



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

Whaddaya hear? Whaddaya say?
**A sonorização do cinema e o seu impacto na construção
genológica em Hollywood entre 1927 e 1939**

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa para
obtenção do grau de mestre em Estudos de Cultura

por

Ana Luís Silva Semedo Pinheiro

Faculdade de Ciências Humanas

Setembro de 2014



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

Whaddaya hear? Whaddaya say?
**A sonorização do cinema e o seu impacto na construção
genológica em Hollywood entre 1927 e 1939**

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa para
obtenção do grau de mestre em Estudos de Cultura

por

Ana Luís Silva Semedo Pinheiro

Faculdade de Ciências Humanas

Sob orientação da Prof.^a Doutora Isabel Capelo Gil

Setembro de 2014

We gestate in Sound, and are born into Sight

Cinema gestated in Sight, and was born into Sound.

– Walter Murch (Chion, 1994: vii)

Resumo

Os estudos fílmicos contemporâneos atribuem à sonorização do cinema um papel que extravasa uma dimensão puramente técnica. A sua estreia no filme *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927) estabeleceu-o, desde então, como um evento emancipado do estatuto hierarquicamente inferior de complemento da imagem, uma vez que contribuiu de forma direta para a fundação de novos géneros na produção *mainstream* de Hollywood.

A presente dissertação visa estudar o advento do som como um catalisador na amplificação do tecido genológico do cinema clássico americano. Para tal, será feita uma contextualização histórica do processo de sonorização, seguida de um levantamento e análise de títulos produzidos entre 1927 e 1939 pertencentes ao filme musical, ao filme de terror, à comédia *screwball* e ao filme de *gangsters*, nos quais se atentará a sequências que confirmem o som como ferramental essencial na concretização da matriz do género em foco. Num exercício de investigação aplicada desenvolvido em colaboração com o Departamento de Exibições Permanentes da Cinemateca Portuguesa e o Arquivo Nacional de Imagens em Movimento (ANIM), é objetivo último desta investigação a apresentação de uma proposta de programação no contexto da transição do cinema mudo para o sonoro.

Keywords: som; cinema; sonorização; género; Hollywood

Abstract

Contemporary film studies regard the synchronization of sound on film as more than a strictly technical innovation. From the moment the audience first heard Al Jolson's spoken words in *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927), it emancipated itself from a hierarchically inferior status of complement of the image by directly contributing towards the foundation of new genres in Hollywood mainstream productions.

The following dissertation aims to study the advent of sound as a main catalyzer in the expansion of film genres in American classical cinema. In this sense, it features a historical contextualization of the transition process from silent to sound film, followed by an analysis of productions from the musical, horror, screwball and gangster genres, focused on the way the sound track reflects their respective matrixes. This investigation was developed in collaboration with the Portuguese Film Museum and ANIM, and its ultimate goal is the proposal of a film cycle comprised of the most relevant productions within this context.

Keywords: sound; film; advent of sound; genre, Hollywood

To my Steamboat Willie.

Agradecimentos

Aos meus verdadeiros professores. Aos docentes do Mestrado em Estudos de Cultura, em particular a Professora Alexandra Lopes e a Professora Isabel Capelo Gil, orientadora deste trabalho. Ao Dr. Rui Machado e ao pessoal do ANIM, pela disponibilidade constante. Ao Professor Mário Jorge Torres, que validou a minha paixão pelo cinema e me introduziu à magia fílmica da década de 1930. Aos meus “criadores” de momentos escapistas, Matias e Leonor. Aos amigos e amigas sempre preocupados, os McGuires e os Marretas, em particular a Carolina, a Ângela e, claro, a Raquel. Aos meus alunos. Ao Amândio, por Robert Gitt. À minha família. A Gabriela Altaf pelas palavras sábias. Aos meus pais, cujo apoio foi *sempre* incondicional e insuperável. Acima de tudo, a José Luís Bértolo, que sabe bem porquê.

E a Katharine Hepburn, Busby Berkeley, Fredric March, Carole Lombard, Howard Hawks, Cary Grant, George Cukor, Gregory La Cava, Miriam Hopkins, James Whale, Michael Curtiz, Edward Everett Horton, William Powell, Claudette Colbert, Robert Gitt, Clark Gable, Ernst Lubitsch, Boris Karloff, Jeanette MacDonald & Maurice Chevalier, Fred Astaire & Ginger Rogers, Rouben Mamoulian, James Cagney, Kong e Baby, pela fantástica companhia.

Índice

Introdução	9
1. O evento da sonorização do cinema	
1.1. Os primórdios do som no cinema	20
1.2. O som em disco: o sistema Vitaphone	24
1.3. O som em película: Phonofilm, Movietone, Cinephone e Photophone	27
1.4. A Academia: desenvolvimento, divulgação e standardização	31
2. O som como marca de género em Hollywood	
2.1. Sobre a noção de género cinematográfico	34
2.2. O filme musical	39
2.3. O filme de terror	48
2.4. A comédia <i>screwball</i>	66
2.5. O filme de <i>gangs</i> ters	85
Conclusão	97
Bibliografia	101
Anexos	
A. Proposta de Programação	111
B. Anexo Fotográfico	117

Introdução

O advento do som foi um dos momentos-chave na história do cinema. O seu nascimento, convencionalmente datado de 1927 aquando da estreia do filme *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927)¹, marcou uma viragem não só ao nível tecnológico, mas também estético e dos modelos narrativos. Este evento teve um cariz revolucionário na indústria cinematográfica em Hollywood, onde prosperou e, até ao fim da década de 1920, suplantou o anterior cinema mudo. Os diferentes elementos do processo cinematográfico moldaram-se em torno da sonorização do cinema: a tecnologia implicada no processo sonoro obrigou a restrições nos movimentos de câmara que levaram os cineastas a criar planos alternativos, entre eles o plano americano; a mutação do registo mudo para o sonoro atribuiu voz ao ator, assim munindo-o de uma nova ferramenta dramática e levando a uma renovação considerável do sistema de estrelas da indústria; os acompanhamentos musicais originais, imbuídos de intenção narrativa, surgem como nova plataforma de criação para os compositores. Neste trabalho, propõe-se que a sonorização do cinema teve uma função catalisadora na amplificação do tecido genológico do cinema clássico hollywoodesco².

A produção contemporânea em Hollywood atravessa um momento de inovação tecnológica cujo sucesso comercial e técnico são evidentes. Os filmes dos grandes estúdios primam pela excelência dos seus efeitos especiais: James Cameron aperfeiçoa o 3D em *Avatar* (James Cameron, 2009); Peter Jackson questiona a ficcionalidade da Terra-Média com a verosimilhante captação de imagem a 48 fps (*frames per second*) em *The Hobbit: An Unexpected Journey* (Peter Jackson, 2012). Há, contudo, uma aparente incompatibilidade entre a primazia tecnológica e a valorização crítica³. Hoje, tal como no momento da sonorização do cinema, estabelece-se uma dialética hierárquica que nega – ainda que temporariamente – o carácter transformador de um evento tecnológico na estética e narrativa

¹ Como será analisado no capítulo 1, esta convenção não é totalmente verdadeira uma vez que o som já era incorporado em alguns filmes sob a forma de efeitos sonoros por altura da estreia de *The Jazz Singer*. Este filme marca, convencionalmente, a estreia de diálogo sincronizado em cinema.

² «O cinema clássico de Hollywood corresponde a um conjunto fechado, cronologicamente delimitado pela formação e declínio dos grandes estúdios – ou seja, aproximadamente desde finais da primeira década do século XX até finais dos anos 1950» (Nacache, 2012: 7).

³ Como exemplo de uma receção crítica negativa ao 3D, vide os artigos do conceituado crítico Roger Ebert no contexto da estreia do filme *Avatar* (James Cameron, 2009) em Ebert (2010) e Ebert (2011).

cinematográficas. Neste contexto, é pertinente que os estudos fílmicos se debrucem sobre esta problemática, sendo para tal fundamental compreender a articulação destes aspetos aquando da introdução de som no cinema. Assim, a presente dissertação ambiciona estudar o impacto da sonorização na (re)configuração de determinados géneros cinematográficos em Hollywood, nomeadamente o musical, o filme de *gangsters*, o filme de terror e a comédia *screwball*. Para tal, será feito um levantamento e uma análise de títulos produzidos entre 1927 e 1939 que sejam representativos do modo como este evento transformou o género cinematográfico ao qual os filmes escolhidos pertencem.

O estabelecimento deste intervalo de tempo prende-se com diversos fatores. Como foi anteriormente mencionado, o ano de 1927 marca, convencionalmente, o início do cinema sonoro. Já o ano de 1939 representa, para o crítico André Bazin (2005a: 29, 31), o apogeu do cinema clássico americano, o que, neste contexto de investigação, justifica a inclusão de títulos produzidos ao longo de toda a década de 1930, assim permitindo a análise de filmes que representem diferentes fases de evolução de uma determinada matriz genológica. Os géneros selecionados, por sua vez, correspondem àqueles cuja existência e conceptualização dependeu consideravelmente da introdução de som no cinema, como referido por Thompson e Bordwell (2003b: 228): «Many genres from the silent era continued uninterrupted into the sound period. Technical changes within the industry [...], however, caused some new genres to arise and some new variants to be introduced into old ones.» Serão estes (sub)géneros que estarão em análise neste trabalho, e, por este motivo, o (melo)drama, o filme de animação, o filme histórico e a comédia *slapstick* não integram esta seleção, tendo incorporado o som sem alterações significativas à sua matriz narrativa. Do mesmo modo, o filme social – um produto do contexto americano pós-*crash* da bolsa durante esta década –, o filme de guerra e o *western* não foram selecionados, já que a sua conceptualização também não reflete diretamente a influência da sonorização.

Este trabalho insere-se no contexto dos estudos fílmicos, disciplina que reflete sobre a história, a teoria e a crítica de cinema. A fundação de algumas escolas de cinema ocorreu relativamente cedo face ao surgimento da Sétima Arte⁴, mas só depois da Segunda Guerra Mundial esta disciplina viria a estabelecer-se no meio académico. No período do pós-guerra,

⁴ A Escola de Cinema de Moscovo foi estabelecida em 1919. Nos Estados Unidos, a USC School of Cinematic Arts surgiria uma década mais tarde, em parceria com a Academy of Motion Pictures Arts and Sciences.

«[n]ew kinds of filmmaking emerged in Europe along with passionate, well-informed criticism about the history and art of the movies, including Hollywood genre films» (Corrigan e White: 9). Esta corrente crítica foi particularmente significativa na cultura francesa, habitada por uma cinefilia que tornava cada vez mais frequentes os cineclubes e tertúlias. Neste contexto, surgiu, entre outras, a emblemática revista *Cahiers du Cinéma*, fundada em abril de 1951 por André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze, Joseph-Marie Lo Duca e Léonide Keigel («Qui sommes-nous», s.d.). Ganhando uma voz de projeção alargada através destas publicações, esta corrente crítica permitiu que o cinema mundial assistisse a uma conceptualização teórica e a uma análise crítica dos seus conteúdos e formas. Entre outras cinematografias, o cinema clássico de Hollywood foi celebrado por estes críticos, que o associariam à *politique des auteurs*, desenvolvida no subcapítulo 2.1 do presente texto, de acordo com a qual «o realizador era o verdadeiro criador do filme» (Tudor, 2009: 124). O cinema americano ver-se-ia, assim, objeto de debates críticos que viriam a integrar o sistema universitário nos anos sessenta e setenta, quando o surgimento de diversos seminários cimentaram a sua posição no seio da academia, tanto no Reino Unido como nos Estados Unidos da América. Dizem Corrigan e White sobre os estudos fílmicos na atualidade:

Today the study of film represents a wide spectrum of approaches and points of view, including studies of different historical periods or national cinemas, studies of how race and gender play a part in the kinds of movies made and audiences' responses to them, and studies of particular aesthetic or formal features of films. (Corrigan e White, 2009: 8)

Na vasta tessitura teórica dos estudos fílmicos, os *sound studies* – ou estudos de som – são de importância crucial para esta dissertação. O estabelecimento desta disciplina em contexto cinematográfico não tem uma ocorrência cronológica definida. No entanto, apesar de a temática ter surgido em textos críticos desde cedo, só no final dos anos 1970 as teorias cinematográficas começaram a valorizar o som (Gardies, 2006: 57). Este facto permite, assim, destacar dois momentos na conceptualização crítica dos estudos de som: o primeiro, clássico, num contexto centrado na imagem em que o próprio cinema procurava autonomia das restantes artes; e o segundo, contemporâneo, num contexto sonoro em que som partilha o *status* da imagem.

Na antologia *Sound Film. Theory and Practice*, uma compilação de ensaios que fornece diversas conceções críticas sobre o som no cinema, os editores Elisabeth Weis e

John Belton afirmam que as opiniões clássicas foram alicerçadas na noção de que a essência do cinema estava na imagem:

The introduction of sound – or more particularly of talk, dialogue, or language – posed tremendous problems for the champions of pure cinema, who located the source of its artistry within the silent discourse of images that constituted a unique “language”. Through expressionistic manipulation of the plastics of the image or through montage, the cinema could articulate anything. The addition of sound threatened the hegemony that the images had exercised over cinematic expression for more than thirty years. (Weis e Belton, 1985: 75)

Destacando a problemática da inserção de diálogo no cinema, continuam: «Actual language posed a threat to a figurative language that had evolved to a state of near-perfection during the silent era» (*ibidem*). Neste sentido, alguns destes primeiros textos críticos veiculam não uma opinião puramente opositora ao evento do som, mas especificamente da introdução de diálogos, que aproximavam o cinema do teatro. A inserção de efeitos sonoros e de música, por sua vez, seria assimilada por alguns destes cineastas, desde que por via de práticas assíncronas.

Algumas das opiniões objetáveis à introdução de som incluem a de Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin e Grigori Alexandrov, que, em agosto de 1928, assinaram um manifesto⁵ no qual expressaram a sua preocupação com a “neutralização” da imagem. De acordo com os cineastas soviéticos, a imagem de um determinado objeto retirava-o da realidade circundante, restringindo-o a um elemento editável no processo de montagem. Ao fazer coincidir esta imagem com a banda de som, é-lhe restaurada autonomia, assim impedindo a sua utilização como fragmento neutro de material na montagem (*ibidem*: 76, 83 – 85). Robert Stam sintetizou a tese destes teóricos, dizendo que «[s]ynchronous sound [...] would destroy the culture of montage and thus the very basis of the autonomy of cinema as an art form» (Stam, 2000: 58). Em 1938, Rudolf Arnheim manifesta que a adição de som reduz o hiato entre cinema e realidade, assim comprometendo o *status* artístico do meio cinematográfico. Rejeitando qualquer uso de som, mesmo que assíncrono, afirma:

[T]he addition of dialogue adds nothing to the already complete and perfected expressivity of the moving image. Sound, in fact, reduces the power of the images to express information by privileging human speech over that of objects... (Weis e Belton, 1985: 79).

⁵ Para ler o manifesto na totalidade, em inglês, vide Weis e Belton (1985), pp. 83 - 85.

Advogando, um ano depois da publicação do manifesto que assinou em conjunto com Eisenstein e Alexandrov, a utilização assíncrona do som como modo de enriquecer – em vez de neutralizar – a imagem, Pudokvin declarou que assim se revelariam «complexities within the image that were previously invisible» (*ibidem*: 76). Do mesmo modo, René Clair, que inicialmente se havia mostrado adverso à sonorização do cinema, reconheceu no filme sonoro – mas não no *talking film*, ou filme falado – um novo método de expressão, desde que a banda de som estivesse dessincronizada da da imagem. O brasileiro Alberto Cavalcanti também constatou o potencial do som assíncrono, advogando uma utilização não natural: «An asynchronous use of sound [...] enables the sound cinema to realize an affective potential that the silent cinema lacked» (*ibidem*: 78). Béla Balázs, que considerava que a introdução de discurso no cinema iria limitar severamente a sua universalidade, acabaria por reconhecer «its ability to recover certain “lost” sensations for us, such as the sounds of objects or nature, the sounds of certain spaces, or the sounds of silence, which can only be heard in the context of other sounds» (*ibidem*: 80). Siegfried Kracauer, teórico alemão, favoreceu as qualidades irracionais e imateriais do discurso sonoro em detrimento do seu conteúdo (*ibidem*: 81).

A conceptualização contemporânea dos *sound studies* nunca enfrentou o conflito da sua congénere clássica, que «accommodated sound but not speech» (*ibidem*: 145). Este novo movimento toma o filme sonoro, mas também o filme falado, como garantidos, o que permite – hipoteticamente – estabelecer a igualdade entre som (e linguagem) e imagem. Contudo, apesar das diferentes perspetivas de análise dos estudos de som contemporâneos⁶, esta disciplina ainda é influenciada por uma hierarquia entre estes dois elementos. A subordinação persistente do som face à imagem é um aspeto perpetuado por diversos textos no âmbito dos estudos fílmicos, cujo tratamento crítico do som é parco e geralmente reduzido a uma perspetiva descritiva face à imagem. Esta situação é referida por diversos autores consultados no âmbito desta investigação (Weis e Belton, 1985; Altman, 1992: 37 – 39; Stam, 2000: 58 – 59; Aumont e Marie, 2004; Elsaesser e Hagener, 2010: 132, 135 – 136), nomeadamente Beck, de uma perspetiva histórica:

⁶ Sobre as diferentes perspetivas de análise do som em cinema, vide Gardies (2006), pp. 63 – 72. Entre outras, o autor destaca as abordagens histórica, psicanalítica, feminista e cognitiva.

The vast majorities of cinema histories tend to relegate the subject of sound in cinema to a subordinate position by studying the transition to the sound period in the late 1920s and early 1930s only to drop the subject of sound and to emphasize the visual nature of film (Beck, 2011: 64);

e Ellis, de uma perspectiva crítica: «Sound remains, in relation to the cinematic image, relatively under-researched, both at the level of technological and filmic sophistication, and at the level of theoretical exploration» (Ellis, 1992: 51). Nesta conjuntura, o ónus da teoria contemporânea dos *sound studies* em contexto cinematográfico está, em parte, em oferecer perspectivas críticas que analisem a banda de som como complemento da imagem, não como um elemento que lhe está subordinado.

No vasto caleidoscópio de perspectivas críticas oferecido pelo contexto de análise contemporâneo dos *sound studies* destacam-se, entre outras, as *Notas Sobre o Cinematógrafo* (2000)⁷ de Robert Bresson, que declara a independência do som face à imagem ao considerá-los entidades de igual importância na equação cinematográfica: «Quando um som pode substituir uma imagem, [então] suprimir ou neutralizar a imagem» (*ibidem*: 55). O cineasta defendeu a sua «paixão pelos sons» (Tassone, *apud* Mazzoleni, 2005: 187), dizendo:

Penso que o som vai muito mais fundo do que a imagem em si, que permanece no exterior; enquanto o olho se dirige para fora, o ouvido dirige-se para dentro, rumo ao interior. Um som pode substituir as imagens, e não vice-versa (*ibidem*).

Jean-Marie Straub e Danièle Huillet defendem a utilização do som direto, gravado em simultâneo com a imagem, em detrimento das gravações pós-sincronizadas⁸. Os cineastas afirmam que a inserção de som pós-sincronizado num filme cria histórias, personagens e espaços inerentemente falsos. A captação de som direto, defendem, é o único modo de preservar a integridade do som e do espaço (Weis e Belton, 1985: 150 – 153). Christian Metz, teórico francês, considera que a percepção do som por parte da audiência é socialmente edificada, já que depende de processos de identificação baseados no seu conhecimento do mundo (*ibidem*: 154 – 161). Mary Ann Doane (1980), por sua vez, advoga que o cinema mudo tinha uma unidade de expressão que a heterogeneidade material do cinema sonoro –

⁷ As *Notas Sobre o Cinematógrafo* (Bresson, 2000) são um conjunto de *working memos*, não um texto crítico de argumentação tradicional.

⁸ As gravações pós-sincronizadas eram a prática mais comum no cinema italiano. Em Hollywood, eram frequentemente usadas em conjunto com o som direto.

que contém som e imagem – corre o risco de quebrar. Assim, as práticas sonoras fazem-se com o intuito de mitigar esse risco, criando um sentido de unidade através da sincronização, ancorando a voz do ator a uma presença física na tela. Quanto às ocorrências vocais não sincronizadas⁹, beneficiam de uma ligação naturalizada com o “corpo fantasmagórico”¹⁰ do ator, «which offers a support as well as a point of identification for the subject addressed by the film» (*ibidem*: 319), através da estrutura narrativa – que retrata a unidade ilusória entre voz e corpo – ou por convenção, como é o caso da *voice-off* e da *voice-over* para representar, respetivamente, um narrador diegético ou não diegético. Na mesma linha de raciocínio de Doane estão Thomas Elsaesser e Malte Hagener (2010), que também discutem a integridade da união entre corpo e voz aquando da introdução de som no cinema, estudando o caso de *Singin' in the Rain* (Stanley Donen e Gene Kelly, 1952), a analisar no terceiro capítulo desta dissertação. A abordagem feminista nos estudos de receção do som também se evidenciou no contexto de análise contemporâneo. Kaja Silverman, teórica americana, estabelece uma hierarquia de género sexual na conceção do som no cinema clássico que se assemelha à de Laura Mulvey (1975) face à imagem:

A textual model which holds the female voice and body insistently to the interior of the diegesis, while relegating the male subject to a position of apparent discursive exteriority by identifying him with mastering speech, vision, or hearing (Silverman, *apud* Elsaesser e Hagener, 2010: 143).

Um dos mais significativos contribuidores para a tessitura teórica contemporânea foi Rick Altman. Contemplando o filme enquanto “acontecimento” em torno do qual gravitam a produção, a receção e, numa última órbita, a cultura, o autor esquematiza a heterogeneidade da receção do som, defendendo que há tantas “experiências-filme”¹¹ quanto espectadores, e que estas dependem do seu género, classe e circunstâncias de visionamento (Altman, 1992: 1 – 14; Gardies, 2006: 63 – 64). Altman destaca ainda a importância de considerar as condições materiais da existência do som na sua análise, nomeadamente o facto de este ser gravado num espaço tridimensional e reproduzido num outro, no qual “compete” com outros

⁹ São estas a *voice-off*, a *voice-over* e o *interior monologue* (Doane, 1980).

¹⁰ Para Doane, o “corpo fantasmagórico” do ator é uma ilusão naturalizada de presença reconstituída pela tecnologia e práticas do cinema, que não dissociam a voz da sua origem corpórea (*ibidem*: 318 – 319; Weis e Belton, 1985: 148).

¹¹ Para Altman, a “experiência-filme” corresponde a uma interseção das esferas da produção, da receção e da cultura, o que cria um evento individual para cada espectador (Altman, 1992: 1 – 14).

sons: «[...] the kids in the front rows, the air conditioner hum, the lobby cash register, the competing sound track in the adjacent multiplex theater, passing traffic, ...» (Altman, 1992: 6). Para o autor, a receção do som em cinema deverá englobar a complexidade das suas dimensões sociais e materiais, já que a experiência-filme é uma interseção destes fatores. Ainda no seio dos *sound studies*, Altman escreveu sobre as tendências falaciosas que habitam a análise do som em contexto crítico (Altman, 1992: 35 – 45), investigou detalhadamente o desenvolvimento tecnológico dos dispositivos de captação de som (Altman, 1985; Weis e Belton, 1985: 44 – 53; Altman, 1986) e estudou os sons que acompanhavam as projeções mudas (Abel e Altman, 2001). Na área dos géneros cinematográficos e de utilidade para esta investigação, o autor publicou *The American Film Musical* (1987), obra em que analisa os conteúdos narrativos e as imagens deste novo género, propondo a seguinte subcategorização: (1) *backstage musical*, o musical sobre a produção de uma peça ou de um filme, como são grande parte dos títulos coreografados e posteriormente realizados por Busby Berkeley nos anos 1930 e 1940; (2) *fairy tale musical*, passado em ambientes aristocráticos como hotéis, mansões e cruzeiros de luxo, cenário frequente nos filmes de Fred Astaire e Ginger Rogers; e (3) *folk musical*, nos quais é recuperada a temática do passado, «the America of yesteryear, from small town to frontier» (Altman, 1987: 124).

Um dos mais interessantes estudos sobre o som no contexto dos filmes de terror pertence a Robert Spadoni (2007). O autor estabelece a inauguração do género em Hollywood com os filmes *Dracula* (Tod Browning, 1931) e *Frankenstein* (James Whale, 1931), afirmando que foi através do som – e não da imagem – que o elemento horrífico foi veiculado aos espectadores, um aspeto fundamental num género baseado neste efeito emocional distintivo. Spadoni argumenta que estes filmes não são assustadores apenas pelo conteúdo das suas imagens ou pelas ações dos seus protagonistas, mas principalmente pela tensão criada nos espectadores pelos gritos da vítima e pelo pânico gerado pelo grunhido do monstro. O autor acrescenta ainda que o som se tornou num aliado do filme de terror como elemento-chave para criar sugestão no público, já que a rudimentaridade dos efeitos visuais era ainda um obstáculo a ultrapassar na época.

A par de Rick Altman, Michel Chion contribuiu vastamente para a disciplina dos estudos de som em contexto cinematográfico. Desconstruindo o *status* minoritário do som

face à imagem perpetuado ao longo de décadas, o compositor e acadêmico francês reconhece, à partida, o problema do verbo *ver* aplicado ao cinema: «In continuing to say that we “see” a film [...], we persist in ignoring how the soundtrack has modified perception» (Chion, 1994: xxvi). Assim, propõe um modo específico de recepção perceptual – a **audiovisão**. Sobre a função do som, atribui-lhe um caráter unificador:

The most widespread function of film sound consists of unifying or binding the flow of images. First, in temporal terms, it unifies by bridging the visual breaks through sound overlaps. Second, it brings unity by establishing atmosphere (e.g., birdsongs or traffic sounds) as a framework that seems to contain the image, a "heard space" in which the "seen" bathes. And third, sound can provide unity through nondiegetic music: because this music is independent of the notion of real time and space it can cast the images into a homogenizing bath or current (*ibidem*: 47).

Chion discute a realidade da combinação audiovisual, atribuindo ao som a qualidade de *added value*, ou **valor acrescentado**, isto é,

the expressive and informative value with which a sound enriches a given image so as to create the definite impression [...] that this information or expression “naturally” comes from what is seen, and is already contained in the image itself (*ibidem*: 5).

Para o autor, o valor acrescentado do som ocorre a dois níveis. O primeiro, textual, fundado na noção de que o som é vococêntrico – «voices capture and focus your attention before any other sounds [which are merely the accompaniment]» (*ibidem*: 6) – e verbocêntrico – «voice [is a] medium of verbal expression» (*ibidem*); o segundo, musical, que Chion desdobra em *empathetic music* [**música empática**] – «[which] directly expresses its participation in the feelings of the scene, by taking on the scene’s rhythm, tone, and phrasing...» (*ibidem*: 8) – e *anempathetic music* [**música anempática**] (*ibidem*) – «music [exhibits] conspicuous indifference to the situation, by progressing in a steady undaunted, and ineluctable manner... This juxtaposition [...] has the effect not of freezing emotion but rather of intensifying it...» (*ibidem*). Sobre os modos de percepção sonora, Chion identifica a **audição causal**, «[which] consists of listening to a sound in order to gather information about its cause (or source)» (*ibidem*: 25), a **audição semântica**, «[which] refers to a code or a language to interpret a message» (*ibidem*: 28), e a **audição reduzida**, focada nas qualidades particulares do som, independentemente da sua causa ou significado (*ibidem*: 29). O autor identifica ainda a influência do som na percepção do movimento (*ibidem*: 11), da velocidade (*ibidem*: 10) e do tempo (*ibidem*: 12 – 21), que não serão aqui exploradas dada a sua parca relevância nas práticas sonoras referentes ao período de análise proposto.

Michel Chion criou um léxico específico para a análise do som em cinema que será utilizado nesta investigação. Para além dos termos já referidos nesta secção, destaca-se a noção de síncrise e de acusmático. Sobre a **síncrise**, palavra formada através da combinação de sincronismo e síntese, o autor afirma:

[It] is the spontaneous and irresistible weld produced between a particular auditory phenomenon and visual phenomenon when they occur at the same time. This join results independently of any rational logic. [...] Synchresis is what makes dubbing, postsynchronization, and sound-effects mixing possible... [...] Synchresis is Pavlovian, but it is not totally automatic. It is also a function of meaning, and is organized according to gestaltist laws and contextual determinations (*ibidem*: 63).

Ao contrário da maioria dos restantes autores, que referem a sincronia entre som e imagem, Chion identifica na noção de síncrise a capacidade de esta ser influenciada, reforçada e orientada por hábitos culturais (*ibidem*: 64). Quanto à noção de **acusmático**, descreve-a como «sounds one hears without seeing their originating cause» (Schaeffer *apud* Chion, 1994: 71). Ao conceito de som acusmático opõe-se o de **som visualizado**, «accompanied by the sight of its source or cause» (Chion, 1994: 72). Importa, por fim, salientar a noção de *acousmètre*, ou **acúsmetro**, fonte da voz acusmática, que o autor descreve como

[an] acousmatic character [who] is not inside [the image], because the image of the voice's source — the body, the mouth — is not included. Nor is it outside, since it is not clearly positioned off-screen in an imaginary “wing” [...] and it is implicated in the action, constantly about to be part of it (*ibidem*: 129).

Chion articula detalhadamente a noção de voz no cinema em *The Voice in Cinema*. Embora os filmes analisados em maior extensão não pertençam ao intervalo geográfico e/ou temporal delimitado para esta dissertação, o conteúdo do seu trabalho é, ainda assim, relevante para a investigação. O autor discute o domínio que a voz incorpórea exerce sobre o espectador, uma tese fundamentada na análise de *Das Testament des Dr. Mabuse* (Fritz Lang, 1933) (Chion, 1999: 15 – 58), seguindo-se um estudo sobre ocorrências instrumentalizadas, mediadas e subentendidas da voz (*ibidem*: 59 – 122), e culminando num olhar pormenorizado sobre o acúsmetro macabro representado por Norman Bates em *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960).

Estabelecido o enquadramento teórico desta dissertação, importa particularizar quais serão os principais aspetos analisados no som dos filmes selecionados para esta investigação, procurando assim fundamentar a tese de que o som foi um elemento-chave na matriz de determinados géneros em Hollywood. A banda de som é convencionalmente subdividida em

três categorias: **diálogos**, **música** e **efeitos sonoros** (Corrigan e White, 2009b: 198). Na sua globalidade, pode ser analisada de acordo com o **volume**, o **tom** e o **timbre** (Bordwell e Thompson, 2008a: 267), bem como de acordo com a **fidelidade** face à sua fonte (*ibidem*: 278), embora esteja sempre implicada num diálogo com a imagem. Nesta circunstância, podemos considerar o som como sendo **síncrono** ou **assíncrono** (*ibidem*: 275 – 277; Mazzoleni, 2005: 195 – 196; Corrigan e White, 2009b: 192 – 193), **diegético** ou **não diegético** (Corrigan e White, 2009b: 193; Elsaesser e Hagener, 2010: 135) e, quanto à sua fonte, se esta está *on-screen* ou *off-screen* (Elsaesser e Hagener, 2010: 135; Mazzoleni, 2005: 192 – 193). Será, para além destes termos, feito uso da contextualização teórica desta secção.

Este trabalho representa um exercício de investigação aplicada desenvolvido em colaboração com o Departamento de Exibições Permanentes da Cinemateca Portuguesa e o Arquivo Nacional de Imagens em Movimento (ANIM), e insere-se numa intenção de programação explicitada pela instituição. Os títulos analisados foram escolhidos com base no acervo do ANIM, embora tenham também sido considerados outros filmes cuja relevância justifica a sua presença neste trabalho. O primeiro capítulo apresenta uma contextualização histórica sobre o surgimento do som no cinema, desde as experiências iniciais à sua standardização comercial em Hollywood. O capítulo seguinte será introduzido por uma breve reflexão sobre a noção de género cinematográfico, seguida das análises dos títulos seleccionados para fundamentar a hipótese proposta, segmentados por género. Este estudo consiste de um levantamento e dissecação de sequências relevantes nos filmes escolhidos, esta última centrada no modo como a materialização do som – concretizada ao nível da voz, da música diegética e não diegética, e dos efeitos sonoros – representa as matrizes que convencionalmente estabeleceram os géneros cinematográficos em discussão no presente texto. Por fim, é objetivo último desta investigação a apresentação de uma proposta de programação que possa ser incluída numa eventual retrospectiva sobre a transição do cinema mudo para o sonoro na Cinemateca Portuguesa.

1. O evento da sonorização do cinema

1.1. Os primórdios do som no cinema

O termo inglês *silent film*, designação mais comum do cinema mudo nesta língua, é ironicamente falacioso, dado que desde as suas primeiras projeções se fez acompanhar por som. O momento fundador do cinema¹² – um conjunto de pequenos filmes dos irmãos Lumière, projetados no Salon Indien do Grand Café de Paris a 28 de dezembro de 1895 – foi acompanhado por uma composição para piano de Emile Maraval (Cooke, 2008: 7; Wierzbicki, 2008: 19). Nos Estados Unidos, os primeiros filmes projetados, em abril de 1896 no Koster & Bial's Music Hall em Nova Iorque, foram acompanhados pela Dr. Leo Sommer's Blue Hungarian Band (Wierzbicki, 2008: 20; Beck, 2011: 65). À medida que os públicos dos séculos XIX e XX eram introduzidos a esta aliança sincronizada entre imagem em movimento e música, «[the latter] purposefully accompanied the films and in so doing made cinema – almost from the moment of its birth – a multimedia art form» (Wierzbicki, 2008: 20).

