

A COR DO ENTRETENIMENTO¹

RICHARD DYER

No meio de *Era Uma Vez Em Hollywood, Parte III (That's Entertainment! III)*, Bud Friedgen e Michael J. Sheridan, 1994), a última das compilações da MGM com os melhores momentos de seus musicais, Lena Horne comenta que nem sempre era muito divertido trabalhar naquelas odes à felicidade. Ela diz isso de forma suave, irônica, em um tom de provável conciliação, mas que soa como um clarão de relâmpago em um dia de verão ensolarado.

Não é que ela estivesse reclamando do trabalho, embora ela, ou qualquer um dos outros apresentadores no filme, pudessem muito bem fazê-lo. A série *Era Uma Vez Em Hollywood (That's Entertainment!)* nunca teve inclinação para se debruçar sobre isso, mas todos sempre souberam que havia tanto trabalho árduo quanto divertimento na produção desses filmes. Se o bom senso não fosse suficiente para nos dizer que você não consegue agregar todos esses elementos — música, dança, figurino, cenário, movimentos de câmera — em perfeitas condições e tão perfeitamente coordenados sem muito esforço, houve muitas histórias e memórias para nos lembrar disso. O tempo, o calor, o desconforto, sem mencionar a desagradabilidade de alguns dos chefes de equipe — a crueldade manipuladora de Louis B. Mayer, o mulherengo e homofóbico Arthur Freed — foram bastante documentados. Filmar aquela alegre história da estrada para a felicidade, *O Mágico de Oz (The Wizard of Oz)*, Victor Fleming e King Vidor, 1939), parece ter sido um tormento do início ao fim.

Horne também não está dizendo algo que ela não tenha dito antes. Em suas biografias, em entrevistas, de forma mais memorável em seu show *Lena Horne: A Dama e Sua Música (Lena Horne: The Lady and Her Music, 1984)*, Horne relatou o racismo que enfrentou na MGM (e ao longo de sua carreira): as tentativas de persuadi-la a fingir que não era negra, as críticas racialmente codificadas ao seu estilo (por exemplo, que ela abria muito a boca quando cantava), a incapacidade crônica de escalá-la exceto em números isolados inseridos nos filmes e facilmente cortados para exibição nos estados sulistas, o escândalo acerca de seu casamento com um homem branco. O simples fato de alguém tão magnética e bonita quanto ela ter parado de trabalhar na MGM em 1950, muito antes do sucesso dos musicais começar a declinar, sempre foi um testemunho eloquente de seu tratamento por lá. E,

1 Artigo "The Colour of Entertainment" publicado pela primeira vez na revista *Sight and Sound*, vol. 5, n. 11, 1995, pp. 28-31. Republicado na coletânea DYER, Richard. *Only Entertainment*. Londres e Nova York: Routledge, 2002, p. 36-45.

inadvertidamente, a MGM nos permite vislumbrar tudo isso no primeiro *Era Uma Vez Em Hollywood (That's Entertainment!, Jack Haley Jr., 1974)* em uma sequência mostrando as estrelas da MGM reunidas em um jantar de aniversário. A câmera percorre a mesa e nos mostra as estrelas sendo elas mesmas: Judy Garland efervescente, Clark Gable sorrindo, Greer Garson em traje de época, Katharine Hepburn falando, falando — e Lena, em silêncio, olhar fixo à meia distância, claramente aborrecida. Mesmo naquela época, para aqueles que se importavam em prestar atenção, sua linguagem corporal transmitia o que suas palavras deixam explícito em *Era Uma Vez Em Hollywood, Parte III*.

