

A canção e os engajamentos extramusicais

Songs and extramusical engagements

CAROLINA AMARAL
Universidade Federal Fluminense
carolinaoa@id.uff.br

Resumo: O que acontece quando num filme, a personagem começa a cantar e/ou dançar uma canção? Se na cena, todos param para olhar a performance, nosso impulso como espectador é também acompanhar o espetáculo audiovisual com olhos e ouvidos, não exatamente preocupados com o que veio antes e o que virá depois, mas mais atentos ao que está acontecendo na tela. Este artigo investiga a incidência de canções performadas em filmes não-musicais do cinema comercial contemporâneo, e os engajamentos decorrente na relação entre espectadores e filme. Chamamos esse fenômeno de “extramusical”.

Palavras-chave: canção; performance musical; extramusical.

Abstract: What happens when the character in a film starts to sing and/or dance a song? If within the scene everyone stops to look at the performance, our impulse as spectator is also follow the audiovisual spectacle with eyes and ears, not exactly concerned with what came before and what will come after, but more alert to what is happening on screen. This paper investigates the impact of songs performed in non-musical films of contemporary cinema, and the commitments arising in the relationship between viewers and film. We call this phenomenon the "extramusical".

Keywords: song; musical performance; extramusical.

O extramusical

Os já tradicionais textos que tratam sobre a “narrativa clássica” do cinema, em especial, o volumoso *The Classical Hollywood Cinema* (Bordwell, Thompson e Staiger, 1985) descrevem o mecanismo de continuidade como a principal característica no que se convencionou chamar de “cinema clássico narrativo”. As sequências são regidas por uma rede de causalidade, que se encarrega da continuidade da ação. Uma cadeia sucessiva na qual cada ação gera um efeito, uma reação, que por sua vez gera outra, assim, recomeçando o processo novamente. Tal mecanismo daria integridade à história e figura como um dos princípios que na “Arte Poética”, Aristóteles considera essencial, a “unidade de ação”.

No entanto, algumas sequências não privilegiam esse fluxo de causalidade – apesar, é claro, de contribuir para o andamento da história – mas se exibem como um espetáculo musical em si. É o que acontece quando uma personagem passa a performar, seja dançando, cantando e/ou tocando um instrumento. Por exemplo, a cena de *Os Amantes Passageiros* (*Los amantes Pasajeros*, Pedro Almodóvar, Espanha, 2013), em que os comissários dançam e dublam a canção pop “I’m so excited” para uma incrédula plateia de passageiros da classe executiva.

A performance musical modifica o modo que até então o filme se expressou. A música se impõe, o espetáculo assume sua vertente exibicionista, há uma frontalidade do performer em relação à câmera e ao espectador. As personagens olham direto para a câmera, quebrando um dos principais preceitos construídos no cinema de ficção. O gênero musical se define pela combinação entre canções e narrativa, e muitos elementos das performances musicais do gênero também se encontram nos filmes contemporâneos analisados por este ensaio.

As características vislumbram uma espécie de *mise en scène* própria da performance musical, um estilo que se aproxima do gênero musical, sem no entanto, ser lido como tal. Se a *mise en scène* é a organização dos corpos no espaço fílmico, “ações e reações de um ator em um cenário” (Oliveira Junior, 2013, p.58) e também num tempo, a performance musical organiza esses corpos como performer e público, um dependente do outro, num espaço próprio que se cria dentro do filme. O direcionamento de olhares, a maneira como sentimentos são revelados, como se conjugam ações e reações, o privilégio pelo excessivo prazer exibicionista do espetáculo. O tempo da canção coincide com o da cena, unidade própria em que a *mise en scène* se estabelece, “seu núcleo nominal” (idem p. 29).

Ao assumir esse estilo, esse padrão de organização dos corpos num cenário e num tempo semelhante ao musical, o cinema narrativo contemporâneo se apropria e

reinventa a performance musical. A cena musical, deslocada de seu habitat natural, posta em "outro lugar", um lugar além do próprio gênero, por sua vez se torna outra, se torna além, e portanto, "extra". O extramusical apresenta um estilo próprio e diverso, que não se opõe ao musical, muito pelo contrário, o leva para além dos seus próprios limites. O prefixo latino "extra" se refere ao que está além, em posição exterior ou em excesso e, para nós, se encaixa na ambiguidade dos dois significados.

O objetivo do artigo não é apenas mostrar como essas sequências funcionam nos filmes, e de que maneira se aproximam do gênero musical, mas, partindo disso, apontar engajamentos possíveis entre performances musicais e público com base em certas práticas cotidianas. O corpus escolhido para a análise é composto por filmes feitos no século XXI, de diferentes nacionalidades – ainda que privilegie filmes narrativos euro-americanos lançados comercialmente – que não foram anunciados ou recebidos como musicais.