O crescente entusiasmo e curiosidade pelo cinema em todo o mundo desde a primeira projeção de *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* (Auguste e Louis Lumière, 1895) refletiu-se no número cada vez maior de *tours* e espetáculos desta nova atração. Música ao vivo e efeitos sonoros previamente gravados (Beck, 2011: 65) eram incorporados nestas apresentações, não tanto com o intuito de «set a mood or to illustrate action, [but] rather [...] to lend a soupçon of credibility to on-screen imagery that was unimpeachably realistic» (Wierzbicki, 2008: 21). A dimensão multissensorial deste primeiro cinema era de tal modo aceite que as projeções sem acompanhamento de som eram consideradas «noiseless fleeting shadows [and] lifeless» (*ibidem*: 20) pelos críticos. O comentário de um crítico a uma projeção de filmes dos irmãos Lumière em 1896, em Filadélfia, refere que «the soldiers march to the stirring tune of the *Marseillaise*» (*ibidem*: 22), quando, na verdade, a música foi tocada ao vivo, no mesmo espaço em que o crítico assistiu à projeção. Ainda assim, o objeto fílmico projetado era, em si, mudo.

¹² O pioneirismo dos irmãos Lumière é contestado, entre outros, por Briselance e Morin (2011: 11), que atribuem a invenção do cinema a Thomas Alva Edison e ao seu colaborador, William Kennedy Laurie Dickson.

O cinematógrafo Lumière, que projetava imagens em movimento para um público, foi precedido por outros mecanismos de projeção – individual ou não –, embora estes tenham ficado longe do seu sucesso. Thomas Alva Edison e William Kennedy Laurie Dickson inventaram, em 1893, o cinetoscópio, um aparelho de uso individual «em que o observador, olhando por uma espécie de luneta, podia ver um curto filme de imagens animadas» (Costa, 1986: 61)¹³. Estes aparelhos foram disponibilizados ao público em recintos de diversões, e funcionavam ao ser-lhes introduzida uma moeda. Dois anos mais tarde, Edison apresentou o **cinetofone**, um cinetoscópio que continha um fonógrafo cilíndrico – também por ele inventado em 1877 – dentro da sua caixa, assim permitindo que o utilizador visionasse o pequeno filme com acompanhamento musical disponibilizado por auscultadores (Fig. 1, vide anexo fotográfico) (Gitt, 2007: 00:16). Face ao sucesso do cinematógrafo Lumière, Edison tentou construir um *Projecting Kinetoscope* que incluía acompanhamento sonoro num fonógrafo, estando os dois aparelhos ligados por um cinto, numa tentativa de sincronização. Apesar dos seus esforços, este aparelho não teve grande sucesso (Costa, 1986: 62), e só anos mais tarde o inventor retomaria a ideia de sincronizar imagem e som.

A década seguinte assistiu a uma alteração drástica nos conteúdos cinematográficos. Os filmes de atualidades de um a dois minutos evoluíram para pequenos filmes narrativos com duração entre cinco a dez minutos (Beck, 2011: 65). De acordo com John Belton:

[E]arly, pre-1906 cinema stresses “showing” rather than “telling”. The majority of films made in this period are actualities, which outnumbered fiction films until roughly 1906, when the percentage of story films begins to increase dramatically and actualities become less and less popular. The shift from one kind of cinema to the other takes place rapidly. By 1908, 96 percent of all American films tell stories (Belton, *apud* Wierzbicki, 2008: 27).

Até 1906, o acompanhamento musical destes filmes “realistas” era escolhido pelos próprios exibidores a partir de composições preexistentes, com o intuito de enfatizar a credibilidade da projeção ao acompanhá-la de «sound effect[s] whose actual source was suggested by the visual content of a film» (*ibidem*: 22). Contudo, estes exibidores procuravam “embelezar” a experiência cinematográfica através do uso de música simbólica (*ibidem*), uma prática que

¹³ Vide Costa (1986: 72) para uma descrição mais detalhada do funcionamento do cinetoscópio de Thomas Edison.

viria a tornar-se cada vez mais comum com a transição do tom factual para o ficcional no cinema.

Estando a escolha da música “embelezante” ao cargo dos exibidores, a experiência cinematográfica de um determinado filme variava em cada recinto de projeção, bem como os acompanhamentos musicais selecionados. Esta projeção era, por vezes, prejudicada pela própria qualidade dos músicos, frequentemente incapazes de manterem o ritmo do filme nas suas performances (Cooke, 2008: 15). As produtoras reconheceram a necessidade de uniformizar a experiência cinematográfica ao definirem elas próprias as composições musicais que deveriam acompanhar cada filme. A partir de 1908 – a par da transição para um cinema de cariz narrativo –, começaram a disponibilizar *cue sheets*, ou seja, «[a] selection of appropriate musical numbers from both classical and popular sources to accompany screenings [...], organized by mood or dramatic type» (*ibidem*). Estas seleções foram amplamente aceites, tendo a sua influência sido de tal modo preponderante que a sua popularização levou ao estabelecimento de clichês firmemente cimentados no imaginário popular, tal como o uso da marcha nupcial de *Lohengrin* de Wagner para cenas de casamentos (*ibidem*: 16, 17).

Com a sedentarização das projeções cinematográficas em teatros Nickleodeon¹⁴, a tecnologia envolvida neste processo perdeu a necessidade de ser tão móvel quanto antes, o que criou uma nova oportunidade para o desenvolvimento de sistemas síncronos de imagem e som eficientes. De acordo com Beck (2011: 66), «[e]ven though live musical accompaniment became the main form of sound in early cinema, the idea of synchronous sound and image correlation was a concern from the earliest days in the development of cinema technology.» Na verdade, as tentativas de sincronização são quase tão antigas quanto a própria tecnologia de captação e projeção de imagem: já em 1895, William Dickson, assistente de Edison, usou um cinetógrafo ligado a um fonógrafo para captar imagem e som, respetivamente. Briselance e Morin (2011: 114) descrevem a experiência¹⁵:

¹⁴ Primeiros espaços de exibição interiores dedicados à projeção de filmes nos Estados Unidos da América, cujo *boom* ocorreu entre 1904 e 1908. O nome provém da palavra inglesa *nickle*, a moeda de 5 cêntimos americana e o preço do bilhete, e a palavra grega *odeon*, teatro coberto (Journot, 2005: 109; Beck, 2011: 65).

¹⁵ Vide «The Dickson Experimental Sound Film» em https://www.youtube.com/watch?v=Y6b0w_pBTR1s&feature=vp.

Dickson toca frente a uma espécie de grande funil, que serve para captar o som, registado depois num disco de cera; o filme passa depois num cinetoscópio, que contém dos lados um fonógrafo elétrico que começa a funcionar quando se desenrola a banda de imagem. Esta declinação do cinetoscópio chama-se cinetofone, conhecido também como fonocinetoscópio. A sincronização dos dois suportes não pode exceder algumas dezenas de segundos e está dependente dos acasos das duas máquinas. Considerado uma excentricidade pelos espectadores, o sistema acaba por ser posto de lado.

Apesar do pouco sucesso que teve, esta experiência representou, verdadeiramente, o primeiro filme sonoro. Outras tentativas rudimentares de sincronia entre imagem e som incluíram, para além do **cinetofone** de Edison (1895), o **cronofone** de Léon Gaumont, apresentado na Exposição Internacional de Paris em 1900, o *kosmograph* de Oskar Messter (1903), o *cameraphone* de E. E. Norton (1908) e o *cinophone* de Will Barker (1909) (Beck, 2011: 66; Briselance e Morin, 2011: 114; Ulano, s.d.).

Em 1913, Edison retomou a sua demanda por um sistema de sincronização eficaz de imagem e som, melhorando o seu **cinetofone** não no anterior registo individual, mas para efeitos de exibição. Em estúdio, o cinetógrafo¹⁶ e o fonógrafo, cujo funil sofrera consideráveis melhorias e que gravava o som num cilindro de celuloide, estavam ligados de modo a manter a sincronia entre imagem e som. Na sala de exibição, o projetor era colocado numa extremidade e o fonógrafo acústico na outra, perto da superfície na qual o filme era projetado. Os dois mecanismos estavam ligados por um cinto e várias roldanas que permitiam manter – ainda que precariamente – a sincronização pretendida pelo inventor. A evolução do seu equipamento permitiu que se fizessem pequenos filmes com diálogos perceptíveis¹⁷ com duração até seis minutos, mas a tecnologia ainda frágil e a falta de formação dos projecionistas resultou em inúmeros incidentes, para desagrado do público cada vez mais exigente. Um incêndio nos laboratórios Edison em 1914 e a dissolução, no ano seguinte, da Motion Picture Patents Corporation que protegia as suas patentes levaram Edison a abandonar a produção de filmes em 1915 (Gitt, 2007: 00:23 – 00:25; «The Marriage of Sight and Sound», s.d.).

¹⁶ Primeiro aparelho de captação de imagens animadas – ou câmara –, inventado por Thomas Alva Edison e William K. L. Dickson em 1891 (Briselance e Morin, 2011: 14).

¹⁷ Vide Gitt (2007: 00:25:44 – 00:29:20) para um excerto de *Jack's Joke* (Thomas Edison, 1913), um pequeno filme cómico cujo *gag* assenta nos diferentes volumes do diálogo entre as personagens, proporcionados pela existência de som sincronizado com a imagem.

1.2. O som em disco: o sistema Vitaphone

A tecnologia rudimentar de sincronização entre imagem e som obteve pouco sucesso entre exibidores e público, mas o cinema não deixou de ser uma experiência multissensorial. Pelo contrário, «as projeções enriquece[ra]m-se com ruídos e comentários» (Briselance e Morin, 2011: 115). De acordo com os autores:

[...] os ruídos são reconstituídos segundo técnicas experimentadas: cascas de coco para os cascos dos cavalos, guizos para as caleches, uma chapa metálica para a trovoadas, uma tabuinha articulada para os tiros, um ventilador com um cartão a roçar as palas para os motores de automóvel, e muitos outros acessórios. Há também o apresentador, que embeleza cada projeção com comentários, dramáticos ou divertidos, inventando e fazendo diálogos, mudando de voz segundo se trate de um homem, uma mulher ou uma criança. Desde cedo que os vendedores de filmes entregam com a película um guia [as *cue sheets* supracitadas] que permite que o explorador da sala saiba quais são os acessórios necessários para uma sonorização eficaz, e fornecem indicações sobre os comentários e diálogos, para tentarem impor um fio condutor e estimular a verve dos apresentadores. As partituras musicais são por vezes anexadas a este guia e adaptadas segundo o luxo maior ou menor da sala de cinema (*ibidem*).

A estas estratégias¹⁸ que complementavam a imagem projetada com o som, e a par da emergência de um sistema de produção e distribuição estável, começaram a surgir as primeiras composições de música original para filmes. A criação de música original era extremamente rara nos primeiros anos do cinema, com uma exceção vinda de França: em 1908, Camille Saint-Saëns compôs a música para o filme *L'assassinat du Duc de Guise* de Henri Lavédan (Cooke, 2008: 14)¹⁹. Em Hollywood, no entanto, continuou a fazer-se uso de música preexistente até 1915, quando a estreia nova-iorquina de *Birth of a Nation* de D. W. Griffith foi acompanhada por uma partitura original de Joseph Breil, a pedido do realizador²⁰. A música de Breil, «[a] hybrid score, [...] partly original and partly compiled,

¹⁸ Uma das estratégias visuais de maior sucesso para estabelecer o fio condutor da narrativa de um filme foi a utilização de intertítulos.

¹⁹ O autor James Wierzbicki questiona este facto ao afirmar que a primeira composição original, de autor desconhecido, foi para *Soldiers of the Cross*, um filme de 1900 feito pelo Exército de Salvação e estreado em Melbourne, na Austrália. Diz o autor: «It would be more accurate to say that Saint-Saëns' music for *L'Assassinat du Duc de Guise* is the first completely original film score by a composer who at the time was famous and who remains famous today» (Wierzbicki, 2008: 41).

²⁰ A estreia de *The Birth of a Nation* ocorreu em Los Angeles, em fevereiro de 1915. Nesta ocasião, o filme foi acompanhado de música selecionada por Carli Elinor, que afirmou: «there was no need for original music since so many good tunes had already been written» (Darby and Du Bois, *apud* Cooke, 2008: 23). A seleção de Carli incluía temas de Beethoven, Bizet, Mozart, Offenbach, Rossini, Schubert, Verdi e Wagner, num tom operático que acompanhou um sexteto de solistas (Cooke, 2008: 23, 24; Wierzbicki, 2008: 58). Só para a estreia em Nova Iorque, em abril do mesmo ano, Griffith encomendaria uma partitura original a Breil.

[that] contained well over 200 individual musical cues [...]» (*ibidem*: 24), foi um sucesso entre críticos e público, tanto nos Estados Unidos como na Europa. O uso de composições originais para cinema tornou-se, então, cada vez mais frequente, encontrando o seu momento áureo a partir da sonorização do cinema em 1927.

O desenvolvimento das indústrias da rádio e do telefone teve um impacto direto na sincronização de imagem e som em cinema, que só viria a prosperar em meados da década de 1920, depois da invenção da amplificação elétrica por Lee de Forest (1906). Anos depois de os direitos da invenção de de Forest terem sido vendidos à Bell Telephone Laboratories (hoje American Telephone and Telegram Company, ou AT&T) em 1913, a Western Electric, responsável pela investigação desta empresa, melhorou consideravelmente a qualidade do som gravado ao introduzir microfones e amplificadores elétricos. A nova tecnologia foi primeiramente aplicada às indústrias radiofónica e telefónica, mas em 1924 a Western Electric decidiu aplicar estas melhorias à gravação de som no fonógrafo, substituindo o funil acústico por um microfone elétrico (Figs. 2 e 3, vide anexo fotográfico). Aperfeiçoando um processo de disco gravado que fora experimentado por Thomas Edison em 1895 sem sucesso, a Western Electric e a Bell Telephone Laboratories criaram o sistema **Vitaphone** de sincronização sonora (Gitt, 2007: 00:36 – 00: 39; Beck, 2011: 67). Briselance e Morin (2011: 115) explicam o funcionamento do sistema **Vitaphone**:

[...] os engenheiros da Western Electric equiparam o aparelho de projeção e o fonógrafo com motores elétricos síncronos, que impulsionam as duas máquinas à mesma velocidade. Nesta época, por razões de segurança e comodidade, todos os filmes eram projetados em películas de dez minutos. Para que a sessão não fosse interrompida, as cabinas dos cinemas estavam equipadas com um posto duplo de projetores, que funcionavam em alternância. O sistema Vitaphone propõe a junção de cada película de filme a um disco gravado de dez minutos e a utilização de dois fonógrafos.

As primeiras demonstrações do sistema **Vitaphone** a executivos em Hollywood, coordenadas por Edward B. Craft em 1925, angariaram poucos interessados. No mesmo ano, Nathan Levinson, um funcionário da Western Electric que assistira a uma apresentação do sistema **Vitaphone** em Nova Iorque e que fora contratado pela Warner Brothers para instalar equipamento elétrico da recém-lançada estação de rádio KFWB, convenceu o amigo Sam Warner sobre o potencial deste novo processo. Warner visitou os Bell Telephone Laboratories em Nova Iorque e, impressionado com o sistema **Vitaphone**, induziu os irmãos a adquirirem um teatro em Manhattan, que depois transformaram numa sala de projeção

equipada com este processo, sob licença da Western Electric (*ibidem*: 116; Gitt, 2007: 00:42)²¹.

A 6 de agosto de 1926, em Nova Iorque, o sistema **Vitaphone** foi apresentado ao público com *Don Juan* (Alan Crosland, 1926), um filme mudo com John Barrymore e Mary Astor. A projeção incluiu uma mensagem congratulatória de William H. Hays, presidente da Motion Picture Producers and Distributors of America, oito pequenos filmes de natureza musical²², e a apresentação do filme. A maioria dos diálogos foi ainda apresentada em intertítulos – este não seria, afinal, o primeiro *talkie* da Warner –, mas o acompanhamento musical selecionado por Major Edward Bowes, David Mendoza e Dr. William Axt, algumas composições originais de Axt, e os efeitos sonoros foram registados pelo gravador de discos **Vitaphone**. O filme foi um sucesso para a Warner, tendo estado nove meses em exibição no Warner Theater (Briselance e Morin, 2011: 116; Gitt, 2007: 00:52; Wierzbicki, 2008: 91).

A Warner foi introduzindo inovações à medida que estreava novos títulos que incorporavam o sistema **Vitaphone** de sincronização sonora. *The Better 'Ole* (Charles Reisner, 1926), o segundo filme que utilizou este processo, incluiu a voz humana como efeito sonoro. Acompanhamentos cantados, gritos, assobios e aplausos foram previamente gravados pela orquestra em disco, bem como a primeira palavra audível: «*Coffee!*», que sussurra um soldado (Gitt, 2007: 00:59). *Old San Francisco* (Alan Crosland, 1927) foi o primeiro filme **Vitaphone** a usar dobragem, e o acompanhamento musical de *The First Auto* (Roy Del Ruth, 1927) incluiu sons de instrumentos que mimetizavam a voz humana. Antes da estreia revolucionária de *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927), a Warner arriscou o diálogo sincronizado nos *pre-feature subjects*, os pequenos filmes que antecederiam a atração principal em cartaz. Em *A Plantation Act* (Philip Roscoe, 1926), um pequeno filme de 10 minutos, Al Jolson termina a primeira de três canções, interpelando a audiência e dizendo:

²¹ A Warner Brothers associou-se à Bell Telephone Laboratories no desenvolvimento de filmes sonoros. Comprou a Vitagraph Company – que renomeou de Vitaphone Corporation –, e fez inúmeros testes com filmes sonoros. A fraca acústica das primeiras instalações em Brooklyn obrigou a uma mudança para a Old Manhattan Opera House, onde os resultados foram bastante positivos (Gitt, 2007: 00:46).

²² Os oito filmes incluíram, para além da mensagem de Hays, performances musicais da New York Philharmonic Orchestra, do violinista Mischa Elman, do músico Roy Smeck, da soprano Marion Talley, do violinista Efrem Zimbalist e do pianista Harold Bauer, do tenor Giovanni Martinelli e, por fim, da soprano Anna Case (Gitt, 2007: 00:48 – 00:50).

«Wait a minute, wait a minute, you ain't heard nothin' yet! You ain't heard a thing!»²³ (Briselance e Morin, 2011: 116). A famosa frase seria repetida – e imortalizada – por Jolson em *The Jazz Singer*, cujo sucesso marcaria o fim da era muda do cinema. Rapidamente os exibidores equiparam as suas salas com o sistema **Vitaphone**, o que transformou a Warner Brothers numa das maiores produtoras em Hollywood. Depois de comprar a First National Pictures, a Warner começou a produzir dezenas de filmes musicais, entre eles *Gold Diggers of Broadway* (Roy Del Ruth, 1929), *Paris* (Clarence G. Badger, 1929), *On with the Show* (Alan Crosland, 1929) e *The Desert Song* (Roy Del Ruth, 1929) (*ibidem*; Gitt, 2007: 01:23).

O processo **Vitaphone** não era, contudo, perfeito. As avarias de equipamento eram frequentes e a agulha do fonógrafo desgastava os discos, cujo transporte era delicado e dispendioso²⁴, com grande rapidez. Para além disso, o som em disco exigia uma enorme precisão na sincronia entre o fonógrafo e o projetor, e qualquer edição de som que fosse necessária era praticamente impossível. Apesar da sua incontestável importância no estabelecimento do cinema sonoro, o sistema **Vitaphone** não tardou a ser substituído por outro processo mais eficaz (Gitt, 2007: 01:30).

1.3. O som em película: Phonofilm, Movietone, Cinephone e Photophone

Apesar de não ter sido o sistema pioneiro no estabelecimento do cinema sonoro, o som ótico começou a ser desenvolvido a par da evolução do som em disco. As primeiras experiências, feitas por Alexander Graham Bell em parceria com o primo, Chichester Bell, e o assistente, Charles Sumner Tainter, datam de 1884 e 1885: «[They] made spiral photographic recordings of speech sounds on glass discs, using a beam of light modulated by a jet of black ink coming out of a nozzle attached to a sounding board» (Gitt, 2007: 01:33) (Fig. 4, vide anexo fotográfico). Em 1910, Eugene A. Laustre retomaria o desenvolvimento do som ótico. Familiarizado com as experiências de Bell, com quem colaborou, Laustre

²³ Vide «Al Jolson in "A Plantation Act" 1926» em <https://www.youtube.com/watch?v=cPtx-5K0DEg>, minuto 2:32.

²⁴ Os discos Vitaphone, enviados em número elevado aos exibidores para que pudessem ser substituídos quando se desgastassem, eram embrulhados em cartão canelado e transportados em caixas de madeira. Os custos de distribuição deste sistema eram bastante elevados (Gitt, 2007: 01:30).

conseguiu gravar som e imagem numa única película. A largura de campo destes filmes era, contudo, bastante reduzida, já que a banda de som ocupava metade da película. Entre 1910 e 1914, na Europa, Laustre desenvolveu algumas câmaras e projetores, mas a falta de fundos e a qualidade precária dos filmes acabou por pôr termo à sua investigação. Houve várias outras experiências com o som ótico até este processo atingir a otimização necessária para conquistar os exibidores nos Estados Unidos e no mundo: em 1918, os inventores alemães Joseph Engl, Hans Vogt e Joseph Massolle criaram o Tri-Ergon; na Dinamarca, no início dos anos 1920, Petersen-Poulsen gravou filmes sonoros usando um modulador de luz siligráfica; em 1921, Joseph Tykociński-Tykociner, da Universidade do Illinois, conseguiu gravar som em película usando um transmissor telefónico de carbono e uma lâmpada de vapor de mercúrio; na mesma altura, a Siemens em Berlim gravava som ocupando a totalidade da película através de um espelho oscilante (*ibidem*: 01:34 – 01:36).

Em 1922, Lee de Forest gravou som em película com resultados pouco satisfatórios. Determinado a melhorar a tecnologia do seu mecanismo, contactou Theodore W. Case e o seu colaborador Earl I. Sponable, inventores de um mecanismo de captação sensível à luz, o tubo *thallofide*, usado pela marinha americana durante a Primeira Guerra Mundial. A inclusão do tubo *thallofide* (bem como de luz AEO, também inventada por Case e Sponable) melhorou significativamente a tecnologia do mecanismo de de Forest, apresentado em 1923 com o nome de **Phonofilm**. De acordo com Beck (2011: 67): «The sound waves were recorded on film as oscillating light and dark wave patterns. The Phonofilm boasted perfect synchronization, even if the films were to break and be repaired.» De Forest projetou filmes sonoros ao público três anos antes da estreia de *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927), todos eles curtas-metragens. A maior parte destes filmes era protagonizada por artistas de vaudeville, mas em 1924 de Forest estreou um protagonismo presidencial: filmado por Case e Sponable, o Presidente Coolidge tornou-se no primeiro chefe de estado americano a ser filmado (e projetado) com som sincronizado. Depois de se incompatibilizar com Case e Sponable²⁵, de Forest não conseguiu acompanhar a evolução da sua tecnologia. A qualidade

²⁵ De Forest proclamou-se inventor do Phonofilm, rejeitando a importância do trabalho de Case e Sponable, cujas invenções foram fundamentais para o melhoramento deste sistema. De Forest e Case incompatibilizaram-se, e o segundo proibiu o uso das suas patentes e cortou o fornecimento de material ao primeiro, o que acabou por condenar o sistema Phonofilm.

do som nos seus filmes era ainda fraca, e o sistema **Phonofilm** acabou por não vingar (Gitt, 2007: 01:37 – 01:44).

Case e Sponable continuaram a melhorar a tecnologia dos seus equipamentos de captura e de projecção de som e imagem, o que se refletia na qualidade sonora cada vez melhor dos filmes usados nas demonstrações a produtores e exibidores²⁶. Em maio de 1926, William Fox assistiu a uma destas demonstrações e, três meses depois, os inventores associaram-se ao magnata na Fox-Case Corporation. Depois de introduzir uma luz AEO melhorada e de assinar uma autorização com a AT&T²⁷ e a **Vitaphone** para utilizar os amplificadores da Western Electric instalados nas salas de cinema, a Fox apresentou ao público o sistema **Movietone** de sincronização sonora, que gravava o som em película ao longo dos fotogramas do filme. Dizem Briselance e Morin (2011: 117) sobre o seu funcionamento:

O som Movietone é dito de densidade variável; o gravador contém um imã de duas pontas, entre as quais está um fio esticado que é percorrido pela corrente elétrica modulada proveniente de um microfone. O fio afasta-se em função da intensidade da corrente e encobre uma luz forte que atravessa as duas pontas. As variações desta luz, captadas por uma objetiva, impressionam o lado de uma película de cinema de 35mm. Esta, depois de revelada, é copiada sobre o filme entre as imagens e uma das filas de perfurações. O inconveniente deste processo é o facto de o som se alterar com o desgaste da cópia.

Tal como acontecia no caso da Warner, os primeiros filmes sonoros da Fox também tinham música sincronizada, mas não arriscavam o diálogo. Nas curtas-metragens, contudo, a Fox afastou-se dos conteúdos musicais exibidos pela Warner e apostou num novo formato: os Fox Movietone News eram pequenas peças noticiosas com som sincronizado, protagonizadas por personalidades importantes e filmadas em estúdio ou noutras localizações²⁸ (Beck, 2011: 69). Depois de introduzir o som com **Movietone** nos segmentos curtos que antecederiam os seus filmes desde *What Price Glory* (Raoul Walsh, 1926) e de introduzir acompanhamento musical e efeitos sonoros em filmes mudos como *7th Heaven* (Frank Borzage, 1927) e *Sunrise: A Song of Two Humans* (F.W. Murnau, 1927), a Fox

²⁶ Como exemplo dos pequenos filmes exibidos nas demonstrações a produtores e exibidores, vide «Gus Visser and His Singing Duck» em http://www.youtube.com/watch?v=LwQ6v_nYPMs.

²⁷ O acordo também deu à AT&T o direito de comercializar este sistema de som em película.

²⁸ As câmaras para o sistema Movietone eram consideravelmente mais móveis do que as do sistema Vitaphone. Essa portabilidade permitiu que a Fox filmasse em exteriores desde bastante cedo.

estreou o seu primeiro *all talkie* em 1928, com *In Old Arizona* (Irving Cummings e Raoul Walsh, 1928) (Gitt, 2007: 02:06).

Enquanto a tecnologia de Case e Sponable prosperou nas mãos da Fox, de Forest – cujo sistema **Phonofilm** ficara incompleto sem o uso das patentes dos anteriores sócios – declarou falência em setembro de 1926. No ano seguinte, o empresário Pat Powers investiu no sistema de som em película de de Forest, que o tentava vender. Contratando um antigo técnico de de Forest para que clonasse o sistema **Phonofilm**, Powers designou a nova versão deste processo de **Cinephone**. O sistema não duraria mais do que cinco anos, mas foi usado por Walt Disney em algumas das suas primeiras *Silly Symphonies*, entre elas a estreia de Mickey Mouse no cinema, *Steamboat Willie* (Walt Disney e Ub Iwerks, 1928) (Gitt, 2007: 02:10; Jewell e Harbin, 1982: 8; Lasky, 1989: 13).

Em 1928, a Radio Corporation of America (RCA, mais tarde RKO²⁹) entrou na corrida do cinema sonoro com o sistema **Photophone**, desenvolvido a partir de experiências da General Electric em 1920. Briselance e Morin (2011: 117) descrevem o funcionamento do processo:

[...] o gravador é equipado de um galvanómetro com espelho, que oscila em função das variações da intensidade da corrente saída do microfone. O espelho é iluminado por uma luz forte, que é reenviada na direção de uma objetiva que regista no filme de 35mm a amplitude da iluminação recebida. Este processo tem a vantagem de não se alterar.^[30]

Enquanto os outros sistemas de som em película produziam uma série de linhas claras e escuras ao longo da largura total da banda sonora (registada do lado esquerdo da película), variando em densidade, o sistema **Photophone** era de densidade fixa, variando na área branca ou preta registada na banda sonora (Figs. 5 e 6, vide anexo fotográfico) (Gitt, 2007: 02:17). Esta nova característica permitia que a banda sonora não se desgastasse com as sucessivas visualizações, mantendo assim a sua qualidade original. O primeiro filme da RKO sonorizado através do sistema **Photophone** foi *Syncopation* (Bert Glennon, 1929).

²⁹ Em outubro de 1928, a Radio Corporation of America fundiu-se com o Film Booking Office e a cadeia de salas Keith-Orpheum theater, criando o estúdio Radio-Keith-Orpheum, reconhecido pelo seu acrónimo RKO (Beck, 2011: 69).

³⁰ Para descrição mais detalhada do processo Photophone, vide Gitt (2007, 02:19).

1.4. A Academia: desenvolvimento, divulgação e estandardização

Em 1927, apenas 157 salas estavam equipadas para reproduzir som em disco ou em película nos Estados Unidos; no fim de 1929, mais de 4000 salas tinham sido equipadas pela ERPI (Electrical Research Products Incorporated, subsidiária da Western Electric) e outras 1200 pela Radio Corporation of America. «Os *talkies* explodem», dizem Briselance e Morin (2001: 117), e, de facto, no início da década de 1930, o sonoro já era regra na América. Deparados com diversos sistemas de som, os fabricantes de projetores criaram aparelhos capazes de reproduzir os maiores formatos em comercialização: os discos do **Vitaphone**, a banda sonora de densidade variável do **Movietone** e a banda sonora de área variável do **Photophone** (Gitt, 2007: 02:30). A complexidade destes sistemas e destes aparelhos obrigava à formação dos projecionistas e ao esclarecimento do público³¹.

A variedade de sistemas disponíveis e respetivas características evidenciou a necessidade de estandardização, um processo liderado pelas instituições de Hollywood. Depois do sucesso dos testes Mazda em 1928³², a partir dos quais inúmeros aspetos técnicos foram estudados, testados e adotados pelas produções cinematográficas, a produção sonora seguiu um caminho semelhante. Os estúdios investiam em departamentos de investigação e em equipamento sofisticado e dispendioso, o que obrigava à contratação de engenheiros e técnicos altamente qualificados. Os problemas e soluções das produções sonoras eram discutidos em artigos publicados em revistas profissionais, e as diversas invenções que facilitavam e melhoravam a qualidade dos processos adotados eram exibidas em demonstrações organizadas pela SMPE (Society of Motion Picture Engineers), pela ASC (American Society of Cinematographers) e pela Academia (AMPAS – Academy of Motion Picture Arts and Sciences). Entre 1928 e 1930, houve uma expansão do setor de serviços

³¹ Em 1929, Max Fleischer produziu o filme animado *Finding His Voice*, que elucidava o público sobre o som em película. O filme está disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=GtT1KrWO5uo>.

³² Sobre os testes Mazda, diz Bordwell (1996: 294): «On a set donated by Warner Bros, open every weekday and some evenings, forty cinematographers exposed 800 hours of film. The purpose was to test panchromatic film and incandescent lighting under studio conditions. Today, this massive enterprise is almost wholly forgotten. Historians do not mention it; the films are apparently lost; many participants have only faint recollections. Yet the Mazda tests, as they were called at the time, are of capital importance in the history of Hollywood technology. The tests established service firms as the chief sources of systematic, industry-wide technical innovation and made the Academy the coordinator of large-scale technological change. At the same time, the 1928 tests forged the links among the Academy, the Society of Motion Picture Engineers, and the service sector that made for efficient technical progress.»

técnicos: a Kodak, por exemplo, disponibilizou aos cinematógrafos um lounge, uma biblioteca de referência, um laboratório para testes e uma sala de cinema privada no Eastman Service Building, em Hollywood. As aberturas de maiores instalações, de recintos para testes e de novas fábricas para produção de material cinematográfico multiplicavam-se por todo o país. Ainda assim, o aumento do número de fabricantes não resolvia a necessidade de desenvolvimento, divulgação e standardização da galopante sonorização do cinema. A Academia assumiu, nestes processos, um papel de liderança:

Representing the studios, the Academy defined the industry's needs and goals. As early as September of 1928, the Academy's Bulletin claimed that "The Academy with its five creative branches is obviously the only central clearing house for this essential process of self-education on sound synchronization." [...] [T]he branch units [...] held [...] major meetings on problems of sound film. At a higher level, the Academy went beyond simply sharing information. It took the initiative in articulating and solving technical problems by creating the Producers-Technicians Committee... [T]his crucial committee consisted of producers drawn from the major studios and of representatives of such organizations as Technicolor, ERPI, RCA, and the SMPE. From 1929 to 1931, the committee conducted a series of recording courses which established a common set of sound procedures along [...] non-competitive lines. [...] The Academy disseminated the Committee's recommendations to the production companies, the professional associations and the manufacturers (Bordwell, 1996: 299).

A qualidade era mais importante do que a concorrência, e a Academia liderou um processo de divulgação e formação partilhado por profissionais de todos os estúdios, cautelosos no processo de transição para o cinema sonoro. Dizem Thompson e Bordwell (2003a: 194):

If firms acted individually, they might choose incompatible equipment. Since each firm's theaters had to show other companies' films, the lack of common standard would hurt business. In February 1927, they signed the Big Five Agreement³³, pledging to act together in adopting whichever sound system proved most advantageous.

A tecnologia dos processos de som em película vingou na batalha dos sistemas de sincronização, em parte devido às dificuldades técnicas e logísticas apresentadas pelo som em disco do sistema **Vitaphone**: «The victory of Movietone's optical sound system [and **Photophone**'s variable area system] over Warner's disk was at least partly due to the fact that putting optical sound on film enabled it to be cut as freely as the visual track» (Bordwell, 1996: 303). Ao longo da década de 1930, esta tecnologia viria a ser consolidada pela RCA, detentora do sistema **Photophone** de área variável, e pela ERPI, cujo novo sistema **Western**

³³ O acordo foi assinado entre os cinco maiores estúdios em Hollywood na altura: a MGM, a Universal, a First National, a Paramount e a Producers Distributing Corporation.