Portanto, não é a sensação de revelação que torna a contribuição de Horne para *Era Uma Vez Em Hollywood, Parte III* tão surpreendente. É, antes, o contexto dela. Todos os outros apresentadores — neste e nos outros filmes da série (incluindo *Quando Hollywood Dança (That's Dancing!, Jack Haley Jr., 1985)*, bem como *Era Uma Vez Em Hollywood e Era Uma Vez Em Hollywood, Parte II (That's Entertainment! Part II, Gene Kelly, 1976)*) — nos garantiram que na MGM a vida não passava de diversão, respeito e trabalho árduo gratificante. Não acreditamos nisso, mas a ideia de que assim o era fazia parte do próprio entretenimento oferecido. Como Jane Feuer discute em seu livro, *The Hollywood Musical* (1982), o formato de espetáculo-dentro-do-espetáculo de tantos musicais mostra o esforço e a habilidade envolvidos na montagem de um entretenimento, ao mesmo tempo em que reduz tudo a improvisação, espontaneidade, comunidade, companheirismo e diversão. O mesmo acontece na franquia *Era Uma Vez Em Hollywood* e ficamos em choque por alguém sequer sugerir algo em contrário.

O que torna o segmento de Horne ainda mais chocante é o que vem antes e depois dele. Antes, temos um número chamado “Passe o Cachimbo da Paz” (“*Pass That Peace Pipe*”), de *Tudo Azul (Good News, Charles Walters, 1947)*, brilhantemente interpretado pela esquecida Joan McCracken e uma série de pessoas que fingem ser garotos e garotas da universidade. Depois dele, temos Judy Garland, com a voz tensa e usando uma peruca assustadora, em “Eu sou uma Índia Também” (“*I'm an Indian Too*”),² um dos números que ela gravou para *Bonita e Valente (Annie Get Your Gun, George Sidney, 1950)* antes de abandonar o filme. Apresentados em *Era Uma Vez Em Hollywood, Parte III* sem comentários, os dois números baseiam-se nas premissas de que não há problema algum em pessoas brancas fazerem versões ridicularizantes dos movimentos de dança nativo-americanos e de que há algo intrinsecamente hilário nos nomes dos nativos americanos — assim, “Passe o Cachimbo da Paz” tem trava-línguas como “tal qual os Choctaws, Chickasaws, Chattanooga Chippewas fazem”, enquanto “Eu sou uma Índia Também” tem o refrão “A Sioux-oo-oo, a Sioux-oo-oo”. Então aqui temos Lena Horne elevando a consciência racial do filme e o filme prosseguindo como se ela não tivesse dito nada.

2 N.T. As palavras “índio” e “índia” não são mais utilizadas para se referir a pessoas indígenas, provenientes de povos originários ou nativo-americanos (no caso estadunidense). Todas as aparições destes termos no texto se referem a essas utilizações inadequadas no passado e que caíram em desuso.

A contribuição de Horne coloca em pauta toda a questão da raça e os musicais no estilo MGM (que não eram feitos exclusivamente pela MGM — *Modelos (Cover Girl)*, Charles Vidor, 1944), *Cinderela em Paris (Funny Face)*, Stanley Donen, 1957) ou *Alô, Dolly! (Hello Dolly!)*, Gene Kelly, 1969) são todos “musicais tipo MGM”, embora tenham sido produzidos pela Columbia, Paramount e Fox, respectivamente). Ela nos incita a olhar além da opulência e do dinamismo dos números reunidos pelo filme para considerar o caráter racial do entretenimento promovido pelo gênero musical.