Números musicais X Performances musicais

Se os gêneros já foram entendidos como categorias, listas infindáveis de obras ou listas seletivas de cânones, em outras ocasiões (2018, 2020) já tivemos a oportunidade de esclarecer que essa não é nossa visão. O gênero é um conjunto de convenções que se encontram nas obras audiovisuais. O gênero não é um conjunto de filmes, ou territórios distintos. O gênero audiovisual é composto por convenções que se cruzam, se penetram e se modificam umas às outras e influenciam na circulação dos conteúdos, como colocado em outro trabalho (Amaral, 2020):

O gênero, portanto, não apenas implica um modo de fazer cujas convenções são partilhadas pela imprensa, pelo público e pela crítica. Ele media a circulação dos conteúdos audiovisuais e modos de se relacionar com eles. Cria expectativas, faz relações com outros filmes, livros lançados anteriormente. Além disso, está disponível para novas produções de sentido e lança hipóteses sobre títulos anteriores e posteriores.

Nossa intenção neste artigo é investigar como as convenções da performance musical no gênero – cuja origem no teatro e demais espetáculos de palco precedem o cinematógrafo – sobrevivem no extramusical. Os sentidos propiciados pelo diálogo da convenção além-gênero também é outro ponto deste ensaio. Por isso, optamos pelo uso do termo "performance musical".

Segundo Richard Schechner (2006, p 39), o termo "arte performática" foi criado nos anos 70 como um "guarda-chuva para trabalhos que, de outro modo, resistem à

categorização". O cinema contemporâneo¹, muitas vezes, se caracteriza pela sobreposição de convenções diversas de gêneros narrativos, conseguindo, ao mesmo tempo, se afastar da maneira como historicamente vimos os gêneros, e manter um diálogo constante com essa tradição. *Mate-me por favor* (2015) traduz muito bem essa relação se aproximando do gênero de horror, do filme adolescente ou *teenpic*, e ainda, do musical (figura 1).

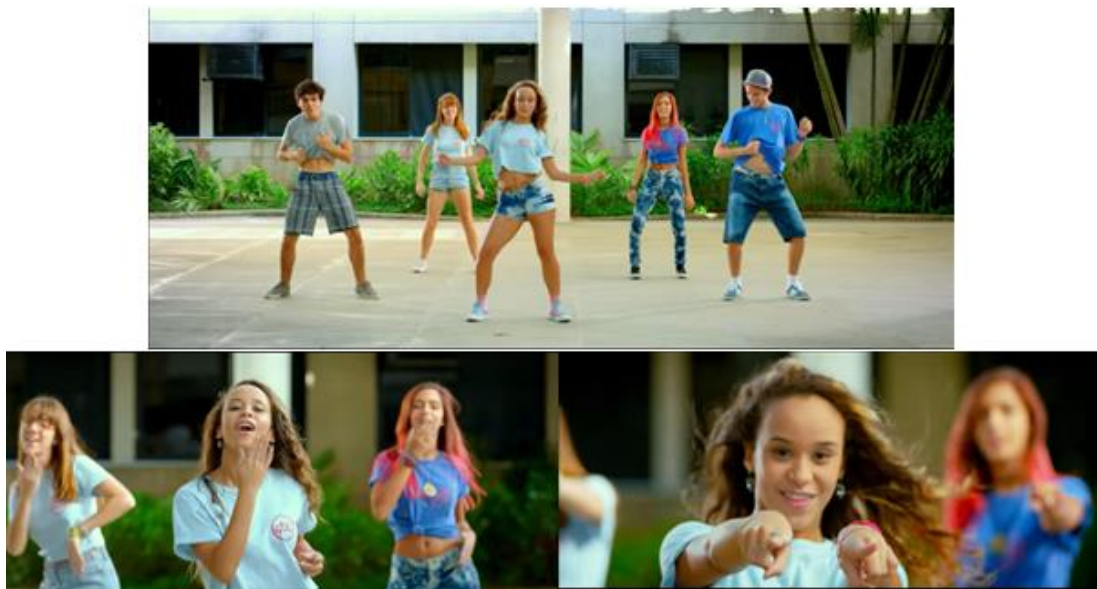


Figura 1: A frontalidade da performance musical e o direcionamento para a câmera

Fonte: *Mate-me por favor*

Os filmes analisados por este trabalho dialogam com o gênero musical, por trazerem performances musicais ao longo da história, porém, apresentando a performance como exceção e não como regra. Usamos o termo “performances musicais” justamente para ressaltar o caráter plurigenérico dos filmes, fazendo uma aproximação ao mesmo tempo distanciada do musical, no qual a performance está estilizada e categorizada na noção de número musical.