Electric Noiseless Recording de densidade variável, apresentado em dezembro de 1930, revelou uma maior clareza e precisão da banda de som através de um pré-tratamento da película virgem em luz de baixa intensidade, assim reduzindo a sua densidade fotográfica e, conseqüentemente, diminuindo o “silvo” que acompanhava o som dos filmes (Crafton, 1999: 151 – 154). Sobre a rivalidade pelo monopólio da sonorização, adianta Crafton:

Though neither ERPI nor RCA Photophone achieved the dominance it sought, the ten years of competition and complicity between them facilitated the changeover to sound. Western Electric and TCA provided capital, competed to improve technology, and enabled moviegoers to become avid consumers of the talkies. It was in RCA/ERPI's best interests to disseminate its products and services widely to all studios and theaters. It is unlikely that the talkies would have become universal had one film studio held all the power or if there had been two or three incompatible systems. By agreeing (reluctantly) to share the field between them [...], the companies made a calculated decision to exchange monopoly power – which would be expensive to attain and risky to hold – for defined competition. [...] This strategy ultimately resulted in lost control as the technology multiplied beyond the oversight of any one company. Unchecked competition led to the demise of ERPI – but not, of course, of Western Electric. Film sound, because of this productive competition, became consolidated at a corporate stratum above the studio level. It helped unify the industry and standardize the product. As a result, the talkies changed from a special package of goods and services to one common trait shared by all movies. In 1927 synchronized sound was something extraordinary; by 1931, it had become generic (*ibidem*: 164).

No resto do mundo, a transição para o cinema sonoro foi dominada pelos sistemas americanos e por sistemas europeus concorrentes como o Tri-Ergon. A ERPI e a RCA assinaram um acordo que dividia o restante mercado global com a Tobis-Klangfilm, empresa detentora da Tri-Ergon, assim acelerando o processo de transição para o cinema sonoro. Apesar da resistência artística de um número de cineastas, em meados dos anos 1930 o cinema mudo era uma realidade do passado (Beck, 2011: 70).

2. O som como marca de género em Hollywood

2.1. Sobre a noção de género cinematográfico

A categorização de conteúdos em «[...] grupo[s] de seres ou de objectos com características comuns» (Rey, *apud* Aumont e Marie, 2008: 184) data do século VI, quando Aristóteles abordou a problemática dos géneros teatrais em *Poética*, dizendo:

A comédia é [...] imitação de homens inferiores; não, todavia, quanto a toda a espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente; que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cómica, que, sendo feia e disforme, não tem [expressão de] dor. [...] É, pois, a tragédia imitação de uma acção de carácter elevado, completa e de certa expressão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efectua], não por narrativa, mas mediante actores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções (Aristóteles, 1986: 109, 110).

A predominância dos géneros nas artes e na literatura foi significativa desde então, e a sua caracterização mutável no espaço e no tempo.

O primeiro cinema foi descrito pelo académico Tom Gunning como cinema de atrações, que «[...] directly solicit[ed] spectators attention, inciting visual curiosity, and supplying pleasure through an exciting spectacle – a unique event [...] that [was] of interest in itself» (Gunning, 1986: 384). Nos seus primeiros anos, o evento da imagem em movimento era suficiente para atrair público, sendo a diversidade de conteúdos³⁴ destes pequenos filmes de relevância secundária. No entanto, quando a novidade do meio se esgotou, o cinema enveredou por um registo narrativo, sendo *Le voyage dans la lune* (Georges Méliès, 1902) e *The Great Train Robbery* (Edwin S. Porter, 1903) alguns dos primordiais e, ainda hoje, mais reconhecidos exemplos das primeiras narrativas cinematográficas.

Nos Estados Unidos, as décadas seguintes assistiram ao estabelecimento perene de Hollywood, não só como núcleo físico de produção, mas fundamentalmente como conceito metonímico do cinema americano desde então. Embora o sistema de produção se tenha

³⁴ Os conteúdos dos primeiros filmes eram bastante diversos, podendo ser autênticos ou encenados. Estes pequenos filmes, muitos com menos de um minuto de duração, registaram conteúdos factuais como *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* (Auguste e Louis Lumière, 1895), eventos desportivos como *Corbett and Courtney Before the Kinetograph* (William K. L. Dickson, 1894), episódios da vida quotidiana como *Le repas de bébé* (Louis Lumière, 1895) e curtas encenações como *Danse serpentine* (Louis Lumière, 1896).

provado crescentemente rentável e de difícil competição internacional, os produtores em Hollywood lutavam pela validação como arte. Nesta contenda legitimante, o cinema americano – tal como outras cinematografias à escala mundial – tentava capitalizar a relação com expressões artísticas tidas como eruditas, aproximando os seus conteúdos de fontes literárias, artísticas e teatrais. Absorvendo um legado cultural pré-existente, o cinema narrativo importou os seus primeiros géneros de outras artes, nomeadamente o melodrama, proveniente do teatro popular e da ópera, e a comédia *slapstick*, de inspiração *vaudevilliana*.

Os géneros cinematográficos são comumente vistos como «ways of grouping movies by style and story» (Berry-Flint, 1999: 25), cujas matrizes padronizadas podem ser estabelecidas de acordo com o assunto ou tema do filme, como acontece nos filmes de *gangsters* ou nos *westerns*, com o seu modo de representação, como nos filmes musicais, ou com o seu efeito emocional distintivo, como nas comédias ou filmes de terror e suspense (Bordwell e Thompson, 2008b: 319). Surgem em diferentes contextos e com funções distintas, que Berry-Flint (1999: 260) sumariza, dizendo: «genres are vehicles for the circulation of films in industrial, critical, and popular discourses.»

O discurso popular sobre os géneros cinematográficos é possivelmente o mais frequentemente referido. De acordo com Journot (2002: 79), os géneros cinematográficos criam o «universo de expectativas do espectador», assim estabelecendo um entendimento pavloviano entre produção e público. Berry-Flint (1999: 25) afirma que «[g]enres offer prospective consumers a way to choose between films and help indicate the kind of audience for whom a particular movie was made», uma ideia complementada por Corrigan e White (2009b: 359): «[film genres are] a critical measure of audience expectations as well as of the film's ability to satisfy or disappoint, and surprise or bore, the movie viewer». Isto é, ao eger ver um filme de determinado género, o espectador espera reconhecer traços comuns à matriz em questão, assim satisfazendo as suas expectativas face à sua escolha (Tudor, 2009: 142). Os géneros de cada cultura, aparentemente óbvios (Altman, 1984), são bem conhecidos pelas suas audiências, o que cria uma dialética entre o previsível e o inesperado. É este saber que possibilita o reconhecimento dos conteúdos de um determinado género, mas também de possíveis *pastiches*, paródias e reinvenções (Bordwell e Thompson, 2008b: 318; Tudor, 2009: 139). Gardies afirma que é nesta dicotomia – entre «o prazer do conhecido [...] e, ao mesmo tempo, a surpresa do novo...» (Gardies, 2006: 235) – que habita «a evolução, a

estagnação ou o desaparecimento de um género, bem como o aparecimento de um género novo» (*ibidem*).

Sobre a dimensão industrial, importa sublinhar que, na sua época clássica, a produção *mainstream* de Hollywood era fundamentalmente baseada neste sistema de géneros, que nunca foi tão claramente definido como neste período (Aumont e Marie, 2008: 184). Corrigan e White afirmam que

[...] the economics of the film industry were tied to the standardization formulas of film genre. Fashioned in accordance with the assembly-line productions of other industrialized businesses, these formulas [...] became the foundation for movie studios as they emerged through the 1920s (Corrigan e White, 2009b: 259).

A produção de filmes de género obedecia assim a uma hierarquia de orçamentos bem estabelecida na indústria, sobre a qual Nacache (2012: 23) adianta:

[...] o filme de género [presta-se] a esta hierarquia na medida em que o género corresponde frequentemente a um orçamento bem definido: sumptuoso para os grandes filmes musicais ou para os frescos históricos ricos em cenários, figurinos, figuração e planos de conjunto; modesto para um filme dito «negro» a preto e branco, com poucos movimentos de câmara e cenários apenas interiores, bares e ruas escuras.

Alguns géneros e subgéneros foram inclusivamente padronizados na produção *mainstream* por determinados estúdios, cujo sucesso de certos filmes levou ao estabelecimento do seu respetivo género: o filme de terror foi canonizado pela Universal, depois do sucesso de *Dracula* (Tod Browning, 1931), *Frankenstein* (James Whale, 1931) e *The Mummy* (Karl Freund, 1932); o *backstage musical* é um produto da Warner Brothers na sequência do sucesso de uma série de filmes musicais coreografados por Busby Berkeley, nomeadamente *42nd Street* (Lloyd Bacon, 1933).

A conceção da noção de género no discurso crítico é interessante, em primeiro lugar, pela sua complexa definição. Ao contrário da noção de *auteur*, por exemplo, que surgiu em contexto cinematográfico no seio dos *Cahiers du Cinéma*, a ideia de género tem uma «longa genealogia na crítica literária muito antes do advento do cinema» (Tudor, 2009: 134). Esta genealogia num outro meio, bem como a mutação dos seus vetores característicos no espaço e no tempo, torna os géneros cinematográficos em noções cujos «contornos [são] bastante turvos» (*ibidem*: 139). No entanto, e como anteriormente referido, os géneros são (re)conhecidos pelos públicos por representarem «um conjunto comum de significados na nossa cultura [...] [que] não são só características intrínsecas aos próprios filmes, [mas]

dependem também da cultura particular na qual estamos a operar» (*ibidem*: 139, 142). Chandler também argumenta sobre a condição mutável dos géneros, dizendo que «[t]he classification and hierarchical taxonomy of genres is not a neutral and “objective” procedure. There are no undisputed “maps” of the system of genres within any medium» (Chandler, 1997: 1). O discurso crítico salienta assim o facto de não haver uma caracterização única da matriz que define um género cinematográfico, seja de acordo com o seu conteúdo, o seu registo ou o seu estilo. Esta depende fundamentalmente do seu contexto cultural e do discurso que apela à sua utilização. Como refere Tudor (2009: 142), tratam-se de «conjuntos de convenções culturais. *Genre* é aquilo que nós acreditamos colectivamente que é». A problematização da noção de género é amplamente discutida por David Bordwell (1989: 147) e por Robert Stam, que inclusivamente enumera os principais problemas da etiquetagem generalista conferida pelos géneros cinematográficos³⁵:

[E]xtension (the breadth or narrowness of labels); *normativism* (having preconceived ideas of criteria for genre membership); *monolithic* definitions (as if an item belonged to only one genre); *biologism* (a kind of essentialism in which genres are seen as evolving through a standardized life cycle) (Stam 2000, 128).

Todavia, a inquestionável existência de um denominador comum nestes géneros, fator que permite estabelecer «[o] conjunto comum de significados na nossa cultura [...]» (Tudor, 2009: 139) a eles associado, é apontado por Stam como um fenómeno de intertextualidade: «genre might be more productively regarded as a specific aspect of the broader and more open question of intertextuality» (Stam, 2000: 201). Assim, os géneros cinematográficos não passam por um conjunto de características comuns empiricamente definidas, mas sim por patamares intertextuais aos quais os objetos fílmicos de cada género recorrem de modo mais ou menos propositado: «the repetition of genre motifs can only be experienced by intertextuality», afirma Berry-Flint (1999: 27). Sobre a matriz intertextual proporcionada pelos géneros cinematográficos, declara também Grilo:

Um filme de género contém, portanto, todos os filmes que o precedem e anuncia todos os que dele procedem. Esta consciência do tempo e da temporalidade em que um filme inscreve (e, de algum modo, ambiciona completar) o fundo genealógico de onde provém, é uma característica determinante e essencial do cinema de género e, correlativamente, de todo o sistema de Hollywood, como forma de produzir e reproduzir uma mesma experiência preliminar do cinema e das suas formas... (Grilo, 2007b: 127).

³⁵ Sobre a “taxonomia” dos géneros cinematográficos e a sua complexa caracterização, vide Chandler (1997).

O fundo genealógico referido por Grilo estabelece-se como um “poço” de motivos narrativos, estéticos e/ou tonais dos quais o filme de género se socorre no seu processo de edificação.

Sobre a noção de género no contexto crítico, importa ainda salientar a sua importância para a legitimação artística do cinema comercial americano. Nos anos 1950 e 1960, os textos dos *Cahiers du Cinéma* associaram a noção de género à de *auteur* no contexto cinematográfico americano. A sua *politique des auteurs*³⁶ declarava «o realizador como verdadeiro criador [ou *auteur*] do filme» (*ibidem*: 124) e defendia, relativamente ao cinema comercial de Hollywood, «[a] ideia – então muito paradoxal – de que a responsabilidade artística de um filme devia ser atribuída ao seu realizador, pelo menos num certo número de casos em que este tinha uma personalidade marcada, um estilo e eventualmente uma temática que lhe seriam próprios» (Aumont e Marie, 2008: 309). Neste contexto crítico, os *Cahiers* celebraram vários realizadores do período clássico, cujos filmes foram produzidos sob o sistema de géneros, afirmando que a sua genialidade se suplantava às matrizes genológicas necessariamente presentes e fortemente cimentadas nesta cinematografia, assim criando filmes únicos nos quais imprimiram o seu cunho artístico³⁷. Entre outros realizadores, os *Cahiers du Cinéma* louvaram o trabalho de Howard Hawks, John Ford, Alfred Hitchcock e Vincente Minnelli (Thompson e Bordwell, 2003c: 436, 437).

Não obstante a sua problemática definição, os géneros cinematográficos contribuem para a compreensão dos objetos filmicos em diferentes contextos. Chandler declara que «[g]enre knowledge orientates competent readers of the genre towards appropriate attitudes, assumptions and expectations about a text which are useful in making sense of it» (Chandler, 1997: 8), uma ideia complementada por Nacache, que caracteriza os géneros como

uma ferramenta de análise histórica e estética muito valiosa, uma vez que aprendemos muito sobre um filme comparando-o com um *corpus* de outras obras pertencentes ao

³⁶ Andrew Sarris importou a *politique des auteurs* para o contexto crítico americano nos anos 1960, que designou de *auteur theory*. A designação é, ainda hoje, a mais frequentemente usada, embora o conceito original dos *Cahiers du Cinéma* tenha sido o de *politique des auteurs* (Stam, 2000: 89; Thompson e Bordwell, 2003c: 437).

³⁷ Uma das correntes mais extremistas dos *Cahiers* sobre a *politique des auteurs* em Hollywood, e com a qual Bazin discordou, louvava o realizador como motor criativo do filme, mesmo quando este não tinha tido qualquer *input* no argumento (Thompson e Bordwell, 2003c: 416).

mesmo registo de inspiração, aos mesmos modos de representação, aos mesmos princípios retóricos e estilísticos... (Nacache, 2012: 19).

Sendo estes géneros também um produto do seu tempo, a sua evolução é paralela ao progresso das culturas que os adotam (Grilo, 2007b: 127; Nacache, 2012: 24; Thompson e Bordwell, 2003b: 228). Do mesmo modo, os desenvolvimentos tecnológicos na indústria cinematográfica trouxeram novas possibilidades à narrativa fílmica e, com o evento do som em 1927, o leque genológico de Hollywood alargou consideravelmente. «Many genres from the silent era continued uninterrupted into the sound period. Technical changes within the industry [...], however, caused some new genres to arise and some new variants to be introduced into old ones», afirmam Thompson e Bordwell (2003b: 228). No contexto desta citação, a presente dissertação pretende apresentar uma seleção de títulos pertencentes a quatro géneros cimentados no sistema de produção de Hollywood a partir da sonorização do cinema, cuja análise nos subcapítulos seguintes fundamentará a ideia de que a introdução deste aspeto técnico contribuiu largamente para o enriquecimento da matriz genológica nesta cinematografia em particular.

2.2. O filme musical

No campo genológico, o musical é o género mais imediatamente associado à sonorização do cinema. Este surgiu em resposta a essa inovação técnica (Bordwell e Thompson, 2008b: 332), alterando a relação da imagem com a música. Como foi referido no primeiro capítulo, o cinema mudo nunca foi silencioso, uma vez que as suas projeções eram complementadas por um acompanhamento musical. Após a sonorização, também outros géneros recorreram à música, diegética e não diegética, como complemento da narrativa. Contudo, o filme musical reverte a hierarquia que subordina o som à imagem, ao utilizar a música como motor da narrativa: «music produced action», afirma Altman (1987: 65).

Tal como todos os géneros, também os musicais são de complexa definição. Não bastando salientar a inclusão de música diegética, uma vez que este é um aspeto comum a filmes pertencentes a outros géneros, há que sublinhar a subversão da hierarquia supracitada (*ibidem*: 71). Assim, Altman salienta o facto de o género fundir a faixa de som diegético, portadora de diálogos e sons realistas, com a faixa musical, sendo que cada uma representa,

respetivamente, um mundo real e um mundo romântico, e que ambos habitam esta matriz genológica. Para o autor, a ferramenta nuclear deste género é o que designa de *audio dissolve*, ou seja, a passagem de uma faixa para a outra (*ibidem*: 63). Sarris complementa a tese de Altman: «[T]he magical formula of movie musicals was established in the medium's unique capacity to wed the realistic to the fantastic, the factual to the fanciful, the prosaic to the poetic» (Sarris, 1998: 34). No contexto do cinema narrativo clássico, a contradição entre estes dois níveis também é referida por Rubin:

The genre remains in a stage of unresolved suspension between spectacle and narrative, between aggregation and integration. [...] Musicals are based on a central contradiction between the discourse of the narrative and the discourse of at least a significant portion of the musical numbers. [They] appear to be based on different laws or ground rules... (Rubin, 2002: 53, 57).

Também a subcategorização dos musicais difere entre autores: Altman, como referido na introdução, distingue *fairy tale musicals*, *folk musicals* e *show musicals*; Corrigan e White (2009c: 350 – 352) subdividem o género entre *theatrical*, *integrated* e *animated musicals*, sendo o primeiro referente às encenações de espetáculos, o segundo integrado em contextos realistas, e o terceiro alusivo aos filmes de animação; Thompson e Bordwell (2003b: 228 – 230), por sua vez, referem o *revue musical* inicial – «programs of numbers with little or no narrative linkage between them» (Bordwell e Thompson, 2008b: 332) –, o *backstage musical*, equiparado ao *show musical* de Altman e ao *theatrical musical* de Corrigan e White, o *operetta musical*, situado em contextos de fantasia, e o *integrated* ou *straight musical*, em que as canções são executadas em contextos regulares. Inerente a esta ampla subcategorização é o facto de os musicais abordarem uma grande diversidade de temas, como sublinham Bordwell e Thompson (*ibidem*: 334). Neste contexto de análise, serão estudadas sequências nas quais se verifique a subversão da hierarquia entre som e imagem como apontada por Altman, ou seja, momentos nos quais a música é revelada como o motor da narrativa.

«[...] [M]usicals are the flip side of melodramas, highlighting the joy of expression rather than the pain of repression», afirmam Corrigan e White (2009c: 351). Curiosamente, o filme convencionado como primeiro musical (Altman, 1987: 372; Sarris, 1998: 32) é, primordialmente, um melodrama: *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927) é um filme mudo com sequências musicais diegéticas, que conjuga a sincronização de canções e breves excertos de diálogo através do sistema Vitaphone com intertítulos que guiam o espectador

ao longo da história. O filme de Crosland articula os temas de Ragtime e Jazz cantados por Jack Robin (Al Jolson) com os cânticos judaicos cantados pelo seu pai na sinagoga (Warner Oland), assim contrapondo modernidade e tradição ao nível sonoro, e representando a luta interior do protagonista.

Apesar de ser o primeiro musical da história do cinema, a rudimentaridade dos seus efeitos não torna *The Jazz Singer* num protótipo do que seria o género: «[...] embora o chamado cinema sonoro arranque com THE JAZZ SINGER (1927), um veículo musical para a voz de Al Jolson, o musical cinematográfico estava ainda bem longe» (Torres, 2006: 110). Ainda assim, é ao nível sonoro que se estabelece o conflito nuclear desta história, uma vez que a oposição do pai de Jack se refere ao tipo de música que o filho escolhe interpretar, e não ao ato de cantar em si. Em pequeno, é castigado e decide fugir por interpretar canções Ragtime num clube, em vez de se dedicar aos cânticos judaicos tradicionalmente associados aos homens da sua família. A canção marca também outros momentos fundamentais na vida do protagonista. Em adulto, é a interpretação do tema *Dirty Hands, Dirty Face* que o leva a conhecer Mary Dale (May McAvoy), por quem se apaixona. Quando regressa a casa depois de vários anos de ausência, Jack canta os seus temas para a mãe (Eugenie Besserer), que, enquanto figura apaziguadora, os escuta com deleite. A chegada do pai é marcada por um «Stop!» audível, ao qual se segue uma discussão – expressada em intertítulos – sobre o facto de aquelas canções não pertencerem ao espaço da residência Rabinowitz, vincando ainda mais a discórdia entre pai e filho. A aceitação do destino de Jack por parte da mãe ocorre quando o escuta durante os ensaios do espetáculo que vai protagonizar, e a reconciliação com o pai moribundo, por sua vez, quando a personagem de Jolson assume a função deste como cantor na sinagoga, o que é escutado pelo primeiro à distância, antes de morrer.

Sarris sublinha que o contexto melodramático que opõe o sagrado ao profano não é novidade em cinema. Contudo, *The Jazz Singer* assiste à materialização deste conflito ao nível do som: «[...] a confrontation on the sound track between *Kol Nidre* and *Toot Toot Tootsie, Goodbye* added a new dimension to the expression of the theme» (Sarris, 1998: 33). Embora os efeitos sonoros sejam escassos, são perceptíveis os aplausos a Jack e a Mary depois dos seus números musicais, bem como o som de uma martelada no dedo de um ancião judeu por Yudelson (Otto Lederer), que assim põe, em tom cómico, fim a uma discussão. Quanto aos diálogos sincronizados, de ocorrência pontual, são inaugurados pela frase «Wait a minute, wait a minute, you ain't heard nothin' yet! Wait a minute, I tell ya! You ain't heard

nothin'! You wanna hear *Toot, Toot, Tootsie*? All right, hold on, hold on...» (00:17). Entre números musicais, escutam-se também algumas palavras entre mãe e filho quando este regressa a casa.

Dois anos depois da estreia de *The Jazz Singer*, *Applause* (Rouben Mamoulian, 1929) representa o contexto do espetáculo característico dos *backstage musicals*, demonstrando a proficiência de Mamoulian com a câmara numa época em que a sonorização resultou na constrição dos seus movimentos (Torres, 2006: 112). A sequência inicial, na qual a aproximação de uma banda *off-screen* é evidenciada pelo aumento progressivo do volume da sua música, introduz a protagonista Kitty Darling (Helen Morgan), contextualizada no universo burlesco através de um *raccord* visual e sonoro representado por um tambor, que faz a transição entre a banda de rua e a do *music hall*. O filme assenta, tal como o anterior, sobre um subtexto melodramático: aconselhada por um amigo a afastar a filha do ambiente decrépito do mundo do espetáculo, Kitty envia April (Joan Peers) para um convento, até ser forçada pelo seu amante, o violento Hitch Nelson (Fuller Mellish Jr.), a retirá-la de lá para que tome o lugar da mãe, entretanto envelhecida, no palco. A música de *Applause* é diegética, e pauta o contraste entre mãe e filha, tal como em *The Jazz Singer*. Depois de abandonar o convento ao som de *Ave Maria* cantado pelas freiras, canção que lhe é familiar, April assiste ao espetáculo de Kitty com repulsa. A convivência entre mãe e filha, que, apesar de pertencerem a mundos diferentes, querem estar juntas, é manchada pela presença de Nelson, e embora ambas recusem a possibilidade de April integrar um espetáculo, a pressão abusiva do amante de Kitty acaba por surtir efeitos. Convencida de que a filha abandonará a cidade para casar com Tony (Henry Wadsworth) e percebendo que a sua vida no mundo do espetáculo terminou, Kitty suicida-se. Simultaneamente, a filha termina o noivado numa tentativa de apoiar a mãe, tomando o seu lugar em palco por uma noite. Apesar do sucesso da sua interpretação, a incongruência basilar entre April e o mundo do espetáculo é representada quando, no fim do seu número, foge do palco para os braços do noivo. Em *The Jazz Singer*, o conflito entre pai e filho era materializado nos dois tipos de música incluídos no filme. Em *Applause*, a diferença entre mãe e filha é salientada pela sua atitude perante o universo musical do espetáculo – a mãe suicida-se quando percebe que não voltará a pisar o palco, e a filha foge do mesmo, apesar do sucesso da sua única performance. Ao nível dos efeitos sonoros, destaca-se a inclusão de vozes *off-screen* numa chamada telefónica entre Kitty e o produtor, cena na qual Mamoulian recorre a um volume mais baixo para representar

a voz cuja fonte não é visível ao espectador. De salientar ainda é o timbre lastimoso de Kitty, que revela, desde o início do filme, a sua enorme fragilidade emocional.

Afastado do contexto melodramático de *Applause* surge, no mesmo ano, *The Love Parade* (Ernst Lubitsch, 1929), um *operetta musical* protagonizado por Maurice Chevalier e Jeanette MacDonald. Considerado «the first true screen musical» (Madeira, 2000: 89)³⁸ aquando da sua estreia, o filme recorre aos seus números musicais como um veículo para a expressão dos sentimentos e pensamentos das personagens, ao contrário do *backstage musical*, onde surgem geralmente integrados num espetáculo.

Em *The Love Parade*, o Conde Alfred Renard (Chevalier) é um embaixador cujas diversas indiscrições românticas o forçam a abandonar Paris. O lamento verbal que acompanha a separação da cidade transforma-se, num *audio dissolve*, em canção. Perante o surgimento não diegético da melodia, Chevalier canta *Paris, Stay the Same* no momento da despedida. Já no reino fictício de Sylvania, para onde o Conde Alfred regressa, a Rainha Louise (MacDonald) canta *Dream Lover* para as suas aias, quando estas lhe perguntam sobre o sonho que teve. Segue-se o momento do banho real, no qual a Rainha se queixa sobre a insistência dos seus ministros em que se case, sendo o seu discurso verbal ironicamente acompanhado pelo som diegético da Marcha Nupcial de Mendelssohn, tocada pela banda do palácio. Quando os protagonistas finalmente se conhecem e as leviandades amorosas do Conde são dadas a conhecer à Rainha, esta reage de forma jocosa, perguntando-se sobre qual poderá ser o castigo do Conde perante o seu comportamento. Segue-se uma troca de falas rimadas entre as duas personagens, que introduz a sua interpretação da canção *Anything to Please the Queen*. O jantar *off-screen* entre os dois, sobre o qual o público só sabe o que é descrito por ministros e súbditos, é concluído numa nova cena entre o casal, acompanhada por música não diegética, na qual o Conde Alfred seduz a Rainha Louise cantando *My Love Parade*. Quando ela responde, cantando de volta, percebem estar apaixonados. O amor da monarca é revelado quando a sua voz ecoa pelo jardim e pelo palácio, para grande contentamento do povo, que canta com ela. A música e os efeitos sonoros são usados com alguma comicidade na cena da consumação matrimonial, cuja cacofonia criada por tambores, cornetas e os 400 tiros de canhão ordenados pela Rainha – «our bridal music» (01:00), diz ela – parecem desconcentrar o noivo das suas funções. A posição submissa do

³⁸ A frase citada consta de uma crítica publicada na revista *Variety* a 27 de setembro de 1929.

agora Príncipe Alfred não lhe agrada, o que conduz ao afastamento do casal. Enquanto a Rainha é tomada pelas suas obrigações reais, representadas pela cena em que canta *March of the Grenadiers* com as suas tropas, o Príncipe espera pela esposa de pijama. Exasperado, replica o tom do desabafo parisiense no jardim do palácio, cantando *Nobody's Using It Now*, tema que o leva a decidir agir face à situação matrimonial que enfrenta. Depois de uma discussão, a Rainha retoma o tema *Dream Lover*, desta vez cantando e chorando simultaneamente, em desespero perante a ameaça de divórcio do marido. A Monarca acaba por conceder uma posição de autoridade legítima ao Príncipe, invertendo os papéis do trocadilho rimado que os aproximou inicialmente, sendo agora ela a merecedora de castigo. A música intervém, por último, no momento da reconciliação, em que ambos cantam um excerto de *My Love Parade* no final do filme. Nesta obra de Lubitsch, a subtileza dos *audio dissolves* descritos por Altman é evidenciada pela fluidez escorreita com que o diálogo se transforma em canção, assim estabelecendo, no universo musical, um equilíbrio entre – nos termos de Sarris – o prosaico e o poético.

O *backstage musical* é um produto cinematográfico tipicamente associado ao nome de Busby Berkeley, levado para Hollywood pelo produtor Samuel Goldwyn (Sarris, 1998: 51). Os musicais que o coreógrafo e realizador desenvolveu para a Warner na primeira metade dos anos 1930, em particular *42nd Street* (Lloyd Bacon, 1933), *Gold Diggers of 1933* (Mervyn LeRoy, 1933), *Footlight Parade* (Lloyd Bacon, 1933), *Dames* (Busby Berkeley e Ray Enright, 1934) e *Gold Diggers of 1935* (Busby Berkeley, 1935), são reconhecidos como a epítome do subgénero *backstage* (Rubin, 2002: 55), e por isso de inclusão essencial neste estudo. O primeiro desta lista, aqui selecionado para análise, sedimentou uma fórmula de sucesso que aumentou o potencial escapista do filme musical desta década ao colocar as produções diegéticas no contexto da Grande Depressão partilhado pelo público, nelas superado – ou talvez esquecido – através dos alucinantes números musicais coreografados por Berkeley. A inclusão de momentos coreográficos alheados da realidade circundante tornou estes filmes em sucessos de bilheteira. Como *backstage musical*, *42nd Street* retrata a produção de um espetáculo na Broadway em clima de Depressão.

O filme inicia-se com um rumor – «Jones and Barry are doing a show» –, repetido por vozes de diversos contextos até só as suas bocas falantes serem visíveis em campo, numa construção caleidoscópica que antecipa, em menor escala, a sequência musical final.

Começa, assim, a narrativa, dedicada ao aspeto *backstage* do filme, em torno da produção do espetáculo. Os números musicais, diegéticos, são ensaios entre artistas e bailarinos, havendo também peripécias paralelas, tanto de cariz romântico como financeiro, estas últimas entre os produtores exasperados. No entanto, o momento-chave de *42nd Street* ocorre no fim, e a revelação do espetáculo coincide com um clímax audiovisual coreografado por Berkeley. O espetáculo diegético é introduzido ao nível do olhar, numa sequência que simula o interior de um comboio e na qual Ruby Keeler e Clarence Nordstrom interpretam um casal recém-casado, cantando *Shuffle Off To Buffalo*. Ciente de que o filme musical permite superar as limitações lógicas da narrativa através do *audio dissolve*, Berkeley afasta a câmara do nível correspondente ao olhar humano, e coloca-a em ângulos puramente cinematográficos, nomeadamente o *top shot*. O mesmo acontece na sequência do tema *Young and Healthy*, cantado por Dick Powell e acompanhado por uma coreografia filmada no mesmo ângulo, replicando o efeito caleidoscópico já referido, aqui em grande escala. Na terceira e última sequência do espetáculo diegético, a personagem de Ruby Keeler canta o tema *42nd Street*, que acompanha com um número de sapateado cujo ritmo contagia os transeuntes do cenário citadino que a rodeia. Mais uma vez, a câmara desloca-se de um modo livre de constrangimentos diegéticos, como se constata no momento em que “entra” pela janela de um quarto e capta um instante de violência doméstica coreografado ao som da música. A sequência termina com Keeler e Powell abraçados, no topo de um arranha-céus representado no cenário. Ironicamente, as próprias sequências do musical diegético não apresentam qualquer ligação lógica entre si, como se verifica pelo facto de a personagem interpretada por Peggy Sawyer (Keeler) iniciar o espetáculo casada com um homem e terminá-lo abraçada a outro, ou por várias das sequências ensaiadas não constarem da apresentação final. Estes números musicais são, no contexto do filme, apenas um pretexto para as criações que Berkeley perpetuou no imaginário cinematográfico da década. Altman distingue Berkeley como o desconstrutor máximo da hierarquia entre som e imagem, ao isolar da narrativa sequências visuais intrinsecamente dependentes do som:

[Busby Berkeley] alone among the early practitioners of the musical understood the extent to which the audio dissolve liberates the picture plane of all diegetic responsibilities. By placing the camera directly above his performers, Berkeley was able to destroy perspective and thus concentrate attention on the picture plane. [...] When we reach the climax of a Berkeley production number, we have entirely abandoned the representational mode. *Everything – even the image – is now subordinated to the music track.* [...] It is as if the screen were transformed into an electronically generated visual accompaniment to the music (Altman, 1987: 70, 71).

Se filmes como *The Love Parade* criaram uma estabilidade credível entre o factual e o fantasioso, as coreografias de Berkeley, simultaneamente integradas e salientadas num contexto diegético, desconstroem qualquer tentativa de equilíbrio. Embora pertencentes ao contexto *backstage* que é transversal a estes filmes, os números de Berkeley suplantam a integração na diegese dada a própria materialidade da sua filmagem. Como “acompanhamentos visuais” para a música, elevam o evento da sonorização no contexto do musical a um estatuto inigualado por qualquer outro género.

