



Jazz como *mise en scène*: a performance musical como ferramenta de introdução do jazz nas práticas da música de cinema

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Gustavo Rocha Chritaro

UNICAMP/UFES - gustavochritaro@gmail.com

Resumo: Este trabalho apresenta resultados parciais de pesquisa sobre o uso do jazz na composição de música aplicada à dramaturgia e ao audiovisual desenvolvida atualmente em nível de doutorado. Constitui-se como um levantamento bibliográfico, seguido de discussão, a respeito da introdução da música popular através da performance em filmes da era muda e da primeira fase do cinema sonoro.

Palavras-chave: Música de Cinema, Jazz, Ragtime, Stride, Harlem.

Jazz as *Mise en Scène*: Musical Performance as Means to Introduce Jazz on the Film Music Practice.

Abstract: This work presents partial results from a research about the use of jazz on dramaturgy and audiovisual applied musical composition, currently on development in doctoral level. It was produced as a literature gathering, followed by discussion about the introduction of popular music through performance in films in the silent era and the first period of the sound film.

Keywords: Film Music, Jazz, Ragtime, Stride, Harlem.

1.Introdução:

A respeito da relação entre a música popular e o cinema, há algumas generalizações que podem servir como ponto de partida. É certo que o primeiro paradigma de trilha sonora original se formou em torno do conceito da ópera sem libreto de Josef Carl Briel (cf. CARRASCO, 2003, pp 95 – 115), e que, a partir da influência que se estabeleceu neste processo, o leitmotiv passou a ter a preponderância pragmática já tão comentada em diversos trabalhos. Mas, seja no período do cinema mudo, ou após a chegada do som, a música popular não esteve de todo ausente da prática musical do audiovisual. Ela podia ser encontrada, mesmo que de forma esporádica, a acompanhar filmes mudos, e encontrou a primeira forma de articulação no cinema sonoro através da performance. A importância da música popular em geral, e do jazz em particular, é nosso objeto de interesse em um trabalho de pesquisa mais amplo, e apresentaremos neste trabalho o resultado de estudos preliminares acerca do agenciamento do jazz na formação do discurso do filme. O questionamento sobre esta suposta importância, seu grau e sua natureza, é motivado ao encontrarmos afirmações como esta:

O jazz revolucionou o emparelhamento da música à imagem de tantos modos que a subsequente ascensão da música pop e da escrita pop se tornou inevitável. Principalmente, para a música de cinema, o Jazz quebrou a dependência wagneriana de *leitmotifs* e temas, e os substituiu por um comentário musical impressionista que

funcionava muito mais como um narrador onipotente dentro do filme do que como uma trilha musical (LACK, 2002, p. 195, tradução nossa).

A citação acima oferece tudo o que é necessário para se começar um trabalho de pesquisa – ou, pelo menos, uma boa polêmica. Dentro desta forte afirmação, colocada de forma um tanto radical e bombástica – cujo efeito, talvez, seja acentuado por estar destacada de seu contexto original – encontramos um pressuposto e uma problemática. O pressuposto é o de que o Jazz tenha tido tal importância para a dinâmica das trilhas sonoras no tempo, que chegou ao ponto de constituir-se como um divisor de águas entre duas poéticas. A problemática que se deriva a partir de então tem por objeto principal o ponto de virada entre uma prática e outra. No caso, Lack não está sozinho ao identificar a década de 1950 como o período mais significativo para esta transformação. Outros autores como Cooke (2010) e Mouëllic (2000) sustentam a ideia de que as transformações sofridas pela indústria cinematográfica hollywoodiana, a inovação tecnológica do período, o aparecimento de novas correntes como o realismo italiano, o cinema independente norte-americano e a *nouvelle vague* francesa, dentre tantos outros fatores, ao mesmo tempo em que instalaram uma crise no *status quo* da sétima arte abriram espaço para a experimentação, e, neste quadro um tanto movediço, um dos fatores de maior peso, no que diz respeito à música de cinema, foi o uso do jazz. Uma vez que desejamos observar um processo de transição que veio a manifestar-se através do agenciamento desse gênero de música popular, faz-se oportuno seguir o rastro deixado pelo comércio entre jazz e cinema nos períodos anteriores.

