

THE LULLABY OF BROADWAY: A QUEDA E O MOVIMENTO DO MUNDO

JOÃO MÁRIO GRILLO *

RESUMO

Partindo da situação privilegiada do cinema, como mediador da relação entre imaginário e tecnologia, este texto visa contribuir para o esclarecimento dessa relação, a partir da análise de um famoso número musical «The Lullaby of Broadway» dirigido por Busby Berkeley e incluído no filme «Gold Diggers of 1935».

Exercício de puro virtuosismo técnico, «The Lullaby of Broadway» é, também, um olhar complexo, denso e extremo sobre a cidade e a condição moderna do urbano, onde a representação da realidade é estritamente correlativa e indissociável da representação do imaginário e da tecnologia que o suporta e enforma.

ABSTRACT

Departing from the privileged status of cinema, as a mediator in the relationship between the imaginary and technology, this text aims to contribute to clarifying such a relationship by analysing a famous musical piece – ‘The Lullaby of Broadway’ – which was directed by Busby Berkeley and included in the movie ‘Gold Diggers of 1935’. Being an exercise in technical virtuosity, ‘The Lullaby of Broadway’ is also a complex, dense and extreme outlook into the city and the urban condition of modernity. The representation of reality is strictly correlative and undissociable of the representation of the imaginary and the technology which both enables and shapes it.

Este texto é, de certo modo, uma ressurreição. Explico-me: quando o Professor Moisés Martins me convidou para vos vir aqui falar da relação entre a tecnologia e o imaginário e, presumo, sobre o campo das suas

* Universidade Nova de Lisboa.

imensas aplicações e implicações no cinema, debati-me com uma tremenda hesitação. Vir aqui falar-vos, genericamente, de uma evidência? Arrumar uma série de ideias mais do que ditas e reditas para justificar aquilo que, por essência, está já justificado: que o cinema é o exemplo, por excelência, da difícil articulação entre esses dois domínios fundamentais? Ou, pelo contrário, tentar fazer o percurso ao contrário e partir, para o tratamento teórico da questão a partir daquilo que sobre ela o próprio cinema nos diz... no sentido em que o cinema e os filmes que o precisam nunca deixaram de colocar essa questão, dando-lhe formas e respostas muito diversas. De certa maneira, penso que será esta mesmo a questão última do cinema: a questão que o prendeu, para sempre, à sua modernidade e da qual ele não sairá, provavelmente, sem deixar de ser, precisamente, cinema.

Optei então por esta segunda via, caminho que eu já percorri múltiplas vezes: em textos, aulas e filmes, para isso ressuscitando o que já há algum tempo escrevi sobre um grande cineasta injustamente esquecido: Busby Berkeley e, em particular, sobre um número musical que ele dirigiu para um filme da Warner. Para além de tudo o resto (que não é pouco), esta pareceu-me uma excelente ocasião para confrontar esse texto com o momento da sua origem: as imagens de que partiu. E é isso, precisamente, que vou fazer, mostrando-vos, em seguida, «The Lullaby of Broadway», o número mágico dirigido por Busby Berkeley, que encerra *Gold Diggers of 1935*, tentando depois propor-vos um exercício de leitura deste segmento, a partir da questão central deste painel. Isto é, como pode a tecnologia – neste caso, a tecnologia do cinema – transformar uma certa representação da realidade numa representação do imaginário?

Sendo o último dos números de *Gold Diggers of 1935* – filme que tem a particularidade de ser também o primeiro cuja realização seria inteiramente confiada a Busby Berkeley (que foi, durante muitos anos, o realizador e coreógrafo dos números musicais de filmes assinados por outros) – «The Lullaby of Broadway» tem sido justamente apontado como definindo um ponto cumular no vocabulário «negro» do cineasta, e na visão melodramática que a sua obra projecta sobre a instabilidade da condição urbana. O número é, aliás, um dos mais narrativos de todo o seu percurso na Warner, e conta-nos a história de uma rapariga da Broadway que «dormia de dia e vivia de noite». Berkeley não se limita, no entanto, a seguir escrupulosamente os passos da narração, transcendendo-a em, pelo menos, dois momentos cruciais: a abertura e o fecho.

No início, o rosto minúsculo da protagonista – Winifred Shaw – emerge do fundo de um ecrã completamente negro, e avança em direcção ao espectador, até atingir a dimensão de um grande plano muito recortado, com o branco ligeiramente sobreexposto do rosto a demarcar-se, nitidamente, do negro em volta. A câmara roda em seguida sobre si mesma, dando-nos, portanto, o mesmo grande plano, só que agora invertido. A mulher leva

então um cigarro à boca e, nesse momento, a imagem do rosto dissolve-se, para sob ele aparecer uma outra imagem – um plano nocturno da ilha de Manhattan – cujos contornos coincidem, rigorosamente, com os contornos e (este pormenor é extremamente importante) com a escala do **plano invertido da mulher**.

