

DE O CANTOR DE JAZZ A EASY RIDER:

*A canção popular no cinema norte-americano nas décadas de
1920 a 1960*

FROM THE JAZZ SINGER TO EASY RIDER:

Popular song in American cinema between the decades of 1920
to 1960

Gabriela Machado Ramos de Almeida

Resumo: Este artigo discute a presença da música no formato de canção popular no cinema norte-americano entre as décadas de 1920 a 1960. O intervalo indicado abrange desde experiências do primeiro cinema sonoro até o emprego de canções de rock em filmes, passando pela influência do jazz e a popularização das músicas-tema. Neste sentido, são exemplares obras como *O Cantor de Jazz* (1927) e *Easy Rider – Sem Destino* (1969), tomadas como marcos temporais neste trabalho. O caminho percorrido permite perceber o modo como as indústrias cinematográfica e musical entraram em sinergia especialmente a partir dos anos de 1950, com o trânsito de artistas populares entre os dois universos a partir do florescimento da cultura juvenil e do surgimento dos primeiros ídolos pop.

Palavras-chave: Cinema ficcional; Hollywood; música do cinema; canção popular.

Abstract: This article discusses the presence of music in the pattern of popular song in American cinema between the decades of 1920 to 1960. Time interval ranges from experiences of the first sound cinema to the use of rock songs in films, passing through the influence of jazz and the popularization of theme songs. In this sense, movies such as *The Jazz Singer* (1927) and *Easy Rider* (1969), exemplified as temporal landmarks in this work, are exemplary. The path that was crossed shows the way in which cinematographic and musical industries came into synergy especially since the 1950s, with the transits of popular artists between the two universes since the flowering of youth culture and the emergence of the first pop idols.

Keywords: Fiction film; Hollywood; film music; popular song.

Introdução

A música no formato canção já havia sido introduzida no cinema muitos anos antes de a primeira canção de rock ser utilizada em um filme e ajudar a torná-lo popular, como ocorreu em 1956 com *Sementes da Violência* (*Blackboard Jungle*, Richard Brooks). A título de ilustração, vale mencionar que a categoria de melhor canção foi incorporada ao Oscar no ano de 1934 e alguns anos antes disso, em 1927, foi lançado com êxito comercial *O Cantor de Jazz* (*The Jazz Singer*, Alan Crosland, 1927), aquele que é considerado o primeiro filme sonoro e falado da história do cinema.

A fase inicial de uso da música não-sinfônica em filmes, compreendida entre meados da década de 1920 até 1950, aproximadamente, diz respeito ao momento em que o jazz se aproximou do cinema e exerceu significativa influência sobre suas músicas¹; em que os filmes musicais se popularizaram e ajudaram a constituir o *star system* de Hollywood e, não menos importante, o momento em que as canções populares começaram a ser usadas na ficção.

Nesta etapa, que compreende inclusive parte da produção do cinema mudo, a música no formato canção já se fazia presente. Embora o momento de afirmação do uso da canção pop no cinema como um caminho inevitável, como uma tendência que só se fortaleceria e da qual posteriormente não seria possível escapar, tenha se dado especificamente com a inclusão da música *Rock Around the Clock*, de Bill Haley, nos créditos de *Sementes da Violência*, é necessário pontuar que algum tempo antes canções populares não só eram empregadas nos filmes, como eram parte importante deles – narrativa e comercialmente.

Este artigo discute o emprego da canção popular no cinema norte-americano entre as décadas de 1920 a 1960, período que compreende desde o primeiro cinema sonoro até a incorporação de gêneros como o rock e o jazz, bem como a popularização das músicas-tema dos filmes. A abordagem proposta é de teor historiográfico e se

¹ Evito, ao longo deste artigo, usar a expressão “trilha sonora” para me referir ao extrato musical dos filmes, por entender que “trilha sonora” diz respeito a tudo aquilo que não é a trilha visual e, deste modo, não se resume à música. Compreende, de fato, todos os sons presentes no filme – a música incluída. A opção foi pelas expressões “música do filme” ou “música cinematográfica”. A denominação “trilha sonora” será usada apenas para fazer referência aos discos que são comercializados contendo as canções, chamados em inglês de “soundtracks”.

baseia nas contribuições de autores que se dedicam ao estudo dos aspectos históricos e estéticos da música cinematográfica, como Chion (1997), Cooke (2008), Lack (1999) e Máximo (2003).