2. Nos dias do cinema mudo:

A afinidade entre jazz e cinema,

(...)é preciso procurá-la para além da gênese, mesmo se 1895 tiver entrado duas vezes na história: primeira sessão pagante do cinematógrafo e ano em que Buddy Bolden (“Firs Man of Jazz”, segundo seus biógrafos) tornou-se músico semi-profissional (MOUËLLIC, 2001, p. 97, tradução nossa).

Buddy Bolden (1877 – 1931) não é o único “*First Man of Jazz*”, como sabemos – outros, como Jelly Roll Morton (1890 – 1941), tentaram se autoproclamar como tal, e, além de Bolden, existiam outros músicos atuando na mesma época, talvez mesmo antes, como Scott Joplin (1867 – 1917). O que Mouëllic constrói aqui é, antes, uma alegoria para ilustrar a simultaneidade com que cinema e jazz germinavam, ainda mais quando ele apresenta a razoável hipótese de que no famoso 28 de dezembro de 1895, Bolden estaria, muito provavelmente, se apresentando em algum bordel de Nova Orleans, enquanto os Lumière se

apresentavam no Grand Café parisiense (cf. *Ibidem* 98). Portanto, quando o cinema começa sua disseminação em solo estado-unidense, é plausível supor que o *ragtime* já era um estilo cristalizado, e que o *new orleans* e o *dixieland* estavam florescendo. Estes dois últimos, contudo, eram música típica de manifestações urbanas e de rua, de forma que não eram encontrados acompanhando a projeção de filmes. O *ragtime* já configura um caso mais complicado. Se, por um lado existe pouca chance de que Joplin possa ter acompanhado um filme, por outro ele foi professor de toda uma geração de pianistas de *ragtime*, incluindo Arthur Marshall, Scott Hayden e Brun Campbell. Além disso, Joplin publicou muita música ao longo da vida, e *Maple Leaf Rag*, em especial, alcançou um sucesso considerável em sua época. A atividade deste músico garantiu uma divulgação tão ampla do *rag*, que encontramos músicos sem nenhuma ligação com a cultura afro-americana escrevendo obras influenciadas por ele, como o famoso “*Ragtime*” do compositor russo Igor Stravinsky (1882 – 1971). Tudo isso nos permite concluir que o *rag*, enquanto estilo, poderia estar presente no repertório dos pianistas acompanhadores do cinema mudo, fossem esses músicos autênticos praticantes dele, ou pianistas mais tradicionais. Posteriormente acabou se fixando a ideia de que o uso do *Rag* no acompanhamento do cinema mudo era muito mais frequente do que, na realidade, foi. Isto se deve ao fato de que, ao se reproduzirem em cópias sonoras os antigos filmes mudos, por várias ocasiões, os produtores destas edições tinham de resolver o problema de que música utilizar em tais peças audiovisuais, já que muitos filmes não tinham uma trilha original. Considerando o *Rag* como uma expressão musical contemporânea àquelas produções visuais, vários produtores optaram por este estilo para compor a versão industrializada do cinema mudo, de uma forma um tanto anacrônica.

Passados estes primórdios, o período onde se torna claramente mais fácil de rastrear a presença do jazz, ainda como música de cinema mudo, é aquele que coincidiu com o do movimento conhecido como *Harlem Renaissance* ou Renascimento do Harlem. Compreendido entre 1919 e a metade da década de 1930, ficou conhecido na época como “*New Negro Movement*”, e alcançou seu apogeu entre 1924 e 1929. O movimento era formado por intelectuais negros, cujo intuito era despertar os afro-americanos para uma identidade coletiva e lutar por direitos civis. No campo da música, uma consequência direta deste movimento foi o aparecimento do estilo conhecido como *Harlem Stride*. O *stride* serviu para diminuir a distância entre os negros pobres e os de classe média e média-alta. Como o jazz era habitualmente executado por grupos cuja formação instrumental era a mesma encontrada no sul dos Estados Unidos – região que lembrava o passado escravo, ao mesmo tempo que, naqueles dias, institucionalizava a violência e a discriminação contra o negro –