Esta não é apenas uma questão da forma como os povos não-brancos dos Estados Unidos são representados, embora o céu seja testemunha de que há muitos pecados de omissão e comissão neste frente. Os precedentes são talvez os mais atordoantes. Atenhamo-nos aqui apenas aos afro-americanos, a fonte da música popular dos EUA, ela própria uma das maiores glórias da cultura do século XX. Admitamos também que há demasiada dor, amargura e contestação em pessoas como Billie Holiday ou Paul Robeson para que fossem acomodados facilmente ao evangelho do regozijo do musical. Mas pense nos talentos negros de canções animadas disponíveis que ou não foram escalados ou foram desperdiçados: Nat King Cole, Billy Eckstein, Ella Fitzgerald, Eartha Kitt, Sarah Vaughan, para começar, e dançarinas como Honi Coles ou Katherine Dunham, cujos nomes são talvez menos familiares precisamente porque foram tão pouco registrados no cinema. Mesmo quando pessoas como Louis Armstrong, Pearl Bailey, Cab Calloway, os Nicholas Brothers, Bill Robinson, Hazel Scott, Ethel Waters ou, claro, Lena Horne eram chamados, era quase sempre num tipo de gueto ou noutro: o musical com elenco totalmente negro, o número que pode ser descartado sem atrapalhar a história ou a edição (como o intenso “Onde ou Quando” (“*Where or When*”) de Horne em *Minha Vida é uma Canção (Words and Music)*, Norman Taurog, 1948)) ou, no caso do sublime Bill Robinson, o cantinho das crianças, como fiel escudeiro de Shirley Temple. Todos estes pelo menos tiveram tais performances preservadas em película e, como Donald Bogle argumenta em seu livro *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks* (1973), o que esses artistas conseguem nesses momentos ultrapassa em muito as limitações do espaço e do papel que lhes foram atribuídos. Geralmente há algo a ser salvo até mesmo dos exemplos menos promissores: as performances de Robinson com Temple não são apenas excelentes exemplos de seu estilo oscilante e irrequieto, mas também fornecem umas das poucas imagens que temos de interação entre um homem adulto e uma criança do sexo feminino que não é nem bajuladora nem (de modo geral, simultaneamente) sinistra. No entanto, o que sabemos sobre ele por outras fontes nos faz perceber o quão severamente Hollywood restringiu seu alcance e, portanto, que magia ela negligenciou, novamente.

Artistas negros em musicais no estilo MGM quase sempre interpretam personagens que nada mais são do que artistas (as exceções são os poucos musicais com elenco totalmente negro). Eles podem ser – muitas vezes são –

escravizados, criados, garçons, prostitutas, mas tudo o que fazem nessas funções é entreter. É assim que tem sido nos filmes há muito tempo: quando os sulistas brancos em *O Nascimento de uma Nação* (*The Birth of a Nation*, D. W. Griffith, 1915) mostram aos seus amigos brancos do Norte os arredores da plantação, o que lhes mostram são negros dançando. Geralmente, negros em musicais interpretam explicitamente artistas profissionais, tipicamente em apresentações em clubes vistos pelos personagens brancos em uma saída à noite. É claro que os musicais são muitas vezes sobre personagens que são artistas, mas quando são brancos, geralmente eles também têm vidas, especialmente vidas amorosas, bem como carreiras, parentes vexatórios, problemas pessoais de um tipo ou de outro. Nenhuma vida tão ampla é dada a personagens negros (se é que podemos realmente chamá-los de personagens), privando suas aparições das ressonâncias emocionais que a narrativa e a caracterização ao redor fornecem aos números nos musicais.

A negritude é contida no musical, guetificada, estereotipada, aprisionada na categoria de “apenas entretenimento”. No entanto, a contenção é a antítese do entretenimento que o musical oferece. Começar, de repente, a cantar a plenos pulmões ou dançar quando bem entende, esta é a alegria do musical. É no privilégio dos brancos poderem fazer isso, e no que isso nos diz sobre o sonho branco de estar no mundo, que o musical constrói, da maneira mais perturbadora, uma visão de raça.

Isto tem a ver com uma relação tanto com o espaço físico quanto com os espaços culturais de outros povos. É inerente aos elementos fundamentais da performance musical, da dança e da canção. A dança é, por definição, sobre corpos no espaço, sobre como os corpos se relacionam com outros corpos, como se movem através do espaço, como utilizam ou se submetem ao ambiente que os rodeia. De forma menos óbvia, cantar também tem a ver com espaço; o canto se propaga no espaço de uma maneira diferente da fala e diferentes tipos de canto, do cantarolar (*crooning*) ao canto a plenos pulmões (*belting*), se impõem de maneira diferente ao mundo ao redor de quem canta. A voz leve e a rendição hábil de Fred Astaire criam uma intimidade que envolve apenas ele e sua parceira — ninguém percebe quando ele murmura “Bochecha com Bochecha” (“*Cheek to Cheek*”) para Ginger Rogers em uma pista de dança lotada em *O Pícolino* (*Top Hat*, Mark Sandrich, 1935), antes de levá-la para uma área isolada. Por outro lado, no final de “É Maravilhoso” (“*S Wonderful*”) em *Sinfonia de Paris* (*An American in Paris*, Vincente Minnelli, 1951) Gene Kelly e Georges Guetary afastam-se cada vez mais um do outro numa rua parisiense, bradando alternadamente um para o outro a exultação de estarem apaixonados:

É maravilhoso!
É excepcional!
C'est magnifique!
C'élégant!
C'est quelque chose!
É maravilhoso!
Que você se importe comigo!

