difíceis de manter porque dependem de uma comunicação lateral compartilhada a cerca de gêneros narrativos, que resistem à prova da durabilidade, se combinando e engendrando novos formatos. Assim como não podemos atribuir ao extramusical o caráter de “gênero”, pela sua variabilidade, preferimos também não instituir uma comunidade constelada extramusical. Optamos por aproximá-lo das combinações que o musical sofreu. Assim sendo, o extramusical apresenta uma espécie de sobrevivência do musical; uma sobrevivência fragmentária e combinada a outras formas. A comunidade constelada do musical é convidada a ler a performance musical enquanto fragmento perdido que se assemelha ao gênero, sendo, no entanto, já outra coisa.

¹⁰⁰ Frase original integral: “What we might call ‘private genre’ have always existed: the films we saw together while we were dating, films containing pictures of X, films that support the theses of my dissertation and so forth”.

Um bom exemplo dessa inserção é o filme *Santiago (uma reflexão sobre o material bruto)* (João Moreira Salles, Brasil, 2007) que traz em primeiro plano a relação do documentarista com seus arquivos, numa reflexão que faz dele próprio, espectador do material. Num determinado momento, é incluído no filme um número musical de *A Roda da Fortuna* (The Band Wagon, Vincent Minelli, EUA, 1953), com Fred Astaire e Cid Charisse. A cena mostra um caminhar que “sutil e sem alarde” lindamente se transforma em dança. Único momento colorido do filme se diferencia sem esforço das outras imagens, a princípio por sua materialidade. O número, recortado como fragmento para aquela história, é do filme favorito de Santiago, e se o relato contado pela voz over deixam claras as diferenças entre documentarista e documentado, através desse momento de beleza que ambos admiravam tenta aproximar os dois, porém, é também a partir daí que se introduz o assunto tabu do filme: a intransponível relação de hierarquia que se estabeleceu durante a filmagem entre os dois que continuavam sendo empregado e filho do patrão. A cena vem de alguma maneira redimir o diretor que reconhece tardiamente a grandeza do personagem retratado, assim como o seu filme preferido. Instaura uma espécie de cumplicidade entre público e filme, quando o tom confessional do filme se agrava. Se o documentarista confessa não ter feito nenhum plano fechado do seu personagem, o trecho de *A Roda da Fortuna* é o meio de chegar mais perto de Santiago: mostrar o filme que ele amava é o plano próximo não filmado.

Em *Santiago*, o musical se mostra enquanto *extra*, fora de si, apresentando a mesma dança¹⁰¹, mas representando outras conexões. A comunidade constelada do musical identifica o trecho original e, como se olhasse entre si, reconhece o prazer em comum pelo fragmento. De forma semelhante, acontece o mesmo com a performance musical que irrompe a narrativa. Um outro exemplo de filme que utiliza *A Roda da Fortuna* de maneira distinta é *Anjos da Noite* (Wilson Barros, Brasil, 1987). Na história multifoco e multitrâma, que intercala várias histórias interligadas, a atriz Marta Brum (Marília Pêra) e o acompanhante Teddy (Guilherme Leme) dançam na rua “Dancing in the dark”, inspirados pela coreografia do filme de Minelli. O filme, cuja temática é questionar os limites da ficção, colocando-a em abismo, presta uma homenagem ao musical clássico ao reencená-lo. O fragmento musical ganha outros contornos e se renova como um extramusical. Da mesma forma, o trecho é

¹⁰¹ Podemos ainda contestar que a ‘mesma dança’, posta em um contexto diferente, é, dessa forma, já outra.

identificado pela comunidade constelada do musical, que reconhece e empatiza com a cena.