Comentando esta verdadeira, inédita e surpreendente **antropomorfi-zação** da cidade, e o recondicionamento escalar e óptico a que força o espectador, M. S. Fonseca teve ocasião de assinalar o modo como todo o número é concebido a partir desta «torção», dando-lhe uma continuidade mais espessa do que obrigaria o simples protocolo narrativo: *«Parente, no dramatismo, de «Remember my Forgotten Man» e «Forty-Second Street», «Lullaby of Broadway» distingue-se pela obliquidade dos planos, como se o movimento inicial da câmara, a sua torção, afectasse tudo o que vem a seguir»*, e prossegue, seguindo as rimas naturais da abertura pela continuação do número: *«A montagem de Nova Iorque nocturna, os cem extras que vemos de todos os ângulos, o plano por baixo dos pés do bailarino, no sapateado, a queda trágica de Wini, tudo é filmado por Berkeley com o mesmo 'desiquilíbrio', até que o círculo se volte a fechar e o último plano, igual ao primeiro, reintroduza a ordem: o rosto que desaparece no negro dominador do écran, a mesma escuridão, o mesmo vazio»* (Fonseca, 1987: 45).

Este comentário à abertura de «The Lullaby of Broadway» é justo e feliz porque indicia uma **perspectiva** importante do trabalho de Berkeley, com implicações significativas em algumas das opções técnicas que o caracterizaram, e que algum reducionismo crítico desfez ou esqueceu, posteriormente, diluindo-o sob a capa de um pretenso «decorativismo». De facto, e longe de qualquer gratuidade, o que a concepção da abertura de «The Lullaby of Broadway» revela é a perfeita, rigorosa e geométrica coincidência entre o uno e o múltiplo, o sujeito e a multidão, o indivíduo e a cidade e, sobretudo, **entre os planos** que, respectivamente, os representam, autorizando-nos a debater a clivagem de representação e significação que o plano de Berkeley (a sua concepção) introduz na história tão pouco acidentada da planificação clássica.

O crítico Alain Masson enfrentou este mesmo problema e, curiosamente, ao abordar, também, «The Lullaby of Broadway»: *«Desfilando diante da câmara, atravessados pelo seu movimento ou sucedendo-se, uns aos outros, graças à montagem, os corpos, os rostos ou as coisas podem, bruscamente, tornar-se num mundo imenso ou num fragmento ínfimo e minúsculo por intermédio de um dessas fusões encadeadas com mudança de escala, que Berkeley fez uma das suas especialidades. Assim, em **Gold Diggers of 1935**, à medida que a câmara se aproxima de um ponto luminoso na noite da cidade, ele transforma-se no rosto de Winifried Shaw que canta «Lullaby of Broadway», para logo a seguir se transformar, numa sobreimpressão exacta, numa vista aérea de Nova Iorque (na qual o cigarro da cantora se transforma no Empire*

State Building) (...) *No fim do número, volta-se ao mesmo esquema, mas invertendo a ordem. Os objectos enumerados estão, portanto, submetidos a uma ordem; e essa ordem está próxima da estrutura poética da rima ou do refrão. Ao mesmo tempo, são atravessados por tudo quanto a imaginação de Berkeley deles consegue extrair, e mais precisamente da sua forma; porque é da forma – e não da função ou da matéria – que dependem, exclusivamente, as relações e as aproximações, o que reflecte, bem entendido, uma visão do mundo»*¹ (Masson, 1975: 41-42).

A **transformação** do rosto de Winifred Shaw na paisagem aérea e nocturna de Manhattan torna-se então possível, integrada, e explicável, não apenas porque, como sugere Masson, o procedimento enumerativo de Berkeley nos revela que atrás de cada coisa se escondem outras coisas de natureza diferente mas, sobretudo, porque cada plano tem em si, e no acto de **o imaginar**, uma série praticamente infinita de outros planos, de natureza similar (todos são planos) mas de escala diferente. O cinema funciona, portanto, para Berkeley, como uma **força desnaturalizante**; a aproximação da sua estética a uma «**forma soviética**», tal como se encontra definida por Eisenstein, provém, justamente, desse acto de **imaginar o plano** como algo de indissociável do aspecto particular que, através dele, o objecto dá de si, e que é comum à forma de outros objectos que nela – na forma – encontram o seu ponto de confluência, de similaridade e harmonia.

