

Jorge Manuel Neves Carrega

***ELVIS PRESLEY E O CINEMA MUSICAL DE
HOLLYWOOD***

**Tese de Mestrado em Literatura - Literatura Comparada: Projecto
Temático de Literatura e Cinema da Universidade do Algarve**

2008

Índice:

Agradecimentos

Resumo

Abstract

Introdução

I: O Rei do Rock and Roll em Hollywood.....	9
1.1- Um cantor Rock em Hollywood.....	10
1.2- <i>Loving You, Jailhouse Rock e King Creole: Hollywood sem Censura</i>	13
II: <i>Elvis Presley e a Comédia Musical de Hollywood</i>	23
2.1- As Comédias Musicais e a Tradição de Hollywood.....	24
2.2 - <i>Viva Las Vegas e Roustabout</i>	36
2.3 -Bandas Sonoras e Números Musicais.....	42
III: <i>O Musical Adolescente e a Série B</i>.....	49
3.1- <i>Entre o Camp e a Paródia: Harum Scarum, Frankie and Johnny e Double Trouble</i>	55
IV: <i>Elvis Presley e a Contra Cultura dos Anos 60</i>.....	64
4.1- Uma nova cultura juvenil nos filmes de Elvis Presley: <i>Easy Come, Easy Go, Live a Little, Love a Little e Change of Habit</i>	65
4.2- A Teoria de Autor e o Cinema Musical.....	76
V: <i>Elvis Presley e os documentários Rock</i>	83
5.1 – <i>Elvis: That’s the Way It Is!</i> e <i>Elvis On Tour.</i>	84
Conclusão.....	90
Filmografia de Elvis Presley.....	93
Bibliografia.....	99

Agradecimentos

A Tese de Mestrado que aqui apresento foi realizada entre finais de 2007 e 2008 como dissertação para obtenção do grau de Mestre em Literatura Comparada na vertente de Literatura e Cinema, pela Universidade do Algarve.

Resultado do meu profundo interesse pelo cinema clássico de Hollywood e os seus géneros, assim como pela carreira de Elvis Presley e toda a cultura popular do séc. XX, este trabalho nunca teria sido possível sem o incentivo dos meus pais e da minha namorada, nem o apoio e orientação da Prof. Doutora Mirian Tavares, que não só acreditou na relevância do tema escolhido como me permitiu abordá-lo na perspectiva que mais me interessava. A todos os meu sincero agradecimento.

Jorge Carrega

Resumo

Pretende esta dissertação analisar a carreira cinematográfica de Elvis Presley, no contexto social e cultural da sua produção.

Para esse efeito levei a cabo uma leitura histórica do papel desempenhado pelo género musical no sistema de produção de Hollywood e estabeleci um estudo comparativo entre os filmes do cantor e a tradição do cinema musical americano.

Esta análise histórica permitiu concluir que os filmes protagonizados por Presley constituíram uma tentativa de os estúdios adaptarem a fórmula da comédia musical clássica de Hollywood ao gosto de uma nova geração de espectadores que surgiu nos anos 50.

Foi igualmente possível perceber como os filmes do cantor reflectem directa ou indirectamente as alterações ocorridas em Hollywood entre meados dos anos 50 e finais dos anos 60 do século XX.

Procurei igualmente reflectir sobre a importância destas películas enquanto produtos da cultura de massas.

Palavras - Chave: Cinema de Hollywood, Elvis Presley, Filmes Musicais, Géneros Fílmicos.

Elvis Presley and the Hollywood Musical

Abstract

This work aims to analyse the Elvis Presley Hollywood musicals and put them in the proper context of their social and cultural production.

I also made a comparative study between Elvis musicals and the long tradition of the Hollywood musical genre.

This study revealed that the Elvis Presley musicals were rooted in the Hollywood tradition of the comedy musical and constituted an effort on the part of the studios to adapt the genre to the new musical tastes of a generation emerging in the mid 1950's.

As the sixties went on the decline in popularity of the Presley films reflected the changes that occurred in the Hollywood production system, mostly caused by social and cultural changes in American Society of this period.

Keywords: Hollywood Cinema, Elvis Presley, Musical Films, Film Genres.

Introdução

Elvis Presley foi um dos intérpretes mais influentes da música popular do séc. XX. A importância do fenómeno Elvis ultrapassou as fronteiras da indústria musical, tendo influenciando igualmente a moda e os comportamentos de gerações de jovens em todo o mundo.

Um dos factores que mais contribuiu para a popularidade de Presley e a enorme disseminação da sua imagem fora dos Estados Unidos da América foi o cinema.

Elvis Presley protagonizou trinta e três longas-metragens entre 1956 e 1972, mas apesar da grande popularidade da maioria destes filmes, a carreira cinematográfica do “Rei do Rock” foi desde o início desvalorizada pelos críticos de cinema e pelos puristas do rock. Esta opinião negativa está no entanto longe de reflectir o sentimento da maioria silenciosa de espectadores que durante décadas abraçou estes filmes como parte essencial do universo “presleyesco”.

Procuro neste trabalho levar a cabo uma releitura da carreira cinematográfica de Elvis Presley, inserindo-a para tal no contexto social e cultural específico da sua produção e analisar o modo como os filmes do cantor constituem parte essencial da última fase do cinema musical de Hollywood, claramente enraizados na tradição do género mas também reflexos e por vezes motores da abertura de Hollywood aos novos valores sociais e culturais da sociedade americana.