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

O termo “big production number” (número de grande produção), muito usado para filmes musicais que ensaiam e apresentam um espetáculo, converge numa só

¹ Aqui este termo se refere apenas a um recorte temporal, ou seja, a produção realizada nas últimas décadas.

atração grandes trabalhos de coreografia, dança, música, movimento de câmera e maquinaria que impressionam pela grande produção. O número musical faz parte da estrutura do gênero, espera-se num determinado momento que os sons diegéticos e extradiegéticos se unam espetacularmente numa canção.

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

Dessa maneira, podemos concluir que o número musical é uma estrutura serial, que se utiliza de todos os elementos da imagem – incluindo aí a performance – para refletir e espetacularizar a canção, subordinando, assim, diegese à música. Números musicais integrados a uma narrativa configuram um filme musical que mesmo nos momentos não-musicais, tende a borrar as fronteiras que limitam um nível do outro através da ideia de uma energia constante (Telotte, 2002, p. 51)².

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

Em Toni Erdmann (2016), Winfried cria um personagem excêntrico que dá nome ao filme para se aproximar da sua filha Ines. Ines parece preocupada apenas com sua vida profissional, não demonstra sentimentos ou fragilidades para o pai e sente alívio ao pensar que ele já voltou para a cidade em que mora. No entanto, ela tenta em vão se destacar frente ao CEO de sua empresa, que se impressiona com a persona de Toni

² É preciso lembrar que essa é uma generalização feita a partir de estudos sobre o que se chamou de “Musical Hollywoodiano clássico”. O musical, como todo gênero, sempre foi capaz de se reinventar, trabalhando muito bem narrativa e número musical, seja com utopia, seja com distopia, chegando a resultados muito interessantes, desde o fim dos anos 20 até hoje.

Erdmann. Ines acaba por conviver com Toni em alguns compromissos profissionais com o objetivo de alavancar sua carreira de executiva. O “ponto de não-retorno” na trajetória de Ines pode ser identificado no momento em que Toni a faz cantar para uma plateia incrédula a canção “The greatest love of all”, popularmente conhecida a partir da versão de Whitney Houston. A sisudez da personagem começa a demonstrar fraturas nesse momento em que ela assume uma postura de performer sob todos os olhares da sala. A maneira rija de portar o próprio corpo e as feições sérias são substituídas por uma postura mais expansiva durante a performance (imagem 1). É o primeiro momento em que isso acontece no filme. Ines arranca aplausos de seus espectadores diegéticos, mas sai imediatamente após a performance recobrando sua seriedade de costume. Mas nas cenas seguintes podemos notar uma mudança no comportamento de Ines que a aproxima do pai, ainda que Toni Erdman deixe de existir.



Figura 2: Ines antes da performance (alto esquerda) e durante a performance

Fonte: *Toni Erdmann*

No exemplo, não só a maneira como Ines se comporta, mas também a forma como a plateia interna reage e as consequências narrativas desse momento importam. A escolha por uma música extremamente popular causa estranheza neste universo quase austero que o filme retrata, principalmente a partir da figura de Ines. O fato de eles performarem este dueto (Winfried no teclado e Ines com a voz) traz também informações sobre as personagens que não tínhamos, assim como as diferentes mudanças de *beat*³ ao longo da canção. Por fim, a letra da canção, que combina a

³ *Beat* tem várias possíveis traduções, mas no caso, estou me referindo às diferentes intenções da personagem que se pode perceber pela forma como ela performa: timidez, vergonha, liberdade, raiva.

exaltação de um amor universal com o esforço e persistência individual, estranhamente lembra a personagem, mas de uma maneira irônica, quase zombando de seu comportamento.

Richard Cordova (2002) explica que os estudos sobre musical abordam a performance em pelo menos quatro níveis: a maneira como a performance se apresenta e se endereça a um olhar; a relação entre performance musical e espectador; a relação entre performance musical e a narrativa, ou como ele chama, momentos não-musicais; e a maneira como a performance musical se estende além de uma estratégia fílmica singular, cumprindo uma função institucional e ideológica. Por considerarmos todos os pontos ressaltados por Cordova importantes para a análise do extramusical, trazemos algumas dessas discussões que surgiram nos estudos do musical, para aprofundar a análise do extramusical.