A música popular e a canção

Antes de traçar um panorama histórico do uso da canção no cinema e abordar sua crescente importância, sobretudo a partir da consagração do *rock and roll* como gênero musical na década de 1950 e do surgimento da música pop, é necessário expor as noções de música popular e música pop que foram empregadas neste trabalho. Como o objetivo aqui não é propor uma discussão para tentar chegar a um conceito fechado de música pop e música popular, já que elas inclusive não se opõem, é preciso deixar claro que o que se apresentará adiante é uma leitura apenas, diante de tantas possíveis, julgada adequada para aplicação neste artigo.

A música cantada que recebe o nome de música popular muitas vezes é definida mais em relação ao que não é do que ao que é de fato, ou ainda em oposição a outros tipos de composições. Em muitos casos, a música popular é definida, de forma bastante genérica e abrangente, como aquela que não é considerada erudita, o que remete inerentemente a uma discussão que envolve níveis da cultura e juízo de gosto e de valor.

Roy Shuker (1999, p. 193) localiza o surgimento da expressão “música popular” na obra de William Chappell, que publicou a partir de 1855 os dois volumes do livro *Popular Music of the Olden Time – A Collection of Ancient Songs, Ballads and Dance Tunes Illustrative of the National Music of England*. Chappell considera popular toda a música consumida nos séculos anteriores ao XIX, incluindo a que estava associada ao teatro, à ópera e à opereta. Esta observação é necessária porque, em muitos casos, a ideia que se tem no presente de música popular está bastante associada à música produzida e difundida a partir do século XX, com o advento dos meios de comunicação de massa, inscrita em gêneros como ragtime, jazz, blues, rhythm and blues e swing, ou, no caso do Brasil, o choro e o samba (ou seja, toda aquela que seria posteriormente chamada de música popular massiva).

Há outras concepções de música popular posteriores à de Chappell, como a que associa este tipo de produção a uma produção de cunho folclórico e vinculada à ideia de cultura popular autêntica e à tradição oral, porque produzida de forma independente aos meios de comunicação de massa. Uma das discussões válidas nesse âmbito é aquela trazida por Richard Middleton (1990), para quem a questão é tão complexa que é necessário cuidado para evitar resvalar na velha e anedótica noção - bem menos engraçada quando traduzida para o português - de “*folk song*” como toda e qualquer canção, a partir do momento em que nunca se ouviu um cavalo cantando. Assim, no final das contas, toda música seria música popular porque produzida por pessoas.

O que Middleton quer dizer, de forma bastante resumida, é que dificilmente haverá uma definição precisa e fechada de música popular mas que, ao mesmo tempo, é preciso ter cuidado para que o conceito não englobe toda ou quase toda a produção musical existente. O autor parte para um viés sociológico para propor que a música popular é de certo modo um reflexo da contraditória sociedade de classes, que o “popular” é constituído internamente de relações, disputas e contradições que o tornam uma categoria cultural e que, por isso, seria inevitável recorrer às noções de “imposto X autêntico”, “elite X popular” (MIDDLETON, 1990, p. 7).

Para fugir de uma discussão ideológica a respeito da noção de “popular” ou dos juízos a ela atrelados e para não prolongar demais uma discussão que é apenas tangencial a este trabalho, quando se fala neste texto de música popular ou canção popular, a referência é a música popular massiva, já que os artistas, gêneros musicais e canções que são trazidos à discussão estão todos inseridos na lógica de produção, distribuição e consumo da música popular massiva, que é associada, segundo Janotti (2005), às expressões surgidas no século XX e que se valem do aparato midiático contemporâneo, bem como:

ao desenvolvimento dos aparelhos de reprodução e gravação musical, o que envolve as lógicas mercadológicas da indústria fonográfica, os suportes de circulação das canções e os diferentes modos de execução, audição e circulações audiovisuais relacionados

a essa estrutura. Sabe-se, por exemplo, que o aumento do consumo da música por uma parcela da população que não possui conhecimento da notação musical está diretamente ligado ao aparecimento dos primeiros aparelhos de reprodução sonora: o gramofone, o fonógrafo, o rádio e o toca-discos, e que por outro lado, a popularização de expressões musicais como o rock a partir da década de cinquenta, está ligada não só à indústria fonográfica, bem como à televisão e ao cinema. (JANOTTI, 2005)

Um olhar ao caso do jazz, por exemplo, ajuda a pensar no quanto são indistintos os limites da música popular, se analisada sob uma ótica que desconsidere a sua configuração midiática. O jazz tem origem popular em todas as acepções possíveis do termo: não era música considerada “erudita” em sua sonoridade, era produzida por membros de classes populares para membros de classes populares e passou, de forma muito rápida, a ser amplamente difundido e consumido (ou seja, se tornou popular também no sentido de amplamente consumido). Foi ainda seminal e determinante para o surgimento de outros gêneros musicais que posteriormente seriam igualmente ou até mais populares, como o rhythm and blues, o swing e o rock. No entanto, com o tempo os juízos de valor a seu respeito foram se modificando de forma tal que hoje, ainda que não seja considerado “erudito”, o jazz guarda uma aura de sofisticação e está fortemente associado a uma produção musical e consumo elitizados. Se o esforço feito aqui fosse por uma taxonomia, seria difícil dizer exatamente onde o jazz estaria localizado.