O deslocamento da performance musical para outras formas narrativas pode acontecer num documentário, como é o caso de Santiago, ou em filmes que questionam o estatuto da ficção, como *Anjos da Noite* ou também *Ex-Isto* (Cao Guimarães, Brasil, 2010). Mariana Baltar (2007, p. 253) chamou de auto-performance musical, os trechos em que personagens dos filmes de Eduardo Coutinho, cantam para a câmara do documentarista:

O que o corte e a mudança de espaço instauram é um sentido de preparação para a performance, estabelecendo um caráter de evento, carregando-a de importância. O que se liga diretamente ao regime simbólico introduzido pelo próprio personagem e aqui retomado pelo discurso fílmico como um duplo símbolo: da sensação de intimidade que advém da auto-performance musical e da implicação moral da música com a vida do personagem

Nesses filmes, as músicas performadas pretendem chegar aonde o relato não alcança, partilhando assim, uma intimidade com quem assiste. O gênero musical celebra a canção popular, podendo exaltar a cultura popular¹⁰² ou a cultura *pop*, como é mais comum no cinema contemporâneo. Altman (1999, p. 161) considera que o musical hollywoodiano tenta compensar o desaparecimento da cultura folclórica com produtos, estilos, experiências compartilhadas evocando comunidade face-a-face desaparecidas ou ausentes. Ao performar canções populares, o extramusical, seja num documentário, seja numa ficção, convoca um imaginário, normalmente, comum ao espectador, que se engaja afetivamente.

Sutton (2009, p. 42) acredita que os espectadores “refazem” os filmes a partir do próprio processo de espectadorialidade que “além da própria experiência cinematográfica, eles trazem um filme refeito e lembrado e carregam consigo”. Dessa forma, mais uma vez, nos aproximamos da espectadorialidade enquanto performance de Zumthor, e recorrer a uma definição do próprio autor (ibidem, p. 50) para o termo “performance” que pode nos ajudar a refletir sobre o assunto:

Termo antropológico e não histórico, relativo, por um lado, às condições de expressão, e da percepção, por outro, *performance* designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira *imediata*. Nesse sentido, não é falso dizer que a performance existe fora da duração. Ela atualiza virtualidades mais ou menos numerosas, sentidas com maior ou menor clareza. (...) A performance é

¹⁰² Nos anos de 1930, o musical, em cada país, exaltava a sua própria cultura através do cancionário popular, como no Brasil fizeram os filmes de carnaval e na Argentina os filmes de Tango.

então um momento da recepção: momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido.

A performance atualiza virtualidades ao se transmitir imediatamente a quem vê. Funcionando como unidade, como fragmento, a performance musical online pode ser vista, revista, vista privadamente e a cada nova visualização, se atualiza, se renova. Ligada a uma narrativa, a performance musical é reforçada porque “histórias são uma experiência emocional”, aconselha Robert Mckee¹⁰³ a seus alunos. Para ele, as pessoas se envolvem tanto com as histórias que podem se sentir insultadas se criticarmos seu filme favorito, como se encontrassem parte da própria identidade neles.

Uma história que inclui a performance musical, como parte da narrativa, vacilando entre a ficção e a não-ficção, cria pequenas utopias deslocadas sentidas pelo espectador, que pode se aproximar a sua própria história da história que o filme conta. Para finalizar, gostaríamos de citar dois exemplos aleatórios; no final do ano costuma circular listas arbitrarias sobre o melhor e o pior do ano, um hábito cada vez mais comum em sites de comportamento e humor. O site hellogigles.com que reúne as mais variadas matérias de comportamento e entretenimento para um público feminino jovem/adulto publicou uma lista com as “12 melhores performances de canções de natal”¹⁰⁴. A lista vem acompanhada de um texto sobre cada filme e um link da performance no Youtube. A matéria divulgada às vésperas do natal trazia nada além das performances e um sentimento natalino, nas mais variadas versões. A jornalista explica os motivos da sua seleção pessoal e nos convida a assistir aos trechos.

Foram escolhidos filmes de diversas épocas, com uma prevalência para os filmes mais novos, mas encontramos também clássicos como *Duas Semanas de Prazer* (*Holiday Inn*, Mark Sandrich, EUA, 1942), *A felicidade não se compra* (*It's a wonderful life*, Frank Capra, EUA, 1946), *Agora seremos Felizes* (*Meet me in St. Louis*, Vincent Minelli, EUA, 1946) além de um desenho animado e um filme dos Mauppets. A seleção não faz distinção entre filmes musicais e não musicais, clássicos

¹⁰³ Frases anotadas durante palestra entre os dias 24 a 27 de janeiro de 2013, no Rio de Janeiro.