Configuração das performances

As artes performativas são definidas também como “artes de palco” por se apresentarem nesse lugar por excelência, e, normalmente, o cinema, em especial, o cinema de ficção, costuma se aproximar mais de conceitos como encenação, representação e narrativa. No entanto, as performances musicais reconfiguram essa relação porque se lançam no decorrer da história, fazendo do filme um palco. Jane Feuer (1993) acredita que a performance musical recupera uma teatralidade, bem dizer, uma ideia de performance ao vivo (*liveness*) direcionada à plateia, emergindo daí uma “alteridade espacial” identificada pelo público. A performance cria um palco, uma espécie de ficção dentro da ficção, posicionando não apenas o performer, mas também o público que assiste:

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

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

Existe, portanto, uma plateia interna e uma plateia externa, composta pelos espectadores. Muitos filmes tentam criar uma continuidade de olhares e até de posicionamento entre plateia interna e externa, além de uma série de estratégias que aproximam público e performance.

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

a presença de um espectador ativo, num tipo de discurso em primeira pessoa, ao contrário da narração em terceira pessoa, típica dos outros gêneros do cinema clássico-narrativo. No musical há uma espécie de diálogo direto implícito entre *performer* e plateia (VIEIRA, 1996, 346).

Outra maneira que reafirma esse discurso em primeira pessoa são as interpelações diretas promovidas pela dança, pelos olhares e pelo imperativo das letras dirigidas ao espectador. Nos filmes musicais, é comum ver aplausos, reações ao espetáculo que "corporificam no celulóide a subjetividade dos espectadores da sala de cinema" (Vieira, 1996, 343). A continuidade de enquadramento entre platéia diegética e plateia de cinema traz mais uma vez o espectador para dentro da cena. Feuer (1993) assinala que antes dos sitcoms inventarem os auditórios e as claques, o musical já colocava o público dentro do filme com aplausos e reações calorosas aos números. Para Feuer, paradoxalmente, é a intrusão da plateia interna entre nós e o *performer* que dá uma sensação de experiência compartilhada.

A sensação de *experiência compartilhada* é reforçada por um efeito de *tempo real* proposto pela performance, ao durar o tempo da canção⁴. Fred Astaire exigia, por contrato, o uso de plano contínuo que garantia a integridade da sua performance. O tempo que passa do lado de lá da tela é o mesmo que passa para o lado de cá da tela. Myriam Hausen (apud. Bukatman, 2006) lembra que a partir de 1908, quando o padrão narrativo começa a se estabelecer, houve senão uma segregação entre o tempo diegético e o tempo da plateia, uma subordinação do segundo pelo primeiro. Durante a performance musical essas diferenças tendem a se apagar.

Apesar do seu funcionamento particular, a performance musical normalmente está integrada à narrativa que já preparou através de diálogos ou ações, já criou o palco necessário ao espetáculo. A preparação pode ser fabricada por uma cadeia de causalidade na qual se espera a performance, quando, por exemplo, está no momento de um show, anunciado ao longo do filme. Ou quando se solicita diretamente a

⁴ Mesmo em performances musicais que usam montagem com várias situações ou quando há um sumário narrativo ao longo da canção, ou ainda, quando a performance invoca a passagem do tempo – como em sequências de filmes da Disney em que os personagens tornam-se adultos – a canção tende a minimizar as tensões temporais diegéticas e extra-diegéticas.

performance, através do público interno. Um exemplo clássico é a cena de *Casablanca* (Michael Curtiz, EUA, 1942) em que Ilsa (Ingrid Bergman) pede para o pianista tocar "As time goes by", com a famosa fala "play it, Sam".

Outra forma de preparação para a performance acontece quando se constrói fisicamente um espaço propício para o *performer* evoluir, mesmo que a narrativa não anuncie de outra forma. Ligar o rádio e arrumar os móveis da sala para se dançar uma música, como acontece em *O noivo da minha melhor amiga* (*Something Borrowed*, Luke Greenfield, EUA, 2011). As amigas de longa data Rachel (Ginnifer Goodwin) e Darcy (Kate Hudson) encenam na sala de casa para relembrar a canção pop dos anos 90 "Push it", cuja coreografia as duas sabiam desde a adolescência. A dança acontece de forma sincronizada marcando narrativamente um momento de alegria e cumplicidade entre as amigas que irão se afastar em seguida, ao se envolverem romanticamente com o mesmo homem.



Figura 3: Darcy e Rachel dançam e cantam a coreografia aprendida anos atrás

Fonte: *O noivo da minha melhor amiga*

Feuer (1993, p.53) salienta que "o musical celebra seu tipo de música específico – o que eu venho chamando de música popular", ao transformar música em canção, através das falas que migram do diálogo para o dueto. A autora lembra que nos musicais dos anos 1950, o gênero convencionava tudo em termos musicais, e dessa maneira, a canção popular celebrava o poder da música e do entretenimento de maneira geral (ibidem, p. 50). Quando a canção já é conhecida, o filme se vale de um espólio simbólico já existente, sendo capaz de reafirmá-lo ou subvertê-lo, como a canção de Whitney Houston em *Toni Erdmann*. O extramusical parece se valer dessas convenções estabilizadas ao evocar os poderes da canção popular nos filmes contemporâneos. Além dessa, as estratégias usadas pelo musical – como a plateia interna, a interpelação direta ao espectador (através dos olhares, das letras e da movimentação dos corpos), a

combinação entre a trama e apresentação musical, somado a um certo excesso⁵ visual próprio – também estão presentes no extramusical.