O que se toma por canção popular aqui, portanto, é a música popular no formato de canção que passa a ser adotada no cinema norte-americano (e depois expandida para diversos outros cinemas) a partir da década de 1920, especialmente quando adventos como o Vitaphone e o Movietone proporcionam a exibição dos filmes com a impressão de som sincronizado, permitindo, entre outras coisas, que performances musicais fizessem parte dos filmes.

O primeiro uso da canção popular no cinema dos Estados Unidos

Durante os anos 1920 e 1930, o jazz, gênero musical então em consolidação nos Estados Unidos, começou a ser empregado no cinema e exercer importante

influência no modo como as tentativas de sonorização dos filmes eram conduzidas, conforme aponta Russell Lack:

Os ritmos nervosos e sincopados e os deslizamentos dramáticos do jazz dos anos vinte marcavam um afastamento considerável em relação às formas anteriores de músicas para a cena. Filmes como *The Girl With a Jazz Heart* (1921), *The House That Jazz Built* (1921), *Children of Jazz* (1923), *His Jazz Bride* (1926) e *Syncopating Sue* (1926) captavam de algum modo a “essência da vida jazzística”, ou ao menos era o que acreditavam perceber os produtores cinematográficos norte-americanos. Ainda que não se conserve os roteiros de projeção das “turnês” de exibição de nenhum destes filmes, parece altamente provável que algum tipo de textura influenciada pelo jazz tenha deslizado até o fosso da orquestra. (LACK, 1999, p. 66) [tradução nossa].

Um marco no uso específico da música no formato canção em filmes é *O Cantor de Jazz* (*The Jazz Singer*, Alan Crosland, 1927), considerado relevante não só por ter sido o primeiro filme sonoro e falado – *talkie* –, mas por antecipar certas características de um gênero que se tornaria extremamente popular a partir da década seguinte: as performances do personagem-título de certo modo antecipam os musicais. O ator e cantor Al Jolson, intérprete do personagem protagonista, Jack Rabinowitz, foi o primeiro a falar e cantar em um filme devido à possibilidade de gravação da sua voz e da base instrumental das músicas em um disco que seria tocado sincronizado às imagens no momento da exibição. A novidade foi introduzida em 1926, com a chegada do Vitaphone².

A tentativa de sincronizar a música às imagens sempre se fez presente, desde o chamado cinema “mudo”, quando as composições eram executadas ao vivo por um músico ou uma orquestra durante a exibição dos filmes, normalmente de acordo com instruções pré-estabelecidas justamente para que houvesse algum diálogo com as imagens e o roteiro. A novidade introduzida, portanto, foi a possibilidade de

² Sistema de gravação de som introduzido no cinema pelos estúdios Warner Bros. que se tornou popular entre os anos de 1926 e 1930. Com o Vitaphone, a banda sonora dos filmes ainda não era gravada na própria película, mas sim em discos de 16 polegadas que eram tocados em vitrolas no momento da projeção do filme, em sincronia. Em 1929, os estúdios Fox começaram a usar o Movietone, que anos depois acabou por desbancar o Vitaphone ao possibilitar que as bandas sonoras fossem gravadas diretamente na película. (COOKE, 2008, p. 49).

sincronicidade sem que para isso fosse necessária a execução das músicas em tempo real por uma orquestra.

Ainda que seja o primeiro filme sonoro e falado da história, é importante considerar que a progressão dramática em *O Cantor de Jazz* se dá obedecendo às convenções e aos modos de construção narrativa típicas do cinema mudo, incluindo uma forte dependência dos intertítulos. A particularidade no uso da música neste filme se dá em dois âmbitos, um narrativo e o outro técnico.

Narrativamente, a música é o tema central do filme, que apresenta a história de um garoto filho de judeus cujo pai é orador e cantor das cerimônias litúrgicas da sinagoga que frequenta. Os homens da família havia cinco gerações executavam tal função, de forma que é gerada uma expectativa sobre a possibilidade de o jovem Jack Rabinowitz seguir o mesmo caminho. O garoto, no entanto, não se interessa pelo ofício e prefere cantar canções populares em um bar da cidade. Coagido pela desaprovação da família em relação às suas escolhas, foge de casa em busca do sonho de se tornar um cantor popular de jazz e anos depois alcança seu objetivo.