Top Hat (Mark Sandrich, 1935), protagonizado por Fred Astaire e Ginger Rogers, regressa ao registo de *The Love Parade*, no qual a canção – e, neste caso, também a dança – são veículo de expressão das emoções e dos pensamentos das personagens. «The movement from diegetic conversation to diegetic song is continuous and imperceptible» (Altman, 1987: 67), refere Altman sobre a fluidez dos *audio dissolves* neste filme, evidente desde o primeiro número musical, no qual Jerry (Astaire) conversa com Horace Hardwick (Edward Everett Horton), transitando do registo dialógico para a canção *No Strings* de uma forma espontânea: «Astaire slides from conversation with Edward Everett Horton into song simply by rhythmifying and melodizing his voice patterns» (*ibidem*). A liberdade face à responsabilidade diegética permitida pelo *audio dissolve* confere, de igual modo, um desprendimento narrativo do número de dança, uma vez que surge intrinsecamente ligado à música ou a sons ritmados. Assim, música e dança são equiparáveis como modos de expressão das personagens. Sublinhando a ironia do título da canção, *No Strings*, é o número de dança que lhe sucede que estabelece a ligação entre os protagonistas: Dale (Rogers) sobe ao andar de cima, incomodada com o sapatear de Jerry; ele, por sua vez, tenta seduzi-la ao replicar os mesmos movimentos, embora sem sucesso. Encantado, transforma-se num *Sandman* bailarino, atirando areia para o chão e dançando sobre ela, ato cujo som leva Dale e Horace a adormecerem.

De acordo com Thompson e Bordwell, «Astaire-Rogers musicals were romances, and many of the dance numbers serve to advance the couple’s onscreen courtship» (Thompson e Bordwell, 2003b: 229). Assim, depois de o seu disfarce como cocheiro ter sido denunciado através do *raccord* sonoro estabelecido entre o som dos cascos do cavalo e o do seu sapatear simultâneo, as duas personagens aproximam-se quando Astaire canta *Isn't It a Lovely Day (to Be Caught in the Rain)?*, e Rogers aceita o cortejo ao juntar-se a ele no número de dança. Os autores sublinham que

[o]ften the hero and heroine realize that they form the perfect romantic couple because they perform beautifully together. This happens in *Top Hat* when the Ginger Rogers character sheds her original annoyance with Fred Astaire during the “Isn’t It a Lovely Day (to Be Caught in the Rain)?” number, and by the end, they have clearly fallen in love (Bordwell e Thompson, 2008b: 333),

um aspeto que volta a replicar-se quando, depois de um mal-entendido levar Dale a confundir Jerry com Horace e a rejeitá-lo, a canção *Cheek to Cheek* os reaproxima, cantada pelo protagonista e dançada pelo par.

Embora Altman categorize *Top Hat* como um *fairy tale musical* (Altman, 1987: 373), a sua narrativa também apresenta traços característicos do filme *backstage*, nomeadamente o facto de Jerry ser um artista e Horace um produtor, e de o público assistir a um número do seu espetáculo na sequência em que Astaire canta e dança *Top Hat*, *White Tie and Tails*. Ainda assim, o cerne deste musical está no modo como a canção e a dança articulam com a evolução narrativa do romance, desde o estabelecimento inicial da rivalidade à constatação da paixão e, por fim, à reconciliação do casal. Curiosamente, *Top Hat* culmina com um número parcialmente coreografado ao estilo próprio de Berkeley, no qual os casais que dançam no salão formam um padrão circular filmado num ângulo picado. O clímax desta sequência é, contudo, o momento em que Astaire e Rogers se destacam da multidão, dançando isolados na imagem e enquadrados ao nível do olhar.

The Wizard of Oz (Victor Fleming, 1939), que Sarris descreve como «the closest thing we have on film to an official national fairy tale» (Sarris, 1998: 63), tornou-se no musical mais popular da década de 1930. Contudo, o seu estatuto imortal no imaginário americano não reflete as grandes dificuldades sentidas ao longo da produção, bem como o facto de ter sido, aquando da sua estreia, um falhanço comercial (*ibidem*). Ainda assim, a sua inclusão neste estudo é relevante, uma vez que o seu tema musical recorrente é a materialização narrativa da expressão de Altman: «music produce[s] action» (Altman, 1987: 65).

O filme encaixa a narrativa onírica de Oz, representada pelo Technicolor, dentro da narrativa realista do Kansas, em tons sépia. No mundo real, Dorothy (Judy Garland) é uma jovem que teme Miss Gulch (Margaret Hamilton), a vizinha que ameaça tirar-lhe o cão. Em frustração, verbaliza o desejo de um mundo sem problemas na canção *Over the Rainbow*, que quase foi cortada da versão final do filme devido ao seu ritmo lento (Sarris, 1998: 64). Um tornado leva o seu inconsciente a este lugar idílico, onde a canção não é apenas um meio

de expressão de sentimentos, mas uma ferramenta de agência das personagens. Glinda (Billie Burke), a Bruxa do Norte, pede aos Munchkins que saiam dos seus esconderijos cantando a sua fala «Come out, come out, wherever you are, and meet the young lady who fell from a star» (00:24), ao som da qual começam a surgir os pequenos habitantes de Munchkinland. Segue-se o *medley* de celebração e agradecimento pela morte da Bruxa Má do Leste, interrompido pela Bruxa Má do Oeste (também interpretada por Margaret Hamilton), que jura vingança. Forçada a abandonar Oz para regressar ao Kansas, Dorothy terá de encontrar o Feiticeiro. A Bruxa do Norte indica-lhe o caminho: *Follow the Yellow Brick Road*, como indica o título da canção. Grande parte da sequência onírica é dedicada ao percurso até à Cidade de Esmeralda onde vive o Grande Feiticeiro de Oz, interrompido por personagens que a protagonista decide ajudar. Cada um deles verbaliza os seus sentimentos através da canção, uma mesma melodia com letras diferentes: o Espantalho (Ray Bolger) lamenta a sua incapacidade de pensar em *If I Only Had a Brain*; o Homem de Lata (Jack Haley) lastima a falta de sentimentos em *If I Only Had a Heart*; e o Leão chora pela falta de coragem no tema *If I Only Had the Nerve*. Dorothy, por sua vez, apresenta a mesma solução às três personagens, através da canção recorrente *Follow the Yellow Brick Road*, que marca a retoma do caminho até ao Feiticeiro, bem como a junção de mais um membro ao grupo itinerante. O filme inclui outros números musicais, tais como *The Merry Old Land of Oz* aquando da chegada dos visitantes, e *If I Were King of the Forest*, no qual o Leão sonha com a possibilidade de ser rei da floresta. No entanto, a centralidade musical deste filme está no tema recorrente supracitado, que impele diretamente à ação por parte das personagens. Quando cantam este tema, (re)tomam, literalmente, o caminho da estrada de tijolos amarelos.

O filme musical marcou indubitavelmente o cinema da década de 1930, não só como expressão mais evidente da sua sonorização, mas como veículo para um modo de narração liberto de regras estritas. A autonomia que o *audio dissolve* confere ao número musical e, consequentemente, ao número de dança, permitiu criar momentos integrados ou isolados da narrativa, cujo cerne está na sua musicalidade.

2.3. O filme de terror

Associar o estabelecimento do género do terror ao advento do som pode parecer inicialmente incorreto. O público americano foi apresentado à tradição expressionista alemã

do género ainda durante os anos 1920, com filmes como *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920) e *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (F. W. Murnau, 1922), cuja influência nas gerações vindouras de cineastas do terror seria inegável. Há ainda a produção americana desta década, em particular alguns dos filmes protagonizados por Lon Chaney como *The Phantom of the Opera* (Rupert Julian, 1925) para a Universal e *London After Midnight* (Tod Browning, 1927) para a MGM. No entanto, a cristalização do filme de terror como género em Hollywood ocorreu a partir de 1931, ano de estreia de *Dracula* (Tod Browning, 1931) e *Frankenstein* (James Whale, 1931). Face ao sucesso de bilheteira de ambos os títulos, os discursos crítico e industrial adotaram o termo *horror pictures* para se referirem a esta categoria, que assim fundaria mais uma matriz de produção na indústria hollywoodesca (Spadoni, 2007: 2).

O crítico americano Andrew Sarris identificou os subtextos do filme *Frankenstein* como «the monstrous presumptions of defying God by [...] creating life» (Sarris, 1998: 80), «[...] the demonization of doctors and scientists who went too far in their research and experiments into realms of the unknown better left to God's will» (*ibidem*: 81) e «the plight of the outcast in a hostile society» (*ibidem*:82). *Dracula*, por sua vez, retrata uma figura grotesca que escapou à morte terrena através da sua sede de sangue. Já *King Kong* (Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack, 1933) revela a incongruência de um monstro pré-histórico numa sociedade moderna. É ampla a variedade de temas presentes nos filmes de terror, sendo que todos jogam com um motivo comum – o medo. O filme de terror é diferenciado pelo seu efeito emocional distintivo, um sentimento que pretende incutir-se no público, independentemente das características da sua narrativa: «Horror films are about fear – physical fear, psychological fear, sexual fear, even social fear» (Corrigan e White, 2009c: 353). É na edificação do medo que o som toma um papel fundamental.

A investigação de Robert Spadoni (2007) é parcialmente inspirada num artigo de Tom Gunning, «“Those Drawn with a Very Fine Camel's Hair Brush”: The Origins of Film Genres»³⁹, no qual o autor defende uma análise formal dos filmes de género, afastada dos aspetos narrativos e focada em características como a montagem, a *mise-en-scène*, o enquadramento, e outros aspetos que contribuem para a experiência do espectador (Gunning, *apud* Spadoni, 2007: 4). Embora a metodologia formalista não nos pareça a única indicada

³⁹ Não foi possível consultar o artigo referido.

para a análise de filmes de género – que podem ser edificados, precisamente, em aspetos narrativos –, esta é, no contexto dos filmes de terror, a que será adotada. Neste subcapítulo, proceder-se-á à análise do som e do seu papel na conceção do sentimento de terror, considerando a subdivisão explicitada na Introdução em diálogo, música e efeitos sonoros. Serão incluídos na primeira categoria outros sons não inteligíveis de origem humana, tais como os silvos de Drácula e os gemidos e “rosnadelas” de Frankenstein, respetivamente vocalizados por Bela Lugosi e Boris Karloff, e na terceira os restantes sons de origem artificial, desde o cair da chuva aos bramidos de Kong. Os filmes analisados estão concentrados no intervalo entre 1931 e 1935, período no qual a produção de terror na Universal atingiu o seu auge (Thompson e Bordwell, 2003b: 231).

O advento do som bifurcou o foco do cinema. Centrado primariamente na imagem, era-lhe agora acrescentada uma dimensão sonora que consigo trouxe uma nova plataforma de significação. O som revelou-se, de acordo com Michel Chion, vococêntrico e verbocêntrico (Chion, 1994: 6), o que significa que não só priorizava a voz face aos outros sons, como lhe atribuía um papel nuclear na expressão de significado. O som, e o diálogo em particular, passam a interpretar um papel fundamental na narração. Nos filmes de terror, serão também fundamentais no estabelecimento do sentimento que caracteriza este género. O conteúdo dos diálogos é, naturalmente, a forma mais imediata de transmissão da narrativa. Em *Dracula*, é o diálogo inicial dentro da carruagem que atribui o carácter demoníaco à palavra proibida «Nosferatu», possivelmente apelando à memória dos espectadores do filme homónimo de Murnau. O plano ímpio de Henry Frankenstein (Colin Clive) é verbalizado em *Frankenstein*, bem como o de Dr. Jack Griffin (Claude Rains) em *The Invisible Man* (James Whale, 1933) e o de Dr. Pretorius (Ernest Thesiger) em *The Bride of Frankenstein* (James Whale, 1935). Contudo, as *nuances* e características do diálogo não são menos relevantes no estabelecimento do sentimento de terror.

Um dos aspetos-chave do filme de terror sonoro é a introdução do grito da vítima. Desde os filmes fundadores do género em Hollywood – *Dracula* e *Frankenstein* – que este marca presença de uma forma pungente nas narrativas, dando inclusivamente origem a debates académicos que paralelizam a tese de Laura Mulvey (1975) sobre a predominância do olhar masculino no cinema clássico americano a uma hierarquia sexual na conceção do som nesta mesma cinematografia (Silverman, *apud* Elsaesser e Hagener, 2010: 143). Nos filmes analisados, o grito pertence fundamentalmente ao universo feminino, com algumas

exceções, como a reação de Ralph Norton (Bramwell Fletcher) em *The Mummy* (Karl Freund, 1932), no momento em que se apercebe de que Imhotep (Boris Karloff) está “vivo”. Este não precede, contudo, um ataque direto à personagem – que morre “de loucura” posteriormente –, o que permite associar ao grito feminino um sentido de alerta imediato. É esta vocalização do perigo que espoleta a agência masculina catalisadora da ação.

Considere-se, por exemplo, o primeiro ataque de Drácula no filme de Browning. A caminho do concerto onde conhece Mina (Helen Chandler) e Lucy (Frances Dade), o vampiro ataca uma jovem vendedora de flores. À medida que Drácula se aproxima da sua vítima, esta desloca-se para trás de um pilar, acabando por ficar *off-screen*. Fora de campo, o único indício do ataque é, precisamente, o seu grito, que desencadeia a ação das forças policiais. Mais tarde, é o grito de uma criada que alerta os homens para o ataque de Drácula a Mina, novamente gerando uma cadeia de reações. Também em *Frankenstein* é o grito da noiva de Henry Frankenstein, Elizabeth (Mae Clarke), que anuncia a presença do Monstro (Boris Karloff) na mansão, originando a cena final em que os aldeões perseguem o criador e a criatura. Já em *King Kong*, os gritos de Ann Darrow (Fay Wray) revelam um poder catalisador a dois níveis: por um lado, da ação dos homens, que seguem o som da vítima na sua demanda; por outro, da ação de Kong, a quem os gritos de Ann previnem da aproximação de um dinossauro. No filme de Cooper e Schoedsack, é evidente o poder atrativo que os gritos da personagem de Wray têm sobre Kong: quando ela grita, ele está de algum modo presente, seja de forma subentendida, na sugestão do monstro de Carl Denham (Robert Armstrong) durante os *screen tests* de Ann a bordo do *Venture*, ou de forma literal, por exemplo, na cena em que Kong se revela pela primeira vez para resgatar a sua oferenda do altar sacrificial. Neste contexto, é interessante salientar a última cena de *The Bride of Frankenstein*, na qual o primeiro som proferido pela Noiva (Elsa Lancaster) é, precisamente, um grito ao contemplar o seu suposto companheiro. Não tendo um efeito particularmente catalisador da ação, já que se trata do fim da narrativa, este grito revela a triste ironia da história do Monstro, a quem a própria Noiva – criada propositadamente para ser sua parceira – rejeita.

As narrativas deste género jogam no território do desconhecido, sendo este um aspeto reforçado pela utilização de línguas estrangeiras e logo estranhas ao público americano. Regressando ao filme de Tod Browning, o público é desde o início confrontado com uma língua desconhecida – que sabemos ser o húngaro – na cena anterior à chegada de Renfield

(Dwight Frye) a uma estalagem. Um murmúrio incompreensível e a imagem de uma figura ajoelhada revelam o momento de oração, interrompido pela chegada da carruagem. O alívio de estalajadeiros e viajantes, novamente expresso nesta língua – e, assim, estranho ao público –, é interrompido quando Renfield, anglófono, expressa a sua intenção de seguir viagem até Borgo Pass nessa mesma noite. Desta vez, o estalajadeiro dirige-se a Renfield em inglês, alertando-o (e, do mesmo modo, contextualizando o público) para os perigos demoníacos do castelo.

Tal como em *Dracula*, a utilização de um idioma desconhecido ao público em *The Mummy* acentua a obscuridade que caracteriza esta narrativa, desta vez recorrendo à antiga língua egípcia. O uso do egípcio antigo no filme de Freund, tanto na sua forma escrita como oral, é particularmente interessante pelo facto de os próprios egiptólogos não conhecerem com exatidão a oralidade desta língua (Schmidt, 2013), do que se depreende que o “egípcio” usado em diálogo foi inventado. Em *The Mummy*, a antiga língua egípcia é introduzida por um sussurro de Ralph Norton, coincidente com a imagem de hieróglifos num papiro – assim identificando o idioma em causa –, que involuntariamente verbaliza o feitiço capaz de acordar a múmia de Imhotep. A tensão crescente da cena é criada pelo silêncio quase total no qual só se distingue o murmúrio de Norton, atingindo o auge no momento em que o seu grito e riso descontrolado revelam o resultado macabro da proferição destas palavras desconhecidas. O egípcio volta a ser proferido pela versão “humanizada” de Imhotep, Ardath Bey, mantendo sempre o carácter feiticista: na cena em que Ardath Bey tenta ressuscitar a múmia da sua amada Ankhesenamon no Museu do Cairo, no momento em que subjuga o Núbio (Noble Johnson) à sua vontade, e quando assassina Sir Joseph Whemple (Arthur Byron) e tenta fazer o mesmo ao filho, Frank Whemple (David Manners). Curiosamente, na cena final do filme em que Ankhesenamon se revela no corpo de Helen (Zita Johann), os antigos amantes conversam em inglês, língua que seria completamente estranha à princesa reincarnada. Esta incongruência salienta a utilização intencional do antigo egípcio no estabelecimento de um ambiente assustador e místico ao longo do filme, desnecessário no momento da revelação. Tal como nos dois filmes anteriores, a inserção de um idioma estranho ao público em *King Kong* acentua o aspeto desconhecido da ilha misteriosa à qual a tripulação do *Venture* chegou. Dos cantares tribais que ouvem, reconhecem apenas a palavra «Kong! Kong! Kong!».

A existência de sotaques nas personagens destas histórias não pode deixar de ser mencionada neste contexto, em particular o de Bela Lugosi. Não sendo o primeiro vampiro do cinema, o ator húngaro interpretou a primeira versão vocalizada desta personagem neste meio. Skal (2007) refere que, ao contrário de Lon Chaney no mudo ou Boris Karloff no sonoro, cuja sedimentação no reino do terror foi feita sobretudo através da sua fisicalidade, Bela Lugosi criou Drácula através da voz. O sotaque do ator, associado a uma cadência algo bizarra nas suas falas – que alguns rumores atribuem ao facto de Lugosi não saber inglês, decorando os seus papéis “de ouvido” (*ibidem*) – conferiu uma aura misteriosa à sua personagem em *Dracula*. Spadoni descreve a voz do ator como «[l]ow-pitched and thickly accented, [his] voice exuded a sensuous strangeness» (Spadoni, 2007: 63). A estranheza em pronúncia e cadência é evidenciada em diversos momentos do filme, como na cena em que Drácula anuncia a Renfield a intenção de viajar até Inglaterra, dizendo-lhe: «We will be leaving tomorrow eeeeeevening», e prolongando exageradamente a primeira sílaba da última palavra. Este aspeto tornar-se-ia no elemento-chave do Drácula de Lugosi, cuja aparência não revelava a disformidade pestilenta de Orlok (Max Schreck) em *Nosferatu*, a juventude recuperada da obra original de Bram Stoker, ou a sensualidade crescentemente evidente nas adaptações mais modernas. Na verdade, a voz de Lugosi é de tal modo relevante na caracterização da personagem, que é referida na própria narrativa, num diálogo entre Lucy, que se sente atraída pelo Conde, e Mina, depois de o conhecerem num concerto:

Mina: [imitando em tom trocista a cadência das palavras de Drácula na cena anterior]
«It reminds me of the broken battlements of my own castle in Transylvania.» [Risos]
Oh, Lucy, you're so romantic!

Lucy: Laugh all you like. I think he's fascinating.

Mina: Oh, I suppose he's all right, but give me someone a little more normal.

Lucy: Like John?

Mina: Yes, dear, like John (00:25).

O trabalho vocal de Bela Lugosi tornou-se numa referência para as representações futuras desta personagem. Considere-se, por exemplo, a cena em que Drácula recebe Renfield no castelo, declarando: «I never drink... wine». A pausa intencional que o ator fez, assim acentuando o carácter irónico da fala em questão, seria repetida décadas mais tarde pelo ator Gary Oldman em *Bram Stoker's Dracula* (Francis Ford Coppola, 1992).

Para além do sotaque de Drácula, também o de Van Helsing (Edward Van Sloan) se destaca no filme de Browning. O facto é curioso, já que o ator aparenta fazer uso de uma pronúncia germânica quando, na verdade, nasceu nos Estados Unidos. De certo modo, as pronúncias de uma personagem e outra, no seu estrangeirismo, parecem “digladiar-se”. Sobre a voz de Van Helsing, diz Spadoni (*ibidem*: 65):

Although foreign sounding, his voice is not inscrutably and oddly sounding in the way Count Dracula’s is. [...] Van Helsing’s speech is crisp and correct; his is a voice of reason. [...] Van Helsing benefits from a type of authority that sound also made more empathic. [His] voice – the one to trust and believe – is a cousin of the voice-of-god narration that started booming on newsreel sound tracks immediately following sound’s arrival.

A associação entre a voz de Van Helsing e a *voice-of-god narration* característica das *newsreels* não é coincidência. Na verdade, a primeira versão⁴⁰ de *Dracula* incluía uma mensagem final na qual Van Helsing/Van Sloan⁴¹ se dirige diretamente ao público e o alerta para a existência de monstros – assim garantindo-lhes uma última emoção antes do final da sessão. A figura esclarecida de sotaque teutónico à qual Edward Van Sloan deu vida em *Dracula* foi recuperada em outros filmes de terror da Universal, num processo designado de *typecasting*, ou seja, quando um determinado ator é escolhido para interpretar o mesmo tipo de personagens: como Dr. Waldman em *Frankenstein*⁴², Dr. Muller em *The Mummy* e, novamente como Van Helsing, em *Dracula’s Daughter* (Lambert Hillyer, 1936).

Nesta circunstância, embora não seja fundamental para a sedimentação do sentimento de terror, é relevante mencionar o modo como o emprego de determinados sotaques e tipos de discurso contribuem para a caracterização de personagens secundárias. Em *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Rouben Mamoulian, 1931), por exemplo, o discurso de Ivy (Miriam Hopkins) está repleto de erros gramaticais, assim situando a personagem numa classe social mais baixa. De um modo limitado – e até racista –, é sugerido que o inglês dos guardas do museu em *The Mummy* é fraco, já que nas suas falas mantêm os verbos no infinitivo, uma técnica comum para insinuar poucos conhecimentos de uma língua. O mesmo acontece com Charlie, o cozinheiro asiático do *Venture* em *King Kong*, que diz: «Look, Sir!

⁴⁰ No segundo lançamento do filme, datado de 1936, a mensagem foi cortada (Spadoni, 2007: 65).

⁴¹ Não é evidente se o ator está na pele da personagem ou não, embora a mensagem seja retirada da adaptação de *Dracula* ao palco por Hamilton Deane e John L. Balderston (*ibidem*: 66).

⁴² A quem é atribuída uma mensagem moralista similar à de Van Helsing, desta vez no início do filme.

Me find on deck!» quando Ann Darrow é raptada. Por oposição, Ardath Bey é culto e bem-falante, assim como o vilão Fu Manchu (Boris Karloff) em *The Mask of Fu Manchu* (Charles Brabin, 1932), cuja vasta educação é mencionada pelo próprio: «I am a doctor of philosophy from Edinburgh, a doctor of law from Christ's College, a doctor of medicine from Harvard. My friends, out of courtesy, call me “Doctor”» (00:09).

A propósito das particularidades do discurso verbal, é relevante mencionar o modo como podem contribuir para a caracterização das personagens. Considere-se como exemplo o tom variante de Renfield em *Dracula*. Quando é apresentada, a personagem revela um discurso coerente, num ritmo normal. Mais tarde, quando Renfield está sob o jugo de Drácula, o seu timbre e cadência revelam a ansiedade da personagem, enlouquecida e sedenta do sangue de pequenas criaturas.

Na era do som, também o silêncio ganha um peso simbólico, sendo os dois monstros fundadores do terror da Universal exemplo disso. Como já foi analisado, a voz de Bela Lugosi foi o fator nuclear na personagem da versão de Tod Browning. Contudo, o visionamento do filme torna evidente o facto de a sua ocorrência ser progressivamente menor ao longo da história. Ou seja, à medida que a narrativa avança, Drácula fala cada vez menos. Embora subjugue verbalmente a criada que transporta a mensagem a Dr. Seward (Herbert Bunston) no teatro – uma ocorrência menor no seu mapa de ataques –, as suas subjugações e ofensivas a Renfield, Lucy e Mina são mudas. Com o primeiro em particular, os diálogos – nos quais é evidente uma distância física entre os dois – aparentam ocorrer a um nível telepático: Drácula “fala” através do olhar, enquadrado em muito grandes planos e iluminado de forma estratégica, enquanto Renfield responde no tom exasperado que o caracteriza no seu modo alucinado. Mina também é atraída pelo magnetismo mudo do Conde, ao qual chega a responder quando está com o noivo (David Manners) na varanda. Enquanto ele tenta afastar um morcego, a forma metamorfoseada de Drácula, Mina responde aos guinchos do animal com um calmo «Yes? I will», como quem participa num diálogo inteligível. De certo modo, pode constatar-se que, estabelecido no início do filme o mistério e o horror através da figura e da voz de Drácula, o monstro opta por um terror silencioso. A esta atitude muda perante as suas vítimas opõe-se a eloquência nas cenas que partilha com Van Helsing que, como o próprio Conde afirma, tem uma determinação forte – aspeto que lhe permite resistir às tentativas de subjugação silenciosas do vampiro.

Esta leitura não pode, contudo, ignorar um aspecto pragmático do contexto de produção. Ao contrário de muitos realizadores do período sonoro – entre eles James Whale –, que foram “importados” do teatro para dirigirem os recém-introduzidos diálogos em cinema, Tod Browning já pertencia ao meio⁴³, tendo inclusivamente contribuído para os primórdios do terror americano com o já referido *London After Midnight* e com *The Unknown* (Tod Browning, 1927), ambos protagonizados por Lon Chaney e produzidos pela MGM. A adaptação da estética do cinema mudo ao advento do som não foi imediata, e muitos cineastas enfrentaram dificuldades nesta transição, não só por causa das suas implicações ao nível da narração, mas também pelas limitações técnicas a que a sonorização obrigou⁴⁴. Assim, as longas sequências mudas de *Dracula* não serão exclusivamente uma estratégia de edificação do terror no filme, mas também um resultado da adaptação do realizador à mecânica do som. Face a este argumento, o silêncio do Monstro em *Frankenstein* afirma-se como sendo de maior relevância, já que o seu verdadeiro criador, James Whale, é um homem do som⁴⁵. Ironicamente, em plena inauguração do sonoro, é uma interpretação muda que lança as carreiras de Whale e Karloff no cinema.

O monstro corporalizado pelo ator britânico é um exemplo comovente do mimo trágico (Baxter, 1970: 97). Ao contrário de Drácula, cuja essência é puramente perversa, a criação de Frankenstein tem o mérito de gerar, simultaneamente, medo e empatia. Inspirada na obra de Mary Shelley, a fusão da conceptualização visual de James Whale com o trabalho físico e vocal de Boris Karloff – que não fala mas, ainda assim, criou um leque de gemidos e “rosnadelas” que pautam toda a sua interpretação ao longo do filme – e a maquilhagem de Jack Pierce criou uma efígie intemporal no cinema americano. A sua criação antinatural e o resultado visualmente macabro suscitam o medo entre personagens e espectadores, sendo que a sua incapacidade de comunicar acentua a marginalidade a que estas circunstâncias o condenaram. A figura humanoide não condiz com o cariz bestial dos sons que emite, e a atitude inicialmente obediente que se observa na cena em que o Monstro é plenamente

⁴³ De acordo com a página de Tod Browning no IMDb, o cineasta tem 62 créditos de realização, sendo que apenas seis deles sucedem *Dracula*.

⁴⁴ Em particular, grandes restrições dos movimentos de câmara. As câmaras móveis eram agora colocadas em cabines insonorizadas para que os microfones do estúdio não captassem os sons que emitiam (Thompson e Bordwell, 2003a).

⁴⁵ Ao contrário de Browning, todos os créditos de James Whale no IMDb se referem a filmes sonoros. O primeiro filme do cineasta inglês neste *site* data de 1930, e *Frankenstein* seria apenas o seu quarto filme.

revelado transforma-se numa agressividade fundamentalmente defensiva: o Monstro mata Fritz (Dwight Frye) porque este o atacou primeiro, e persegue Frankenstein porque foi ele quem lhe deu uma existência marginal.

Apesar da caracterização monstruosa, a criação de Frankenstein é também uma figura profundamente empática, uma característica particularmente enfatizada em duas cenas. A primeira, em *Frankenstein*, quando o Monstro encontra uma criança sozinha e brinca com ela. A pequena Maria (Marilyn Harris) não mostra qualquer reticência em brincar com o Monstro, mesmo não conseguindo comunicar verbalmente com ele. A criatura, por sua vez, responde ao carinho da criança com risos e grunhidos de contentamento, fator que reforça a ideia de a sua hostilidade ser defensiva. Na sua dupla inocência – e a personagem de Karloff é inocente da circunstância herege da sua criação –, entendem-se. Este facto reforça o efeito trágico do desfecho da cena: depois de Maria e o Monstro atirarem flores à água para que flutuem, ele decide atirar a criança para que também ela possa flutuar. Confuso, não entende por que motivo a jovem não retorna à superfície, abandonando o lago, desesperado, em busca de ajuda – que nunca chega.

A segunda cena que apela à empatia pela figura do Monstro ocorre em *The Bride of Frankenstein*. Vagueando pela floresta, o Monstro é atraído a uma cabana pelo som da *Ave Maria* de Schubert, onde descobre um eremita (O.P. Heggie) que o convida a entrar. O público estranha a simpatia do anfitrião para com o Monstro até ser revelado que ele é cego, estando assim alheio à aparência repugnante da criatura. Contudo, tal como aconteceu com a pequena Maria, o Monstro respondeu à amabilidade do eremita de forma calorosa. Quanto à sua deficiência comunicativa, acaba por tornar-se numa plataforma de entendimento: um não vê, o outro não fala. *The Bride of Frankenstein* enriquece a caracterização do Monstro de um modo significativo para esta investigação, atribuindo-lhe voz nesta mesma cena. O ambiente pacífico e afetuoso da casa do eremita permite que a criatura comece a falar: «Bread. Wine.» são as suas primeiras palavras, cujo subtexto eucarístico é evidente. De um modo simbólico, esta cena homenageia o som em cinema, já que é através da música de Schubert, da ausência de imagem na cegueira do anfitrião e da introdução de diálogo verbalizado pelo Monstro que ambas as personagens chegam ao entendimento. Entre outras palavras, o Monstro diria as que lhe são mais conhecidas: «Alone. Bad. Friend. Good.» Tal como o momento que partilha com Maria em *Frankenstein*, também este tem um fim trágico quando dois aldeões pedem ajuda ao eremita, descobrindo o Monstro na sua cabana. A

inserção de olhos funcionais na cena destrói a bolha ilusória desta narrativa de terror, retomando a perseguição da criatura. Este não é o único monstro mudo do terror clássico: o mordomo Morgan (também interpretado por Boris Karloff) de *The Old Dark House* (James Whale, 1932) nada mais vocifera do que murmúrios e resmungos; Kong, como símio, não possui sequer essa capacidade. No entanto, o Monstro de Henry Frankenstein desperta, simultaneamente, medo e compaixão, o que o torna numa figura muda de especial importância no género do terror.

Neste contexto, importa destacar algumas ocorrências vocais *off-screen*, por vezes fundamentais no estabelecimento do sentimento de terror na cena. No já mencionado filme de Browning, Renfield é anunciado pelo seu riso enlouquecido na cena do massacre a bordo do *Vesta*, revelado em som e sombras. Um relato *off-screen*, coincidente com a sombra de um homem morto amarrado ao leme do navio, descreve o sucedido. Nesta imagem macabra é introduzido o som do riso de Renfield num registo perturbador e continuado, permitindo que o localizem no porão e enviem para o hospício de Dr. Seward. São também os seus gritos exasperados que precedem a cena em que Renfield implora a Martin (Charles K. Gerrard) que o deixe alimentar-se de uma aranha. É ainda pela sua gargalhada que se faz anunciar quando, escutando uma conversa entre Dr. Seward, Van Helsing e Harker sobre Drácula, o seu riso é reconhecido pelo médico. Antes de Renfield entrar em cena, Seward questiona: «Renfield? What are you doing there?» (00:53), e só depois a personagem aparece. Neste filme, há ainda que salientar a morte do vampiro, que também ocorre *off-screen*. Depois de localizar o caixão de Drácula na cripta de Carfax Abbey, Van Helsing pega num pedaço de madeira e ajoelha-se ao lado do corpo do vampiro. De seguida, enquanto a imagem mostra Harker à procura da noiva, o som de pancadas e de um gemido revelam ao público o clímax do filme – Drácula está finalmente morto. Esta opção, não muito diferente dos ataques do vampiro, é uma salvaguarda a dois níveis. Primeiro, permite evitar eventuais dificuldades de encenação provocadas pela rudimentaridade dos efeitos visuais e pela proximidade da câmara de filmar⁴⁶, nomeadamente detalhes como os dentes do vampiro ou a ferida da vítima. Segundo, ao encenar cenas implicitamente sangrentas sem mostrar sangue,

⁴⁶ Apesar de *Dracula* ter sido adaptado para o teatro, a distância entre palco e público permitia manter um certo nível de ilusão que a proximidade da câmara de filmar comprometia nestas cenas.

Browning preserva a suscetibilidade do público geral, ao mesmo tempo que defende o seu filme de cortes censórios.