É maravilhoso!
É por isso que me apaixonei!
É o que eu procuro!
É o que eu quero!
Da cabeça aos pés!
É maravilhoso!

Eles dominam a rua e os transeuntes olham com carinho para aquelas, sem dúvida, loucuras de amor (*les folies de l'amour*).

Os musicais tipicamente nos mostram espaços inteiramente ocupados por brancos, dançando onde querem, cantando tão ruidosamente ou intimamente quanto necessitam. Isto geralmente acontece, tal qual para artistas negros, dentro dos limites do espaço de entretenimento, do palco de teatro ou de cabaré. Ainda assim, tratava-se de um espaço extraordinariamente elástico, especialmente nas mãos de um Busby Berkeley nos musicais da Warner Brothers da década de 1930. No entanto, era um dos diferenciais da tradição da MGM romper com a apresentação exclusiva ao espetáculo-dentro-do-espetáculo e nos oferecer [personagens] cantando na chuva e dançando na rua. Foi aí que começou a ser difícil fazer um melhor uso de artistas negros.

Um dos números mais adoráveis de todos os musicais da MGM é “Rua Principal” (“*Main Street*”) em *Um Dia em Nova York* (*On the Town*, Stanley Donen e Gene Kelly, 1949). É gloriosamente simples: o cenário é um estúdio de ensaio vazio, os artistas vestem as roupas do dia a dia dos seus personagens, a melodia é descontraída, as palavras são simples e os passos de dança parecem pouco mais do que passeios, saltos e brincadeiras de criança coreografados. Resumindo, “Rua Principal” diz “qualquer um pode fazer isto e ser muito feliz”. Na música, Gene Kelly convida Vera-Ellen a imaginar que eles estão de volta à sua pequena cidade, Meadowville, no interior da América, caminhando juntos pela rua principal. O nome da cidade e da rua são arquétipos da banalidade. Enquanto dançam, em sua imaginação eles se regozijam com a cordialidade e a liberdade da vida cotidiana americana. Mas em quantas ruas principais de quantas cidades pequenas dos EUA podemos imaginar um casal negro passeando

com uma alegria sem cautela? Isto não significa exigir que o musical seja realista, mas sim sugerir como mesmo a imaginação utópica tem os seus limites de plausibilidade. “Rua Principal” funciona porque parece psicologicamente correto imaginar brancos – mas apenas brancos – tão à vontade no coração dos Estados Unidos.

Este sentimento é intensificado em números que começam com uma transição de um espaço mais confinado para um mais aberto. Nem sempre é fácil obter o impacto disso a partir da franquia *Era Uma Vez Em Hollywood*, que geralmente nos apresenta apenas os números (geralmente incompletos), e não as situações de onde surgem os números. *Era Uma Vez Em Hollywood, Parte III* inclui, por exemplo, “Urze na Colina” (“*The Heather on the Hill*”) de *A Lenda dos Beijos Perdidos* (*Brigadoon*, Vincente Minnelli, 1954) e temos a emoção de Cyd Charisse e Gene Kelly subindo a colina e dançando ao longo de seu cume, mas a canção em si (que precede a dança) é cortada, bem como o contexto narrativo circundante. Em suas corridas e danças, sentimos algo do romantismo de sublimes lugares altos e paisagens pitorescas, mas perdemos a compreensão desenvolvida no enredo acerca das restrições às relações heterossexuais e das limitações um tanto mais misteriosas a todos os relacionamentos na condenada vila de Brigadoon. A sensação de ar fresco e espaços abertos de “Urze na Colina”, a ênfase na elevação na dança, tudo isto tem seu significado na forma como incorporam a excitação dos personagens em transcender as restrições em suas vidas. São [sensações] equivalentes a estas que fazem tantos grandes números levitarem: Gene Kelly, Rita Hayworth e Phil Silvers saindo de seu bar favorito para a rua em *Modelos* para “Abrir Espaço para o Amanhã!” (“*Make Way for Tomorrow!*”); o final da canção “Minhas Coisas Favoritas” (“*My Favorite Things*”) em *A Noviça Rebelde* (*The Sound of Music*, Robert Wise, 1965) cortando de Julie Andrews sentada em seu quarto se perguntando o que fazer com aquelas crianças infelizes para uma montagem dela liderando-as em brincadeiras ao ar livre por Salzburgo, terminando em um topo de uma montanha prontas para o próximo número, “Dó Ré Mi” (“*Do Re Mi*”); os subordinados intimidados que decidem “Vestir [Suas] Roupas de Domingo” (“*Put on [their] Sunday Clothes*”), sair de casa, descer a rua e ir para Nova York em *Alô, Dolly!* Pessoas negras fazendo as mesmas coisas pareceriam, na imaginação dos brancos, uma tentativa aterrorizante de assumir o controle.