Os momentos de performance do personagem - permeados por música e dança - se fazem presentes durante todo o filme, remetendo inevitavelmente aos musicais que se popularizariam na década seguinte. Ao todo, sete canções são interpretadas no filme, duas delas pelo Jack Rabinowitz ainda criança ou adolescente e cinco delas pelo personagem adulto.

Um outro aspecto, que ultrapassa o fato histórico de ter sido o primeiro filme sonoro e falado produzido, ajuda a torná-lo especial. O grande sucesso de público de *O Cantor de Jazz* contribuiu não só para afirmar a importância de se investir no cinema sonoro e em sistemas de sincronização de som e imagem, mas de certa forma ajudou a indústria cinematográfica a traçar o futuro da produção e distribuição dos filmes:

Até a introdução da tecnologia de sincronização, a banda sonora sempre havia ficado à mercê do exibidor. Em muitos casos eram dedicados poucos esforços à apresentação musical dos filmes projetados em circuitos alheios à primeira divisão das grandes salas urbanas. Isto, presume-se, limitava o atrativo para o grande público

em muitos territórios importantes em que os filmes eram distribuídos e exibidos. (LACK, 1999, p. 80) [tradução nossa].

Não fosse o investimento na exibição dos filmes com acompanhamento das suas respectivas músicas, não haveria forma de elas se tornarem populares. Com a possibilidade de sincronização e o consequente aumento da importância atribuída à música nos filmes, os estúdios começaram a ter os seus próprios selos e gravadoras e vislumbrar nas trilhas sonoras mais um ramo de negócio comercialmente interessante. É a partir daí que se começa a valorizar a gravação e comercialização das músicas dos filmes na forma das trilhas sonoras tornadas disponíveis em disco.

Um segundo momento: as músicas-tema e o início do emprego da canção

O Cantor de Jazz representa um marco inicial, mas nos anos de 1930 é que são estabelecidos, a partir de diferentes gêneros cinematográficos, os usos e funcionalidades da música do cinema que se tornariam parâmetros quase universais, seja ela sinfônica ou no formato canção.

Nos musicais, a música cumpre função não só de envolver a audiência em certos estados anímicos, mas muitas vezes os diálogos estão inscritos nas próprias letras, de modo que a música passa a ter importância narrativa fundamental para o enredo do filme, para a história que se conta. Saindo da esfera da canção e indo para a música do cinema de forma mais geral, até no *noir*, gênero em que se verifica um predomínio quase absoluto da música sinfônica e a ausência de canções, é possível citar a título de exemplo os casos de *Laura* (Otto Preminger, 1944) e *O Terceiro Homem* (*The Third Man*, Carol Reed, 1949), cujas trilhas sonoras foram comercializadas com grande êxito.³

Para ficar somente em alguns gêneros que foram populares fundamentalmente entre 1930 até meados da década de 1950, vale mencionar o *western*, que se valeu extensivamente das canções. É a um filme deste gênero, inclusive, que se atribui o uso

³ No caso de *Laura*, o sucesso comercial maior veio sobretudo depois que o tema, popularizado em sua versão instrumental no filme, ganhou uma versão com letra. A música de *O Terceiro Homem* é considerada um caso especial, já que trata-se de um tema instrumental “pegajoso” que acabou se tornando extremamente popular.

da primeira música-tema que se tornaria popular a ponto de o disco vendido com a sua trilha sonora trazer seis versões distintas da canção, gravadas por intérpretes diferentes: *Matar ou Morrer* (*High Noon*, Fred Zinnemann, 1952), que tem como música-tema a canção *High Noon* (*Do Not Forsake Me*). De autoria de Dimitri Tiomkin, a versão “original” composta para o filme tem letra de Ned Washington e é interpretada pelo cantor country Tex Ritter. *High Noon* aparece nos créditos iniciais e em vários outros momentos do filme em diferentes versões cantadas e instrumentais, e foi uma das músicas-tema mais eficientes lançadas até então.

O filme ganhou o Oscar de melhor trilha sonora e melhor canção no ano de seu lançamento e o sucesso da canção-tema de *Matar ou Morrer* sinalizou o potencial comercial de uma trilha sonora amplamente baseada em um *single*⁴ cuja melodia fosse de fácil assimilação. No lançamento de *Matar ou Morrer* na Europa, a música era tocada nos *foyers* das salas de cinema; nos Estados Unidos, começou a tocar no rádio. Tudo isso contribuiu para que *High Noon* (*Do Not Forsake Me*) se tornasse uma canção bastante popular mesmo nos lugares onde o filme permanecia inédito (COOKE, 2008, p. 121).