A propósito de vozes e diálogos *off-screen* e convergindo com a noção de acúsmetro definida por Michel Chion (1994: 129 – 137, 221) está Dr. Jack Griffin em *The Invisible Man*. Na circunstância fantasmagórica da personagem, simultaneamente presente e invisível, o realizador James Whale explorou as potencialidades do som e da *mise-en-scène*. Por um lado, nas palavras de Chion,

[t]he sound film made it possible to create the character through his voice, and thereby give him a wholly new dimension and a completely different presence. In Whale's film he is rather talkative, even bombastic, as if intoxicated by the new talkies. [...] The speaking body of Wells's hero Griffin is not invisible by virtue of being off-screen or hidden behind a curtain, but apparently really in the image, even — and above all — when we don't see him there (*ibidem*: 126, 127).

Por outro, a direção de Whale leva o espectador a seguir uma figura que não está visualmente presente através dos seus enquadramentos e movimentos de câmara, dos adereços e, claro, do som da interpretação enraivecida de Claude Rains. A proficiência da *mise-en-scène* de Whale é evidente ao longo do filme, destacando-se, por exemplo, a cena em que Griffin lança o caos pela aldeia ou em que sobe um lance de escadas na estalagem – o segundo momento, em particular, sugerido pelo movimento ascendente da câmara, que filma o vazio. Já a revelação de Griffin ao colega, Dr. Arthur Kemp (William Harrigan), evidencia o potencial narrativo do som, uma vez que ocorre exclusivamente ao nível da voz. Nesta sequência, tal como em outras que as personagens partilham ao longo do filme, a presença de Griffin não é concretizada visualmente, mas apenas num registo sonoro. Em *The Invisible Man*, o aspeto aterrorizador é, precisamente, a voz do protagonista, que anuncia um criminoso intangível que espalha o caos e o medo através da agência que lhe é proporcionada pela sua invisibilidade.

Como já foi mencionado, a banda de som não se materializa exclusivamente ao nível dos diálogos, sendo também necessário considerar a música e os efeitos sonoros. A fim de satisfazer a “avidez” do público pelo som, os primeiros filmes sonoros incluíam tantos números musicais quanto possível. Estes surgiam, contudo, em contexto fundamentalmente diegético, o que é curioso dada a utilização corrente de acompanhamentos musicais não diegéticos nas projeções de filmes mudos, como referido no primeiro capítulo desta dissertação. Neste contexto, os filmes de terror não se coadunavam com essa tendência, já

que dificilmente se poderia recorrer a um número musical com o intuito de produzir os efeitos característicos deste género. Assim, a música era escassa nos primeiros *horror pictures* de Hollywood. Considerem-se os dois filmes fundadores do género, *Dracula* e *Frankenstein*.

O primeiro é inaugurado ao som de *O Lago dos Cisnes* de Tchaikovsky e inclui, no momento do concerto, um breve excerto diegético de *Die Meistersinger von Nürnberg* de Wagner. O segundo, que também inclui um tema introdutório orquestral durante a apresentação do genérico, contém apenas cantares populares durante a festa de casamento de Frankenstein, igualmente diegéticos. A escolha do tema introdutório não se revela particularmente relevante nestes primeiros filmes, já que se assiste novamente ao uso despersonalizado da composição supracitada de Tchaikovsky em *The Mummy*, embora o filme faça diversos usos não diegéticos de temas pré-existentes, em particular no momento em que Ardath Bey tenta ressuscitar a múmia de Ankhesenamon e o tema diegético do ambiente de Helen se sobrepõe de forma não diegética ao som do ambiente dele. Em *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* a inclusão de música, tanto diegética como não diegética, é mais frequente. O público é introduzido ao filme num uso engenhoso de uma câmara subjetiva – que filma um par de mãos a tocar um piano – ao som de *Tocatta e Fuga* de Bach. O filme de Mamoulian inclui também uma valsa e um tema de *music hall*, ambos diegéticos e associados, respetivamente, a Muriel, noiva de Dr. Jekyll, e a Ivy, amante de Mr. Hyde, e ainda um excerto não diegético no momento em que o médico termina o relacionamento com a primeira. Ao utilizar um tema similar para duas cenas entre o casal – a declaração de amor e o fim do relacionamento –, Mamoulian conseguiu que este fosse, na primeira instância, diegético e empático, e, na segunda, não diegético e anempático. Este filme, tal como muitos outros no início do cinema sonoro, fez uso de composições pré-existentes, o que implicava o pagamento de direitos autorais cada vez mais dispendiosos. Neste sentido, os estúdios começaram a requerer partituras originais, acabando por investir em departamentos de música próprios com compositores, músicos e maestros contratados (Cooke, 2008: 18, 70).

De acordo com Cooke, à exceção das partituras de Jazz que retratavam cenários urbanos, «[t]he orchestral music for narrative features written by Hollywood film composers in the 1930s and 1940s was steeped in a late nineteenth-century romanticism that was several decades out of date in the concert hall» (*ibidem*: 78). A formação da primeira geração de

compositores – na sua maioria, imigrantes europeus – era clássica. No entanto, foi o uso de técnicas oriundas da ópera tradicional – nomeadamente o *leitmotiv* de Wagner – que permitiu que as bandas sonoras⁴⁷ desenvolvessem uma estrutura que é, ainda hoje, um padrão na experiência fílmica. De acordo com Max Steiner, o compositor de *King Kong*: «If Wagner had lived in this century, he would have been the Number One film composer» (Thomas, *apud* Cooke, 2008: 80). Curiosamente, foi o próprio Steiner quem dominou o uso dos *leitmotifs* de Wagner em cinema, assim estabelecendo a técnica como um alicerce para a composição de bandas sonoras. Por este motivo, a música composta pelo austríaco para *King Kong* merece particular destaque neste contexto.

Nascido em Viena em 1888, Max Steiner foi uma “criança-prodígio” que estudou piano com Brahms, orquestração com Strauss e regência com Mahler. Depois de vários anos a trabalhar na Europa até ao início da Primeira Guerra Mundial, emigrou para os Estados Unidos, onde trabalhou na Broadway durante quinze anos (Pratt, 2009). Em 1929, mudou-se para Hollywood, onde enfrentou um dilema criativo. Num período em que produtores e realizadores procuravam cada vez mais integrar música de forma não diegética nos seus filmes, Steiner declarou-se, numa entrevista ao *Los Angeles Times*, contra uma utilização que não fosse devidamente justificada pela narrativa:

Music will be largely incidental, and often atmospheric. It will not come into a picture from some mysterious source (the orchestra pit?), but by some logical and, if possible, visual means – such as the turning-on of a radio or a phonograph in a scene, or a glimpse of an orchestra or chorus (Wierzbicki, 2008: 124).

A ironia que envolve o seu comentário é evidente, já que dois anos depois compôs o primeiro grande exemplo de uma banda sonora não diegética.

O jogo de notas concebido por Steiner recriou o ritmo, a evolução e os sentimentos inerentes aos diversos momentos da narrativa, havendo um fortíssimo paralelismo entre estas duas dimensões. O *leitmotiv* de Kong, que procurava incutir no público sentimentos de terror e assombro muito antes de o grande símio ser revelado, foi introduzido no genérico e pauta toda a partitura de Steiner. Para além do tema principal, também as suas variações estão em estreita sintonia com a narrativa, assim exacerbando a experiência do espectador, como será fundamentado pelos seguintes exemplos.

⁴⁷ Banda sonora é a designação mais comum da música escrita para cinema. Neste texto, o termo não deverá ser confundido com “banda de som”, que se refere ao registo físico do som na película.

No meio do nevoeiro, é o som *off-screen* dos tambores que anuncia a chegada à ilha. Já em terra, a aproximação da tripulação à tribo coincide com a introdução de música não diegética, que começa por incorporar o som diegético e de volume progressivamente mais alto dos tambores⁴⁸ na composição de Steiner. Também os cantares diegéticos da tribo, que são ouvidos antes de a tripulação a alcançar, são integrados na banda sonora, coincidindo em ritmo e conferindo uma tensão crescente à cena. O confronto visual entre autóctones e estrangeiros é, novamente, marcado pela música, e cada passo que o chefe da tribo dá na direção da tripulação do *Venture* é meticulosamente assinalado por um instrumento de sopro na música de Steiner. Do mesmo modo, a suspensão dos seus passos coincide com uma cessação da música. Finalizado o confronto, é evidente que o afastamento da tripulação coincide com um diminuendo da banda sonora, tanto ao nível do volume como da intensidade. O papel da música de Steiner no estabelecimento do tom inerente a cada cena é evidente no momento que sucede o confronto acima mencionado. De volta ao *Venture*, Ann confessa os seus medos a John Driscoll (Bruce Cabot), com os tambores e a música como som de fundo. À medida que o conteúdo do discurso se altera e John declara o seu amor, o tema musical que marcava a tensão inerente aos receios da personagem feminina desvanece, dando lugar a uma melodia harmoniosa coincidente com o tom romântico da cena. De igual modo, a chegada da canoa ao *Venture* reintroduz um tema de maior tensão, num crescendo evidente à medida que os membros da tribo raptam Ann.

O efeito que a banda sonora cria ao longo do visionamento deste filme é particularmente relevante na cena que leva à revelação de Kong. O ambiente de mistério e tensão foi criado ao longo dos primeiros 40 minutos de filme, chegando o momento em que o símio finalmente aparece, acompanhado por uma orquestração crescente e intensa do seu *leitmotiv*. A longa perseguição que segue a sua revelação também é acompanhada por variações desta composição que mantêm o tom aterrorizador da narrativa. No contexto da coincidência entre música e movimentos já referido a propósito dos passos do chefe da tribo, há também que mencionar a cena em que John Driscoll se esconde de Kong numa gruta. O símio tenta localizá-lo tatilmente, já que não o consegue ver, e a cada aproximação da sua mão, John defende-se com movimentos de facadas, cada um deles minuciosamente marcado pela banda sonora de Steiner. Quanto ao modo como a música determina o tom da cena, é

⁴⁸ Este pormenor realça a aproximação física entre a tribo e a tripulação.

de referir o momento em que Kong começa a despir Ann – uma sequência que claramente antecede as rígidas imposições do Código Hays –, e no qual o acompanhamento musical dramático é substituído por um tema algo jazzístico que também replica a sonância do encontro romântico entre a vítima e John Driscoll. O regresso a Nova Iorque é marcado por uma breve incursão de música *swing*, até Kong se libertar e lançar o caos pela cidade, novamente ao som do seu *leitmotiv*. Na última ofensiva, os segundos que antecedem o ataque ao metropolitano replicam musicalmente o som de um comboio em andamento. Por fim, a música dá lugar ao ruído dos aviões e respetivas metralhadoras, e só quando Kong é derrotado o seu tema regressa, desta vez convergindo com o *leitmotiv* de Ann.

A partitura de Max Steiner em *King Kong* condiciona profundamente a experiência de visionamento do filme. Para além do *leitmotiv* de Kong, exímio na criação de tensão no público, a orquestração coincidente com a imagem contribuiu para generalizar a função aterrorizadora da música neste filme. Steiner prova que a banda sonora pode ser um instrumento fundamental para a narração. O realizador Merian C. Cooper afirmou que a banda sonora de *King Kong* teve um enorme impacto emocional. Pratt (2009) acrescenta que «the music meant everything to that picture, and the picture meant everything to RKO, because it saved the studio from bankruptcy». Steiner, que ganhou três Óscares em vinte e quatro nomeações, criou uma banda sonora empática, na qual música e narrativa expressam a mesma emoção ao espectador.

Dois anos depois de Steiner, Franz Waxman também utilizou a técnica dos *leitmotifs* na partitura que compôs para *The Bride of Frankenstein*. Embora a música não tenha um impacto tão significativo na experiência do filme como a de *King Kong*, a sua inclusão é testemunho da evolução das bandas sonoras na indústria. Em 1931, James Whale filmou a origem do Monstro sem recorrer à adição de música não diegética; quatro anos depois, o realizador regressou ao mundo da criação de Frankenstein, desta vez acrescentando a dimensão musical, na qual se distinguem os temas das personagens principais. Neste caso, é interessante salientar que o *leitmotiv* da Noiva é apresentado quando Dr. Pretorius revela o seu plano a Frankenstein, e surge em cenas nas quais esforços são feitos no sentido de o concretizar. A coincidência de *leitmotiv* e personagem *on-screen* só ocorre na cena final, na qual a nova criação é finalmente revelada.

As bandas sonoras estabeleceram-se como uma componente quase obrigatória na cinematografia de Hollywood, e a sua influência na experiência do espectador é facilmente comprovável com as possibilidades do DVD. Como foi mencionado, *Dracula* não incluía qualquer acompanhamento musical, à exceção de uma passagem de *O Lago dos Cisnes* como tema introdutório e um excerto de contexto diegético de *Die Meistersinger von Nürnberg*. Em 1998, a Universal incumbiu Philip Glass de compor uma banda sonora original para o filme, e a nova versão foi comercializada em VHS em 1999. Com o lançamento do DVD, a Universal disponibilizou o filme com os dois acompanhamentos – o original, quase inexistente, e o de Glass – cabendo ao espectador a escolha da versão que prefere ouvir. A inclusão de bandas sonoras contemporâneas em filmes clássicos não é exclusiva do filme de Browning. A banda francesa Art Zoyd, por exemplo, fez esse trabalho em clássicos germânicos como *Nosferatu, Faust* (F. W. Murnau, 1926) e *Metropolis* (Fritz Lang, 1927). Também as edições em DVD de *The General* (Clyde Bruckman e Buster Keaton, 1926) variam na banda sonora: a edição da Kino permite escolher entre a música de Carl Davis, Robert Israel ou Lee Erwin, enquanto a da MK2 oferece uma composição original de Joe Hisaishi.

Por fim, importa abordar a utilização dos efeitos sonoros nos filmes analisados, cujo papel foi de grande importância não só na evolução da narrativa mas também no estabelecimento do sentimento de terror, fator este de maior importância para a presente análise. As sequências seguintes relevam ainda a utilização de *Foley* na pós-produção, uma técnica que procura recriar, de forma realista, os efeitos sonoros circundantes da ação.

Em *Dracula*, para além dos guinchos de ratos e morcegos, e do ranger da madeira, o som dos lobos adquire especial relevância. Chegado ao castelo de Drácula, Renfield assustase com os uivos que escuta à distância. O vampiro responde-lhe, numa das falas mais célebres da personagem: «Listen to them. Children of the night. What music they make»⁴⁹. Já em Londres, o som dos lobos repete-se, desta vez questionado por Dr. Seward, que estranha a ocorrência. De certo modo, a presença de lobos (mesmo que sugerida por um som *off-screen*) sinonima a presença do vampiro. Neste filme, importa ainda salientar o som de sinos de igreja no momento da conclusão. Depois de descer até à cripta da abadia com o seu

⁴⁹ Tal como a fala «I never drink... wine», também esta seria repetida por Gary Oldman no filme *Bram Stoker's Dracula* (Francis Ford Coppola, 1992).

“noivo” demoníaco, a salvação de Mina é assegurada quando ela volta a subir as escadas pela mão do noivo legítimo, ao som simbólico da graça matrimonial. Os sinos voltam a estar presentes no fim de *The Bride of Frankenstein*, embora a união destas duas criaturas – criadas pelo Homem, e não por Deus – não beneficie do mesmo cariz salvífico simbolizado na orquestração do casamento. Já em *The Mask of Fu Manchu* são instrumento de tortura, quando o vilão sujeita Sir Lionel Barton (Lawrence Grant), preso debaixo de um enorme sino, ao seu badalar ensurdecido durante horas seguidas.

Comparativamente, *Frankenstein* apresenta uma maior variedade ao nível dos efeitos sonoros do que o filme de Browning. O tom soturno do cemitério, na cena introdutória que seria referida por Byron no início da sequência, é marcado pelo som da terra a embater num caixão – conhecido do público mas novo em cinema (Skal, 2004b) –, ao qual se juntam os sons de sinos, choro e oração. Contudo, é num dos momentos-chave do filme que se constata o contributo do som para o terror: a cena da criação do Monstro, dependente de eletricidade, é particularmente tensa devido ao volume dos estalares elétricos. O mesmo som e, por conseguinte, o mesmo efeito ocorrem na cena idêntica em *The Bride of Frankenstein*, e também em *The Mask of Fu Manchu*, quando o vilão comprova a autenticidade da espada de Genghis Khan e quando é eliminado.

Exímio na inclusão de efeitos sonoros é também *King Kong*, que apresenta um leque aterrorizador de rugidos correspondentes às diferentes bestas que habitam a ilha misteriosa, particularmente diversificados na cena em que Kong enfrenta o T-Rex. No presente excerto, o detalhe do *Foley* permite identificar o som emitido por cada um dos animais, bem como a destruição da vegetação circundante e o quebrar dos ossos do dinossauro, efeitos que salientam a violência da sua luta. Quanto a Kong, também é evidente a diferença de “tom” nos seus rugidos, nomeadamente quando está numa situação de ataque, mais agressivo, e, por oposição, no momento em que é capturado pela tripulação do *Venture*, no qual parece arfar. O símio é logicamente acompanhado pelo som das árvores que afasta à medida que se desloca, bem como pelo barulho das suas passadas, detalhes que voltam a destacar a minuciosidade do *Foley* neste filme. A perseguição pela tripulação do *Venture* prolonga-se por toda a noite, mas a economia da narração cinematográfica permite sintetizar a cena através da inclusão do chilrear de pássaros, sintomáticos da chegada da manhã. O mesmo efeito é usado em *The Old Dark House*. Depois de uma noite tempestuosa, que justificou a ocorrência constante do som de chuva ao longo da quase totalidade do filme, são novamente

os pássaros quem anuncia a chegada da manhã e, com ela, o fim do temporal e (simbolicamente) do filme.

Por último, num contexto sonoro, salienta-se a utilização de *raccords* sonoros por Mamoulian em *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. O primeiro, enquanto Dr. Jekyll visita os seus doentes, marca a transição de um grito de felicidade da jovem Mary, que consegue finalmente andar, para um lamento de dor de Mrs. Lucas, que não revela quaisquer melhoras. O segundo, que simboliza a bipolaridade da narrativa, sucede a cena em que Jekyll ajuda Ivy a regressar ao quarto depois de ela ser atacada. À medida que o público vê o médico a descer as escadas do apartamento dela, surge sobreposto o plano da sua perna nua, tentadora e oscilante. Do mesmo modo, o discurso de Jekyll com Dr. Lanyon (Holmes Herbert) sobre a importância de controlar os impulsos é sobreposto pela voz sedutora de Ivy, que lhe sussurra: «Come back...»

Como género, o filme de terror antecede o evento do som em vários anos, sendo que este passado marcou a história do cinema com vários títulos de referência, em particular os pertencentes à cinematografia expressionista alemã dos anos 1920. No cinema americano, contudo, o facto de os filmes inaugurais aqui mencionados serem sonorizados permitiu que o género se estabelecesse em Hollywood com a possibilidade de os cineastas recorrerem à materialidade do som para incutirem no público o sentimento distintivo deste género, através das características do discurso verbal, dos efeitos sonoros e da música.

2.4. A comédia *screwball*

O universo cinematográfico é habitado pelo humor desde que Louis Lumière filmou *L'arroseur arrosé* (Louis Lumière, 1895). A evolução do cinema desde a sua fundação foi acompanhada por um crescente número de artistas especializados na comédia *slapstick*, um estilo de humor físico baseado no *gag* visual, popularizado pela performance *vaudevilliana* junto do público americano. Desde os anos 1910 e, em particular, nos anos 1920, década áurea do cinema mudo, este humor visual foi representado por figuras como Harold Lloyd, Charles Chaplin e Buster Keaton.

O advento do cinema sonoro trouxe à comédia uma nova ferramenta, a voz do ator. A inserção de diálogos e as possibilidades da interpretação vocal permitiram explorar

elementos cômicos inovadores em cinema, também estes herdados da tradição teatral. O humor passaria a ser, para além de físico, verbal. McCaffrey (1973) cataloga o espectro da comédia sonora na década de 1930, salientando aspetos como o exílio dos grandes nomes do *slapstick* mudo – e a improvável perpetuidade de Chaplin no meio sonoro (*ibidem*: 27 – 53), o registo híbrido criado pelos Irmãos Marx, uma «interesting blend of vaudeville, stage musical, and silent screen comedy» (*ibidem*: 82), e o modo como o atrativo da pantomima subtil de Stan Laurel reside substancialmente na sua articulação antagónica com Oliver Hardy (*ibidem*: 89 – 103). O autor descreve também uma categoria que refere de *sophisticated comedy*, presente no teatro desde o século XVI mas só estabelecida como género cinematográfico nos anos 1930. McCaffrey refere que este tipo de comédia, em voga entre 1934 e 1938, foi rotulada pelos críticos da década como “*screwball*”, “*daffy*” e “*madcap*” (*ibidem*: 130), acabando o género por absorver na sua nomenclatura a excentricidade em detrimento da sofisticação⁵⁰.

Não alheia às dificuldades de uma definição genológica estrita, exploradas no subcapítulo 2.1 do presente texto, também a matriz da comédia *screwball* é de difícil caracterização: «[n]o prototype of screwball comedy can be said to contain the essence of the genre» (*ibidem*). Há, no entanto, dois aspetos transversais aos filmes deste género: o primeiro, como comédia, que assim pretende inspirar no público o humor como efeito emocional distintivo; o segundo, de cariz temático, que coloca o cerne da narrativa na dicotomia masculino/feminino, fundamentalmente representada por uma excentricidade de comportamentos e circunstâncias. A comédia *screwball* assenta, assim, numa parceria opositiva dos dois sexos – «[a] teaming of a male star and a female star as both love interest and comic center of the spectacle» (Sarris, 1998: 89) – que inverte o seu *status* social:

[...] the woman in the sophisticated comedy had achieved a status nearly equal to that of the male. [...] [A] way to achieve comedy in a male dominated society was to place the female on an equal plane or higher in order to create the necessary – and humorous – inversion of status (McCaffrey, 1973: 35).

Esta paridade característica das comédias *screwball* anula a tentativa de inclusão de outras figuras da comédia da década de 1930 neste género, tais como Chaplin, Mae West, W. C. Fields, os Irmãos Marx ou Laurel e Hardy (Sarris, 1998: 89).

⁵⁰ Em inglês, *screwball* significa excêntrico.

No contexto social da Grande Depressão, estas narrativas caracterizam-se pelo escapismo: «The films are usually set among wealthy people who can, despite the hardships of the Depression, afford to behave oddly» (Thompson e Bordwell, 2003b: 230). A partir de 1938, contudo, o desgaste desta fórmula⁵¹ começou a evidenciar-se nos gostos do público, que direcionou o seu favoritismo no sentido das comédias familiares (McCaffrey, 1973: 138).

O principal fator cómico deste género é a existência de uma “guerra dos sexos”. De acordo com Sarris, o género representa comédias sexuais das quais o sexo foi removido (Sarris, 1998: 95), já que a sua sedimentação no ano de 1934 coincide com o reforço do Código Hays nas produções de Hollywood (*ibidem*: 89). O autor identifica, face à ausência de sexo, uma frustração latente nestas narrativas (*ibidem*: 95), que Corrigan e White (2009c: 345) veem libertada verbalmente: «[S]crewball comedies transformed the humor of the physical into fast-talking verbal gymnastics, arguably displacing sexual energy with barbed verbal exchanges between men and women when the Production Code barred more direct expression.» Assim, para além do conteúdo dos diálogos, caracterizados por «its wit – the clever line of dialogue» (McCaffrey, 1973: 130) e repletos de trocadilhos e *running gags*⁵², também a sua cadência acelerada ganha relevância na comédia *screwball*. Neste subcapítulo será evidenciado o modo como o vococentrismo deste tipo de humor foi vital para o seu estabelecimento, ainda que temporalmente circunscrito, como matriz de produção em Hollywood.

A comédia *screwball* foi convencionalmente inaugurada por dois filmes estreados no mesmo ano: *Twentieth Century* (Howars Hawks, 1934) e *It Happened One Night* (Frank Capra, 1934) (Sarris, 1998: 89). Contudo, é impossível excluir *Design for Living* (Ernst Lubitsch, 1933) desta análise, uma vez que o filme é alicerçado numa inversão cómica do *status* social feminino evidenciada pelos *running gags* do discurso verbal das personagens. Neste filme, a guerra dos sexos tem, em vez de duas, quatro frentes. Gilda Farrell (Miriam Hopkins) é uma jovem ilustradora em viagem num comboio, onde partilha uma carruagem com dois homens adormecidos, Tom Chambers (Fredric March) e George Curtis (Gary

⁵¹ «The evolution and the fading of the sophisticated screwball comedy in the Thirties were linked to the tastes of the time and a tendency for Hollywood to repeat a good thing until successive works became poor imitations without the flair of the earlier models» (McCaffrey, 1973: 138).

⁵² Um *running gag* é uma piada verbal recorrente ao longo da narrativa.

Cooper). Aproveitando a oportunidade, Gilda começa a caricaturá-los, acabando por adormecer também. Quando todos despertam, é finalmente trocada a primeira palavra, «Bonjour», que contextualiza a ação em França. Curiosos, os homens viram o caderno de Gilda enquanto esta ainda dormia, o que dá início a uma acesa discussão: em francês, os protagonistas masculinos revelam o seu descontentamento com as respetivas caricaturas, enquanto a jovem se defende na mesma língua, rematando com um exasperado «Oh, nuts!». Perante esta expressão anglófona, Tom e George levantam-se, prestando continência e trauteando o hino americano. Revelada sonoramente a nacionalidade dos três, é retomada a discussão artística anterior, agora em inglês. Indignado com um comentário de Gilda sobre uma das suas obras, George prepara-se para repetir a expressão que lhe revelou a nacionalidade, ao que Tom responde: «Don't say nuts. Not to a lady.» Uma vez que foi Gilda quem primeiro referiu a palavra «nuts», o comentário de Tom nestas circunstâncias distancia-a do *status* de *lady*, assim colocando a personagem feminina numa posição de igualdade que lhe permitirá – embora sem sucesso – participar num *gentleman's agreement* ao longo do filme.

O último elemento do quarteto romântico de *Design for Living* é Max Plunkett (Edward Everett Horton), chefe de Gilda. Apaixonado mas não correspondido, tenta salvaguardar os “interesses” da jovem visitando, separadamente, Tom e George. Determinado a que cada um deles desista de Gilda, afirma: «Immorality may be fun, but it isn't fun enough to take the place of one hundred percent virtue and three square meals a day» (00:12), precisamente aquilo que espera poder proporcionar-lhe. Tom, interrompido por Max enquanto escrevia a sua peça, acaba por incorporar o seu comentário no texto. Mais tarde, quando lê o excerto a George e este reconhece a frase, apercebem-se do que o público já sabia através deste *running gag*: Gilda namora com os dois. Ao contrário das comédias *screwball* produzidas a partir de 1934 sob o controlo do Código Hays, *Design for Living* é verbal e visualmente explícito nas suas referências sexuais. O verbo nega-o: «Let's forget sex», afirma Gilda quando se assume como musa e crítica de Tom e George, e se muda para o seu apartamento. Apaixonada pelos dois e incapaz de se decidir – circunstância que a personagem associa a uma atitude masculina –, reforça a ideia de ser uma mãe das artes: «No sex. It's a gentleman's agreement.» No entanto, o acordo é quebrado quando um dos elementos do trio se afasta, e Gilda cede à tentação: «It's true we had a gentleman's agreement, but unfortunately, I am no gentleman» (00:41), afirma quando se deita na cama

de George. Visualmente, a carga sexual é sublinhada pela presença recorrente de camas ao longo do filme, um aspeto analisado por Maria João Madeira (2000: 119 – 122).

Embora tenha escolhido George quando Tom se mudou para Londres, Gilda permanece, ao longo de todo o filme, apaixonada pelos dois. Quando se muda para o pequeno apartamento que George e Tom partilham em Montmartre e analisa as obras do artista, o dramaturgo chama-lhe a atenção recorrendo ao tinir da sua máquina de escrever. Anos mais tarde, quando se reencontram na ausência de George, é a repetição deste som – emitido pela mesma máquina, pousada numa cama – que leva Gilda a perceber que ainda ama Tom, e a ceder, novamente, à tentação. O acordo de cavalheiros é, então, duplamente quebrado. Por fim, Gilda decide afastar-se, e os amigos, alcoolizados, reconciliam-se, cena que coincide com um terceiro tinir da máquina, desta vez marcando o resgate de uma amizade perdida.

Gilda, por sua vez, transforma-se em Mrs. Plunkett, uma posição subjugada que não lhe agrada. No seu discurso verbal, agora de tom monótono face à cadência energética que caracterizava os seus diálogos com George e Tom, faz trocadilhos desinteressados relativos às festas sociais que é forçada a frequentar. Entre os diálogos de marido e mulher, destaca-se o que refere Egelbaur, um dos clientes de Max, cujo nome é repetido dezenas de vezes, assim criando um efeito cómico. A frustração matrimonial e sexual de Gilda⁵³ revela-se sonoramente, tal como sugerido por Corrigan e White (2009c: 345), no aumento progressivo do volume e da velocidade do seu discurso verbal. Exasperada, grita ao marido: «I'm not gonna listen to that Egelbaur sing! I won't! I won't! I won't!» (01:19), e, reforçando a obsessão de Max – bem como a comicidade da ocorrência do nome em questão –, volta a gritar, quando ele insiste que se junte ao convidado: «Egelbaur! Egelbaur!» (01:22). É com base neste mesmo *running gag* – a sonoridade do nome de Egelbaur – que Tom e George, regressados de uma viagem à China, salvam Gilda da sua “algema” matrimonial. Infiltrando-se na mansão do casal Plunkett e escondidos por trás de um biombo no seu quarto, cantam um tema paródico sobre Egelbaur antes de Gilda os ver. A fala seguinte à sua revelação evidencia o subtexto sexual do reencontro, quando Gilda lhes pergunta como chegaram e Tom responde: «The stork brought us.» (01:20) A cegonha trouxe o artista e o dramaturgo de volta à mãe (e amante) das artes – e os três reúnem-se, sentados no leito nupcial de Mrs. Plunkett. O momento da “salvação” ocorre *off-screen*, quando Tom e George descem à sala

⁵³ Antes desta cena, a noite de núpcias do casal já havia evidenciado visualmente esta frustração.

onde os convidados de Max escutam o cantar operático de Egelbaur, interrompendo-o numa canção jocosa que o público apenas escuta – «Egelbaur! Goodbye, goodbye!» (01:22) –, seguida da balbúrdia sonora de uma luta. Max faz um telefonema apologético a Egelbaur, mais uma vez repetindo humoristicamente o seu nome diversas vezes, durante o qual Gilda decide deixar o marido. No carro, feliz entre os dois amantes, recorre ao *running gag* que pautou todo o filme: «Boys, this is very important. There's one thing that has to be understood...» (01:26), ao que eles respondem: «Yes, we know. It's a gentleman's agreement!» (01:27). Ao dispensar a virtude e as três refeições diárias que o marido lhe garantia, e preferir a companhia dos seus dois “filhos” das artes, Gilda representa, através da perspicácia verbal da comédia de Lubitsch, uma desconstrução extrema do papel feminino em sociedade, impossível de retratar no ano seguinte, já que *Design for Living* seria banido pela National Legion of Decency em 1934.

Voltando aos filmes fundadores da comédia *screwball*, já produzidos sob o Código Hays, abordam a temática característica deste género de um modo mais subtil do que *Design for Living*. A guerra dos sexos é, em *Twentieth Century*, equiparada a uma guerra de egos, na qual a excentricidade é incorporada nas personalidades narcísicas e atitudes desmedidas de Oscar Jaffe (John Barrymore) e Lily Garland (Carole Lombard). Jaffe é um produtor teatral que encontra em Lily a sua musa. Mas depois de anos consecutivos de colaborações de sucesso e uma frustração crescente na sua relação profissional e pessoal, a ascensão do *status* da atriz permite-lhe abandonar o tirânico Jaffe e construir uma carreira individual em Hollywood. A batalha egotista entre as personagens, evidente nas discussões acesas e aceleradas que antecedem a partida de Lily para Hollywood, é visualmente explicitada na cena em que Jaffe encobre com tinta preta o nome da atriz nos cartazes publicitários, gritando: «No more Lily Garland!» Contudo, o subtexto da guerra dos sexos determina que não consigam viver um sem o outro: Jaffe está falido sem Lily, e ela aborrecida sem ele. O reencontro accidental dá-se a bordo do *Twentieth Century*, que une Nova Iorque, terra do teatro, e Los Angeles, terra do cinema. Do mesmo modo, é o comboio que volta a unir as duas personagens, não sem que antes se assista a uma “batalha” física e oral entre os dois. Para além do pontapear revoltado de Lily, de inspiração *slapstick*, o confronto verbal ocorre em diversos momentos da viagem. Os diálogos são o campo no qual se libertam as frustrações de Jaffe e Lily, e, mais do que a troca de insultos e acusações, é a velocidade do seu discurso verbal que demarca o fator cómico no filme. Circunscritos às carruagens do

comboio, os diálogos entre Lily e Jaffe repercutem a velocidade deste transporte que se encaminha para o seu destino comum – Nova Iorque, onde o palco aguarda a atriz, que assim regressa à submissão imposta pelo produtor. A rapidez e volume crescente das suas falas à medida que se aproximam do fim da linha revelam as frustrações latentes à sua relação pessoal e profissional, particularmente exacerbadas pelo espaço claustrofóbico das carruagens, onde não têm para onde fugir. Sobre a cadência dos diálogos em *Twentieth Century*, comenta Jean Douchet:

La mise en scène est faite sur le verbe, qui est plus crié que parlé, sur la gesticulation, qui est effort physique exaspéré, sur la trépidation, le rythme syncopé, bref sur la déperdition colossale d'énergie propre à la création même (Jean Douchet, *apud* Bénard da Costa, 1990: 97).