A **torção** inicial de «*The Lullaby of Broadway*» pressupõe, então, um entendimento e uma prática do cinema como um lugar de vacilação, mas o problema está em saber até que ponto essa hesitação ontológica, esse **desiquilíbrio** e, por fim, essa **queda** (termos que não só se equivalem mas que conduzem dramaticamente de uns aos outros) não são, afinal, as figuras essenciais de uma interrogação sobre a **verdade** como produto extremo da tensão entre uma certa existência **palpável** e desordenada do real e a racionalidade conceptual do **estúdio**, entendido este como um puro espaço de reconstrução, experimentação e **revelação** das formas; o estúdio como um **lugar de estudo**, literalmente, de transformação da informação em **imaginário**.

Deste ponto de vista – absolutamente crucial para uma correcta avaliação de toda a grandeza do trabalho de Berkeley – «*The Lullaby of Broadway*» é um objecto cristalino, soberbo e eloquente. Concebido como a narrativa trágica de uma rapariga da Broadway, que um acidente fatal **precipita** para a morte, «*The Lullaby of Broadway*» é uma visão da cidade como um espaço de contraposição entre dois modos de vida: o das pessoas que cumprem a rotina do acordar «comunitário» e dos horários de ponta, e

¹ O sublinhado é meu.

das outras que se levantam à hora em que aquelas regressam a casa, e se deitam quando elas se levantam.

Para além dos relógios – verdadeiros *leit-motiv* deste número – este dualismo é visualmente expresso pela antinomia noite/dia e pela montagem acelerada do primeiro segmento – que corresponde ao acordar da cidade – e as arquitecturas fantásticas do segundo – que correspondem à vida nocturna da Broadway – dominadas pela monumental cenografia do clube nocturno, onde Winifred Shaw e Dick Powell (o acompanhante) assistem, sozinhos, a um extraordinário e onírico sapateado. Pela oposição entre o realismo exacerbado da primeira parte e o irrealismo cenográfico da segunda, «The Lullaby of Broadway» facilita um dispositivo de leitura relacional (de resto, ilustrado pelo sistema recursivo do adormecer/despertar) em que, de algum modo, os personagens de dia e os personagens da noite **se sonham** reciprocamente.

A hipótese é aliciante, principalmente porque torna visível a natureza profundamente unificadora – sob o signo do dualismo, entenda-se – do trabalho dramaturgico de Berkeley. Os ritmos e as coreografias de «The Lullaby of Broadway», leia-se da **«canção de embalar da Broadway»**, marcam a entrada hipnótica numa **antecâmara do sono**, onde a cidade revela dois dos seus mais temíveis pesadelos: o da comunhão anónima dos cidadãos, sacudidos pela rotina implacável do trabalho, e o da singularidade temerária da **cena individual**, na qual o protagonismo do sujeito parece não ter **outra saída** que a de perecer sob o peso das energias inconscientes da multidão.

O final do número é, deste ponto de vista, elucidativo. Depois de aceder a dançar no meio do grande conjunto de bailarinos de sapateado – o grupo «Ramon e Rosita» –, Wini Shaw percorre o cenário gigantesco do clube, e refugia-se numa varanda. Dick Powell e os bailarinos perseguem-na, pedindo-lhe, por gestos, que regresse ao salão. A atmosfera é muito amável, quase em tom de brincadeira, e sem que haja qualquer espécie de coacção (Powell e Shaw chegam a trocar um beijo, através da vidraça que separa o salão da varanda). Só que a pressão das pessoas na porta é tão grande, que esta acaba por ceder; todos se precipitam, então, na varanda demasiado estreita e, **involuntariamente**, empurram a jovem para um mergulho fatal e vertiginoso.

Em nenhum outro momento do cinema de Berkeley, **a queda** (sempre ameaçadoramente presente, nos pontos de suspensão vertical da câmara sobre o estúdio) deu corpo e expressão a um dramatismo tão intenso e em nenhum outro momento foi tão visível, adoptando a câmara o ponto de vista subjectivo do corpo a cair, e dando forma a uma vertigem óptica que, logo a seguir, Berkeley aproxima, sabiamente, da revolução do tempo, no mostrador luminoso do relógio.

Queda no espaço, que rapidamente se reproduz no tempo, o acidente de Wini vem soldar, de modo trágico, uma espécie de **fatalidade** presente em

toda a rotina urbana. Se o olhar de Berkeley se foca, conjunturalmente, nos **efeitos de perspectiva** do acidente, ele não deixa, jamais, de se projectar a uma outra dimensão, propriamente **aérea**, eidética, a um plano geral e genérico sobre a cidade, que o **retorno** à imagem inicial da ilha de Manhattan precisamente ilustra.