No entanto, o que os brancos fazem em relação a seus ambientes nestes números é precisamente assumirem o controle. Em todos os exemplos que citei até agora, o espaço que eles dominam já é um espaço branco, sobre o qual a sociedade lhes dá direito, mas a estrutura de sentimento subjacente é o direito de se expandir no espaço, não importa a quem pertença. Algo disso fica evidente em outro número cintilante de *Um Dia em Nova York*, “Homem Pré-Histórico” (“*Prehistoric Man*”), que começa com Ann Miller dizendo a Jules Munshin, no Museu de História Natural de Nova York, que ela gosta dele muito mais do que do homem moderno médio, porque ele se parece com

um homem das cavernas. Assim que a dança começa, Miller lidera o grupo (Munshin, Betty Garrett, Gene Kelly e Frank Sinatra) em uma exploração despudorada e enérgica do museu. Eles utilizam o que está ao alcance para expressarem seus entusiasmos libidinais e a história natural que tem à mão acaba por ser os artefatos da cultura “primitiva”. Portanto, há tambores, instrumentos árabes, peles de urso, cabanas nativo americanas e assim por diante... tudo é válido em prol do regozijo branco. O número – e precisamente em sua exuberância intoxicante – é o próprio modelo da estrutura de sentimento colonial: expansão no espaço, controle sobre o que está nesse espaço, incorporação do que está lá para propósitos brancos. Esse movimento de expansão e incorporação está no cerne da construção da raça no musical.

“Homem Pré-Histórico” zomba dos despojos de um espaço derivado da expansão: o museu é um repositório da exploração branca e do colonialismo. O musical frequentemente esteve preparado para ir mais longe, na verdade para entrar naquele espaço (desde que pudesse recriá-lo em estúdio, claro). Os primeiros musicais da MGM baseados em operetas por vezes tratavam explicitamente do colonialismo: *Oh, Marieta!* (*Naughty Marietta*, Robert Z. Leonard e W. S. Van Dyke, 1935), *A Canção do Deserto* (*The Desert Song*, Roy Del Ruth, 1929), *Rose Marie* (W. S. Van Dyke, 1936), *O Vagalume* (*The Firefly*, Robert Z. Leonard, 1937). Em outros musicais, o mundo não-branco está estranhamente desprovido de pessoas não-brancas: não há negros na ilha caribenha de *O Pirata* (*The Pirate*, Vincente Minnelli, 1943), por exemplo, nem nativos americanos em *Oklahoma!* (Fred Zinnemann, 1955). Até mesmo um musical sensível à raça como *Ao Sul do Pacífico* (*South Pacific*, Joshua Logan, 1958) celebra a luxúria dos soldados brancos (e um ou dois negros) em “Não Há Nada Como Uma Dama” (“*There is Nothing Like a Dame*”), performado em uma praia da Polinésia desprovida de polinésios, exceto a senhora idosa, Bloody Mary, que atende às necessidades deles (drogas, bebidas alcoólicas, mulheres).