Pouco tempo depois, a prática foi amplamente adotada pelas indústrias cinematográfica e fonográfica para promover filmes e a venda de discos de trilhas sonoras. Antes de *Matar ou Morrer*, outras canções se tornaram bastante populares ao serem usadas em filmes, como nos casos de *E o Vento Levou* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939) e *Casablanca* (Michael Curtis, 1942). No entanto, a adoção desta prática como estratégia de promoção de um filme nunca havia sido feita de forma tão agressiva como aconteceu em *Matar ou Morrer*.

Aos casos da música de filmes como *Laura*, *O Terceiro Homem*, *Matar ou Morrer* e vários outros *westerns*, Michel Chion se refere usando a expressão “melodias protagonistas”. A influência da música popular na música do cinema se mostrou tão forte na época que, segundo o autor, nas décadas de 1950 e 1960 verificou-se uma “moda da melodia” que não se restringiu ao gênero *western*, mas se espalhou por quase toda a produção cinematográfica vinculada aos grandes estúdios (CHION, 1997,

⁴ Em linhas gerais, *single* é equivalente a “música de trabalho”. Trata-se de uma canção que se considera de forte apelo, escolhida pelo artista, seu empresário, produtor ou, no caso de um filme, pela empresa distribuidora, para ser lançada antes de um disco inteiro como forma de promoção prévia do álbum – aqui, para promoção de um filme.

p. 142). Outros exemplos ilustrativos são *O Homem que Sabia Demais* (*The Man Who Knew Too Much*, Alfred Hitchcock, 1956), *Bonequinha de Luxo* (*Breakfast at Tiffany's*, Blake Edwards, 1961) e *Três Homens em Conflito* (*The Good, The Bad and The Ugly*, Sergio Leone, 1966), cujo tema composto por Enio Morricone se tornou sinônimo de música de *western*. Este é o período também em que a música sinfônica começa a sair dos créditos iniciais dos filmes, cedendo espaço à canção.

Popularizaram-se ainda a partir dos anos de 1950 e 1960 as chamadas “trilhas híbridas”, que são constituídas fundamentalmente de temas instrumentais populares e vendáveis e algumas vezes também de canções (Enio Morricone, Henry Mancini, John Barry e Quincy Jones talvez sejam os mais conhecidos expoentes desta prática).

A apropriação do rock pelo cinema: o consumo juvenil e a sinergia entre indústrias cinematográfica e musical

O salto para os anos 1950 nos leva ao paralelo existente entre *O Cantor de Jazz*, *Matar ou Morrer* e *Sementes da Violência*, que é a sua influência para o uso da canção no cinema.⁵ Cada um do seu jeito, esses filmes contribuíram para difundir o uso das canções populares em filmes, ainda que para o desgosto dos defensores da música sinfônica e de muitos compositores. Para eles, a canção popular era pobre e o seu apelo meramente comercial, quando deveria ser a função primordial da música cinematográfica acompanhar a progressão dramática e dialogar com ela, ajudando a delinear os estados anímicos que as sequências de um filme devem despertar. Essa perspectiva aposta em um papel fundamentalmente narrativo para a música cinematográfica, desconsiderando, no entanto, o potencial do rock e da canção popular para constituir vínculos afetivos entre os filmes e o seu público possível.

A reação dos compositores à introdução da música popular sob a forma de canções-tema em filmes foi negativa ao ponto de Elmer Bernstein afirmar, segundo Lack (1999, p. 166), que a morte da partitura clássica para o cinema começou em 1952 justamente com o uso de *High Noon* (*Do Not Forsake Me*) nos créditos de *Matar ou*

⁵ Ao concentrar atenção e citar apenas alguns filmes, não se defende aqui que sejam apenas eles que importam para uma análise do uso da canção popular no cinema. O recorte tem como propósito tornar o artigo mais objetivo apresentando apenas filmes que dialogam de forma substancial com o que se pretende discutir mais amplamente.

Morrer. Bernard Herrmann também se opôs ao uso de canções que classificou como “fáceis” em filmes e se recusou a compor a música de Lolita quando Stanley Kubrick lhe pediu que incluísse nela uma canção popular (COOKE, 2008, p 396).