It Happened One Night, um dos outros filmes fundadores da comédia *screwball*, associa à guerra dos sexos uma “guerra” entre classes sociais. Ellie (Claudette Colbert), uma herdeira que foge do pai (Walter Connolly) depois de este rejeitar o seu casamento inesperado com o aviador King Westley (Jameson Thomas), conhece Peter (Clark Gable), um jornalista desempregado, num autocarro a caminho de Nova Iorque. Enquanto ela pretende chegar à cidade – e ao marido – antes que a identifiquem e entreguem ao pai, ele ajuda-a durante a viagem, esperando conseguir um exclusivo da sua história. Nesta guerra dos sexos, os opostos atraem-se: Ellie, recém-casada, recusa inicialmente o auxílio do jornalista; Peter, sem trabalho, repudia a atitude mimada da jovem – contudo, acabam por apaixonar-se no decorrer da viagem. O filme apresenta-se como um híbrido genológico. Embora seja uma comédia *screwball*, incorpora aspetos do *road movie*⁵⁴, género caracterizado por uma viagem que altera a perspetiva de vida das suas personagens, o que acontece com ambos os protagonistas. *It Happened One Night* tem também um momento musical partilhado por todos os passageiros do autocarro, quando cantam o tema popular *The Daring Young Man on the Flying Trapeze*, do mesmo modo que salienta de forma realista a problemática da Grande Depressão, inerente ao filme social, na cena em que uma passageira desmaia por não ter comido nada ao longo de todo o dia. Neste filme de Capra, o elemento *screwball* é, mais uma vez, evidenciado nos diálogos. Embora a sua cadência não seja tão acelerada como em *Twentieth Century*, o recurso ao *running gag* sublinha o aspeto

⁵⁴ Embora o *road movie* só se tenha sedimentado como género em Hollywood nos anos 1940 e 1950, as suas origens, que colocam a estrada como motivo central da narrativa, remontam à década de 1930, em filmes como *Wild Boys of the Road* (William A. Wellman, 1933) e *You Only Live Once* (Fritz Lang, 1937).

cómico. No contexto da guerra dos sexos, a piada verbal reside no facto de uma mulher casada e um homem desconhecido serem forçados a partilhar um quarto. Peter assegura a sua honra e a virtude de Ellie ao recriar “biblicamente” dois espaços separados por um cobertor: «Behold the walls of Jericho! Maybe not as thick as the ones Joshua blew down with his trumpet, but a lot safer. You see, I have no trumpet» (00:26). No fim do filme, enquanto os apaixonados aguardam o anulamento do primeiro casamento de Ellie, Peter envia um telegrama ao sogro, avisando-o: «The walls of Jericho are toppling⁵⁵» (01:40). O pai de Ellie responde-lhe: «Let them topple» (01:40), assim autorizando a queda das “muralhas de Jericó”. Quanto à consumação da relação, ocorre exclusivamente ao nível sonoro quando, na última cena do filme, a luz do quarto do casal se apaga e, aludindo ao trompete de Josué, se escuta o som deste instrumento. Capra filma, na última sequência, a queda do cobertor, mas é a referência sonora ao trompete que introduz a relação sexual no fim da narrativa. Em plena imposição do Código Hays, uma alternativa visual mais explícita não seria permitida.

Embora já tenha sido referido que a cadência dos diálogos neste filme não é tão acelerada como em *Twentieth Century* ou outros exemplos futuros do género, há que salientar um momento no qual a materialidade do discurso verbal é fundamental para a narrativa. Na cena em que a polícia procura Ellie na estalagem onde pernoitou com Peter, o casal simula uma outra identidade através do som: impossibilitados de recorrer a qualquer disfarce visual, fazem passar-se por marido e mulher através de uma farsa sonora. À medida que os investigadores se aproximam da sua porta – anunciados aos protagonistas pelo seu diálogo *off-screen* com o estalajadeiro –, Peter aumenta o volume da sua voz para que estes o ouçam, forjando através da conversa um contexto familiar inexistente. Ellie, por sua vez, alinha nesta dissimulação ao cobrir a face com o cabelo e adotar um timbre de voz mais agudo do que aquele que o público lhe reconhece. Quando os detetives se aproximam de Ellie e Peter tenta travá-los, ela responde como “esposa”: «You don’t have to lose your temper» (00:38), comentário que ele repete, fazendo pouco do timbre dela. Peter e Ellie envolvem-se então numa ruidosa discussão perante os investigadores, gritando um com o outro como marido e mulher, fator que os convence da veracidade do matrimónio. Os detetives afastam-se, Peter reforça a encenação com um «Quit bawling!» (00:38) e Ellie

⁵⁵ *To topple* – tombar.

responde-lhe com um grito – que se transforma em gargalhada quando voltam a estar sozinhos no quarto. Depois de breves segundos em que riem e se congratulam pelo sucesso do seu improviso identitário, ouvem um bater de porta que imediatamente os leva a retomar os papéis anteriores: Peter volta a vociferar um «Quit bawling!» (00:39), Ellen volta a gritar. Apesar de separados durante a noite pelas “muralhas de Jericó”, esta farsa sonora marca um ponto de viragem na sua relação, a partir do qual se evidencia uma cumplicidade crescente entre as duas personagens.

Depois de uma incursão na comédia *slapstick* entre 1927 e 1928, Carole Lombard estreou-se no humor *screwball* como Lily Garland em *Twentieth Century*, filme que a estabeleceria como estrela em Hollywood. Dois anos depois da estreia do filme de Hawks, Lombard junta-se ao ex-marido William Powell em *My Man Godfrey* (Gregory La Cava, 1936), filme que contribuiria para a cristalização do seu estatuto mítico na comédia clássica americana. Sobre a atriz, Sarris acrescenta: «[...] no American novelist of the past half-century has created a woman character one-tenth as fascinating as Lombard» (Sarris, 1998: 459). Em *My Man Godfrey*, é o talento cómico e o carisma de Lombard no ecrã que fazem da sua personagem, Irene Bullock, o cerne humorístico do filme. A narrativa é inaugurada por um jogo no Waldorf Ritz Hotel no qual membros da alta sociedade procuram elementos que ninguém deseja. Na lista figura um *forgotten man*, designação da época para os veteranos desempregados da Primeira Guerra Mundial (Thompson e Bordwell, 2003b: 231), que Irene e a irmã, Cornelia (Gail Patrick), decidem procurar numa *Hooverville* de Nova Iorque. Godfrey (Powell), um destes homens esquecidos, recusa a proposta da pretensiosa Cornelia, mas aceita ajudar Irene a vencer o jogo, já que ela se mostrou cordial e ele ganhou a oportunidade de se dirigir aos restantes jogadores, contextualizando-os da dura realidade que os circundava. Comovida pelas palavras de Godfrey, Irene decide adotá-lo como *protégé*, contratando-o como mordomo.

My Man Godfrey é edificado sobre dois elementos cómicos centrais – os contrastes e o diálogo. O primeiro aspeto reside, primariamente, no facto de a excentricidade de Irene, bem como do restante clã Bullock, ser o antónimo da sobriedade de Godfrey, que traz a realidade da Grande Depressão para o ambiente escapista representado por esta família. A aparente incompatibilidade entre os Bullock e o recém-contratado *forgotten man* é, desde a sua chegada, constatada por Molly (Jean Dixon), a criada que não arruma as malas do mordomo, convencida de que abandonará o novo trabalho antes do fim do primeiro dia. Ele,

contudo, adapta-se, e a sua atitude sóbria e sábia – que se descobre estar relacionada com o passado abastado da personagem – acaba por salvar a família Bullock da falência. O segundo aspeto contrastante no filme, transversal às comédias *screwball*, é a referida guerra dos sexos. Em *My Man Godfrey*, o papel da mulher é subvertido não numa tentativa de igualdade dos papéis sociais, mas sim numa inversão dos papéis sexuais. No filme, a mulher não é objeto passivo do interesse masculino, mas sim o elemento ativo na concretização do romance. Sublinhando o tom irónico desta circunstância, Irene e Godfrey pertencem a classes sociais distintas, e é ela, uma atraente herdeira da alta sociedade americana, quem deseja o amor de um *forgotten man*. Ao longo do filme, Irene tenta captar a atenção de Godfrey recorrendo a diversas síncopes teatrais e a prantos descontrolados, das quais se destaca, a nível sonoro, o momento em que recupera de um desmaio fictício, dirigindo-se ao mordomo num volume de tal modo baixo que o obriga a aproximar-se para a ouvir. Sussurrando-lhe «I said I'm not really having a spell» (00:34), Irene aproveita a proximidade física para o beijar.

Embora Godfrey “ganhe” a batalha social ao salvar os Bullocks da falência, Irene é a vencedora da guerra dos sexos, um aspeto também evidenciado ao nível sonoro. Na última cena, é espelhada a caracterização dos protagonistas edificada ao longo do filme: num timbre alegre e cadência acelerada, Irene declara a sua intenção de casar, convence o oficiador e encontra uma testemunha; Godfrey, por sua vez, não vocifera uma palavra durante o processo. Perante o silêncio do noivo, ela diz, sorrindo: «Stand still, Godfrey. It'll all be over in a minute» (01:29).

O segundo elemento cómico de *My Man Godfrey* reside no fator oral, representado através da cadência e conteúdo dos diálogos. Carole Lombard e Alice Brady, a atriz que representa Mrs. Bullock, verbalizam as suas falas a uma enorme velocidade, o que contribui para o estabelecimento do humor nestas cenas. Entre os vários momentos nos quais Irene fala num ritmo acelerado, destaca-se, por exemplo, o primeiro diálogo com Godfrey. Ao contrário de Cornelia, que se dirige ao *forgotten man* numa cadência natural, Irene envolve-se no diálogo a uma velocidade acelerada, revelando desde logo uma franqueza de carácter ausente na personagem da irmã, um dos aspetos que levou Godfrey a decidir ajudá-la. Tal como a filha, também Mrs. Bullock fala numa cadência acelerada. Quando, no contexto do jogo, apresenta uma cabra, a circunstância ridícula desta presença num hotel de luxo é

complementada pelo timbre estridente da sua voz e velocidade do seu comentário: «Come on, goat, goat, goat. Come on. Come on» (00:07). Neste mesmo contexto cacofônico, em que a sua voz se torna quase incompreensível entre outras, Mrs. Bullock grita: «I have a goat!», sendo evidente a semelhança entre o seu timbre e o balir simultâneo da cabra. Embora célere na cadência das palavras, Mrs. Bullock é bastante lenta na sua compreensão, o que origina trocadilhos cômicos nos diálogos de *My Man Godfrey*. Novamente no Waldorf Ritz Hotel, Mrs. Bullock não entende o pedido do *forgotten man* alternativo encontrado por Cornelia, que exige os *five bucks* que lhe foram prometidos:

Forgotten Man: Hey, where do I get my five bucks?

Mrs. Bullock: Bucks? Bucks? What's he talking about? What's he talking about?

Forgotten Man: Five bucks!

Cornelia: I promised him five dollars.

Mrs. Bullock: Well, give him the five dollars and the bucks too, and get him out of here... (00:13)

Do mesmo modo, quando Godfrey anuncia o resgate financeiro da família através de vendas a descoberto – em inglês, *short selling* – Mrs. Bullock questiona-o: «I don't understand. You sold short. You mean gentlemen's underwear?»

Para além do humor veiculado pelos protagonistas, há também elementos cômicos apresentados pelas personagens secundárias, nomeadamente Carlo (Mischa Auer), o *protégé* de Mrs. Bullock. O pretense artista representa o elemento *slapstick* na imitação que faz de um gorila com o intuito de animar Irene. Ao nível sonoro, destaca-se o tom falsamente desinteressado com que suspira diversas vezes «Money, money, money...» sempre que o assunto em questão é abordado – sendo que é o fator principal que o liga à família Bullock –, bem como um ensaio do seu cantar operático. Para além de o excerto tocado em piano ser sucessivamente repetido, sugerindo que é o único que sabe, Carlo canta enquanto come uma maçã. De “boca cheia”, o seu tom de voz é ridicularizado, o que contribui para a sua descredibilização crescente como artista.

Holiday (George Cukor, 1938), a terceira colaboração de Katharine Hepburn e Cary Grant, justifica o uso do termo *sophisticated comedy* empregue por McCaffrey

(1973: 130 – 148)⁵⁶. Nesta comédia, a guerra dos sexos é representada por uma estrutura diferente das anteriores: a atração/oposição nuclear não está em Johnny (Grant) e Julia (Doris Nolan), entre os quais a disparidade é fundamentalmente ideológica, ou entre Johnny e Linda (Hepburn), que revelam uma cumplicidade de espírito veiculada através das suas ações – um aspeto evidenciado, por exemplo, na cena em que apresentam aos amigos um número *slapstick* minuciosamente cronometrado – e das suas palavras. Os seus diálogos, de cadência e tom jocoso semelhantes quando falam um com o outro, são terreno para *gags* que evidenciam a sua proximidade. No ambiente milionário dos Seaton, com o qual não se identifica, Johnny imita o som de uma cabra no momento em que conhece Linda:

Linda: And of course you've heard about me. I'm the black sheep.

Johnny: *Baaaaa...*

Linda: That's a goat (00:14);

Mais tarde, quando as duas irmãs preparam Johnny para conhecer o pai (Henry Kolker), é Linda – também apartada do contexto que a circunda – quem replica o som do animal:

Johnny: I feel like a goat being prepared for the sacrifice.

Linda: *Baaaaa...*

Johnny: Now, that's a sheep (00:25).

Ou seja, no ambiente cerimonioso desta narrativa, a imitação caricatural do som de um animal por ambos os protagonistas revela uma sintonia de espírito, ao mesmo tempo que evidencia um sentido de alienação partilhado face ao ambiente social que os rodeia.

Neste filme, a alteração da edificação da guerra dos sexos reside no facto de a agência ser feminina. Ou seja, Johnny não se opõe a Linda ou a Julia, uma vez que a oposição é estabelecida entre o par Johnny/Linda e o par Johnny/Julia. Em *Holiday*, são as irmãs que rivalizam, e Johnny é o elemento passivo entre elas: «[...] no mundo de Cukor, são as mulheres (Linda-Julia) que ditam as regras. Partilhado entre a noiva e a irmã da noiva, Grant não escolhe: é escolhido» (Madeira, 1999: 73). Do mesmo modo, a alienação referida no parágrafo anterior é representada pelos espaços – e

⁵⁶ A sofisticação da mansão Seaton levou a que o filme fosse nomeado para o Óscar de Melhor Direção Artística em 1939.

respetivos sons – das duas irmãs. O ambiente de Linda, o quarto escapista criado pela sua mãe, é habitado pelo som de instrumentos, por gargalhadas e por uma comicidade geral dos tons de voz, em particular dos amigos de Johnny quando interpretam um pequeno número teatral – «the voice of experience» (00:54), como os caracteriza Ned (Lew Ayres). Julia, por sua vez, pertence ao espaço da mansão, fora do quarto, onde o som no contexto de diálogos formais (mesmo na festa de ano novo) e, em particular, o silêncio coincidem com o caráter museológico da casa, um aspeto apontado por Linda. Johnny pertence ao primeiro ambiente. O seu tom naturalmente alegre, constatado nas cenas em casa dos Potter e no quarto da mãe de Linda, contrasta com a voz soturna com que aceita a imposição profissional da noiva perto do fim do filme. Quando decide desistir do casamento e juntar-se aos Potter na sua viagem, recupera a cadência energética anterior, desta vez acompanhado pela da personagem de Hepburn.

Como já foi mencionado, o período áureo da comédia *screwball* ocorreu entre 1934 e 1938 (McCaffrey, 1973: 130; Sarris, 1998: 89), não sendo circunstancial o facto de estes anos marcarem estreias de filmes de Howard Hawks. Em 1934, o realizador contribuiu para o estabelecimento do género com *Twentieth Century*; em 1938, estreou *Bringing Up Baby* (Howard Hawks, 1938), «undeniably the screwiest of the screwball comedies» (Sarris, 1998: 275). A proficiência de Hawks na realização foi inicialmente reconhecida pela Fox em 1926 (Oliveira, 2006: 6), mas o seu génio artístico só seria celebrado décadas depois, no contexto da *politique des auteurs* dos *Cahiers du Cinéma* (*ibidem*: 8; Sarris, 1998: 263 – 265). A versatilidade e ecletismo do realizador permitiram que explorasse uma variedade de géneros, «do *western* à comédia, passando pelo filme de guerra ou de aviação e pelo musical» (Oliveira, 2006: 8). A sua formação privilegiada, por sua vez, permitiu que o processo de sonorização dos seus filmes ocorresse «sem problemas» (*ibidem*), já que desde as oito películas mudas que fez o realizador dedicava grande atenção ao conteúdo dos intertítulos (Bénard da Costa, 1990: 57):

Se a formação literária de Hawks o levou a sentir a mudez dos filmes como uma “*captio diminutio*”, a mesma formação o levou a defender-se dos excessos de diálogo, aquando do advento do cinema sonoro. Nada mais oposto aos seus credos e gostos do que o “teatro filmado”. [...] Só o diálogo (ou mais exactamente a banda sonora) podiam completar a informação dada pela imagem, por forma a reforçar o papel narrativo desta e não a deixar a “boiar” sem esse fundamental ponto de apoio (*ibidem*).

A cinematografia de Hawks revela, por isso, um enorme controlo do diálogo, que serve o seu propósito no contexto narrativo e genológico do filme. No filme de *gangsters*, o tom violento de Tony Camonte (Paul Muni) em *Scarface* (Howard Hawks, 1932) assemelha-o a um estado animalesco de violência. Em *Only Angels Have Wings* (Howard Hawks, 1939), o luto no contexto masculinizado do filme de aviação é representado pela ausência de diálogo, e ultrapassado através do escapismo da canção. Na comédia *screwball*, é o seu domínio do discurso verbal em forma e conteúdo que destacam Hawks como criador de dois filmes essenciais neste género. Realizados pelo mesmo cineasta, *Twentieth Century* e *Bringing Up Baby* representam uma linha evolutiva do género, e o ritmo frenético do primeiro filme seria vertiginosamente exponenciado – e jamais igualado, de acordo com Sarris – no segundo: «Even Hawks has never equaled the rocketing pace of this demented farce in which Cary Grant and Katharine Hepburn made Barrymore and Lombard in *Twentieth Century* seem about as feverish as Victoria and Albert» (Sarris, 1998: 275).

Em *Bringing Up Baby*, a guerra dos sexos característica da comédia *screwball* é representada por Dr. David Huxley (Grant), um paleontólogo, e Susan (Hepburn), uma bela herdeira. O contraste entre as duas personagens é evidente, bem como o facto de o «dinossauro e o leopardo [serem] figuras de substituição dos protagonistas» (Oliveira, 2006: 85): ele um animal pensante⁵⁷ pré-histórico que irá desmoronar-se, ela uma fera amansada pela canção *I Can't Give You Anything But Love, Baby*. Grande parte do elemento cómico nos diálogos do filme é conseguida pela arte metonímica de Hawks, que usa a estratégia de «[...] substituir um objecto ou um acto por outro ou outros relacionados com o original» (*ibidem*: 83) de modo a “repor” o sexo num filme que pertence à categoria das comédias sexuais dessexualizadas, como descritas por Sarris (1998: 95). Considere-se, por exemplo, o facto de o osso em falta no brontossauro do museu pertencer à cauda do dinossauro, *tail* em inglês, palavra que, em calão americano, refere igualmente o órgão sexual masculino (Bénard da Costa, 1990: 113). Após receber um telegrama que anuncia o achamento do osso em falta, a noiva e assistente de David, Alice Swallow (Virginia Walker), cujo apelido não deixa de ser sugestivo nesta metonímia “ressexualizante” (*ibidem*), anuncia que o seu casamento iminente não deverá interferir com o trabalho do paleontólogo:

⁵⁷ Na sua primeira cena, David está sentado num andaime, em frente ao esqueleto do brontossauro, na mesma posição que *O Pensador* de Rodin.

Alice: As soon as we're married, we're coming directly back here and you're going on with your work... Now once and for all David, nothing must interfere with your work. Our marriage must entail no domestic entanglements of any kind.

David: You mean, you mean...

Alice: I mean of *any* kind, David.

David: Oh well, Alice, I was sort of hoping, well, you mean children and all that sort of thing?

Alice: Exactly. [Alice aponta para o dinossauro] This will be our child.

David: Huh?

Alice: Yes, David. I see our marriage purely as a dedication to your work.

David: Well, gee whiz Alice, everybody has to have a honeymoon and, and...

Alice: We haven't time. (00:02)

Sem lua-de-mel e sem filhos, e como uma pura «dedication to [...] work», como afirma a noiva, o casamento de David e Alice está condenado ao vazio sexual. A cauda, entretanto, continua incompleta.

O paleontólogo espera conseguir um donativo de um milhão de dólares para o museu, tendo para isso de se reunir com Mr. Peabody (George Irving), representante da benfeitora milionária ainda desconhecida. Decidem fazê-lo durante um jogo de golf, e David, deslocado do seu habitat natural, desconhece a etiqueta sonora do jogo:

Susan: You shouldn't do that, you know.

David: What shouldn't I do?

Susan: Talk while someone's shooting. Well anyway, I forgive you because I got a good shot. (00:05)

Enquanto Susan lhe pede silêncio, que ele, frustrado por ela não o compreender, não concretiza – uma nova verificação da já mencionada citação de Corrigan e White (2009c: 345) –, a herdeira rouba acidentalmente a bola de David. Mais uma vez, estabelece-se um paralelismo entre o inglês *ball* e o seu duplo significado como bola e calão anglófono para referir as gónadas masculinas: «I'm just trying to prove to you that you're playing my ball» (00:05), afirma. Susan jogou golf com a *ball* de David, e ele segue-a para a recuperar.

Já no dia do casamento de David, Susan liga-lhe e revela que tem um leopardo em sua posse. A metonímia *hawkiana* volta a revelar-se: enquanto Alice lhe nega filhos, o leopardo de Susan chama-se Baby. A personagem simula sonoramente um ataque do animal,

gritando, abalroando mobília e raspando o telefone na grade da lareira, num *Foley* criado *on-screen*. A montagem rápida da sequência intercala, numa sincronia de imagem e som, Susan a recriar os efeitos e David a escutá-los por telefone, embora haja um breve momento caracterizado pela inclusão pontualmente assíncrona dos ruídos fictícios no plano do paleontólogo. Ou seja, neste instante, enquanto o som propaga o ataque forjado por Susan, a imagem mostra David, em pânico, a olhar para o telefone (Fig. 7, vide anexo fotográfico). De certo modo, esta assincronia momentânea é sublinhada pela atitude peculiar de David que, em vez de encostar o telefone ao ouvido, olha para ele, reestabelecendo perante o espectador o paralelismo entre o som e a sua fonte – no caso de David, o telefone. A mediação do som por este objeto é ainda enfatizada pela variação no seu volume, já que é mais alto no plano síncrono em que é criado, do que no plano assíncrono em que é transmitido.

As circunstâncias dos seus encontros adensam-se à medida que o filme progride, bem como a ocorrência de *gags* e trocadilhos: quando Susan lê a carta que o irmão lhe enviou junto com Baby, na qual ele escreve que o leopardo gosta de cães, questiona-se: «I wonder whether Mark means that he eats dogs or is fond of them» (00:25); do mesmo modo, confunde a palavra *ticket*, convencida de que o Xerife Solum (Walter Catlett) lhe está a oferecer um bilhete para o circo quando, na verdade, lhe está a passar uma multa. David, por sua vez, acompanha Susan até à sua casa no Connecticut para entregar Baby à tia, Elizabeth (May Robson), que ele descobre ser a sua pretensa mecenas. Depois de um acidente com um camião de galinhas – no qual o tom do grito de Susan replica o cacarejar simultâneo das aves – o deixar imundo, acaba por vestir um roupão de mulher no momento em que se apresenta a Elizabeth:

Elizabeth: Well, you look perfectly idiotic in those clothes.

David: These aren't my clothes!

Elizabeth: Well, where are your clothes?

David: I've lost my clothes!

Elizabeth: But why are you wearing these clothes?

David: Because I just went *gay* all of a sudden! (00:38)

Apesar do significado contemporâneo da palavra *gay*, o termo referia, na época, um sentimento de contentamento e felicidade. Ainda assim, a associação entre esta expressão, o facto de Cary Grant ter vestido um roupão feminino, e de entoar a palavra num tom estridente

e saltando simultaneamente possibilitam a leitura de uma conotação homossexual subentendida nesta cena. Bénard da Costa afirma que os censores só terão autorizado esta fala por «*não acreditarem* que pudesse ser o que parecia» (*ibidem*: 115).

Bringing Up Baby destaca-se, entre outros aspetos, pela interpretação de Katharine Hepburn, cuja cadência constantemente acelerada criou «a frantic style unlike that of any of her other performances» (Sarris, 1998: 275). Ao contrário de David, a personagem de Hepburn fala sempre rápido, um aspeto que evidencia a sua presença cómica no filme. A cacofonia criada pela atriz, exemplificada, entre outras, na cena em que a tia a questiona sobre a presença de David ao mesmo tempo que George ladra sem parar, contrasta com as tentativas infrutíferas da personagem de Grant para explicar o sucedido. Levantando o dedo para falar, é ignorado pelas duas mulheres, acabando por se resignar ao silêncio. A circunstância repete-se, perto do fim do filme, na cena em que Susan e David estão presos: ela não para de se justificar perante o Xerife, pelo que ele, de dedo levantado, acaba por desistir de o tentar fazer, voltando a adotar uma posição silenciosa. O cariz incessante da sua voz cria um outro momento cómico na cena em que persegue George na companhia de David. Visual e sonoramente, Susan segue David, aparentando ecoar o que ele diz:

Susan: David, George.

David: Who's George?

Susan: The dog. You know? Don't you see? Dog - bone, dog - bone?

David: OH! [Correm às voltas] George!

Susan: George.

David: George.

Susan: George.

David: George.

Susan: George.

David: George.

Susan: George.

David: Oh stop it, Susan! You sound like an echo. George.

Susan: Nice George.

David: George.

Susan: Nice George.

David: Nice George.

Susan: George. (00:44)

A voz incessante de Susan estabelece-se como travão de diálogos numa outra sequência: quando se “infiltra” na conversa telefónica entre Alice e David, e a noiva (insonora) do paleontólogo o questiona sobre as horas, Susan impede o diálogo ao replicar sucessivamente a mensagem de um relógio sonoro, num tom incharacteristicamente ritmado e monótono na personagem, repetindo a cada trinta segundos a frase «When you hear the tone, the time will be 7.40...» (00:49), acompanhada de um tinir metálico. Durante esta cena, Major Applegate (Charles Ruggles) bate à porta, e Susan intercala o tom monocórdico da mensagem, ao telefone, com o tom entusiasmado reconhecido pelo público, quando se dirige ao visitante.

Durante o jantar com Elizabeth e Major Applegate – convencidos por Susan de que David, ou Mr. Bone, sofre de um esgotamento nervoso –, o som volta a ser uma ferramenta nuclear do humor. Enquanto faz uma pergunta à personagem de Grant, o timbre de Applegate é, inicialmente, afeminado: «Have you ever been [timbre agudo]... Oh, pardon. Have you ever been in Arabia, Mr. Bone?» (00:53). O contexto de caça da questão, tipicamente masculino, e o timbre afeminado do Major criam uma disparidade cômica na cena. O *gag* sonoro continua, desta vez com Applegate, «an authority on animal crying» (00:56), a tentar imitar ruídos animais. Quando escutam o rugido *off-screen* de Baby, Applegate afirma ser o som de um mergulhão. David contraria-o, dizendo tratar-se de um leopardo, ao que o Major tenta, sem sucesso, replicar o rugido do felino: a sua primeira tentativa é seguida de um ataque de tosse; a segunda não chega a concretizar-se, já que antes de Applegate iniciar o som, volta a escutar-se o rugido de Baby: «Now I didn't do that!» (00:57), afirma, mas Susan justifica a ocorrência com um eco demorado; a terceira tentativa, finalmente concretizada, é seguida de um novo rugido de Baby, que faz com que Applegate se questione sobre a eventual existência de leopardos no Connecticut. Obrigado a abandonar o jantar para tratar da fuga do leopardo, Susan justifica a ausência de David com um surto de febre da selva. Mais uma vez, a voz da protagonista impede o diálogo, uma vez que interrompe todas as tentativas de Applegate comentar o assunto.

A demanda pelo leopardo passa para o jardim da mansão. Enquanto Susan e David procuram Baby – e George, que entretanto também fugiu –, Applegate e Elizabeth passeiam pelo jardim, comentando a estranheza sonora do rugido que haviam escutado. Voltando a

repetir o som, o Major estranha a proficiência de Elizabeth, que julga tê-lo imitado. É então que o leopardo surge, atraído por este ruído, para pânico do convidado. Os protagonistas, por sua vez, tentam atrair o felino de acordo com as instruções de Mark: o irmão de Susan indicou que Baby amansava ao som da canção *I Can't Give You Anything But Love, Baby*, que ela canta ao longo da busca. David, por sua vez, assobia por George, já que afirma não saber cantar. Quando finalmente encontram o cão, não demoram a localizar o leopardo – que, em mais uma peripécia cômica, não é Baby mas sim o que fugiu do circo –, no telhado de uma casa. Tentando que desça, Susan começa a cantar a canção referida, convencendo David a juntar-se a ela: juntos, cantam para acalmar o “seu bebê”, com o auxílio de George, que uiva em simultâneo.

O momento musical acaba por os levar à prisão, onde Susan inicia uma farsa sonora semelhante à de Ellie em *It Happened One Night* para escapar à polícia. Depois de uma série de peripécias levar várias personagens a serem presas, Susan tenta convencer o Xerife Slocum da sua inocência ao adotar um timbre mais grave, uma atitude atrevida e uma fisicalidade algo masculinizada, fazendo-se passar pelo membro de um *gang* disposto a falar a verdade. Curiosamente, a menção de Susan a Jerry The Nipper no momento em que é libertada, sobre a qual David alerta: «She's making all this up out of motion pictures she's seen» (01:29), é uma referência metacineamatográfica a um outro filme de Cary Grant, *The Awful Truth* (Leo McCarey, 1937). Susan escapa, recupera o leopardo (errado) e leva-o para a prisão. Quando David consegue prendê-lo, ela declara-lhe, num ritmo vertiginoso: «Oh! Oh David! Oh, you're wonderful. You're wonderful. You're absolutely wonderful. You're a hero. You saved my life. Oh, you're going down in history, I've never seen such bravery...» (01:37) Pela terceira vez, David tenta interromper a cadência acelerada e imparável de Susan ao levantar o dedo. Quando ela finalmente lhe dá a palavra, dizendo «Did you want to say something, David? What? Yes? Yes? What was it?» (01:37), ele desmaia – novamente resignado ao silêncio, agora inconsciente.

Bringing Up Baby termina numa nota “ressexualizante”: Susan entrega a David o osso da sua *tail*, assim permitindo que o esqueleto do brontossauro fique completo. Ele, no entanto, já não é a personagem “fossilizada” do início do filme, mas sim um homem apaixonado. Numa última acrobacia *slapstick*, a herdeira destrói por completo o esqueleto do dinossauro, evitando uma queda ao agarrar-se ao dito osso de David. O paleontólogo

passa de pensador a agente, e salva-a; Susan, por sua vez, passa de fera indomada a «little baby kitten» (expressão que usa para falar de Baby) graças ao amor de David. Tal como o título da canção, *I Can't Give You Anything But Love, Baby*, é a declaração do amor que sentem um pelo outro que permite reestabelecer os papéis sexuais nesta comédia de Hawks.

A conjuntura social americana, pautada por dificuldades económicas e uma tensão internacional crescente, levou a que os interesses do público se afastassem das excentricidades da comédia *screwball*. Embora alguns elementos deste género tenham sido herdados por outras matrizes genológicas, a estrutura aqui analisada pertence ao seu tempo.

Ainda assim, este género caracteriza-se pelo seu tema sexual e humor verbal, não só concretizado ao nível do conteúdo dos diálogos, mas também na sua materialidade: a cadência das falas e o timbre das vozes é um fator fundamental no estabelecimento do humor, particularmente associado às personagens femininas. Se é um facto que a comédia *screwball* subverte os papéis sexuais em sociedade, este aspeto é evidenciado pelo som. Em dois dos seus mais reconhecidos exemplos, *My Man Godfrey* e *Bringing Up Baby*, o domínio do plano sonoro é exclusivamente feminino, estando o protagonista masculino invariavelmente resignado ao silêncio.

2.5. O filme de *gangsters*

Tal como o filme de terror, também o filme de *gangsters* tem os seus primórdios no cinema mudo. *The Musketeers of Pig Alley* (D. W. Griffith, 1912), «the first [American] gangster film of any importance to survive» (McCarty, 2004: 14, 15), é um melodrama que representa, na personagem de “The Snapper Kid” (Elmer Booth), o protótipo do feito violento e pugnaz que caracterizaria o *gangster* cinematográfico. A par do filme de Griffith, títulos mudos como *The Gangsters and the Girl* (Thomas Ince, 1914), *Regeneration* (Raoul Walsh, 1915) e *Underworld* (Josef von Sternberg, 1927) estabeleceram a fundação de um género popularizado no teatro a partir de 1927 (Mason, 2002: 1). Em cinema, o filme de *gangsters* foi consolidado por uma tríade aclamada comercialmente (Doherty, 1999: 155): *Little Caesar* (Mervyn LeRoy, 1930), *The Public Enemy* (William A. Wellman, 1931) e *Scarface* (Howard Hawks, 1932) (*ibidem*: 146; Mason, 2002: 5; Sarris, 1998: 73). Ao contrário dos seus antecessores mudos, que mantinham uma estrutura melodramática (Mason, 2002: 4), estes filmes representam o “ciclo clássico” do género (*ibidem*: 5) como

estabelecedores das características e conflitos basilares deste tipo de narrativas antes da implementação do Código Hays em 1934 (Mottram, 1998: 5), que viria a invalidar a matriz genológica do filme de *gangsters* como foi inicialmente concebida.