¹⁰⁴ A postagem se encontra no link <http://hellogigles.com/top-12-christmas-song-performances-in-movies>. No início da seleção há um pequeno texto assinado por Taryn Parrish “I don't want a lot for Christmas, there is just one thing I need: Christmas songs performed by various movie characters. In no particular order, here are some of the best...” (Eu não quero muito para o Natal, apenas uma coisa eu preciso: canções de Natal interpretada por vários personagens de filme. Em nenhuma ordem particular, aqui estão algumas das melhores...) Até esse pequeno trecho faz referência a uma das canções performadas, “*All I want for Christmas*” de *Simplesmente Amor* (*Love Actually*, Richard Curtis, Reino Unido, EUA, França, 2003).

e contemporâneos, animação, performances de dança ou de canto. Foram simplesmente escolhidos trechos de filmes comerciais com performances de canções natalinas.

Duas considerações podem ser feitas a cerca da matéria. A primeira é que o tom informal e pessoal nos aproxima tanto da jornalista, que escreve em primeira pessoa, quanto dos filmes, fragmentados e encadeados para nosso deleite, mas talvez o mais importante seja a intenção de nos aproximar do “espírito de natal”, utopia a qual grande parte dos cristãos recorre todo fim do ano para acreditar em tempos melhores vindouros. A segunda questão é que os trechos foram elencados, independente, de se tratar do gênero musical. Reforçamos aqui um argumento colocado anteriormente: o extramusical existe sempre que o musical se desloca da sua narrativa, porque separada do filme, a performance é por si só, outra, é extra. O número, fora da serialidade e sem a estilização do nível narrativo, pouco se diferencia das performances fora do gênero. A procura pelo fragmento se dá na mesma lógica metonímica, da cena pelo filme, ou da performance como momento-chave em que encontramos o sentimento proposto pelo filme, no caso o Natal.

O outro exemplo é a lista divulgada pelo site do Festival de Tribeca com os “5 melhores momentos musicais cinematográficos de 2013”¹⁰⁵. Publicada no último dia do ano, a lista se refere apenas a performances musicais fora do gênero, “na falta de musicais com M maiúsculo”, diz o texto. Portanto, a lógica extramusical é reconhecida e aceita, na falta de Musicais, como uma espécie de ‘musical degenerado’. É apreciado e tão recorrente que pode ser elencado com seus melhores exemplares do ano. Reconhecido pela comunidade constelada do Musical, mas criando engajamentos próprios do extramusical.

¹⁰⁵ Encontrado em <http://tribecafilm.com/features/top-5-cinematic-musical-moments-in-2013>

Considerações finais

Ao longo do (tortuoso) caminho que se apresenta ao escrever um texto de fôlego, nos perguntamos sobre a eficácia dos termos estudados – especialmente, narrativa, gênero musical e performance – por que permanecer com eles, por que não procurar outros. De fato, a escolha de palavras diz mais do que escrevemos, principalmente se tratando de teoria. Palavras remetem a maneiras de pensar, filiações teóricas e escolhas acadêmicas. Nosso desafio foi não abandonar o “gênero musical”, mas, alcançá-lo por outros meios; não partir das tradicionais questões sobre o que determina um gênero, mas concluir com elas, advindo de outros lugares.

A preocupação era situar o gênero musical na contemporaneidade, não necessariamente passando pelas estruturas narrativas ou pela instituição cinematográfica, mas pelo que chamamos de lógica metonímica, na qual a performance musical funciona por todo gênero. O gosto genérico assume um lugar no cotidiano das pessoas, como fala Rick Altman, desvelando apetites secretos. O fã do gênero não precisa assistir a um musical para estar em contato com ele; seu apreço permanece mesmo na ausência. É possível lidar com o gênero em forma de citação, seja em comentários passageiros, seja com trechos ou falas dos filmes, mesmo que ninguém perceba.