O embate tomou grandes proporções nas décadas de 1950 e 1960 e foi parte importante do debate sobre o cinema da época. De um lado, compositores e cineastas que recusavam veementemente a canção popular no cinema, talvez temendo que os filmes se tornassem meros instrumentos de divulgação de músicas (o que de fato aconteceu, mas com filmes que foram produzidos especificamente com esta finalidade). Do outro lado, a pressão das indústrias cinematográfica e musical para que se continuasse investindo na inclusão de canções populares em filmes, sobretudo naqueles voltados ao público jovem, já que a prática vinha se mostrando eficiente e rentável. O então nascente *rock and roll* dialogava com questões que eram latentes para os jovens, de forma que não parecia haver, assim, música mais adequada para ser incorporada pelo cinema comercial norte-americano cuja produção era voltada aos adolescentes:

[...] se o rock and roll chegou a se impor como novo gênero, foi graças ao seu caráter cênico e sua capacidade de inscrever-se no molde clássico da canção, que lhe permite recuperar as formas e convenções tradicionais da comédia musical. No cinema, a canção é um gênero totalmente específico e diferente de qualquer outra música, já que inclui letra, pode se inserir em uma ação, nos diálogos, e não necessita de pretextos complicados para intervir: basta que um personagem toque uma guitarra, se sente diante de um piano ou simplesmente sobre um cavalo e se ponha a cantar e imediatamente terá à sua disposição uma orquestra completa acompanhando seu canto, graças à excelência da música de fundo e à indulgência do espectador. (CHION, 1997, p. 140) [tradução nossa].

O fenômeno do rock na década de 1950 representou, portanto, não apenas a emergência de um novo gênero musical que se estabelecia e inauguraria os conceitos de cultura juvenil e de cultura pop. Tratava-se de uma renovação em um sentido mais abrangente, inclusive comportamental. Especificamente no âmbito da música, a renovação dizia respeito à sonoridade, ao uso dos instrumentos, ao espaço cênico e à performance:

A expressão [rock] só foi estabelecida depois que os músicos brancos, e a expressão mercadológica que isso representou, difundiram o gênero musical como um campo afetivo que interligava rebeldia, sexualidade e novas formas de sociabilidade na nova configuração cultural do pós-guerra. (...) O potencial econômico da música rock foi detectado imediatamente não só pelas gravadoras, como pela indústria midiática de uma maneira geral (JANOTTI, 2003, p.80).

Não só o rock está intimamente ligado a uma emergente produção cinematográfica voltada ao público jovem que se popularizou a partir de meados da década de 1950, como o cinema é considerado um espaço mesmo de afirmação deste gênero musical. Vale lembrar que mesmo alguns filmes dos anos de 1950 cuja temática ou cuja música não estavam diretamente ligadas ao rock ajudaram a estabelecer e perpetuar o imaginário frequentemente associado ao gênero, sendo os mais notórios deles *O Selvagem (The Wild One, Laslo Benedek, 1954)*, que consagrou a imagem de Marlon Brando sobre uma motocicleta vestindo jeans, camiseta e jaqueta de couro, e *Rebelde Sem Causa (Rebel Without a Cause, Nicholas Ray, 1955)*.

A sinergia entre as indústrias cinematográfica e fonográfica atingiu um patamar inédito a partir da segunda metade da década de 1950, sobretudo do lançamento de *Sementes da Violência*, que trazia em seus créditos a canção *Rock Around the Clock*. Depois de *Sementes da Violência* e no embalo do sucesso da inclusão desta música nos seus créditos iniciais, no ano seguinte foi lançado um filme chamado *Rock Around the Clock (1956)*, que trazia o próprio Bill Haley, intérprete da canção, como protagonista. Em 1973, a mesma canção voltou a ser usada em *American Graffiti – Loucuras de Verão (American Graffiti, George Lucas, 1973)* - não por acaso, ambientado em 1962 e centrado no universo e no modo de vida dos jovens daquele período.⁶

Essa produção cinematográfica dos anos de 1950, segundo Mervyn Cooke (2008, p. 399), estabeleceu a pedra fundamental da fórmula de “filme adolescente” comercialmente orientado (*teen-pic*) que até hoje é bastante popular no cinema e responde por uma parcela bastante significativa da renda dos estúdios. No entanto, uma característica fundamental comum a *Sementes da Violência* e outros filmes como *Don't Knock that Rock (Fred Sears, 1956)* e *The Girl Can't Help It (Garson Kanin, 1956)*

⁶ Segundo João Máximo, esta música foi a única a aparecer nos créditos iniciais de três filmes diferentes em toda a história do cinema. (2003, p. 84)

sofreu uma mudança importante pouco tempo depois. Estes filmes estavam fortemente vinculados ao então nascente *rock and roll* de forma que as suas imagens, o figurino e o comportamento dos seus personagens até hoje fazem parte do imaginário coletivo. Mas esta vinculação era prioritariamente à música, ao rock como gênero musical e todo o universo estético que estava associado ao seu consumo, não apenas ao carisma individual de um artista específico.