O filme de *gangsters* é centrado no percurso de ascensão e queda do seu protagonista delinquente: «Gangster films are [...] set in the 1930s, when underworld criminal societies thrived in defiance of Prohibition. In these films, criminal activity characterizes a social world continually threatened by the most brutal instincts of its outcasts» (Corrigan e White, 2009c: 356). O atrativo da narrativa de um criminoso perante o público reside em dois fatores: por um lado, como figura de transgressão à Lei Seca, gera um sentimento de identificação nos espectadores que discordavam da 18ª Emenda ou se opunham, de algum modo, ao Governo; por outro, como figura recorrente nos jornais e *newsreels*, o *gangster* tornou-se numa celebridade, entretanto reinventada no contexto cinematográfico:

[...] the charismatic gangsters of the Roaring Twenties and desperate thirties muscled onto the American screen as inspirations for a kinetic new motion picture genre, the gangster film. With Capone as the supreme model and dozens of less magnetic thugs filling out the picture, the gangster was stolen from the streets, the tabloids, and the courts and remade as a motion picture star (Doherty, 1999: 139).

De certo modo, o filme de *gangsters* é a concretização visual e sonora das notícias que preenchiam os jornais durante a Lei Seca. Por este motivo, o som torna-se fundamental no estabelecimento e comercialização⁵⁸ deste género cinematográfico:

The addition of sound is key in the development of the genre because the diegetic sounds of gangster language, gunshots, and the screeching of tires, as well as the background noises of the city environment, more fully evoked the modern world that the gangster inhabited than the dark backstreet slums of the silent gangster film (Mason, 2002: 4).

Apesar do fascínio inicial que o género despertou no público, a sua durabilidade conforme estabelecido nos três filmes supracitados não seria prolongada. O filme de *gangsters* enfrentou fortes objeções por parte das entidades reguladoras, que acusavam os estúdios de glorificar a violência. Apesar das mensagens introdutórias ou conclusivas de teor moralizante que acompanhavam estes filmes, alertando para o problema social representado

⁵⁸ Foi também no estabelecimento de uma verosimilhança sonora que assentou a publicidade deste género, referindo a utilização de balas reais nas gravações: «*Little Caesar* bragged of action scenes peppered by real bullets, dodged by an extra glad to risk his life for \$25 a day. For a better salary, James Cagney did likewise in *The Public Enemy*, ducking behind a building as a machine gunner trained in the Great War blasted the façade to bits» (Doherty, 1999: 153).

pelo *gangster* (Doherty, 1999: 154), bem como dos seus finais trágicos, que procuravam ilustrar que o crime não compensa (Thompson e Bordwell, 2003b: 233), os produtores eram forçados a ceder aos censores. Escrito em 1930 mas só rigidamente implementado a partir de 1934, o Código Hays ditou o fim do filme de *gangsters* clássico: «Crime stories are not acceptable when they portray the activities of American gangsters, armed and in violent conflict with the law or law-enforcing officers» (Doherty, 1999: 366). Doherty, contudo, afirma que o género estava iminentemente “condenado”: «Commercial more than moral angle was responsible for sudden gangster decrease» (*ibidem*: 156). A revogação da 18ª Emenda em 1933 poria fim ao contexto transgressor do *gangster*, e o interesse público direccionou-se para uma outra figura no universo do crime, John Dillinger:

Capone was a man of the 1920s in his vocation (bootlegging), style (managerial), and situation (sedentary). Dillinger was a man of the 1930s in his targets of opportunity (banks), modus operandi (independent and improvisational) and mobility (on the road). [...] By 1931, Capone was caught and confined [...], sentenced to prison and soon withered in mind and body from syphilis. Dillinger was merely killed and thereby became the richer folk legend (*ibidem*: 139).

Embora destituída de um género “próprio” conforme estabelecido pela tríade clássica, a figura do *gangster* perpetuou-se no universo cinematográfico depois de 1934 graças ao seu carácter camaleónico (Mottram, 1998: 4). O género hibridizou-se, por exemplo, ao reincorporar o fator melodramático das suas origens em *Manhattan Melodrama* (W.S. Van Dyke, 1934), ao adquirir contornos cómicos em *A Slight Case of Murder* (Lloyd Bacon, 1938), e ao sublinhar o aspeto social em *Angels with Dirty Faces* (Michael Curtiz, 1938) e *The Roaring Twenties* (Raoul Walsh, 1939). Do mesmo modo, atores tipicamente associados ao papel do *gangster* passariam a representar o lado cumpridor da lei: James Cagney, que interpretou Tom Powers em *The Public Enemy*, é o protagonista de *‘G’ Men* (William Keighley, 1935), uma narrativa propagandista sobre os agentes federais que fundariam o FBI; Edward G. Robinson, Rico em *Little Caesar*, interpreta um polícia à paisana em *Bullets or Ballots* (William Keighley, 1936). Na sua generalidade, o cerne das novas narrativas sobre *gangsters* deixaria de estar exclusivamente centrado no seu percurso violento de ascensão e queda, incorporando outros fatores que permitissem que as entidades reguladoras destas produções as considerassem relevantes para o público.

De acordo com Doherty (1999: 146):

[J]ust as the gangster arrived on the crime scene with the new technology of personal artillery (tommy guns) and mobility (automobiles), the gangster genre was born not in the noisy gang wars of Chicago in the 1920s but with the consolidation of sound technology in the 1930s. Despite the silent era antecedents [...], the gangster film is unimaginable without the sense of sound. Tommy guns rat-rat-rat, tires screech, windows crash, women scream, newsboys shout, crowds murmur, jazz blares, and the ambient noise of the street assaults the ears or percolates just under the edge of consciousness.

Por este motivo, o presente subcapítulo foca-se no modo como o som, e em particular os efeitos sonoros, trouxe uma verosimilhança auditiva entre os contextos real e ficcional do *gangster*, fundamental para o seu estabelecimento como género. Para além dos três filmes fundadores – *Little Caesar*, *The Public Enemy* e *Scarface* –, será também analisado o som em filmes “híbridos” subsequentes que recuperaram a temática do *gangster* até ao fim da década, nomeadamente os já mencionados *Manhattan Melodrama*, *'G' Men*, *Angels with Dirty Faces* e *The Roaring Twenties*.

Os filmes de *gangsters* são caracterizados por um ritmo acelerado, não ao nível dos diálogos como na comédia *screwball*, mas sim dos seus efeitos sonoros, materializados através de técnicas de *Foley*. Mais do que a imagem, é o som que muitas vezes permite recriar o frenesim das perseguições e trocas de tiros, e, metaforicamente, a velocidade a que estes criminosos ascendiam e tombavam do poder. Assim, a paisagem sonora do género é marcada por tiros e metralhadoras, motores de carros e chiars de pneus, explosões, vidros quebrados, e sirenes – é no som que se materializam as notícias que cobriam os jornais na década de 1920.

Little Caesar é o primeiro exemplo dessa concretização. Apesar de o filme incluir longas sequências de diálogo, características do verbocentrismo acentuado que marcou os primeiros filmes sonoros, o som do tiro inaugura a ascensão de Rico (Edward G. Robinson) ao poder, no momento em que dispara sobre McClure. Do mesmo modo, é o som idêntico ao de um disparo que inicia a sua queda: num jantar organizado em sua homenagem, Rico posa para uma fotografia, não sendo fortuita a semelhança entre o som do *flash* e de um disparo. É a partir do momento em que a sua fotografia aparece no jornal, espoletando uma reação vingativa do *gang* rival, que o percurso do *gangster* se descontrola. O disparo do *flash*, tal como o de uma arma, marca o início do fim para Rico. A denúncia é silenciosa: quando Flaherty (Thomas E. Jackson) questiona Joe (Douglas Fairbanks Jr.) sobre o assassinato de McClure, é o silêncio do melhor amigo de Rico que o denuncia. A

consequente fuga de Rico e Otero (George E. Stone) é marcada pelos sons de disparos e sirenes, evidenciados numa breve sequência em que a imagem mostra uma rua vazia, e só o som sublinha a ação. Por fim, depois de ser forçado a uma nova pobreza anónima, Rico é apanhado pelo disparo da metralhadora de Flaherty enquanto se esconde atrás do cartaz do novo espetáculo do amigo bailarino. Num tom de igual modo ofegante e surpreendido, o *gangster* afirma «Mother of Mercy, is this the end of Rico?» (01: 14) antes de morrer.

The Public Enemy ilustra o carácter agressivo do submundo do crime de um modo mais articulado do ponto de vista sonoro. O filme retrata as origens violentas do *gangster*, destacando-se a sequência em que o pai de Tom lhe bate com um cinto. Antes ainda de o público ouvir as chicotadas *off-screen* enquanto vê a expressão de dor da criança, já havia escutado o estalar sádico do cinto no momento em que o pai o retira da parede. No contexto de ilegalidade que a personagem habita, o modo como o som é trabalhado volta a sublinhar o carácter violento da sua narrativa. A ação do primeiro assalto de Tom é fundamentalmente estabelecida pelo contraste entre o som dos tiros e o apito do agente da polícia, uma vez que a imagem recorre às sombras noturnas e a enquadramentos escuros pouco explícitos, assim impedindo o público de aceder visualmente ao ataque e consequente morte do agente da autoridade. No segundo assalto, o assobio afirma-se como código entre os criminosos, um elemento que adquire especial relevância em *Scarface*, como será analisado.

O feitio tempestuoso de Tom, desde o início evidenciado por um «breathy, *staccato* delivery of lines [and] menacing sneer» (Karpf, 1981: 241), faz-se acompanhar pelo som de socos e disparos. Na sequência em que mata o antigo patrão, Putty Nose (Murray Kinnell), este apela à sua misericórdia tocando no piano um tema que cantavam enquanto trabalhavam juntos. A câmara distancia-se de Tom e Putty, e escutam-se dois disparos *off-screen*, seguidos do som desordenado das teclas quando o corpo do antigo *gangster* cai sobre o piano. Do mesmo modo, Tom abate o cavalo responsável pela morte accidental do seu novo patrão, Nails Nathan (Leslie Fenton), com disparos *off-screen*.

Na sua demanda pela conquista de território, Tom e o restante *gang* são forçados a esconder-se. Depois de ouvirem o que parece ser o som de uma metralhadora, o *gangster* dirige-se à janela, percebendo que o ruído provinha da descarga de um camião de carvão. A semelhança sonora, recriada por *Foley*, destaca-se quando, momentos depois, decidem abandonar o esconderijo, e uma nova descarga de carvão assusta Tom e o amigo, Matt

(Edward Woods). Desta vez, contudo, estabelece-se uma coincidência sonora, já que o *gang* rival aproveita a oportunidade para encobrir o som dos seus disparos, assim apanhando Tom e Matt desprevenidos, e matando o segundo. A morte do protagonista é, de certo modo, sonoramente irónica. Ao contrário de Rico em *Little Caesar* e Tony (Paul Muni) em *Scarface*, mortos por uma derradeira rajada de disparos policiais, Tom é morto sem que o público o saiba. A constatação é feita quando o seu corpo é atirado, num som abafado, para a entrada da casa da mãe, que, por sua vez, trauteia uma melodia alegre no andar de cima, ansiosa pela chegada anunciada do filho. A cacofonia violenta que marcou a vida de Tom dissipa-se no momento da sua morte.

Contrariamente a *Little Caesar*, em que Rico é movido pela ambição, ou *The Public Enemy*, em que o passado violento de Tom condiciona o seu percurso de vida, em *Scarface* o protagonista age violentamente sem razão aparente. Tony Camonte entra, literalmente, “a matar”: apresentado ao público em som e sombra, o *gangster* dispara sobre o seu chefe logo na primeira cena, sem que qualquer contextualização seja feita. O filme de Hawks é mais violento do que os restantes da tríade clássica, um aspeto relacionado com a independência da produção. Sem estar vinculado a um grande estúdio e financiado por Howard Hughes, Hawks pôde filmar *Scarface* como quis – embora enfrentando várias restrições por parte dos censores, que o forçaram a fazer diversos cortes e alterações para que o filme pudesse ser exibido (Bénard da Costa, 1990: 72; McCarty, 2004: 122, 123). De acordo com Mason (2002: 4), «[t]he gangster’s transgressive and excessive elements are more immediately evoked in the sound era...», um aspeto evidenciado pelos efeitos sonoros deste filme.

Na conquista de território inimigo, abundam os sons de explosões e tiros *off-screen*, destacando-se o ataque a um bar e a um outro *gangster* internado no hospital, visualmente inofensivos – em ambas as ocasiões o espectador fica “à porta” –, mas cujo som revela o seu cariz mortal. A própria passagem do tempo é marcada pelos disparos ruidosos de uma metralhadora, sincronizados com uma elipse visual que sobrepõe um calendário à imagem desta arma. O mesmo som face à passagem das folhas do calendário mostra a perpetuação da violência ao longo do tempo. Do mesmo modo, a guerra entre *gangs*, pautada por disparos, sirenes e ruídos de pneus, replica a mesma paisagem sonora em ambientes físicos diferentes. Para além de alastrada no tempo, esta guerra entre *gangs* proliferou-se de igual modo pela cidade. No filme, também os vidros partidos são mais do que uma consequência

da violência circundante, uma vez que simbolizam uma mudança na gerência do *gang*: Tony parte o vidro da porta do clube onde consta o nome de Louis Costillo depois de o ter assassinado, do mesmo modo que o quebra antes de matar Johnny Lovo (Osgood Perkins), cuja liderança é confirmada pela grafia do seu nome na porta. Neste contexto de violência, destaca-se a articulação dos efeitos sonoros na cena em que Gaffney (Boris Karloff), o líder do *gang* rival, é assassinado. Depois de fazer um *strike* num lance de *bowling*, o *gangster* repete o movimento. Enquanto o público segue a bola e espera ouvir novamente o som dos pinos derrubados, escuta-se a rajada *off-screen* de uma metralhadora, reveladora da morte de Gaffney, seguida da conclusão sonora da jogada.

O excesso de *Scarface* não está apenas no maior número de sequências violentas face a *Little Caesar* ou *The Public Enemy*, mas também no carácter agressivo do seu protagonista. Desde o início do filme que o discurso verbal de Camonte é marcado por um tom desafiador, tanto nos seus diálogos com a polícia como com Lovo, o líder do *gang*. Tony é sedento de violência, um aspeto enfatizado pelo tom particularmente entusiasmado com que encontra uma metralhadora do inimigo, apesar de, segundos antes, ter sofrido um atentado à sua vida – o ataque foi-lhe indiferente, interessa sim a nova ferramenta que encontrou para matar. O “profissionalismo” psicopático de Tony é unicamente perturbado por Cesca (Ann Dvorak), por quem nutre sentimentos incestuosos. O descontrolo emocional perante a irmã é evidente nos seus diálogos, nos quais o tom do *gangster* se revela particularmente ameaçador. No confronto final com a polícia, que reúne os dois irmãos, o tom de Tony é marcado pelo êxtase deste reencontro fraternal, que contrasta, de seguida, com a histeria do criminoso perante a morte da irmã. Neste contexto, é ainda fundamental sublinhar o carácter prognóstico dos assobios de Tony. Ausente em mortes secundárias, este som antecipa os assassinatos de Louis Costillo, Johnny Lovo e Guino Rinaldo (George Raft), o marido da irmã, todos eles de grande importância para a evolução da narrativa.

A paisagem sonora associada ao filme de *gangsters*, estabelecida pelos três clássicos analisados, tornar-se-ia num dos aspetos distintivos do género. Com a sua neutralização pelo Código Hays, a figura do *gangster* sobreviveu no cinema americano através de hibridações genológicas e da desconstrução do mito que a envolvia, nomeadamente desassociando estas personagens dos atores que inicialmente as criaram. Ao nível do som, a inclusão dos efeitos

característicos deste gênero foram também uma forma de recuperar, nos filmes posteriores a 1934, esta temática.

Em *Manhattan Melodrama*, o som do disparo é escutado apenas duas vezes, sendo que ambas são da responsabilidade do *gangster*, Blackie (Clark Gable). Já em *'G' Men*, a paisagem sonora característica do filme de *gangsters* é replicada: disparos, sirenes e chiars de pneus abundam nesta narrativa propagandista, embora a sua centralidade esteja agora na figura de Brick Davis (James Cagney), um agente federal. O distanciamento de Cagney da figura do *gangster*, que ajudou a perpetuar com a sua interpretação como Tom Powers em *The Public Enemy*, é evidente desde o início do filme, já que o tom seguro e determinado com que inaugura esta narrativa contrasta com o cariz violento e idiomático do seu diálogo no filme de Wellman. Do mesmo modo, *Angels with Dirty Faces* recorre à violência sonora típica do gênero de modo a estabelecer Rocky (James Cagney) como uma ameaça, em particular na sequência final, em que confronta a polícia. O filme de Curtiz destaca-se ainda pela redenção do protagonista, operada, a nível fílmico, pelo som. Como *gangster*, Rocky não teme a cadeira elétrica, e entra na sala com um esgar desafiador. Contudo, a pedido do amigo Jerry (Pat O'Brien) e para bem do grupo de jovens sobre o qual exerce uma grande influência, a personagem de Cagney simula acobardar-se no seu momento final, gritando e pedindo misericórdia *off-screen*, enquanto a imagem mostra o Padre, emocionado pela última ação do amigo. Partilhando o subtexto social de *Angels with Dirty Faces* que procura justificar a origem do *gangster* na sociedade americana, a ação de *The Roaring Twenties* inicia-se com disparos heroicos no contexto da Primeira Guerra Mundial. A inclusão de efeitos sonoros característicos do filme de *gangsters*, nomeadamente os disparos e os apitos da polícia, ocorre quase a meio do filme, durante o assalto que Eddie (James Cagney) e George (Humphrey Bogart) organizam a um armazém – é a partir desse momento que a personagem de Cagney se estabelece como um verdadeiro, ainda que relutante, *gangster*, sendo que Walsh dedicou grande parte da narrativa à justificação da decadência de um herói de guerra.

A narrativa do *gangster* é de natureza urbana, bem como os efeitos sonoros que caracterizam este ambiente. Apesar das suas limitações sonoras (Sarris, 1998: 71), *Little Caesar* evidencia este aspeto ao contrastar a ausência de som de fundo da primeira cena, que ocorre num *diner* solitário à beira de uma estrada, com os efeitos sonoros da segunda, entre

os quais se destacam as buzinas dos automóveis. Do mesmo modo, o ambiente urbano de *The Public Enemy* é marcado pelos ruídos do trânsito e dos elétricos. Neste filme, o frenesim generalizado na véspera da implementação da Lei Seca é sublinhado pelo som nas ruas: os ruídos do trânsito e as buzinas intensificam-se em comparação com a cena anterior, bem como o volume nos diálogos dos transeuntes, particularmente elevado no contexto de ansiedade representado no momento. De um modo geral, todos os filmes analisados incluem ruídos citadinos na sua representação do ambiente urbano. Contudo, há que destacar *Angels with Dirty Faces* por uma utilização elíptica do som urbano em duas sequências contextualizantes similares. A primeira mostra o bairro onde vivem Rocky e Jerry durante a juventude, na qual se identificam o som de carroças e a melodia de uma caixa de música itinerante, característicos do início do século; a segunda mostra o mesmo bairro, num movimento de câmara idêntico, ilustrando a passagem do tempo ao substituir os sons anteriores pelos de motores e buzinas de automóveis, e por uma melodia jazzística de fundo, característicos da década de 1920. Apesar de as modificações ao nível cénico também serem visíveis, Curtiz recorre igualmente ao som para ilustrar a passagem do tempo entre a juventude e a idade adulta dos protagonistas.

O urbanismo e a temporalidade destas narrativas também são estabelecidos pela música. Contextualizadas na década de 1920, são acompanhadas, paralelamente aos ruídos citadinos já mencionados, pelas ocorrências diegéticas dos géneros musicais Ragtime e Jazz, pertencentes ao ambiente dos clubes noturnos e *speakeasies*, nos quais o álcool era ilegalmente comercializado até 1933. A música marca, assim, o “terreno” no qual o *gangster* comete o seu crime, e a inclusão destes espaços – e melodias – é transversal a todos os filmes analisados. Neste contexto, destaca-se *Manhattan Melodrama*, no qual Shirley Ross canta *The Bad in Everyman* no clube noturno, uma canção de título sugestivo repetida no fim do filme, desta vez pelos prisioneiros de Sing Sing enquanto Blackie caminha para a cadeira elétrica. Em *The Roaring Twenties*, é no ambiente jazzístico do clube que ocorre grande parte da narrativa, e onde Jean (Priscilla Lane) se torna uma estrela. Contudo, é quando se afasta deste meio que se torna realmente feliz. Panama (Gladys George), por sua vez, permanece na envolvente corrupta dos clubes noturnos, acabando a cantar numa taberna. Numa articulação entre música e narrativa, Michael Curtiz contrasta o ambiente dos dois protagonistas de *Angels with Dirty Faces* através de um *raccord* sonoro: vindo da rua onde se escuta uma melodia jazzística diegética de fundo, Rocky entra na igreja, onde de imediato

passa a ouvir o coro ensaiado por Jerry. Neste momento, o som desperta na personagem de Cagney uma memória auditiva referente à sua infância, e, enquanto o público escuta o cântico *off-screen* do coro, a imagem mostra, sincronamente, Rocky a verbalizar a letra da canção com os lábios, sem que lhe saia qualquer som da boca. Esta memória perpetua-se quando reencontra o amigo, e juntos recordam a canção *In My Merry Oldsmobile*.

Ao nível não diegético, as bandas sonoras dos filmes analisados não se destacam neste contexto de análise. As suas incursões pontuais marcam momentos de maior intensidade dramática, tal como a cena em que Eleanor (Myrna Loy) questiona o marido, o governador Jim Wade (William Powell), sobre o futuro de Blackie em *Manhattan Melodrama*. Salienta-se, no entanto, a partitura de Max Steiner em *Angels with Dirty Faces*, cuja orquestração crescente é notória nas cenas de perseguição automóvel, assim replicando o ritmo da cena, bem como o cariz fúnebre do tema final, que acompanha a última caminhada de Rocky até à cadeira elétrica.

A importância do som para o estabelecimento do filme de *gangsters* como género está, como foi visto, centralizada nos efeitos sonoros, embora haja um aspeto ao nível do diálogo que confirma a seguinte afirmação de Doherty (*ibidem*: 140): «Like most American popular culture, Hollywood preferred to portray the gangster as a foreign infestation rather than a home-grown plague. In the city, from immigrant blood, he sprang from alien sources and perverse impulses.» Dois dos três filmes do ciclo clássico, *Little Caesar* e *Scarface*, confirmam esta asserção, associando a máfia à imigração italiana. Esta confirmação não ocorre apenas ao nível dos nomes das personagens, respetivamente Caesar Enrico “Rico” Bandello e Antonio “Tony” Camonte, mas também nos discursos verbais idiomáticamente marcados. Em *Little Caesar*, a mãe de Tony Passa (William Collier Jr.), um dos membros do *gang* de Rico, dirige-se ao filho pelo nome Antonio, e pergunta-lhe se está doente num sotaque italiano. Em *Scarface*, é o próprio Tony Camonte quem fala com um sotaque italiano, embora não tão evidente como o da mãe, que insere no diálogo expressões italianas. Do mesmo modo, o chefe do *gang* que Tony assassina na primeira cena do filme, Big Louis Costillo, fala com um sotaque italiano fortemente vincado. Curiosamente, a batalha entre “bem” e “mal” no filme de *gangsters* ocorre entre campos opostos mas igualmente estrangeiros. Tal como a máfia é associada à imigração italiana, também a polícia é frequentemente relacionada com a imigração irlandesa. Em *The Public Enemy*, um dos

polícias presentes no velório de Larry, um ladrão morto durante um assalto, fala num sotaque marcadamente irlandês. Em *Little Caesar*, por sua vez, voltam a ser os nomes a confirmar a origem irlandesa das forças benevolentes: para além de McClure e Flaherty, pertencentes às forças policiais, o nome do padre é McNeil. Apesar de a ameaça não ser sempre estrangeira, é, ainda assim, indubitavelmente associada a uma classe social baixa, um fator evidenciado pelos idiomatismos e expressões empregues pelas personagens. Em *The Public Enemy*, por exemplo, a qualidade do discurso verbal de Tom distingue-se da do irmão, uma vez que o segundo frequentou a escola. Do mesmo modo, a maneira de falar de Tom diferencia-se da do alfaiate e do seu assistente, como se o *gangster* não pertencesse àquele contexto de maior requinte: o costureiro fala com um timbre assumidamente afeminado, que Tom repugna, e o seu ajudante repete as medidas do *gangster* com um sotaque marcadamente britânico. O baixo nível de escolaridade destes criminosos é também salientado, com alguma comicidade, em *Scarface*: Angelo (Vince Barnett) identifica-se ao telefone como «Mr. Camonte's *sacatary*» (00:32), gerando alguma confusão até ser corrigido pelo patrão: «Secretary, secretary!» (00:32), diz-lhe Tony.

Ao nível sonoro, e embora não exclusivo a este género, *The Roaring Twenties* merece ser destacado pela inclusão de uma narração heterodiegética na sua estrutura. O início do filme coincide com o limiar de uma nova década, adotando o estilo das *newsreel* cinematográficas para contextualizar a sua história face à Segunda Guerra Mundial. Do mesmo modo, regride no tempo até 1918, colocando os protagonistas no ambiente da Primeira Guerra Mundial. A passagem do tempo e os acontecimentos significativos das décadas de 1920 e 1930 vão sendo pontualmente relatados por esta voz *off-screen*, que assim evidencia o subtexto social do filme.

O carácter camaleónico do *gangster* tem-se evidenciado ao longo das décadas, tanto no cinema como na televisão. Esta figura abandonou o contexto exclusivo da Lei Seca, passando a habitar outros ambientes transgressores. Terminada a época clássica do cinema americano, o movimento *New Hollywood* atualizou o *gangster*, sendo *Mean Streets* (Martin Scorsese, 1973) e a trilogia *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972, 1974, 1990) alguns exemplos. Fora dos anos 1920, o *gangster* não é definido pelo som do Jazz, das perseguições e das sirenes. Há, contudo, um som intrinsecamente ligado a esta figura e transversal às suas

reencarnações: «Of particular importance to the sound gangster film is the noise of the shotgun» (Mason, 2002: 4).

Conclusão

Na presente dissertação procurou-se averiguar sob que diferentes estratégias a sonorização do cinema americano modificou a matriz genológica de Hollywood, ao propiciar a reestruturação de géneros existentes no período do mudo e o estabelecimento de géneros anteriormente ausentes da sua produção *mainstream*. Embora numerosos cineastas e teóricos tenham desvalorizado a relevância deste evento tecnológico, considerando-o um complemento hierarquicamente inferior da imagem, a indústria foi explorando as suas potencialidades à medida que se adaptava ao som. A faixa sonora sincronizada introduziu uma nova ferramenta de narração no filme, o que resultou na conceção de géneros cinematográficos a ela intrinsecamente ligados.

Alicerçado na música, o mais relevante dos modelos de reconfiguração genológica surge associado ao filme musical. Altman discute que a sua técnica basilar é o *audio dissolve* (Altman, 1987: 63), ou seja, a passagem fluída da faixa de som diegético para a faixa musical, materializada através da transformação do diálogo em canção. Contrapondo-se à ideia de que o som confere maior realismo ao cinema, esta estratégia liberta o número musical dos constrangimentos da narrativa clássica, assim consolidando o género no que Rubin descreve como «[a] suspension between spectacle and narrative» (Rubin, 2002: 53). Dos filmes considerados, *The Love Parade* recorre a vários *audio dissolves* para introduzir as canções interpretadas pelas personagens de Maurice Chevalier e Jeanette MacDonald, nas quais veiculam os seus pensamentos e emoções.

Contudo, o filme musical não se caracteriza apenas pela canção, sendo o número de dança – ritmicamente cimentado na música – de grande importância. Neste contexto, a visualidade da coreografia responde diretamente ao compasso do acompanhamento musical, seja este diegético ou não, como se constata nas coreografias criadas por Busby Berkeley em *42nd Street*. Em *Top Hat*, Astaire flui de diálogo para canção, do mesmo modo que esta se converte em dança: a primeira transição, em *audio dissolve*, introduz o elemento espetacular; a segunda, ancorada na diegese e expressando os sentimentos das personagens, inicia o ritual de sedução que contribui para a evolução do romance no filme. Embora distante das principais particularidades que viriam a caracterizar o filme musical, *The Jazz Singer* é também de inclusão essencial na proposta apresentada como filme inaugurador, não só do género, mas também do som em cinema.

O filme de terror não é um produto original de Hollywood, como o comprovam, por exemplo, diversos filmes expressionistas alemães da década de 1920. Contudo, o seu estabelecimento na indústria americana coincidiu com a transição para o cinema sonoro. Este aspeto possibilitou que os cineastas trabalhassem a faixa de som com o intuito de salientar o efeito de horror que o género pretende incutir no público.

Neste género, as particularidades da voz são uma das características que salienta a alteridade e até a própria monstruosidade da figura aterrorizante. Em *Dracula*, a pronúncia estrangeira do vampiro, primeira versão vocalizada da personagem criada por Bram Stoker, envolve-o numa aura de mistério. Em *The Invisible Man*, por sua vez, a origem do medo suscitado no espectador está na presença fantasmática e assassina da voz de Griffin, aliada à inexistência de um corpo visível ao qual esta esteja ancorada. Nos filmes de James Whale, *Frankenstein* e *The Bride of Frankenstein*, a ausência de uma voz que articule uma linguagem inteligível é um dos aspetos cruciais na caracterização herética do Monstro, sendo depois subvertida com um efeito empático quando a personagem de Karloff aprende a falar. No contexto vocal do terror, há que sublinhar o grito da vítima, que procura repercutir o medo da personagem no público, a quem o ataque está, por vezes, ocultado. Como demonstrado em *Dracula*, esta questão ilustra a asserção de Chion (1994: 22) de que «[s]ound suggested the forbidden sight in much more frightening way than if viewers were to see the spectacle with their own eyes.» No género do terror, também os efeitos sonoros são privilegiados como ferramenta para a sugestão do medo: o uivo dos lobos em *Dracula* anuncia a presença do vampiro; a violência dos estalares elétricos de *Frankenstein* e *The Bride of Frankenstein* sublinha a heresia da criação do Monstro; e a agressividade dos rugidos de Kong e do T-Rex quando lutam, bem como o som da destruição da vegetação circundante, releva a violência deste combate em *King Kong*. Este último filme destaca-se ainda pela banda sonora não diegética composta por Max Steiner, que recorre ao *leitmotiv* para reforçar a presença do símio.

Na comédia *screwball*, as narrativas giram em torno da temática da guerra dos sexos, representada genericamente ao nível sonoro através da oposição entre a cacofonia feminina e o silêncio masculino, que assim marcam a reversão dos seus característicos papéis de passividade e agência sexuais em sociedade. *My Man Godfrey* e *Bringing Up Baby* são, entre os filmes que foram analisados no contexto deste trabalho, aqueles que de maneira mais clara ilustram esta dualidade, atribuindo o protagonismo sonoro às personagens femininas em

contraponto com a moderação verbal das personagens masculinas. Estas comédias são também marcadas pela cadência acelerada dos diálogos, uma característica evidenciada num dos filmes inaugurais do género, *Twentieth Century*, e exponenciada em *Bringing Up Baby*. Corrigan e White (2009c: 345) associam a velocidade das falas a uma manifestação sonora da frustração sexual entretanto imposta pelo Código Hays. Embora fosse composto por comédias sexuais, o género da *screwball* foi sujeito às imposições moralistas de uma conduta de produção que obrigou à eliminação de expressões evidentes relativas ao sexo nestes filmes. Entre as diversas alternativas utilizadas pelos cineastas face a esta proibição, destaca-se a última cena de *It Happened One Night*, na qual o toque de um trompete equivale à consumação da relação sexual.

Igualmente limitado pelo Código Hays, também o filme de *gangsters* recorreu ao som para salientar aspetos narrativos proibidos de constar na imagem. Como materialização fílmica das notícias sobre o submundo do crime que proliferaram aquando da Lei Seca, o género recorreu aos efeitos sonoros para representar a violência dos confrontos entre criminosos e polícias. Assim, os conflitos não eram nitidamente representados ao nível visual – uma vez que a conduta de produção proibia expressões evidentes de ataque às forças da autoridade –, mas sim ao nível sonoro, articulando o som das balas com o das sirenes e apitos, acompanhados pelo chiar de pneus que salientava a velocidade das perseguições. Neste contexto, sugere-se o visionamento de *The Public Enemy* e *Scarface*, filmes nos quais a utilização dos efeitos sonoros recria de forma verosímilhante a violência associada aos atos dos seus protagonistas, bem como de *'G' Men*, no qual a fonte do som violento está do lado da lei.

Uma vez que as narrativas de *gangsters* do cinema clássico são contextualizadas durante o período no qual a 18ª Emenda esteve em vigor, o ambiente dos anos 1920 é musicalmente identificado pela inclusão do Jazz, tanto de forma diegética, nos clubes e *speakeasies* frequentados pelos contrabandistas, como de forma não diegética, nas bandas sonoras. O emprego da música como forma subliminar de caracterização do tempo e contexto da história é particularmente relevante em *Angels with Dirty Faces*, não só na duplicação de um plano-sequência cuja alteração do acompanhamento musical manifesta a passagem do tempo, mas também na oposição entre o Jazz e o cântico eclesial, que representa dois amigos em lados opostos na batalha do crime.