A prática de citação também é feita pelos filmes, de maneira exagerada ou tímida, parodiando ou homenageando. Desde que se coloque uma performance musical, o diálogo com o gênero se estabelece. Por diálogo, estamos nos referindo ao dialogismo de Bakhtin que “se manifesta como uma dinâmica própria de todas as formações culturais, no modo como cada texto está impregnado de diversos outros, cada voz social é um amálgama de várias matrizes e significados” (Silva, 2013, p.50). Quando Alex (Malcolm McDowell) canta “Singing in the rain” em *Laranja Mecânica* (*Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, Reino Unido-EUA, 1971) se refere ao musical, de forma totalmente renovada. Ao cantar “Can’t take my eyes of you” na frente de toda escola, Patrick (Heath Ledger) se declara publicamente e ganha o coração de Kat (Julia Stiles) em *10 Coisas que Eu Odeio em Você* (*10 Things I hate about you*, Gil Junder, EUA, 1999), assim como Fred Astaire tantas vezes fez.

Citar é uma prática cotidiana da academia, da indústria, da crítica, da cultura, dos espectadores. A forma de citação privilegiada pela dissertação tentou conciliar o filme original e a performatividade do espectador: o fragmento recortado do filme, por

espectadores que colocavam na internet¹⁰⁶. Não se trata de novo material, acrescentado, ou reeditado, mas apenas uma parte do filme que foi recortada e vivia para acesso contínuo.

A partir daí, nos questionamos simultaneamente sobre duas coisas: como esse trecho se apresentava (sua *mise en scène*, a coreografia entre performance, câmera e olhares) e como ele estava localizado na narrativa do filme (o que aquela cena representava para trama e para os personagens). Na maioria dos casos, com exceção de filmes pouco narrativos, a cena, além de se apresentar enquanto performance musical, se oferecer ao deleite visual do público, também desenvolvia viradas narrativas, soluções de tensões, desfechos e clímax. Por conta dessa dupla função, narrativa e performática, a cena acabava por se destacar no filme e fora dele, envolvendo-se de forma distinta com o espectador.

Desse modo, recorremos a esses dois conceitos, narrativa e performance, para chegar ao gênero musical. Entendemos que narrativa e performance são duas formas de dizer, que juntas, promovem uma influência mútua que fortalece ambas.

Muito se falou sobre a performance, por isso, gostaríamos de acrescentar algo mais sobre narrativas. As narrativas são uns dos elementos que mediam a nossa relação com o mundo. Muitas religiões são fundadas sobre narrativas e a maneira como são escritas, acaba por configurar a forma como os fiéis vão se relacionar com a crença e com as outras pessoas. Em relação aos cristãos, Altman (2008, p. 334-5) analisa que as tendências de duplo foco narrativo épico do antigo testamento, são importantes para religiões que dependem de restrições fortes entre aqueles que fazem parte daqueles que não. Enquanto que o foco singular dos evangelhos, analisa o autor, confia aos leitores a responsabilidade de interpretação, e assim, as religiões que elegem esses livros como os mais importantes, normalmente, também adotam o livre-arbítrio como princípio.

No primeiro capítulo, chamamos de moldura narrativa, quando a trama preparava o palco para a performance musical, de maneira a circunscrevê-la e destacá-la. Ao longo do trajeto, percebemos os limites fluidos entre narrativa e performance musical. Portanto, agora propomos, ao invés de moldura narrativa, usarmos “portal narrativo”. Com as características de entrada e saída, nos permitindo a passagem, o

¹⁰⁶ A não ser por breves comentários, não nos ocupamos com assuntos relacionados à cultura fã, porque preferimos nos deter mais detalhadamente nas cenas, sua composição e as funções narrativas que desempenha.

portal narrativo seria capaz de preparar a trama para a performance musical e também nos convidar a entrar. O portal está aberto para um lugar sempre além, extra de si mesmo, seja uma página da internet, seja o corpo do espectador. Inspirando-nos na análise do filme *Monstros S.A (Monsters, Inc., Pete Docter, EUA, 2001)* feita por Elsaesser e Hagener (2010, p. 179-180), o termo “portal” indica que:

qualquer conceituação de "janela e moldura" agora tem de incluir sua função como portal ou segmento, aproximando, assim, algumas das propriedades que anteriormente foram atribuídas à "porta", mas figurando como uma abertura que dá acesso a um sempre possível "além", fraturado em "múltiplos" (como nos quadros de páginas da Web), e não marcando uma composição claramente circunscrita, ou delimitando um espaço fisicamente plausível¹⁰⁷.