Isto só foi acontecer com Elvis Presley, que entre os anos 1956 e 1960 participou de seis filmes, sendo *Love Me Tender* (Richard D. Webb, 1956), *Jailhouse Rock* (Richard Thorpe, 1957) e *King Creole* (Michael Curtiz, 1958) os mais famosos. Nesta época, Elvis já era o artista popular mais famoso dos Estados Unidos e o objetivo de inclui-lo no elenco de filmes certamente era o de consolidar a sua carreira e, ao mesmo tempo, valer-se da sua crescente popularidade para levar o público jovem ao cinema.

A Inglaterra arriscou uma reação ao sucesso destes filmes também incluindo artistas populares do rock em produções cinematográficas, principalmente Cliff Richard (ele próprio a “reação inglesa” a Elvis Presley). No entanto, embora os filmes com Richard no elenco tivessem feito sucesso à época (como *Expresso Bongo*, Val Guest, 1959), foi apenas alguns anos depois, com *A Hard Day’s Night* (Richard Lester, 1964), que a Inglaterra se inscreveu definitivamente na produção cinematográfica vinculada ao rock e/ou centrada em artistas ou bandas (neste caso, os Beatles).

Embora *A Hard Day’s Night* não seja um documentário, é um filme que tem no elenco os músicos dos Beatles e busca reconstruir de forma ficcionalizada a histeria em torno de banda. Considerando-se que foi produzido justamente no auge da Beatlemania, trata-se de uma espécie de cinebiografia de um período específico da história do grupo, com o claro objetivo de estabelecer vinculação com o real.

Russell Lack considera *A Hard Day’s Night* a força que “salvou” o filme juvenil, porque “em termos de seu sofisticado estilo e seu ritmo, reescreveu a linguagem da cultura pop filmada. Era um filme que em seu tema, sua linguagem visual e sua música versava irrefutavelmente sobre o pop e fundamentalmente do pop” (1999, p. 275, tradução nossa). Menos entusiasmado, Mervyn Cooke também atribui a este filme

específico uma importância decisiva no âmbito da produção associada ao rock e dedicada ao consumo juvenil:

Os primeiros filmes centrados na persona dos ídolos foram completamente eclipsados pelo sucesso internacional alcançado pelos Beatles em *A Hard Day's Night* (dir. Richard Lester, 1964), que absorveu o frescor das técnicas cinematográficas do movimento Cinema Livre do Reino Unido. As vendas fenomenais de ingressos para *A Hard Day's Night* na bilheteria global foram complementadas pelas vendas do álbum da trilha sonora, que arrecadaram de lucro mais de três vezes o custo de produção do filme. O álbum, que vendeu um milhão e meio de cópias em duas semanas de lançamento (J. Smith, 1998, p. 55), foi profético de estratégias de marketing posteriores ao incluir músicas que não eram apresentadas no filme, e também estabeleceu o conceito de um disco long-play composto de múltiplos singles, cada um individualmente um hit em potencial (...) (COOKE, 2008, p. 399-400). [tradução nossa].

Antes de representar um rompimento de qualquer natureza com um tipo de produção anterior que abordava o mesmo universo, parece mais provável que *A Hard Day's Night* tenha sido significativo por apresentar um novo estilo, mais próximo dos jovens, de fazer filmes e representar a cultura juvenil. A novidade mercadológica da comercialização da trilha sonora segundo um modelo que muitos autores chamam de “colcha de retalhos” representou já a partir da segunda metade da década de 1960 a mudança para uma prática que foi bastante comum pelo menos até meados da década de 2000: os álbuns de compilação de canções pop diversas, que na maioria das vezes não possuem relação alguma entre si e estão apenas reunidas num mesmo disco por terem sido incluídas num mesmo filme.⁷

Easy Rider – Sem Destino (Dennis Hopper), de 1969, é tomado como o primeiro filme a empregar canções de rock substituindo totalmente a partitura instrumental. Esta mudança é significativa não só sob a ótica que reduz toda a questão à cobrança que estúdios e distribuidores passaram a exercer sobre cineastas e compositores para