Ao debruçar-se sobre o som como fator de cristalização genológica, esta dissertação contribuiu para a reflexão sobre os Estudos de Cultura no sentido em que os géneros cinematográficos são, como referido por Tudor, «conjuntos de convenções culturais» (Tudor, 2009: 142). Assim, como espelho da sociedade na qual estavam inseridas, as matrizes do cinema clássico de Hollywood refletiam os valores e os modos de vida da sociedade americana nos anos 1930. Perante o advento do som, o espectro de narrativas proporcionadas por esta cinematografia alargou consideravelmente, ao encontrar, no cinema sonoro, novos modelos de materialização da sua contemporaneidade. Deste modo, pode afirmar-se que a aliança entre som e imagem fomentou a evolução das convenções culturais refletidas nos géneros da indústria fílmica de Hollywood. Desenvolvida em colaboração com o Departamento de Exibições Permanentes da Cinemateca Portuguesa e o ANIM, esta investigação termina com uma proposta de visionamento (Anexo A) que se insere nas intenções programáticas expressas pela primeira instituição, na qual os filmes selecionados explicitam o modo como o som alicerçou, de forma direta, os novos géneros do cinema sonoro aqui estudados.

Mais do que uma evolução técnica questionada por vários cineastas aquando do seu surgimento, a sonorização do cinema alterou a matriz genológica de Hollywood, tendo levado à criação de géneros que marcariam a história do seu período clássico. Valorizando o carácter transformador que a técnica pode exercer sobre a estética e, neste contexto, a narrativa, o advento do som estabeleceu-se como um passo criativo fundamental no sentido da evolução da linguagem cinematográfica. Remetendo para a citação de Walter Murch que inaugura este trabalho, pode concluir-se que a gestação muda do cinema criou a fundação essencial desta arte, cuja sonorização viabilizou um (re)nascimento das suas narrativas, técnicas e imagens.

Bibliografia

ABEL, Richard (Ed.) (2005). *Encyclopedia of Early Cinema*. New York | London: Routledge.

ABEL, Richard e Rick Altman (Eds.) (2001). *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

ALTMAN, Rick (1984). «A Semantic/Syntactic Approach To Film Genre» in *Cinema Journal*, vol. 23, nº 3, pp. 6 – 18.

_____ (1985). «The Technology of the Voice» in *Iris*, vol. 3, nº 1, pp. 3 – 20.

_____ (1986). «The Technology of the Voice. Part II» in *Iris*, vol. 4, nº 1, pp. 107 – 118.

_____ (1987). *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press.

_____ (Ed.) (1992). *Sound Theory/Sound Practice*. New York | London: Routledge.

AUMONT, Jacques e Michel Marie (2004). «A análise da banda de som» in *A análise do filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, pp. 191 – 210.

_____ (2008). *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Lisboa: Edições Texto & Grafia.

BAXTER, John (1970). *Hollywood in the Thirties*. New York: Paperback Library.

BAZIN, André (2005a). «The Evolution of the Language of Cinema» in *What is Cinema. Volume 1*. Trad. Hugh Gray. Berkeley: University of California Press, pp. 23 - 40.

_____ (2005b). «The Western, or the American Film *par excellence*» in *What is Cinema. Volume 2*. Trad. Hugh Gray. Berkeley: University of California Press, pp. 140 - 148.

BECK, Jay (2011). «The Evolution of Sound in Cinema» in William Guynn (Ed.) *The Routledge Companion to Film History*. New York | London: Routledge, pp. 64 – 76.

BELTON, John (1985) «Technology and Aesthetics of Film Sound» in Leo Braudy e Marshall Cohen (Eds.) (2009). *Film Theory and Criticism*. Oxford: Oxford University Press [7ªEd./¹1974], pp. 331 – 339.

BÉNARD DA COSTA, João (Coord.) (1990). *Howard Hawks*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

BERRY-FLINT, Sarah (2004). «Genre» in Toby Miller e Robert Stam (Eds.) *A Companion to Film Theory*. Massachusetts: Blackwell Publishing, pp. 25 – 44.

BORDWELL, David (1989). *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Massachusetts: Harvard University Press.

BORDWELL, David (1996). «The Introduction of Sound» in David Bordwell, Janet Staiger e Kristin Thompson (Eds.). *The Classical Hollywood Cinema. Film Style of Production to 1960*. New York | London: Routledge, pp. 298 - 308.

BORDWELL, David e Kristin Thompson (2008a). «Sound in the Cinema» in *Film Art. An Introduction*. New York: McGraw-Hill [8ª Ed./¹1979], pp. 264 – 303.

_____ (2008b). «Film Genres» in *Film Art. An Introduction*. New York: McGraw-Hill [8ª Ed./¹1979], pp. 318 – 337.

BRESSON, Robert (2000). *Notas Sobre o Cinematógrafo*. Porto: Porto Editora.

BRISELANCE, Marie-France e Jean-Claude Morin (2011). *Gramática do Cinema*. Lisboa: Edições Texto & Grafia.

CAPRA, Frank (1999). *O nome acima do título*. Trad. Rui Santana Brito. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

CHANDLER, Daniel (1997). «An Introduction to Genre Theory». http://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/chandler_genre_theory.pdf. Consulta a 01/08/2014.

CHION, Michel (1994). *Audio-Vision*. Trad. Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press.

_____ (1999). *The Voice in Cinema*. Trad. Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press.

_____ (2003). «Birth of the Talkies or of Sound Film? (1927 – 1935)» in *Film, A Sound Art*. Trad. Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, pp. 31 – 55.

COOK, Pam e Mieke Bernink (Eds.) (1985). *The Cinema Book*. London: British Film Institute.

COOKE, Mervyn (2008). *A History of Film Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

CORRIGAN, Timothy e Patricia White (2009a). «Introduction to the Film Experience» in *Film Experience. An Introduction*. Boston | New York: Bedford/St. Martin's, pp. 4 – 12.

_____ (2009b). «Listening to the Cinema» in *Film Experience. An Introduction*. Boston | New York: Bedford/St. Martin's, pp. 184 – 223.

_____ (2009c). «Rituals, Conventions, Archetypes, and Formulas. Movie Genres» in *Film Experience. An Introduction*. Boston | New York: Bedford/St. Martin's, pp. 330 – 367.

COSTA, Alves (1986). *Da lanterna mágica ao cinematógrafo. Roteiro de viagem pelo museu da cinemateca portuguesa*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

COUSINS, Mark (2008). «Japanese Classicism and Hollywood Romance (1928 – 1945)» in *The Story of Film*. London: Pavilion Books, pp. 116 – 184.

CRAFTON, Donald (1999). *The Talkies: American Cinema's Transition to Sound, 1926 – 1931*. Berkeley: University of California Press.

DOANE, Mary Ann (1980). «The Voice in Cinema: The Articulation of Body and Space» in Leo Braudy e Marshall Cohen (Eds.) (2009). *Film Theory and Criticism*. Oxford: Oxford University Press [7ªEd./1974], pp. 318 – 330.

DOHERTY, Thomas (1999). *Pre-code Hollywood. Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema 1930-1934*. New York: Columbia University Press.

DOLLAR, Steve (2014). «5 Reasons Why Genre Films Are Better Than Ever». http://www.indiewire.com/article/5-reasons-why-genre-films-are-better-than-ever-20140813?utm_campaign=5-reasons-why-genre-films-are-better-than-ever-20140813&utm_medium=social&utm_source=Facebook&utm_content=5-reasons-why-genre-films-are-better-than-ever-20140813. Consulta a 13.08.2014.

DONNELLY, K.J. (2000) «On the Occult Nature of Sound-Image Synchronization» in *Cinephile*, vol. 6, n. ° 1, pp. 39 - 43.

EBERT, Roger (2010). «Roger Ebert: Why I Hate 3D Movies» <http://www.newsweek.com/roger-ebert-why-i-hate-3d-movies-70247>. Consulta a 13.08.2014.

_____ (2011). «Why 3D doesn't work and never will. Case closed.» <http://www.rogerebert.com/rogers-journal/why-3d-doesnt-work-and-never-will-case-closed>. Consulta a 13.08.2014.

ELLIS, John (1992). «Cinema as image and sound» in *Visible Fictions*. New York | London: Routledge, pp. 38 – 61.

ELSAESSER, Thomas (2013). «The “Return” of 3-D: On Some of the Logics and Genealogies of the Image in the Twenty-First Century» in *Critical Inquiry*, vol. 39, n° 2, pp. 217 – 246.

ELSAESSER, Thomas e Malte Hagener (2010). «Cinema as Ear. Acoustics and Space» in *Film Theory. An Introduction through the Senses*. New York | London: Routledge, pp. 129 – 148.

FRAYNE, John G. (1976) «Motion Picture Sound Recording: A Capsule History» in *Journal of the Audio Engineering Society*, vol. 24, n. ° 6, pp. 512-516.

GARDIES, René (Org.) (2006) *Compreender o cinema e as imagens*. Lisboa: Edições Texto & Grafia.

GRILO, João Mário (2007a). «6ª Lição. A percepção sonora» in *As Lições do Cinema. Manual de Filmologia*. Lisboa: Edições Colibri, pp. 41 – 46.

_____ (2007b). «16ª Lição. Matrizes americanas. Hollywood e o “cinema da ordem”» in *As Lições do Cinema. Manual de Filmologia*. Lisboa: Edições Colibri, pp. 119 – 129.

GUNNING, Tom (1986). «The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde» in Wanda Strauven (2006) (Ed.). *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 381 – 388.

- JEWELL, Richard B. e Vernon Harbin (1982). *The RKO Story*. New York: Arlington House/Crown.
- JOURNOT, Marie-Thérèse (2002). *Vocabulário de Cinema*. Lisboa: Edições 70.
- KARPF, Stephen L. (1981) «The Gangster Film» in Donald E. Staples (Ed.). *The American Cinema*. Washington: Forum Series, pp. 232 – 244.
- LASKY, Betty (1989). *RKO: The Biggest Little Major of Them All*. California: Roundtable.
- LOURENÇO, Frederico (1996). *George Cukor. Cineasta das Mulheres*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- MADEIRA, Maria João (Org.) (1999). *George Cukor. As Folhas da Cinemateca*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- _____ (Org.) (2000). *Ernst Lubitsch. As Folhas da Cinemateca*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- MARTIN, Marcel (2005). «Os fenómenos sonoros» in *A Linguagem Cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, pp. 137 – 165.
- MASON, Fran (2002). «Modernity and the Classical Gangster Film» in *American Gangster Cinema. From Little Caesar to Pulp Fiction*. New York: Palgrave Macmillan, pp. 1 – 30.
- MAZZOLENI, Arcangelo (2005). «O som e a imagem» in *O ABC da linguagem cinematográfica*. Avanca: Edições Cine-Clube de Avanca, pp. 187 – 197.
- McCAFFREY, Donald W. (1973). *The Golden Age of Sound Comedy. Comic Films and Comedians of the Thirties*. New York: A. S. Barnes.
- McCARTY, John (2004). *Bullets Over Hollywood. The American Gangster Picture from the Silents to “The Sopranos”*. Massachusetts: Da Capo Press.
- MOTTRAM, James (1998). *Public Enemies: The Gangster Movie A-Z. From Cagney to Tarantino and Beyond*. London: Batsford.
- MULVEY, Laura (1975). «Visual Pleasure and Narrative Cinema» in *Screen*, vol. 16, nº3, pp. 6 – 18.

NACACHE, Jacqueline (2012). *O cinema clássico de Hollywood*. Lisboa: Edições Texto & Grafia.

OLIVEIRA, Luís Miguel (Org.) (2006). *Howard Hawks. As Folhas da Cinemateca*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

PARKINSON, David (1995). *History of Film*. London: Thames and Hudson.

PRATT, Michael (2009). «The Film Music of Max Steiner with Emphasis on *King Kong* (1933) and *Gone With the Wind* (1939)». <http://michaelpratt.wordpress.com/2009/09/03/the-film-music-of-max-steiner-with-emphasis-on-king-kong-1933-and-gone-with-the-wind-1939/>. Consulta a 29/01/2013.

RUBIN, Martin (2002). «Busby Berkeley and the Backstage Musical» in Steven Cohan (Ed.) *Hollywood Musicals. The Film Reader*. New York | London: Routledge, pp. 53 – 61.

SARRIS, Andrew (1998). “*You Ain’t Heard Nothin’ Yet*”. *The American Talking Film. History and Memory, 1927 – 1949*. Oxford: Oxford University Press.

SCHMIDT, Nicole (2013). «Ancient Egyptian Language (Written and Oral)». <http://prezi.com/n0ist7xnonds/ancient-egyptian-language-written-and-oral/> Consulta a 22.08.2014.

SPADONI, Robert (2007). *Uncanny Bodies. The Coming of Sound Film and the Origins of the Horror Genre*. Berkeley: University of California Press.

STAM, Robert (2000). *Film Theory. An Introduction*. Massachusetts: Blackwell Publishing.

SUNDELL, Spencer. «The Pre-History of Sound Cinema, Part 1: Thomas Edison and W.K.L. Dickson» (2006). <http://www.spencersundell.com/blog/2006/04/10/the-pre-history-of-sound-cinema-part-1/>. Consulta a 24/06/2014.

THOMPSON, Kristin e David Bordwell (2003a). «The Introduction of Sound» in *Film History. An Introduction*. New York: McGraw-Hill [2ª Ed./1994], pp. 193 – 212.

_____ (2003b). «The Hollywood Studio System, 1930 – 1945» in *Film History. An Introduction*. New York: McGraw-Hill [2ª Ed./1994], pp. 213 – 238.

_____ (2003c). «Art Cinema and the Idea of Authorship» in *Film History. An Introduction*. New York: McGraw-Hill [2ª Ed.¹1994], pp. 415 – 438.

TORRES, Mário Jorge (2006). «O Mamoulian Touch ou a Arte Suprema do Musical Integrado» in Manuel Cintra Ferreira (Ed.) *Rouben Mamoulian*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, pp. 106 – 127.

TUDOR, Andrew (2009). «Método Crítico: *auteur* e *genre*» in *Teorias do Cinema*. Lisboa: Edições 70, pp. 119 – 150.

ULANO, Mark (s.d.). «Moving Pictures That Talk - Part 4. Their own eyes and ears». <http://filmsound.org/ulano/talkies4.htm>. Consulta a 25/06/2014.

WEIS, Elisabeth e John Belton (Eds.) (1985). *Film Sound. Theory and Practice*. New York: Columbia University Press.

WHELAN, M. «Arc Lamps» (s.d.). <http://www.edisontechcenter.org/ArcLamps.html>.
[Consulta a 02/08/2013](#).

WIERZBICKI, James (2008). *Film Music. A History*. New York | London: Routledge.

Filmografia

BACON, Lloyd (Realização) (2009). *Rua 42*. DVD, Warner Bros. [1933].

BRABIN, Charles (Realização) (2006) *La Máscara de Fu Manchu*. DVD, Warner Bros. [1932].

BROWNING, Tod (Realização) (2007). *Dracula*. DVD, Universal [1931].

COOPER, Merian C. e Ernest B. Schoedsack (Realização) (2004). *King Kong*. DVD, Costa do Castelo Filmes [1933].

CROSLAND, Alan (Realização) (2012). *The Jazz Singer*. DVD, Warner Bros. [1927].

CAPRA, Frank (Realização) (2000). *Uma Noite Aconteceu*. DVD, Sony Pictures [1934].

CUKOR, George (Realização) (2010). *Holiday*. DVD, UCA [1938].

CURTIZ, Michael (Realização) (2005). *Anjos de Cara Negra*. DVD, Warner Bros. [1938].

FLEMING, Victor (Realização) (2001). *The Wizard of Oz*. DVD, Warner Bros. [1939].

FREUND, Karl (Realização) (2002). *The Mummy*. DVD, Universal [1932].

GITT, Robert (Realização) (2007). *A Century of Sound. The History of Sound in Motion Pictures – The Beginning: 1876 – 1932*. DVD, UCLA Film and Television Archive e The Rick Chace Foundation [2007].

HAWKS, Howard (Realização) (2004). *As Duas Feras*. DVD, Costa do Castelo Filmes [1938].

HAWKS, Howard (Realização) (2005). *Scarface*. DVD, Universal [1932].

HAWKS, Howard (Realização) (2011). *La Comedia de la Vida*. DVD, Impulso Records & Films [1934].

JONES, Peter e Mark A. Catalena (Realização) (2004). *Goldwyn. The Man and His Movies*. DVD, Metrodome [2001].

KEIGHLEY, William (Realização) (s.d.). *G Men Contra el Imperio del Crimen*. DVD, Regia Films [1935].

LA CAVA, Gregory (Realização) (2010). *A Culpa é do Mordomo*. DVD, Filmes Unimundos [1936].

LeROY, MERVYN (Realização) (2005). *O Pequeno César*. DVD, Warner Bros. [1931].

LUBITSCH, Ernst (Realização) (2008). *The Love Parade*. DVD, Criterion [1929].

_____ (Realização) (2010). *Design for Living – Uma Mulher para Dois*. DVD, Alambique [1933].

MAMOULIAN (Realização) (2003). *Applause*. DVD, Kino [1929].

_____ (Realização) (2004) *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. DVD, Warner Bros. [1932].

SANDRICH, Mark (Realização) (2005). *Top Hat*. DVD, Universal [1935].

SCORSESE, Martin e Michael Henry Wilson (Realização) (2006). *Uma viagem com Martin Scorsese pelo cinema americano*. DVD, Midas [1995].

SKAL, David J. (Realização) (2004a). *She's Alive! Creating the Bride of Frankenstein*. DVD, Universal [1999].

_____ (Realização) (2004b) *The Frankenstein Files. How Hollywood Made a Monster*. DVD, Universal [2002].

_____ (Realização) (2007) *The Road to Dracula*. DVD, Universal [1999].

VAN DYKE, W.S. (Realização) (s.d.). *El Enemigo Público Número 1*. DVD, Regia Films [1934].

WALSH, Raoul (Realização) (2005). *Los Violentos Años 20*. DVD, Warner Bros. [1939].

WELLMAN, William A. (Realização) (2005). *L'Enemi Public*. DVD, Warner Bros. [1931].

WHALE, James (Realização) (2002). *The Invisible Man*. DVD, Universal [1933].

WHALE, James (Realização) (2006). *The Old Dark House*. DVD, Network [1932].

WHALE, James (Realização) (2007). *Frankenstein*. DVD, Universal [1931].

_____ (Realização) (2007b). *The Bride of Frankenstein*. DVD, Universal [1935].

Webografia geral

«Al Jolson in "A Plantation Act" 1926» (2013). <https://www.youtube.com/watch?v=cPtx-5K0DEg>. Consulta a 26/06/2014.

«Film Sound Terminology» (s.d.). <http://filmsound.org/terminology.htm>. Consulta a 10/08/2014.

«Finding His Voice - 1929 Max Fleischer cartoon» (2006). <http://www.youtube.com/watch?v=GtT1KrWO5uo>. Consulta a 03/08/2013.

«Gus Visser and His Singing Duck» (2007). http://www.youtube.com/watch?v=LwQ6v_nYPMs. Consulta a 02/08/2013.

«James Whale» (s.d.). http://www.imdb.com/name/nm0001843/?ref_=fn_al_nm_1. Consulta a 29.08.2014.

«Kinetoscope» (s.d.). <http://en.wikipedia.org/wiki/Kinetoscope#mediaviewer/File:Kinetophonebis1.jpg>. Consultata a 22/06/2014.

«Qui sommes-nous?» (s.d.). <http://www.cahiersducinema.com/Qui-sommes-nous.html>. Consultata a 08/08/2014.

«The Dickson Experimental Sound Film» (2008). <https://www.youtube.com/watch?v=Y6b0wpBTR1s&feature=kp>. Consultata a 24/06/2014.

«The Marriage of Sight and Sound: Early Edison Experiments with Film and Sound» (s.d.). <http://lcweb2.loc.gov/ammem/edhtml/edmrrg.html>. Consultata a 24/06/2014.

«Tod Browning» (s.d.). http://www.imdb.com/name/nm0115218/?ref_=nv_sr_2. Consultata a 29.08.2014.

«Tri-Ergon» (s.d.). <http://www.filmsoundsweden.se/backspegel/triergon.html>. Consultata a 02/08/2013.

Anexo A. Proposta de programação

Whaddaya hear? Whaddaya say? O som como marca de género em Hollywood entre 1927 e 1939

O advento do som foi um dos momentos-chave na história do cinema. O seu nascimento, convencionalmente marcado pela estreia do filme *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927), assinalou uma viragem não só ao nível tecnológico, mas também estético e genológico. Atualmente, tal como no momento da sonorização, estabelece-se uma dialética hierárquica que nega – ainda que temporariamente – o carácter transformador de um evento tecnológico na estética e na genologia do cinema. Neste contexto, é pertinente remeter para o passado cinematográfico de modo a compreender o modo como o som proporcionou o alargamento dos géneros em Hollywood, tendo contribuído diretamente para o estabelecimento do musical, do filme de *gangsters*, do filme de terror e da comédia *screwball* nas matrizes de produção desta indústria.

A seguinte proposta apresenta um conjunto de filmes nos quais o som se afirme como elemento fundamental na concretização das matrizes características do seu género. Estes foram escolhidos com base no acervo do ANIM, embora tenham também sido considerados outros filmes cuja relevância justifica a sua presença neste trabalho.

Datas: a determinar pela Cinemateca Portuguesa e pelo Arquivo Nacional de Imagens em Movimento, conforme a disponibilidade⁵⁹ dos filmes sugeridos.

O filme musical

The Jazz Singer

Realização: Alan Crosland

Ano de estreia: 1927

Jack Robin (Al Jolson) é um jovem que enfrenta as tradições familiares ao decidir tornar-se cantor de Jazz. Convencionado o primeiro filme sonoro e também o fundador do género musical, *The Jazz Singer* intercala cenas mudas, com intertítulos, com sequências musicais

⁵⁹ Os títulos assinalados com um asterisco foram indicados como estando disponíveis no acervo do ANIM numa lista que a instituição disponibilizou em março de 2013.

sincronizadas, contrapondo, nestas últimas, os cânticos judaicos e o Jazz, assim representado o conflito entre pai e filho.

The Love Parade

Realização: Ernst Lubitsh

Ano de estreia: 1929

No reino de Sylvania, o Príncipe Alfred (Maurice Chevalier) está insatisfeito com o estatuto submisso a que o casamento com a Rainha Louise (Jeanette MacDonald) o obriga. Este musical destaca-se pela fluidez com que o diálogo se transforma em canção, modo de expressão dos sentimentos e pensamentos das personagens.

****42nd Street***

Realização: Lloyd Bacon

Ano de estreia: 1933

«Jones and Barry are doing a show!» Assim começa este *backstage musical*, centrado na produção de um espetáculo da Broadway e nas peripécias vividas pelas suas personagens. Os números musicais de *42nd Street* foram coreografados por Busby Berkeley, que criou espetáculos visuais altamente elaborados e cimentados no ritmo da música, nos quais recriava efeitos geométricos através do movimento dos atores, filmados em *top shot*.

****Top Hat***

Realização: Mark Sandrich

Ano de estreia: 1935

Considerado um dos melhores filmes da dupla Fred Astaire e Ginger Rogers, o filme retrata um romance no contexto de identidades trocadas. Astaire flui do diálogo para a canção, sendo também este o modo introduz o número de dança, em par com Rogers. Estes são

momentos-chave, não só como expressão dos sentimentos das personagens, mas também para a evolução do romance.

O filme de terror

****Dracula***

Realização: Tod Browning

Ano de estreia: 1931

Esta adaptação do livro homónimo de Bram Stoker é a primeira versão vocalizada do vampiro em cinema, imortalizada pela cadência e pelo sotaque das falas de Bela Lugosi. Pertencente a um período de transição do cinema mudo para o sonoro, *Dracula* evidencia ainda alguma rudimentaridade no seu tratamento do som. Ainda assim, destaca-se pelo modo como integra o grito da vítima e como a caracterização de algumas personagens, nomeadamente Renfield, é feita ao nível da sua voz.

****King Kong***

Realização: Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack

Ano de estreia: 1933

Uma expedição cinematográfica encontra uma ilha misteriosa na qual habita Kong, um monstro pré-histórico. Depois de a protagonista ser raptada e resgatada pelo grupo, o líder da expedição decide levar Kong até Nova Iorque, para que seja exibido. Para além de um tratamento meticuloso dos efeitos sonoros reproduzidos por *foley* e de uma presença pungente do grito feminino, *King Kong* destaca-se pela música não diegética de Max Steiner, que tornaria regra a utilização de *leitmotifs* nas bandas sonoras em Hollywood.

The Invisible Man

Realização: James Whale

Ano de estreia: 1933

Um cientista descobre a fórmula que o torna invisível, embora desconheça o processo que a reverte, o que o leva a um estado de loucura assassina. Em *The Invisible Man*, o aspeto aterrorizador é a própria voz do protagonista, que anuncia a presença de um criminoso intangível que espalha o medo através da agência que lhe é proporcionada pela sua invisibilidade.

****The Bride of Frankenstein***

Realização: James Whale

Ano de estreia: 1935

Depois de ter criado um monstro semivivo através de uma descarga de eletricidade num corpo feito a partir de vários cadáveres, Henry Frankenstein é atormentado por um antigo mentor que pretende criar uma companheira para a sua herética criatura. Esta sequela destaca-se pelo facto de conferir fala ao Monstro, um aspeto que contribui para a empatia que suscita entre o público.

A comédia screwball

It Happened One Night

Realização: Frank Capra

Ano de estreia: 1934

Ellie e Peter são dois improváveis companheiros de viagem: ela uma herdeira em fuga, ele um jornalista desempregado. As peripécias que vivem juntos acabam por aproximá-los, o que leva ao surgimento do amor. Nesta comédia *screwball*, a consumação da relação sexual é feita ao nível sonoro, uma vez que a imposição do Código Hays no ano da estreia impedia qualquer referência visual mais evidente.

****My Man Godfrey***

Realização: Gregory La Cava

Ano de estreia: 1936

Godfrey é um *forgotten man* que consegue trabalho na residência Bullock como mordomo, rapidamente percebendo que terá de se adaptar às excentricidades da família. Marcado pela temática da guerra dos sexos, que opõe Godfrey a Irene, a filha mais nova que está apaixonada por ele, *My Man Godfrey* salienta-se pela rápida cadência dos discursos femininos, que assim salienta a sua comicidade.

****Bringing Up Baby***

Realização: Howard Hawks

Ano de estreia: 1938

A vida de David, um aborrecido paleontólogo prestes a casar-se, é transformada quando conhece a energética Susan e o seu leopardo, Baby. Considerada a mais louca das comédias *screwball* (Sarris, 1998: 275), o filme de Hawks exponencia a velocidade do diálogo na personagem de Katharine Hepburn, verbalmente imparável ao longo de todo o filme.

O filme de gangsters

The Public Enemy

Realização: William A. Wellman

Ano de estreia: 1931

The Public Enemy conta a história de Tom Powers desde o contexto de infância violento que levou à sua entrada no mundo do crime, ao seu percurso de ascensão e queda como *gangster*. Recriando o ambiente urbano e a violência dos confrontos com a polícia através do som, o filme destaca-se pela sequência da morte de Matt, na qual os criminosos são apanhados por

um *gang* inimigo devido ao “disfarce” sonoro garantido pelo ruído de uma descarga de carvão perto do seu esconderijo, que encobre o som das balas.

****Scarface***

Realização: Howard Hawks

Ano de estreia: 1932

Tony Camonte é um *gangster* cujo caráter violento elimina todos os obstáculos no seu caminho para o poder. O filme destaca-se por uma paisagem sonora marcada pelos sons de balas e explosões, bem como de chiars de pneus e sirenes, representativos da violência entre os *gangs* e a polícia durante a Lei Seca. Destaca-se o assobio assassino de Tony Camonte, que antecede cada um dos seus homicídios de maior importância na história.

Angels with Dirty Faces

Realização: Michael Curtiz

Ano de estreia: 1938

Antigos amigos de infância, o *gangster* Rocky e Padre Jerry estão agora em lados opostos na luta contra o crime. Para além do tratamento da música, que estabelece o Jazz como marca temporal e como contexto de ação do criminoso, e da inclusão dos sons de balas e sirenes, que marcam o confronto final de Rocky com a polícia, *Angels with Dirty Faces* destaca-se pela sua última cena, na qual a redenção do protagonista é feita ao nível sonoro.

Anexo B. Anexo Fotográfico



Figura 1 – Cinetofone, que permitia o visionamento de um pequeno filme com acompanhamento musical disponibilizado por auscultadores.

Fonte: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Kinetophonebis1.jpg>



Figura 2 – Em 1924, a gravação no fonógrafo implicava o uso de um funil acústico.

Fonte: Gitt (2004: 00:38). A imagem foi capturada através da opção *snapshot* do programa VLC Player.

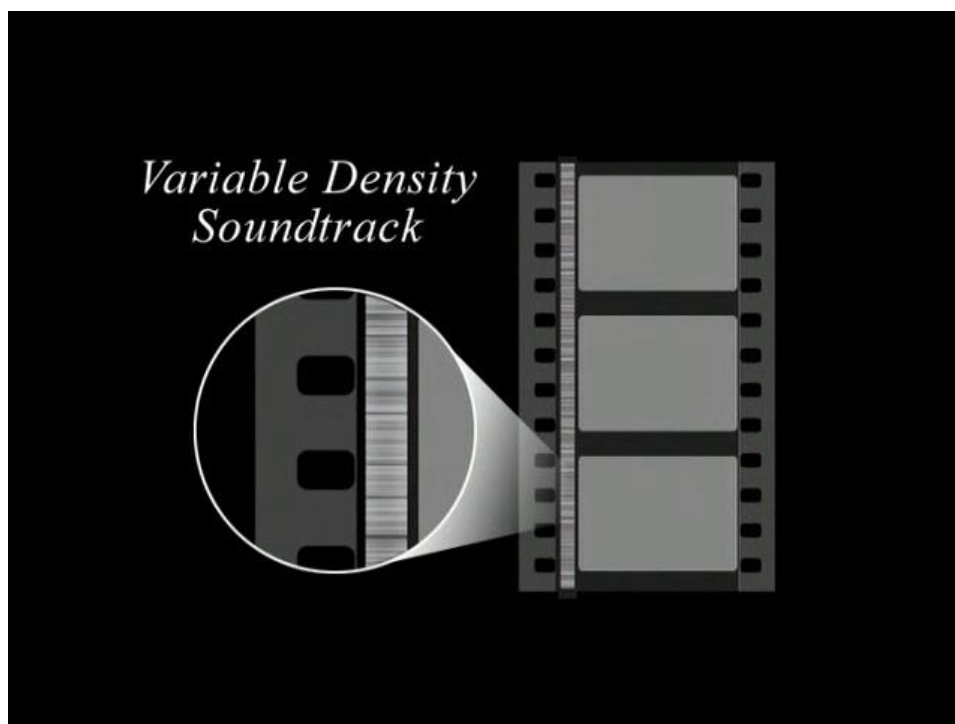


Figura 5 – Esquemática do sistema de densidade variável.

Fonte: Gitt (2004: 02:17). A imagem foi capturada através da opção *snapshot* do programa VLC Player.

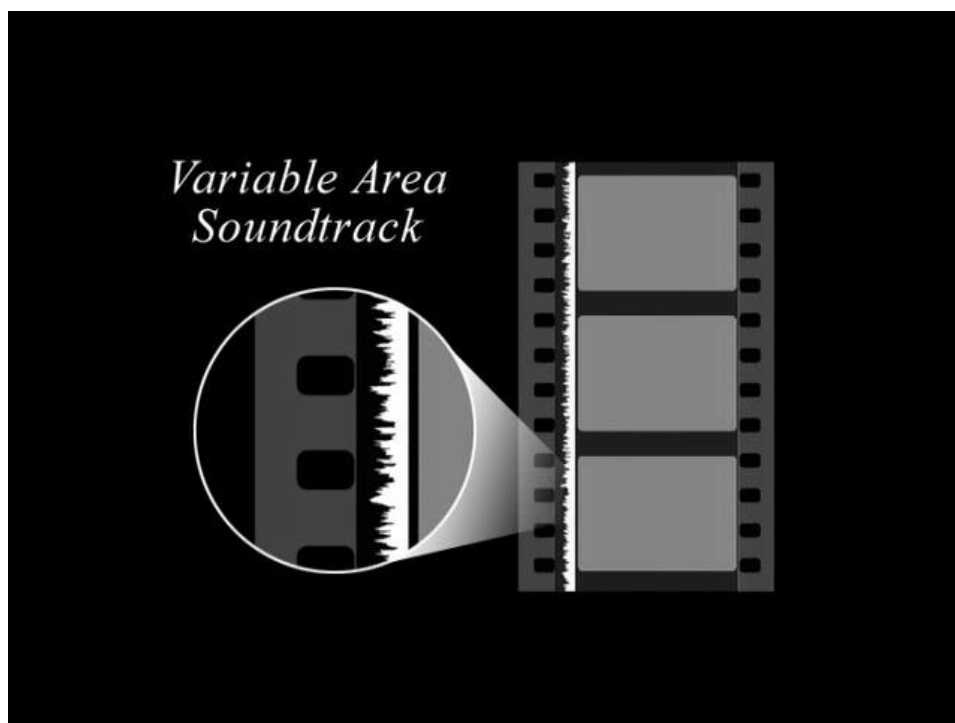


Figura 6 – Esquemática do sistema de área variável.

Fonte: Gitt (2004: 02:18). A imagem foi capturada através da opção *snapshot* do programa VLC Player.



Figura 7 – Plano de David (Caru Grant) a olhar para o telefone.

Fonte: *Bringing Up Baby* (Howard Hawks, 1938), minuto 00:24.