Uma das cenas deletadas que aparece em *Era Uma Vez Em Hollywood, Parte III* é “A Marcha dos Doagies” (“*The March of the Doagies*”) de *As Garçonetes de Harvey* (*The Harvey Girls*, George Sidney, 1946), um musical com Judy Garland ambientado no Velho Oeste. O número mostra os habitantes da cidade caminhando pela região em clima de celebração. Com o avanço implacável dos movimentos em massa, edição firme e sua *mise-en-scène* à luz de tochas, a cena parece nada mais do que uma reunião da Ku Klux Klan. Isso é tomar posse da terra com força total. Não admira que tenha sido descartada. Ela torna explícito o que está mascarado em um número anterior do filme, “No Atcheson, Topeka e Santa Fé” (“*On the Atcheson, Topeka and the Santa Fe*”), que mostra as heroínas chegando no trem de mesmo nome ao povoado que será seu novo lar. O número – valorizado com razão por aficionados do gênero – apresenta uma interação complexa entre cantores, coreografia e movimentação de câmera;

possui uma melodia grandiosa e cativante, com variações estimulantes, mas também ruminativas e cômicas; e é um excelente exemplo de um número que se expande em direção ao exterior, à medida que as pessoas descem da sua longa viagem de trem e adentram o novo povoado, com espaço para música e dança, para desprendimento e entusiasmo, ampliando-se cada vez mais à medida que o número avança, a combinação de elementos que evocam uma instantânea (e também literal) harmonia, culminando em uma esplêndida dança em uníssono ao lado da locomotiva enquanto ela parte. A cena possui todo o brio e espontaneidade que faltam em “A Marcha dos Doagies” — mas ela também é sobre a posse da terra: a canção celebra um dos principais instrumentos através dos quais isso foi alcançado, a ferrovia, enquanto o número mostra brancos em exultante ocupação do mundo.

Branco nos musicais têm uma relação arrebatadora com o ambiente. Isto pode estar restrito aos momentos utópicos dos números, mas eles são todavia a razão pela qual nós vamos assistir musicais. Tal natureza potencialmente colonialista é sugerida não só pela forma como os brancos andam pelas ruas a passos largos como se fossem seus donos (o que, num certo sentido, eles o são) e irrompem por todos os demais locais (que não os pertencem), mas também pela maneira como as culturas dos colonizados, conforme os brancos as percebem, são incorporadas à trama musical e terpsicórica dos números. Isto é evidente em “Homem Pré-Histórico”, não apenas nos objetos etnográficos escolhidos e manipulados pelos bailarinos, mas também na maneira como eles adaptam os seus movimentos, adotando gestos, formas e até sons de dança “étnica”: um pouco de traseiro balançando para Ann Miller quando ela se apossa de alguns instrumentos árabes, alguns passos altos com a coluna curvada e brados para Betty Garrett quando ela coloca um cocar nativo americano, e pisadas fortes e sons de ‘ugh’ quando todos os cinco agarram alguns tambores africanos.

A propensão do musical a fazer esse tipo de coisa é satirizada no brilhante número “Som Estereofônico” (“Stereophonic Sound”) em *Meias de Seda* (*Silk Stockings*, Rouben Mamoulian, 1957), em que Fred Astaire e a encantadora Janis Paige debocham dos imperativos comerciais da época (mais espetáculo, sacrifique o enredo). A certa altura, eles cantam sobre como não basta apenas dançar, que é preciso ter “balé russo, ou balé chinês, ou balé de Bali, ou qualquer balé”, e a cada menção eles assumem, com extraordinária precisão e velocidade, uma pose que sintetiza o estilo nacional em questão. Números que apresentam alguma referência cultural não-estadunidense fazem isso o tempo todo, resvalando para um pouco de “africano” aqui, um pouco de “irlandês” ali, e assim por diante. Todos conhecemos o repertório: pisadas sincopadas, com cabeça e ombros inclinados para a frente, é “índio vermelho”; movimentos laterais da cabeça, com as mãos tocando-se acima dela, é “indiano” (como na Índia); calcanhares rápidos e estrondosos e braços arqueados circulando ao redor do corpo é “espanhol”; e qualquer coisa

que ostenta quadris, virilha e traseiro é “negro”. Canções, e especialmente orquestrações, podem fazer o mesmo tipo de coisa. A exatidão e a rapidez com as quais isso é efetuado são geralmente de tirar o fôlego.