Performances musicais nos convidam a parar e olhar – e ouvir. Os corpos se direcionam para o espectador, na forma do que Laura Mulvey (1983) chamou de “espetáculo”. Diferente do gênero musical, os filmes trazidos por este artigo não possuem a performance musical como uma regra que o define. As canções invadem o rumo até então tomado pela história. O resultado imediato é que esses momentos se sobressaem na história. Se em seu ensaio seminal, Mulvey opõe espetáculo à narrativa, nossa intenção é aproximá-los. Afinal, uma cena que comumente é destacada por “romper com a narrativa” como a performance musical, em geral, ressalta pontos de virada, transformações de personagens e outros elementos próprios da narrativa.

Em *Os amantes passageiros*, um avião com problemas na decolagem fica dando voltas no céu até que se encontre a solução para o pouso. Num momento-chave, a tripulação de comissários de bordo começa um espetáculo: uma paródia de número musical com a canção *I'm so excited*⁶, para distrair os passageiros. A performance musical começa na cabine dos comissários, onde ninguém consegue vê-los, mas os *performers* olham diretamente para a câmera, assumindo uma frontalidade, seja qual for a posição em que se encontrem. Se, narrativamente, eles estão fazendo um espetáculo para os passageiros, na verdade, o olhar direto, o tal discurso em primeira pessoa, se dirige apenas ao espectador, único capaz de estar em tantos lugares frente a frente com as personagens.

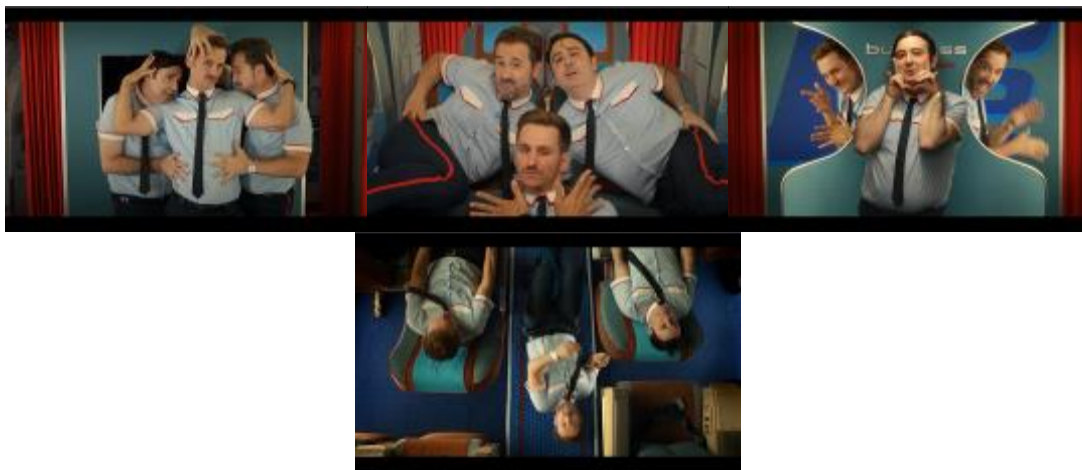


Figura 4: Os vários lugares onde a performance acontece, sempre com o olhar dos performers para a câmera/espectador.

⁵ Escrevi mais detalhadamente sobre o excesso nas performances musicais em outro momento (Amaral, 2014).

⁶ A performance de *I'm so excited* é tão importante para trama que se destaca nas estratégias de divulgação do filme. Por exemplo, o título do filme em países de língua inglesa leva o nome da música, *stills* da performance musical são usados como imagens de divulgação e, por fim, o trailer do filme intercala as mais variadas cenas com trechos da performance, a maior parte do tempo, ao som da canção, abafada apenas por momentos de diálogos

Fonte: *Os amantes passageiros*



Figura 5: Seguindo de falsos *raccord* dos passageiros

Fonte: *Os amantes passageiros*

Se a performance musical em nada “resolveu” o problema principal da história (pousar o avião), ela está profundamente relacionada com a trama porque após a performance, que foi acompanhada de “Coquetel Valencia” e mescalinas para todos no avião, vários personagens se envolveram sexual e afetivamente, o que determinou tais ações, e também, caracterizou melhor as personagens.