⁷ Em certos casos, inclusive, há álbuns de trilhas sonoras baseados em canções que são mais elogiados pela crítica e pelo seu público-alvo do que os próprios filmes. Alguns exemplos mais ou menos recentes são *Uma Jogada do Destino* (*Judgment Night*, Stephen Hopkins, 1993) *O Corvo* (*The Crow*, Alex Proyas, 1994), *Batman Eternamente* (*Batman Forever*, Joel Schumacher, 1995), *Cidade dos Anjos* (*City of Angels*, Brad Silberling, 1998), *Godzilla* (Roland Emmerich, 1998) ou *Vanilla Sky* (Cameron Crowe, 2001). João Máximo (2003, p. 80) se refere às bandas musicais apoiadas exclusivamente em canções do seguinte modo: “utilizam fonogramas de artistas vários, nenhum produzido para o filme, nenhum tendo alguma coisa a ver com ele. Isto é, coletâneas que têm como único objetivo vender disco”.

que incluíssem nos filmes canções populares, com o objetivo de alavancar a venda dos discos de trilha sonora ou levar mais pessoas às salas de cinema.

Uma análise por este viés exclusivo desconsideraria a explosão da cultura juvenil nos anos 1950 e 1960 como um fenômeno social notável do qual inclusive *Easy Rider* é fruto, bem como o espírito do tempo que o filme convoca, relacionado à contracultura, à psicodelia, à cultura hippie, ao ideário “sexo, drogas e rock’n’roll” e à subversão. A canção que sintetiza o filme desde os créditos iniciais é *Born to be wild*, da banda Steppenwolf. Ao mesmo tempo, as sequências dos atores protagonistas Dennis Hopper e Peter Fonda de moto na estrada, após comprarem cocaína e se desfazerem de um relógio em um gesto bastante simbólico, se tornaram as imagens mesmas da canção, uma espécie de videoclipe anterior à própria consolidação de uma linguagem do videoclipe.

É provável que a cultura pop, então em consolidação, não representasse neste momento uma grandeza equivalente ao cinema, mas a partir da popularização do *rock* como gênero musical jovem em essência, as indústrias da música e do cinema passaram a exercer influência mútua cada vez mais significativa. A transição da música cinematográfica para um uso mais usual de canções refletiu a demanda de um novo nicho não só do ponto de vista mercadológico, mas também do comportamento e dos hábitos dos respectivos públicos aos quais os filmes eram destinados.

77

Considerações finais

É consenso entre os autores o fato de a década de 1950 ter ficado marcada como um período de renovação no uso da música cinematográfica. Segundo Lack (1999, p. 273-274), os avanços realizados pelos compositores no final da década de 1950 influenciaram mais que qualquer outro fator o caráter de toda a música posterior para o cinema. Chion credita este momento de mudança a vários fatores. Um deles seria a renovação das temáticas dos filmes, decorrente de uma liberdade maior que o cinema voltado ao grande público passou a ter para abordar assuntos que até então eram vetados na televisão, como o sexo, as drogas e a violência.

Essa liberdade que o cinema ganhou se deveu não apenas a um esforço de cineastas e produtores, mas também a uma necessidade de se comunicar com um nascente e crescente público jovem, ávido consumidor de música, que ainda não encontrava na TV abertura para tratar de determinados assuntos. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, o cinema passou por mudanças que o ajudaram a rejuvenescer para que fosse possível competir com a TV, e estas mudanças atingiram de forma inevitável a função e o estilo da música cinematográfica.

Referências

CHION, Michel. **La música en el cine**. Barcelona: Paidós, 1997.

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

JANOTTI JR., Jeder. Afeto, Autenticidade e Sociabilidade: Uma Abordagem do Rock como Fenômeno Cultural. In: GOMES, Itania M. M. & SOUZA, Maria C. J. (org.). **Media e Cultura**. Salvador: Pós-Graduação do Programa em Comunicação e Cultura Contemporâneas, 2003. (p. 77-95)

JANOTTI JR., Jeder. **Música Popular ou Música Pop?**. Trajetórias e Caminhos da Música na Cultura Mediática. 2005. Disponível em:
<http://www.gepicc.ufba.br/enlepicc/pdf/JederJanotti.pdf>. Acesso em 24/08/2017.

LACK, Russel. **La Música en El Cine**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999.

MÁXIMO, João. **A música do cinema – os 100 primeiros anos**. Vol. 2. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

MIDDLETON, Richard. **Studying Popular Music**. Open University Press, 1990.

SHUKER, Roy. **Vocabulário de Música Pop**. São Paulo: Hedra, 1999.

SOBRE A AUTORA:

Gabriela Machado Ramos de Almeida é doutora em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Atualmente é professora e coordenadora adjunta do curso de Comunicação Social da Universidade Luterana do Brasil (ULBRA). Email: gabriela.mralmeida@gmail.com.