Dessa forma, o portal narrativo nos leva ao extramusical. O musical fora dele, mas ainda guardando semelhanças através da performance, do excesso e da utopia que aquele “além” propiciona.

O portal permite que o extramusical habite outros espaços, outras tecnologias e ganhe outros olhares. Também nós, espectadores, podemos atravessar esse portal e entrar em contato com o extramusical. O portal pode ser uma porta de entrada para o fragmento, e de saída para nós mesmo. Um limiar distinto em que se atravessa e se é atravessado.

Em última análise, essa dissertação é uma tentativa de agenciar análise fílmica, teoria e práticas cotidianas em relação aos filmes. Preocupa-nos mostrar a reciprocidade que existe entre filme e espectador. Didi-Huberman, Inspirado em trechos de *Ulisses* do Joyce, nos atenta para a ação dupla de ver, que “só vive em nossos olhos pelo aquilo que nos olha”. Mais do que isso, o filósofo nos lembra que “o ato de *ver* nos remete, nos abre a um *vazio* que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui”. Acreditamos que a espectadorialidade, tradicionalmente entendida como um ato de ver, é determinante num processo recíproco: o espectador vê o filme e dá sentido à existência da história, assim como, o filme que fita o espectador, também o constitui. Não só o espectador é ativo, como o filme passa a compor o repertório de quem vê, como uma espécie de roteiro de subjetivação, e dessa maneira, acreditamos que, em algum grau, os filmes escrevem espectadores.

¹⁰⁷ any conceptualization of "window and frame" now has to include their function as portal or segment, thus approximating some of the properties we previously ascribed to "door", but figured as an opening that provides access to an always possible "beyond", fracturing into "multiples" (as in the frames of Web pages) rather than marking off a clearly circumscribed composition, or delimiting a physically plausible space.

Não há sujeição, nem passividade, mas uma relação de troca, cuja partilha é sempre benéfica para ambos.

BIBLIOGRAFIA

ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*. Bloomington & Indianápolis: Indiana University Press, 1989.

_____. *Film/Genre*. London, BFI, 1999.

_____. *The dual focus narrative*. In: COHAN, Steven (ed) *Hollywood Musicals, The Film Reader*. London & New York: Routledge, 2002..

_____. *A Theory of Narrative*. New York: Columbia University Press, 2008.

ARISTÓTELES. A poética. In: Pensadores. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo/Brasília: Hucitec/Ed.UnB, 1996. (Primeira Edição: 1965)

BALTAR, Mariana. *Realidade lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática*. Orientador: João Luiz Vieira. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Curso de Pós-Graduação em Comunicação, 2007.

_____. *Weeping Reality: Melodramatic Imagination in Contemporary Brazilian Documentary*. In. SANDLER, Darlene. *Latin American Melodrama. Passion, Pathos, and Entertainment*. 2009.

_____. *Tessituras do Excesso – Notas iniciais sobre o conceito e suas implicações a partir de Procedimento Operacional Padrão*. Revista Significação, ano 39, nº38, 2012.

BARONI, Raphaël. *La Tension narrative. Suspense, curiosité, surprise*, Paris: Seuil, 2007.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Ensaio crítico III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas. Vol. 1*. 10ª.ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BENNET, Bruce. *The normativity of 3D: cinematic journeys, “imperial visuality” and unchained cameras*. In: *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*. Jump Cut, No. 55, fall 2013.

BEZERRA JR, Benilton. *O ocaso da interioridade e suas repercussões sobre a clínica*. In: PLASTINO (org.). *Transgressões*. Rio: Contra Capa/Rios Ambiciosos, 2002

BORDWELL, David. *Figuras Traçadas na Luz*. Campinas: Papirus Editora, 2005.

_____. *O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos*. In: RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.). *Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: SENAC: São Paulo, 2005, Vol. II.

BORDWELL, David, STAIGER, Janet THOMPSON, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema – film style & mode of production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985.

- BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1973.
- BORNHEIM, Gerd A. *Os filósofos Pré-Socráticos*. São Paulo: Cultrix, 1998.
- BRAGANÇA, Maurício de. *Literatura comparada e estudos de performance - tendências, diálogos e desafios no limiar da transdisciplinaridade*. Revista Aletria, jan-abr, n1 V20, 2010.
- BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination – Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press, 1976.
- BUKATMANN, Scott. *Spectacle, Attractions and Visual Pleasure*. In: In. STRAUVEN, Wanda. (org). *Cinema of attractions reloaded*. Amsterdam University Press, 2006.
- BURGESS, Jean e GREEN, Joshua (org) *Youtube e a revolução digital – como o fenômeno da cultura participativa está transformando a mídia e a sociedade*. São Paulo: Aleph, 2009.
- BRAXHAGE, Stan. *Metáforas da Visão*. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- BRANIGAN, Edward. *O plano ponto de vista*. In RAMOS, Fernão. *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: SENAC, 2005. Vol. II
- BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*. Yale University Press, 1995. (Capítulos 1 e 2)
- BROWNE, Nick. *O espectador-no-texto: a retórica de No tempo das diligências*. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: SENAC, 2004. vol. II.
- BRUNO, Fernanda. *Controle, flagrante e prazer: regimes escópicos e atencionais da vigilância nas cidades*. Revista FAMECOS, v. 37, 2008.
- _____. “Práticas artísticas e estéticas da vigilância”. In BRUNO, Fernanda; KANASHIRO, Marta; FIRMINO, Rodrigo (orgs.). *Vigilância e visibilidade: espaço, tecnologia e identificação*.
- CHION, Michel. *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press, 1994.
- _____. *Film, a sound art*. New York: Columbia University Press, 2009
- CHARNEY, Leo. *Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade*. In: CHARNEY & SCHWARTZ. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- CHARNEY & SCHWARTZ. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- COHAN, Steve. ‘Feminizing’ the Song-and-Dance Man: Fred Astaire and the Spectacle of Masculinity in the Hollywood Musical. In: COHAN, Steven (org) *Hollywood Musicals, The Film Reader*. London & New York: Routledge, 2002.
- COMOLLI, J-L. *Mauvaises Fréquentations: document et spectacle*. In: *Images Documentaires*. 63 (2008).
- _____. *Historical Fiction: A Body Too Much*. Screen, 1978, 41-54.

- CORDOVA, Richard de. *Genre and Performance: An Overview*. In: GRANT, Barry Keith (org). *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, 2003.
- CRARY, Jonathan *Techniques of the observer*. Massachusetts: M.I.T, Cambridge, 1990.
- DELEUZE, Gilles e GUATARRI, Felix. *Percepto, Afecto e Conceito*. In: _____. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro, 34, 1992, 211/255.
- DIDI-HUBERMAN, G. "Image-archive, image-apparence". In: *Images Malgré Tout*. Paris: Minuit (2003): pp. 115,150.
- _____. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DYER, Richard. *Entertainment and Utopia* In: COHAN, Steven (ed) *Hollywood Musicals, The Film Reader*. London & New York: Routledge, 2002.
- _____. *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. New York: Routledge, 2013.
- ECO, Umberto. *A Vertigem das Listas*. Ed. Record, 2010.
- EGAN, Jennifer. *A visita cruel do tempo*. Rio de Janeiro. Intrínseca, 2011.
- EHRENBERG, Alain. *Le sujet cerebral*. In: *Esprit*, número 309, novembro de 2004.
- ELSAESSER, Thomas e HAGENER, Malte. *Film Theory. An Introduction through the senses*. NY/London, Routledge, 2010
- FERRAZ, M. C. Franco. *Homo deletabilis (corpo, percepção, esquecimento: do século XIX ao XXI)*. Rio de Janeiro: Garamond/FAPERJ, 2010
- _____. *Transformações biopolíticas: estranhamento e cultura somática*. In: *Revista Ecológica PUC-SP*: vol. 4, páginas 71-86, 2012.
- FEUER, Jane, *The Hollywood Musical* 2nd edition. Bloomington & Indianápolis: Indiana University Press, 1993.
- _____. *The Self-reflexive Musical and the Myth of Entertainment*. In: COHAN, Steven (ed) *Hollywood Musicals, The Film Reader*. London & New York: Routledge, 2002.
- FOUCAULT, M. *A Arqueologia do Saber* (trad. Luiz Felipe Baeta Neves). Rio: Forense Universitária (2000).
- _____. *História da sexualidade I (A vontade de saber)*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- _____. *De Outros Espaços*. 1967. Disponível em: <http://www.historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/Foucault-De-Outros-Espacos.pdf> - acesso em 29/11/2013.
- FREIRE COSTA, Jurandir. *O vestígio e a aura. Corpo e consumismo na moral do espetáculo*. RJ, Garamond, 2004.
- GAUDREAU, André e GUNING, Tom. *Early Cinema as a Challenge to Film History*. In. STRAUVEN, Wanda. (org). *Cinema of attractions reloaded*. Amsterdam University Press, 2006