Dessa forma, a performance musical tanto se destaca por se apresentar de maneira distinta, quanto por representar viradas narrativas, determinando outros caminhos para a história seguir. O gênero musical, de maneira similar, apresenta as mesmas características, sendo o “resultado imediato da configuração dos números musicais como os momentos narrativos mais importantes do filme, ainda que, muitas vezes isso não pareça assim” (Vieira, 1996, p.346). Porém, no gênero o impacto é suavizado por se tratar de convenções já esperadas pelo espectador.

É nesse ponto que chegamos na última parte do artigo: como as canções performadas geram engajamentos específicos nos espectadores; engajamentos, digamos, extramusicais, claramente relacionados com os musicais. A resposta, acreditamos encontrar na ideia de comunidade.

Espectatorialidade e comunidade

Como dissemos anteriormente, a performance é relacional, ou seja, se estabelece na relação entre público e performer. Da mesma maneira, o cinema existe nessa relação entre filme e espectador. Uma relação que, em geral, não se limita aos minutos da exibição. Sutton (2009, p. 42) acredita que os espectadores “refazem” os filmes a partir do próprio processo de espectatorialidade que “além da própria experiência cinematográfica, eles trazem um filme refeito e lembrado e carregam consigo”. O espectador faz poema do poema que lhe dão, vibra através do corpo com o texto; ao invés de correr apavorado do trem que chega, o espectador torce para que seja atravessado pelo filme. A cultura fã,

também, há décadas nos mostra uma relação afetiva e até em alguns casos identitária que se cria com filmes.

Rick Altman (1999) percebe esse fenômeno a partir de dois pontos. Primeiro, ele identifica uma comunicação frontal entre filme e espectador, em especial filmes de gênero, como se criassem uma comunidade interpretativa (1989), em que o autor do filme (num sentido amplo: pode se referir ao diretor, à equipe ou à indústria, ou seja, um grupo responsável pela qualidade estética) e o público partilham os mesmos códigos para interpretar um filme. Pensado inicialmente para o cinema de gênero, Altman (1999) voltou ao conceito anos mais tarde para criar um termo correlato: as comunidades consteladas, que dariam conta da comunicação lateral entre os próprios espectadores. Para ele, as pessoas que apreciam determinados filmes, em especial, aquelas que se aglutinam sob um gosto genérico, estariam numa mesma comunidade, à qual chama comunidade constelada. Nas comunidades consteladas há aderência a códigos particulares e identificação entre os membros (Ibidem, p. 161-2).

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

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

O termo vai ao encontro do que Richard Dyer (2002) acreditou ser uma das soluções utópicas trazidas pelo musical para resolver tensões sociais⁷, a comunidade. Nos filmes, a comunidade, visualmente, reúne todos cantando e dançando ao mesmo som, sugere a ideia de comunhão, na qual todos compartilham do mesmo objetivo, com um sentimento de grupo e pertencimento quase mágico, normalmente ocupando lugares públicos com o objetivo de intensificar a comoção coletiva. É o que acontece na performance extramusical de *Curtindo a vida adoidado* (*Ferris Bueller's Day off*, John Hughes, EUA, 1986) em que Ferris canta acompanhado pela multidão o *hit* dos Beatles “Twist and Shout”. Afinal, como assentou Feuer (1993), o musical vê “o mundo como

⁷ Dyer (2002) afirma que o musical apresenta uma série de soluções utópicas para as tensões sociais presentes em suas histórias. São elas: abundância (distribuindo igualmente a riqueza), energia (igualando trabalho e dança), intensidade (drama, excitação, vontade de viver), transparência (espontaneidade, comunicação honesta, “verdade”) e comunidade (todos juntos num único interesse, comunhão, atividade coletiva).

um palco", ao mesmo tempo em que nos propõe a ambiguidade do palco como o mundo⁸.

O conceito de comunidade constelada vem a calhar para se relacionar espectadorialidade e engajamentos extramusicais. As cenas com sequências musicais funcionam como unidades fragmentadas pelo tempo da canção. Conforme colocado anteriormente, são fragmentos organizados de maneira distinta no filme, ao mesmo tempo em que agenciam momentos de importância narrativa para a história. Durante o tempo em que a canção é performada, o filme se assemelha a um musical. A comunidade constelada do musical é convidada a ler a performance musical enquanto parte perdida e convenção do gênero, sendo, no entanto, já outra coisa.

O gênero musical celebra a canção popular, podendo exaltar a cultura popular⁹ ou a cultura *pop*, como é mais comum no cinema mais recente. Altman (1999, p. 161) considera que o musical hollywoodiano tenta compensar o desaparecimento da cultura folclórica com produtos, estilos, experiências compartilhadas evocando comunidades face-a-face desaparecidas ou ausentes. Ao performar canções populares, o extramusical, convoca um imaginário, normalmente, comum ao espectador, que se engaja afetivamente.