Pode-se considerar isso eclético, como um reconhecimento generoso das riquezas da música e da dança de outras culturas. Poderia até soar como um hibridismo pós-moderno ao pé da letra. Há, sem dúvida, uma necessidade sentida de atualizar e revigorar a música e a dança brancas, de fato, a vida e o espírito dos brancos, com a vitalidade, a sensualidade e a diferença genuína proveniente de outras culturas. No entanto, todas estas últimas são subordinadas a necessidades brancas, a objetivos brancos, a ostentações brancas. Afinal, não se trata de dançar com o Outro, mas de incorporá-lo, literalmente assimilar o Outro em seu próprio corpo.

Há inclusive uma insinuação de que brancos seriam melhores na música e na dança negras (e outras) do que os próprios negros. A mais notável coreografia de dança negra sulista em musicais pode muito bem ser “Balançando a Tristeza para Longe” (“*Shakin’ the Blues Away*”) de Ann Miller em *Desfile de Páscoa (Easter Parade)*, Charles Walters, 1948), um *tour de force* de sapateados e *shimmies*.³ Embora as raízes negras dos sapateados possam ter sido esquecidas ou sequer conhecidas pelo público branco na época em que a cena apareceu pela primeira vez, os *shimmies* eram o movimento de dança “negra” por excelência na imaginação branca. E, se isso não bastasse, a canção, embora nunca mencione a cor da pele, versa sobre o que “eles” fazem “lá no Sul”, e com certeza não se trata do tipo de gracejo que as senhoras e senhores brancos sulistas aprovariam.

3 N.T. Em tradução literal, “tremedeiras” ou “bamboleios”.

Se Ann Miller executou a mais notável coreografia de dança negra sulista, então o maior expoente da arte negra do sapateado é Fred Astaire (e eu sou Cyd Charisse). O caso dele é interessante. Em *Ritmo Louco (Swing Time)*, George Stevens, 1936) ele se prepara para prestar homenagem às suas fontes, e especificamente a Bill Robinson, no número “Bojangles do Harlem” (“*Bojangles of Harlem*”). Generosamente intencionado, sem dúvida, mas o uso do *blackface* não deixa de ser perturbador (mesmo que esteja muito longe das caricaturas grotescas dos menestréis), e não teria sido melhor se Astaire tivesse usado sua influência para colocar o próprio Robinson em cena? Gerald Mast, no livro *Can’t Help Singing* (1987), elogia os vários números em que Astaire dança com homens negros (não mulheres, provavelmente porque isso levantaria a questão da sexualidade): “Toque Esse Baixo” (“*Slap that Bass*”) em *Vamos Dançar? (Shall We Dance?)*, Mark Sandrich, 1937), um número com prisioneiros negros e brancos em *Ao Compasso do Amor (You’ll Never Get Rich)*, Sidney Lanfield, 1941) e, talvez o mais famoso, “Brilho nos Seus Sapatos” (“*Shine on Your Shoes*”) em *A Roda da Fortuna (The Band Wagon)*, Vincente Minnelli, 1953). Este último acontece em um fliperama na Rua 42; o número começa com o ritmo do ‘rapaz’ engraxate LeRoy Daniels, fazendo seu

trabalho e desemboca em um *pas de deux* entre ele e Astaire. No entanto, dificilmente é uma coreografia igualitária. Ocasionalmente, os dois homens ocupam a tela igualmente e fazem movimentos idênticos ou equivalentes, mas na maior parte do tempo Daniels é coreograficamente subserviente a Astaire. O despreocupado engraxar de sapatos de Daniels pode fornecer a Astaire a inspiração para se animar neste miserável fliperama (que simboliza para ele o declínio do entretenimento da Broadway), dançar com um dançarino negro pode sinalizar o reconhecimento das fontes (e mestres) desta tradição, mas ainda assim Daniels está lá apenas para proporcionar um ponto de partida rítmico e radiante para o brilhantismo de Astaire e os sentimentos de libertação de seu personagem.