Cineasta profundamente urbano e cosmopolita, Berkeley realiza, em «The Lullaby of Broadway», e em praticamente todos os grandes números que concebeu sobre a cidade, verdadeiros **protótipos** de reconstituição do que Kracauer chamou o «fluxo da vida», e dos processos de diluição que lhe são subjacentes: «As visões caleidoscópicas fundem-se com formas não identificáveis e com complexos visuais fragmentários que se anulam entre si, impedindo assim que o espectador se deixe arrastar por qualquer das suas inumeráveis sugestões. O que lhe aparece não são tanto indivíduos de contornos nítidos, empenhados nesta ou naquela tarefa concreta, mas um vago tropel de figuras esquemáticas, totalmente indeterminadas, cada uma das quais possuindo a sua própria história, mesmo que essa história não nos seja contada» (Kracauer, 1960: 103).

É esta tensão entre uma excessiva **nitidez óptica** da imagem e das configurações que, através dela, se deixam ver, e a **imprecisão fotográfica do sujeito**, inapelavelmente diluído na voragem das figuras colectivas das quais participa, que trabalha todo o cinema de Berkeley, dilacerando-o e renovando-o, incessantemente. O que faz dele o mais cosmopolita dos cineastas, não é apenas o facto de uma boa parte das suas encenações reflectirem os valores e as práticas de um modo de vida caracteristicamente urbano e de os fragmentos narrativos se ambientarem, maioritariamente, nessa diversidade; é mais essencialmente a questão de cada uma dessas encenações ser um exercício sobre a **natureza cosmopolita da cidade** e dos modos como ela **torce** e desfigura a fragilidade caricatural da psicologia humana.

Depois do cinema de *gangsters*, Berkeley enriqueceu o vocabulário da Warner com uma poética amarga sobre a essência e o destino da sociedade urbana. Só que enquanto o filme de *gangsters* apoia grande parte da sua estratégia moral numa *mise en perspective* dos aspectos «errados» da vida (mesmo que aí vá buscar as conotações épicas dos seus personagens), Berkeley retrata a cidade sem o suporte de qualquer fundamento ético, sem a definição de qualquer singularidade; como um universo sem heróis, em que o único, e dramático, movimento é, como Deleuze bem viu, «**um movimento de mundo**» (Deleuze, 1985: 83), o próprio movimento da sua **queda**. E terminaria citando uma esplêndida passagem de *L'image-temps*, sobre a essência do movimento no musical: «Em Berkeley e, em geral, na comédia musical, o bailarino ou o par possuem uma individualidade como fonte criadora de movimento. Mas o que verdadeiramente conta é a forma como o génio individual do bailarino, a subjectividade, passa de uma motricidade pessoal a

um elemento supra-pessoal, a esse movimento de mundo que a dança vai traçar» (Deleuze, 1985: 83) e – acrescentaria eu – o cinema vai dar forma, através da sábia fusão da técnica e do imaginário, pela intermediação de um verdadeiro pensamento e estudo do plano, pela sua dramática conversão em imagem.

REFERÊNCIAS

- DELEUZE, Gilles, (1983) – *Cinéma 1: L'image-mouvement*, Paris, Minuit.
- (1985) – *Cinéma 2: L'image-temps*, Paris, Minuit.
- FONSECA, Manuel S. (1987) – «*Gold Diggers of 1935*», in *O Musical*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, pp. 43-45.
- GRILO, João Mário (1997) – *A Ordem no Cinema, vozes e palavras de ordem no estabelecimento do cinema em Hollywood*, Lisboa, Relógio d'Água.
- KRACAUER, Siegfried (1947) – *From Caligari to Hitler. A Psychological Study of German Cinema*, (trad. espanhola, Barcelona, Paidós (1985).
- (1960) – *Theory of Film, The Redemption of Physical Reality*, trad. espanhola, Barcelona, Paidós (1988).
- MASSON, Alain (1975) – «Le style de Busby Berkeley», *Positif*, 173, pp. 4-48.
- MORDDEN, Ethan (1988) – *The Hollywood Studios, House Style in the Golden Age of Movies*, Nova Iorque, Knopf.
- SCHATZ, Thomas (1980) – *Hollywood Genres: formulas, filmmaking and the studio system*, Filadélfia, Temple University Press.
- (1988) – *The Genius of the System, Hollywood Filmmaking in the Studio Era*, Nova Iorque, Pantheon
- SKLAR, Robert (1975) – *Movie-Made America: a cultural history of american movies*, Nova Iorque, Random House.
- SOBCHACK, Thomas (1975) – «Genre Film: a classical experience», in GRANT, Barry K. (ed.), *Film Genre: theory and criticism*, Metuchen, Scarecrow Press (1977), pp. 39-52.