As comunidades consteladas não são excludentes entre si, assim como um filme pode conter convenções de diversos gêneros, como mencionamos em *Mate-me por favor*, um indivíduo pode participar simultaneamente de várias comunidades consteladas e se sentir em comunicação lateral não apenas ao assistir filmes de gênero. Podemos propor, pelo mero exercício teórico, a existência de uma comunidade constelada do extramusical. O próprio Altman (1999, p. 163) legitima a criação de 'gêneros privados' "como aqueles que sustentam a tese da minha dissertação", por exemplo e sua consequente comunidade constelada. Porém, comunidades consteladas são difíceis de manter porque dependem de uma comunicação lateral compartilhada acerca de gêneros narrativos, que resistem à prova da durabilidade, se combinando e engendrando novos formatos. Assim como não queremos atribuir ao extramusical o caráter de "gênero", levando em conta a variabilidade de representações e perspectivas em que apresenta as convenções genéricas, preferimos também não instituir uma comunidade constelada extramusical. O extramusical apresenta uma espécie de

⁸ Um exemplo que dialoga diretamente com essa ambivalência são os *flash mobs* com performances coletivas de coreografias pré-ensaiadas em locais públicos ou para a internet, com o objetivo de causar comoção pelo espetáculo visual em larga escala.

⁹ Nos anos de 1930, o musical, em cada país, exaltava a sua própria cultura através do cancionário popular. O cinema americano usava o *jazz* em seus musicais, com canções tão populares que hoje recebem o rótulo de *Standards*, enquanto que na argentina eram comum os filmes de Tango e no Brasil, os de carnaval.

sobrevivência, ou insurgência do musical; uma sobrevivência fragmentária e combinada a outras formas¹⁰.

Curiosamente, se procurarmos as sequências estudadas aqui em sites de reprodução de vídeo, com facilidade encontramos sob a forma de um clipe musical. A cena passa a existir por conta própria, como segmento, com princípio, meio e fim, em geral, determinados pela canção.

Burgess e Green (2009, p. 74) chamam de *citação* quando usuários compartilham no Youtube material fragmentado, atraindo assim, "a atenção para a parte mais importante de um programa". Os autores se restringem a um contexto jornalístico, porém, podemos encontrar similaridade com o extramusical, que foi editado e passou a circular de forma autônoma e assim como na citação "a prática é bastante diferente do *upload* de programas inteiros" (ibidem).

Citar é uma prática cotidiana da academia, da indústria, da crítica, da cultura, dos espectadores. De certa forma, o extramusical se encontra em conformidade com a citação, na medida em que está, a um só tempo, citando um gênero como referência, e uma música popular. Em alguns exemplos a citação é mais clara que em outros. Em *De repente 30 (13 going on 30)*, Gary Winick, EUA, 2004), as personagens reencenam a coreografia do videoclipe "Thriller" de Michael Jackson. Em *500 dias com ela (500 days of Summer)*, Marc Webb, EUA, 2009), várias são as referências que durante a performance de "You make my dreams come true" (Hall & Oates) aparecem para mostrar a felicidade de Tom (Joseph Gordon-Levitt) refletida em toda cidade. Em alguns casos, a cena extramusical é usada como peça promocional e disponibilizada no site oficial de lançamento para criar curiosidade e incitar a procura pelo filme.

Na maioria dos casos, os trechos com sequências extramusicais que se encontram disponíveis na internet foram escolhidos e citados por espectadores/usuários. Sem nova edição, a cena existe como unidade, como fragmento que remete ao filme. São "extra" porque se encontram além do próprio filme. Criam um engajamento particular, semelhante ao que acontece no musical. O trecho assume o que chamamos (2014) de lógica metonímica da parte pelo todo, em que a cena pode demarcar, ainda que solitária, a relação entre espectador e o filme. É possível ainda compartilhar, comentar, rever o extramusical que se apresenta disponível em outros meios, possibilitando novas maneiras de comunicação, frontal e lateral com o filme. Interações que podem existir para além do filme¹¹.

¹⁰ Para Celestino Deleyto (2009) é exatamente assim que os gêneros sobrevivem: através de combinações e entrecruzamentos que levam suas convenções adiante.

¹¹ Para uma análise mais detalhada sobre o extramusical como unidade autônoma e fragmentada, e sobre as interações entre público e performances musicais filmicas no formato de vídeos do Youtube, incluindo paródias performadas pelos usuários, buscar a dissertação que deu origem a este artigo (Amaral, 2014).