A maioria dos números não vão tão longe quanto os de Astaire no reconhecimento de suas fontes negras e de outras etnias. A citação vigorosa, como em “Homem Pré-Histórico” ou “Som Estereofônico”, é uma coisa. O domínio imediato de danças exóticas, especialmente as latino-americanas, também é aceitável. Mas o quanto que a música e a dança negra e hispânica são as fundações da música popular estadunidense não pode ser reconhecido – está tudo tão profundamente incorporado nos musicais da MGM a ponto de desaparecer de vista.

Era Uma Vez Em Hollywood, Parte III termina com o trecho de “Isso é Entretenimento!” (“*That’s Entertainment!*”) de *A Roda da Fortuna*. É uma canção de listagem, que apresenta todas as coisas que podem ser chamadas de “entretenimento”, incluindo deliberadamente Sófocles e Shakespeare ao lado do melodrama, da comédia, das “luzes sobre a senhora de meia-calça” e do “palhaço com as calças caindo”. Acontece em um palco de teatro, com quinquilharias de cenário por toda parte. No decorrer do número, os artistas (Fred Astaire, Jack Buchanan, Cyd Charisse, Nanette Fabray e Oscar Levant), de início próximos uns dos outros, passam a se movimentar por toda a área do palco, usando plataformas, guinchos e adereços em uma celebração da inteligência, da energia e da espontaneidade do entretenimento. No entanto, durante toda a canção, não há ao menos uma menção a nada que pudesse ser chamado de negro, embora a música e a dança invocadas não pudessem ter existido sem recorrerem a formas culturais negras (e a outras). Sempre tendi a rejeitar as palavras finais de “Isso é Entretenimento!”:

O truque pode ser balançar uma bandeira

*Isso começou com um Sr. Cohan*⁴

Hip hooray, o jeito americano

4 N.T. Aqui a canção atribui a origem do entretenimento às apresentações do artista branco George M. Cohan (1878-1942), que costumava balançar uma bandeira estadunidense no palco durante as rendições de sua canção “You’re a Grand Old Flag” (1906) – o tipo de mito fundacional que Dyer busca desbancar em sua argumentação.

O mundo é um palco

O palco é um mundo

De entretenimento!

— mas sempre presumi que se tratava de uma sensibilidade excessivamente europeia de minha parte. Agora, entretanto, não posso deixar de refletir sobre a cor do entretenimento na própria América e como isso foi processado de maneira tão irremediável pelo musical da MGM.

Tradução, Jocimar Dias Jr.

REFERÊNCIAS

BOGLE, Donald. *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks*. Nova York: Viking, 1973.

FEUER, Jane. *The Hollywood Musical*. Londres: British Film Institute/Macmillan, 1982.

MAST, Gerald. *Can't Help Singing: The American Musical on Stage and Screen*. Woodstock, Nova York: Overlook Press, 1987.

LEITURAS COMPLEMENTARES

BOGLE, Donald. *Brown Sugar: Eighty Years of America's Black Female Superstars*. Nova York: Da Capo, 1980.

DYER, Richard. "The space of happiness in the musical", *Aura*, vol. 4, n. 1, 1998, pp. 31-45.

MCKINNON, Kenneth. "I keep wishing I were somewhere else: space and fantasies of freedom in the Hollywood musical". In:

MARSHALL, Bill; STILWELL, Robynn (ed.). *Musicals, Hollywood and Beyond*. Exeter: Intellect Books, p. 40-46.

NAREMORE, James. "Uptown folk: blackness and entertainment in *Cabin in the Sky*"; e KNEE, Adam. "Doubling, music, and race in *Cabin in the Sky*". In: GABBARD, Krin (ed.). *Representing Jazz*. Durham, Carolina do Norte: Duke University Press, p. 169-92 e 193-204.

ROBERTS, Shari. *Seeing Stars: Feminine Spectacle, Female Spectators and World War II*. Tese (Doutorado) — University of Chicago, Chicago, 1993.