- GAUDREAU, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. UNB: Brasília, 2010.
- JAMESON, Fredric. *The Utopian Enclave* (2004). In: NOBLE, Richard. *Utopias*. London and Cambridge: Whitechapel Gallery and The MIT Press, 2009.
- JENKINS, Henry. *YouTube and the Vaudeville Aesthetic*. Confessions of a Aca-Fan (2006). Disponível em: http://henryjenkins.org/2006/11/youtube_and_the_vaudeville_aes.html
- _____. *O que aconteceu antes do Youtube?* In: BURGESS, Jean e GREEN, Joshua (org) *Youtube e a revolução digital – como o fenomeno da cultura participative está transformando a mídia e a sociedade*. São Paulo: Aleph, 2009.
- GOMES, Laura G. *Fansites ou o ‘consumo da experiência’ na mídia contemporânea*. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 13, n. 28, p. 313-344, jul./dez. 2007.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *A produção de presença*. O que o sentido não consegue transmitir. RJ, Ed. Contraponto, PUC-RJ, 2010,
- GUNNING, Tom. *An Aesthetic of Astonishment: Early Cinema and the [In]Credulous Spectator*. In: WILLIAMS, Linda (ed) *Viewing Positions: Ways os Seeing Film*. New Brunswick: Rutgers, 1995.
- _____. *The cinema of attractions: early film, its spectator and the avant-garde*. In. STRAUVEN, W. (org). *Cinema of attractions reloaded*. Amsterdam University Press, 2006.
- _____. *O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema*. In: CHARNEY & SCHWARTZ. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- HEATH, Stephen. *Film Performance*. In: Cine-Tracts – A Journal of Film, Communications, culture and Politics. Montreal: *University of Wisconsin-Milwaukee*, Vol. I, n 2, Summer 1977.
- KEATING, Patrick. *Emotional Curves and Linear Narratives*. In: The Velvet Light Trap, n 58. University of Texas Press, 2006.
- LAING, Heather. *Emotion By Numbers: Music, Song and the Musical*. In: MARSHALL, Bill e STILWELL, Robynn (eds.) *Musical Hollywood and Beyond*. Portland: Intellect Books, 2000.
- LE GOFF, J. *Documento/monumento*. In: *História e Memória* (trad. Bernardo Leitão). São Paulo: Unicamp (1990): p. 535-550.
- LIGIÉRO, Zeca (org). *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.
- MACIEL, Luiz Carlos. *O poder do clímax*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.
- MARKS, Laura. *The skin of the film – intercultural cinema, embodiment and the senses*. London: Duke University Press, 200.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações – comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2001, 2ª ed.

MCKEE, Robert. *Story: substancia, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros*. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

MULVEY, Laura. *Prazer visual e cinema narrativo* In XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

_____. *Reflexões sobre 'Prazer visual e cinema narrativo' inspiradas por Duelo ao sol, de King Vidor (1946)* In RAMOS, Fernão. *Teoria Contemporânea do Cinema Volume I*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.

NEALE, Steve (ed.) *Genre and Contemporary Hollywood*. London: BFI, 2002.

NICHOLS, Bill. *The domain of documentary*. In: *Representing Reality: issues and concepts in documentary*. Indianapolis: Indiana University Press (1991).