Considerações finais

Partimos da análise de trechos extramusicais ressaltando suas semelhanças com os números musicais: a *mise en scène*, a coreografia entre performance, câmera e olhares e as funções narrativas que desempenham nos filmes. Tratamos o modo como a performance musical se oferece ao deleite visual do público e também desenvolve soluções de tensões, desfechos e clímax. Por conta dessa dupla função, narrativa e performática, a cena acaba por se destacar no filme e fora dele, envolvendo-se de forma distinta com o espectador.

A preocupação era situar o estilo musical, "voltado para a representação de estados emocionais, tais como grandiosidade, vitalidade ou ameaça" (Bordwell, 2008, p. 59), em filmes recentes, não necessariamente, passando pelas estruturas narrativas ou pela instituição "gênero cinematográfico", mas pelo que chamamos de lógica metonímica, na qual a performance da canção remete às convenções do musical. Bordwell (ibidem, p. 58) lembra que é através do estilo que entramos no filme, ou no caso do extramusical, na cena, "o estilo é a textura tangível do filme, a superfície perceptual com a qual nos deparamos ao escutar e olhar: é a porta de entrada para penetrarmos e nos movermos na trama, no tema, no sentimento e tudo o mais que é importante para nós".

Acreditamos, portanto, que o engajamento próprio do extramusical se estabelece através de um prazer espectral que já se experienciava no gênero musical. No entanto, o extramusical irrompe na história sem ser esperado. Favorece-se de uma organização de cena estranha a si mesma, e por isso, cria uma forma nova de empatia entre espectador e canção.

Referências Bibliográficas

- Altman, R. 1989. "The American Film Musical". Bloomington & Indianápolis: Indiana University Press.
- _____. 1999. "Film/Genre". London, BFI.
- Amaral, C. 2014. O extramusical. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Orientador: Maurício de Bragança. UFF, Niterói.
- _____. 2018. O espaço-tempo da comédia romântica. Tese (Doutorado em Comunicação). Orientador: Maurício de Bragança e Coorientador: Celestino Deleyto. UFF, Niterói.
- _____. O espaço-tempo da comédia romântica: o gênero como mapa de leitura e de escrita. In: Revista Moventes, 31 de maio de 2020. Disponível em: <https://revistamoventes.com/2020/05/31/o-espaco-tempo-da-comedia-romantica-o-genero-como-mapa-de-leitura-e-de-escrita/>.

- Bordwell, D. 2005. "Figuras Traçadas na Luz". Campinas: Papyrus Editora.
- Bordwell, D. e Staiger, J. e Thompson, K. 1985. "The Classical Hollywood Cinema – film style & mode of production to 1960". New York: Columbia University Press.
- Bukatmann, S. 2006. "Spectacle, Attractions and Visual Pleasure". In: In. STRAUVEN, Wanda. (org). *Cinema of attractions reloaded*. Amsterdam University Press.
- Burgess, J. e Green, J. (org) 2009. "Youtube e a revolução digital – como o fenomeno da cultura participative está transformando a mídia e a sociedade". São Paulo: Aleph.
- Cordova, R. 2003. "Genre and Performance: An Overview". In: GRANT, Barry Keith (org). *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press.
- Deleyto, C. 2009. "The secret life of romantic comedy". Manchester and New York: Manchester University Press.
- Dyer, R. 2002. "Entertainment and Utopia". In: COHAN, Steven (ed) *Hollywood Musicals, The Film Reader*. London & New York: Routledge.
- Feuer, J. 1993. "The Hollywood Musical" - 2nd edition. Bloomington & Indianápolis: Indiana University Press.
- Mulvey, L. 1983. "Prazer visual e cinema narrative". In XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal.
- Schechner, R. 2006. "Performance Studies – an introduction". 2. ed. New York/ London: Routledge.
- Sibilia, P. 2013. "El artista como espetáculo: autenticidad y performance en la sociedad mediática". *Revista Dixit*, n 18, julio pag.4-19.
- Sutton, P. 2009. "Après le Coup de Foudre: Narrative, Love and Spectatorship in Groundhog Day". In: ABBOTT, Stacey JERMYN, Deborah (ed.) *Falling in love again – Romantic Comedy in Contemporary Cinema*. London and New York: I.B. Tauris.
- Telotte, J. P. 2002. "The New Hollywood Musical: From Saturday Night Fever to Footloose". In: NEALE, Steve (ed.) *Genre and Contemporary Hollywood*. London: BFI.
- Vieira, João Luiz. 1996. "Cinema e Performance". In: XAVIEL, Ismail (org.) *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago.
- Zumthor, P. 2007. "Performance, recepção, leitura". São Paulo: Cosac Naify.