havia uma certa resistência por parte dos negros de classe mais abastada de se identificar com aquela manifestação cultural. O piano, por outro lado, era um instrumento que gozava de certo status, e a transposição de procedimentos jazzísticos para o universo pianístico resolveu o impasse simbólico que a instrumentação jazzística acabava por estabelecer naquele contexto. Segundo Mouëllic (cf. 2000, p. 13), é nos novos espaços criados no seio desta renascença negra, como os clubes de dança e as salas de cinema destinados especialmente aos afro-descendentes, que vamos encontrar, pela primeira vez e com certa habitualidade, músicos como Willie “The Lion” Smith (1893 – 1973) – um dos criadores do *stride* – acompanhando filmes mudos, vários dos quais direcionados ao público negro. E é de se esperar que ele executasse boa parte do repertório das sessões de cinema no estilo em que era especialista, já que tal escolha estaria em harmonia com o clima de valorização da cultura negra onde se via circunscrita a experiência audiovisual. Daí a conclusão de Mouëllic de que “o jazz era então uma das primeiras dimensões sonoras do cinema nos Estados Unidos³” (ibidem, p. 14, tradução nossa).

3. Jazz nos primórdios do cinema falado:

“O Cantor de Jazz”: este título sugestivo, primeiro signo visível da presença do jazz em um dos divertimentos mais populares do século é, portanto, uma ilusão. Em 1927, os Estados Unidos não estão prontos para admitir a simples eventualidade da existência de uma música inventada pelos negros (MOUËLLIC, 2001, p. 98).

Existe um ponto muito delicado sobre o estudo do jazz, seja em que contexto ele se der, que diz respeito à caracterização dele como sendo uma arte “negra”. Fica claro que alguns autores como Moëllic e Chion – mas não apenas estes – adotam esta noção quando abordam o universo jazzístico. É importante ressaltar que a nossa visão não é esta, e, um pouco mais adiante, nos deteremos mais firmemente a esta questão. Por ora, é bom que fique claro que, se nos referimos anteriormente ao Renascimento do Harlem como um momento histórico onde o jazz pôde ser facilmente rastreado em salas de cinema, não nos esquecemos que, em outras esferas, havia todo tipo de gente cultivando esta música. O anteriormente referido Brun Campbell (1884 – 1952), por exemplo, foi um músico branco muito relevante para o *ragtime*. Não é nosso desejo deixar que um olhar distorcido pela segregação racial perturbe a leitura da evolução intercambial entre jazz e cinema. A forma mais comum que a argumentação que segue tal olhar assume é a de julgamentos de autenticidade. Não gostaríamos, contudo, de ignorar radicalmente os discursos que adotam, em maior ou menos medida, esta forma de pensar. Esta sessão, portanto, irá expor os dados sobre o comércio entre jazz e cinema após o

advento da sincronização da fala conforme são apresentados em nossa bibliografia de referência, dialogando com as fontes quando acharmos necessário. “Com a invenção do cinema falado, os negros desaparecem, depois que a música que eles inventaram é recuperada pelos brancos” (MEYRAN, 2001, p.158). Fica assim resumida a visão de Mouëllic sobre a música que Al Johnson apresenta em “O Cantor de Jazz” (1927), música essa que, na realidade, “não teria um só segundo de jazz” (MOUËLLIC, 2000, p. 17), pois naquele filme “o jazz é total e simplesmente sinônimo de variedade, de espetáculo de Broadway, de **entretenimento**” (idem, 2001, p. 98, grifo do autor).

Chion encontra neste trabalho certa característica do cinema sonoro deste período que o distingue em relação ao cinema mudo:

Assim, ainda que em muitos filmes mudos se podia alternar, sem intenção ou efeito precisos, fragmentos de música popular com arranjos musicais mais clássicos, em uma convivência amigável, a partir de 'O Cantor de Jazz', parece que o recurso do contraste musical entre 'jazz' e 'clássico', ou entre 'profano' e 'sacro' posto em evidência como tal, se converte na força da ação, no dilema para um personagem, levado até o limite, até o absoluto e o trágico (CHION, 1997, p. 80).