NOBLE, Richard. *Utopias*. London and Cambridge: Whitechapel Gallery and The MIT Press, 2009.

OBICI, Giuliano. *Condição da escuta – mídias e territórios sonoros*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos. *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papirus, 2013.

PESSOA, Fernando. *Alguma Prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1976.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: EXO Experimental, 2005.

_____. *O espectador emancipado*. In: *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas / Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. - Vol 1, n.15 (Out 2010) – Florianópolis: UDESC/CEART*

RIZZO, Tereza. *You Tube: the New Cinema of Attractions*. Scan Journal Vol 5 Number 1 May 2008.

ROSE, Nikolas and Rabinow, Paul. *Biopower today*. In: *BioSocieties* (2006), 1, 195–217^a London School of Economics and Political Science

RUBIN, Martin, *Busby Berkeley and the backstage musical*. In: COHAN, Steven (ed) *Hollywood Musicals, The Film Reader*. London & New York: Routledge, 2002.

SANTOS, Messias Tadeu Capistrano dos. *O cinema em transe: a percepção cinematográfica à luz das metáforas do autômato e dos fenômenos de dissociação*. Orientação: Guilherme Francisco Giucci Schmidt. Tese de doutorado, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, 2006.

SCHECHNER, Richard. *O que é performance?* O Percevejo – revista de teatro, crítica e estética, Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 25-50, 2003.

_____. *Performance Studies – an introduction*. 2. ed. New York/ London: Routledge, 2006.

SIBILIA, P. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

_____. *El artista como espetáculo: autenticidad y performance en la sociedad mediática*. Revista Dixit, n 18, julio 2013 pag.4-19.

SINGER, Ben. *Melodrama and modernity. Early Sensational Cinema and Its contexts*. New York, Columbia University Press, 2001a.

_____. *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular*. In: CHARNEY & SCHWARTZ. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001b.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. *Adaptação intercultural: o caso de Shakespeare no cinema brasileiro*. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2013.

SMITH, Murray. *Espectatorialidade cinematográfica e o estatuto da ficção*. In RAMOS, Fernão. *Teoria Contemporânea do Cinema Volume I*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.

STAM, Robert. *Introdução à Teoria de Cinema*. Campinas: Papirus, 2006.

STAM, Robert, SHOHAT, Ella. *Teoria do cinema e espectatorialidade na era dos 'pós'*. In RAMOS, Fernão. *Teoria Contemporânea do Cinema Volume I*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.

STERNE, Jonathan – *The audible past. Cultural origins of sound reproduction*. Duke University Press, Durham and London, UK – 2003

STIWELL, Robynn. *The fantastical gap between diegetic and nondiegetic*. (In: GOLDMARK ET AL, *Beyond the soundtrack: representing music in cinema*. Los Angeles: University of California Press, 2007.) Invalidar ou não a separação entre diegese e não diegese. Cinema clássico X moderno X contemporâneo.

STRAUVEN, Wanda (org). *Cinema of attractions reloaded*. Amsterdam University Press, 2006.

TELOTTE, J. P. *The New Hollywood Musical: From Saturday Night Fever to Footloose*. In: NEALE, Steve (ed.) *Genre and Contemporary Hollywood*. London: BFI, 2002.

THOMPSON, Kristin. *The concept of cinematic excess*. In: BAUDRY, Leo. E COHEN, Marshall (org). *Film Theory and criticism*. NY/Oxford, Oxford University Press, 2004.

TÜRCKE, Christoph. *Sociedade Excitada - filosofia da sensação*. Editora da Unicamp, 2010.

VIEIRA, João Luiz. *Cinema e Performance*. In: XAVIEL, Ismail (org.) *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. *As tramas do olhar*. In: Arndt Roskens; Cristiano Terto; Mariana Pinheiro. (Org.). *Hitchcock*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2011, p. 34-39.

WILLIAMS, Linda. *Film Bodies: gender, genre and excess*. In. GRANT, Barry Keith (org). *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, 2003.

_____. *Generic Pleasures: number and narrative*. In. _____. *Hard Core. Power, pleasure and the frenzy of the visible*. University of California Press, 1989.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify 2007