E tal procedimento acaba por configurar uma tendência: “Esta oposição entre jazz e música clássica será o tema de vários desenhos animados da série *Silly Symphonies*, (...), assim como de um curta-metragem que contrapõe Judy Garland e Deanna Durbin, a primeira cantando jazz e a segunda, coloratura” (idem). Outra tendência inaugurada aqui é a de confinar a participação do jazz dentro da ação filmada, como parte de um número ou apresentação, ou seja, a música deste estilo nunca vem desvinculada de sua performance no cinema deste período.

As *Silly Symphonies*, criadas por Walt Disney, que Chion alude acima são “*Goddess of Spring*” (1933) e “*Music Land*” (1935), cuja música foi escrita por Leigh Harline (1907 – 1969). Harline era “um músico treinado, que havia se formado na Universidade de Utah, e recebeu sua primeira experiência profissional no rádio, cumprindo mais de um papel, que iam desde músico/arranjador até cantor/locutor” (CARE, 2002, p. 27). Care classifica o idioma jazzístico de Harline como “*Cotton Club Jazz*” no caso do primeiro curta, e “jazz sinfônico” no caso do segundo. Harline não foi o único músico deste período que teve relação com o jazz nos estúdios Disney. Seu colega Frank Churchill (1901 – 1942) não fez uso do procedimento contrastante, mas deixou, entre outras composições, “*Someday My Prince Will Come*”, tema integrante do longa “*Snow White and the Seven Dwarfs*” (1937), que veio a se tornar parte obrigatória do repertório de qualquer estudante de jazz. Ambos Harline e Churchill eram brancos.

Quanto aos números, Lack (2002, p. 198) destaca a aparição de Duke Ellington (1899 – 1974) em “Belle of the Nineties” (1934), onde toda a sua orquestra, formada por músicos negros, aparece e cada um tem a chance de improvisar um curto solo; e a performance de Cab Calloway (1907 – 1994) em “International House” (1934). Calloway também protagonizou participações muito importantes nos curtas dos irmãos Fleischer “Minnie the Moocher” (1932), “Snow White” e “Old Man of the Mountain” (ambos de 1933). Além destes, os Fleischer realizaram “I’ll Be Glad When You Die, You Rascal You” (1932), com a colaboração de Louis Armstrong (1901 – 1971). Antes do início de cada um destes curtas havia uma pequena performance filmada dos artistas participantes. O caso de Ellington é o mais particular, sendo que o artista e seu grupo se encontram misturados a uma audiência branca. Tal fato é relevante na medida em que Mouëlllic chama atenção para a discriminação instituída pelo Código Hayes (vigente de 1930 a 1968), um conjunto de conduta moral dirigido a realizadores da indústria cinematográfica. O código pregava que não deveria haver “miscigenação” em cena, no sentido sexual, mas que era interpretado muitas vezes de forma radical, não podendo negros e brancos ocuparem o mesmo espaço. É sintomático que todos os exemplos acima datem de antes de 1934, ano em que a aplicação do código foi intensificada. Meyran comenta a visão de Mouëlllic:

Pode-se dizer que o código Hays interditou a mistura de raças na tela e que, nos estados do sul, os produtores que se arriscassem a deixar aparecer mesmo que um só negro tinham fortes chances de ter seu filme censurado. Assim, propriamente falando, o músico negro é deixado de fora da cena, como em “Hollywood Hotel” (1938), onde a orquestra de Benny Goodman desfila em plena rua, enquanto seus músicos negros são mantidos fora de campo; ou bem, quando tolerado, ficaram confinados a um papel de bufão cômico e não civilizado (MEYRAN, 2001, p. 393-394).

A questão do jazz no universo da música de cinema não tem a ver com a cor da pele de quem apresenta a performance. Contudo, dado o grau da mentalidade conservadora em que se viam imersos os realizadores da época, o comentário acima serve para ajudar a redesenhar o conjunto de forças que atuava na produção dos discursos de então, cujo resultado se podia sentir, inclusive, na estética musical resultante: “Os anos trinta são aqueles onde o cinema normaliza o jazz, impondo suas convenções pra torná-lo inofensivo e aceitável para todos os públicos. As ficções ilustram esta ideologia latente, com seus elementos de racismo, segregação e preconceitos” (MOUËLLIC, 2000, p. 22).

Desta forma, as abordagens mais desafiadoras foram sistematicamente deixadas de fora da produção cinematográfica norte-americana do período até a instauração da crise

que se abateu sobre os grandes estúdios na década de 1950. Mesmo Louis Armstrong, cujo trabalho com os Hot Five e Hot Seven exerceu grande influência nas gerações subsequentes, exibiu um comportamento musical consideravelmente domesticado em suas participações no ecrã.

Das poucas exceções à voga dos anos trinta, cabe citar alguns Race Movies, filmes de baixo orçamento e pouca qualidade, interpretados por atores negros e direcionados ao público negro – sendo, contudo, financiados e produzidos por realizadores brancos). Nestes filmes vemos aparições mais frequentes dos já citados Armstrong e Ellington. Porém, todos os autores são unânimes em dar destaque à Halleluya!, filme de escrito de dirigido por King Vidor, que, mesmo que não tenha escapado totalmente aos clichês da época, apresenta uma música que Mouëllic, por exemplo, considerou mais “autêntico” (idem, p. 28), por estar dividida entre spirituals e números de jazz sem retoque – estes últimos foram executados pela Curtis Mosby and Kansas City Blue Blowers, contando, inclusive, com um solo relativamente longo de bateria realizado por Lionel Hampton.

Na década seguinte houve a moda das biografias de músicos do jazz, mais uma vez privilegiando os músicos brancos como Al Johnson, Henry Mancini, Benny Goodman, etc. Como não custa lembrar, até este ponto o jazz tem sido apresentado sempre como parte da ação ou em números curtos (no caso dos musicais), esteja a performance em destaque ou não. Esta forma de agenciamento do jazz se sustentava segundo a lógica de que o músico se beneficiaria com a multiplicação do acesso ao seu material, e, em contrapartida, o cinema se tornaria mais atraente para o público que costumava ouvir aquele artista no rádio ou em registros fonográficos, já que desde a década anterior passou a ser possível que o artista fosse visto. Por fim, havia também uma vantagem estratégica: números pequenos, episódicos e bem distribuídos podem ser trocados ou simplesmente eliminados de uma produção, sem prejudicar o sentido do discurso como um todo. Isto era extremamente útil em uma época em que a presença de um intérprete negro era, por vezes, capaz de ferir a sensibilidade de audiências brancas nos Estados Unidos (cf. COOKE, 2010, pp. 212 – 213; e CHION, 1997, p. 290).

Referências:



CARE, Ross. Make Walt's Music: Music for Disney Animation, 1928 – 1967. In: GOLDMARK, Daniel; TAYLOR, Yuval (Org.). *The Cartoon Music Book*. Chicago: A Capella Books, 2002. Parte 1, Cap. 2, pp. 21 – 36.

CARRASCO, Ney. *Syngkronos: A Formação da Poética Musical do Cinema*. São Paulo: Via Lettera, 2003.

CHION, Michel. *La Música em el Cine*. Barcelona: Paidós, 1997.

COOKE, Mervyn. *A History of Film Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

LACK, Russell. *Twenty Four Frames Under*. Londres: Quartet Books, 2002.

MEYRAN, Regis. Jazz et Cinema by Gilles Mouëllic. *L'Homme*. Paris, v. 2, n. 158-159, pp. 393-395, 2001.

MOUËLLIC, Gilles. *Jazz et Cinema*. Paris: Editions Cahiers du Cinema, 2000.

_____. Le jazz au rendez-vous du cinéma: des Hot Clubs à la Nouvelle Vague. *Revue française d'études américaines*. Paris, v. 2, n. 88, pp. 97-110, 2001.