Um dos erros de análise mais frequentes relativamente à carreira cinematográfica de Elvis Presley é considerar que os filmes do cantor são todos iguais ou que não existem diferenças significativas entre eles. Na verdade, proponho identificar neste trabalho as

diferentes fases da carreira de Presley, assim como as características que distinguem as películas de cada período. Deste modo organizei-o de acordo com as várias fases que marcaram a filmografia de Presley.

No primeiro capítulo dedico atenção aos filmes protagonizados pelo cantor durante a década de 50, que corresponde ao período mais polémico da sua carreira.

Seguidamente analiso os filmes produzidos entre 1960 e 1964, que correspondem ao período de maior sucesso de Presley em Hollywood, e que são vulgarmente agrupados na categoria de *travelogues*¹. Apesar de frequentemente desvalorizadas quando comparadas com os filmes da década de 50, irei demonstrar que estas películas se situam na tradição da comédia musical de Hollywood e procuram integrar Presley e a nova música pop nessa mesma tradição.

No terceiro capítulo levo a cabo uma análise dos filmes produzidos em meados da década de 60 (entre 1965 e 1967) normalmente classificados como produtos de Série B sem qualquer valor cinematográfico ou musical e frequentemente comparados com filmes como *Bikini Beach* (1964) e *Fireball 500* (1966) produzidos pela American International Pictures.

Recorrendo a categorias utilizadas no âmbito da Literatura, da História da Arte e dos Estudos Culturais, como o “kitsch”, o “camp” e a “paródia”, pretendo reavaliar o valor artístico de um conjunto de filmes profundamente desvalorizados pela crítica mas que possuem características pós-modernas que reflectem uma clara mudança no clima cultural do período em questão.

No quarto capítulo debruço-me sobre a última fase da carreira de Presley nomeadamente os filmes produzidos entre 1967 e 1970, que se caracterizam pela

¹ Trata-se de películas filmadas em exteriores e cujas histórias se situavam em cenários exóticos, retirando os realizadores importante partido da dimensão visual proporcionada pela localização do filme. Designam-se como *Travelogues* não só as curtas-metragens/ documentários que deram origem a esta designação, mas também um conjunto de comédias românticas e musicais produzidos por Hollywood nos anos 50 e início dos anos 60. Exemplos famosos são: *Around the World in 80 Days* (1956) de Michael Andersen com David Niven e Cantiflas, *The Gheisha Boy* (1958) de Frank Tashlin com Jerry Lewis, *Blue Hawaii* (1961) de Norman Taurog com Elvis Presley e *It Started in Naples* (1960) de Melville Shavelson com Clark Gable e Sophia Loren.

abordagem de temas adultos, assim como sobre o impacto da teoria de autor na desvalorização crítica dos filmes de Elvis.

Finalmente no último capítulo analiso os dois documentários produzidos no início dos anos 70 para assinalar o regresso do cantor aos espectáculos ao vivo e às digressões pelos EUA, *Elvis: That's the Way It Is* e *Elvis On Tour*, pois são hoje instrumentos essenciais para perceber o fenómeno musical, cultural e sociológico que foi Elvis Presley.

Tendo em conta a escassez de trabalhos feitos em Portugal sobre o cinema musical de Hollywood, espero que esta dissertação possa servir para uma reflexão sobre o contributo de Elvis Presley neste género cinematográfico.

I – O Rei do Rock and Roll em Hollywood

1.1- Um cantor Rock em Hollywood

“An Elvis Presley movie is the only sure thing in Hollywood!”

Hal B. Wallis

Em Janeiro de 1956 Hal B. Wallis um dos mais prestigiados produtores de Hollywood viu um jovem cantor chamado Elvis Presley actuar em directo no programa *Stage Show* da CBS. Impressionado com o seu carisma Wallis contactou o agente de Elvis, o Coronel Tom Parker, e propôs-lhe que o cantor fizesse uma audição. Os resultados impressionaram o produtor que viu em Elvis o potencial de uma nova estrela.

Hal B. Wallis, cujo trabalho desenvolvido na Warner entre meados dos anos 30 e dos anos 40 do século XX fizera dele um dos produtores mais importantes da indústria cinematográfica americana, trabalhava como produtor independente para a Paramount há vários anos, tendo lançado as carreiras de Burt Lancaster, Kirk Douglas, Dean Martin, Jerry Lewis e Charlton Heston entre outros.

A estreia cinematográfica de Elvis aconteceu num western de Série B. Hal Wallis encarregara Hal Kanter de desenvolver um projecto adequado para a nova sensação musical da América e, enquanto o projecto não se concretizava, decidiu ceder Elvis ao produtor David Weisbart² a trabalhar na Twentieth Century Fox. A película intitulava-se *The Reno Brothers* e era um western melodramático cuja acção se desenrolava no período após Guerra Civil americana. De imediato o estúdio decidiu aproveitar a popularidade de Elvis e incluiu quatro temas musicais no filme. Um deles, a balada “Love me Tender”, era baseada na melodia popular “Aura Lee” e motivou a alteração

² David Weisbart (1915/1967) foi um dos bons editores de Hollywood na década de 40. Weisbart tornou-se produtor independente nos anos 50 e 60, trabalhando para os estúdios da Fox, Warner e United Artists, onde produziu êxitos como: *Them!* (1954), *Rebel Without a Cause* (1955) *April Love* (1957) e *Rio Conchos* (1964) para além de quatro filmes com Elvis Presley: *Love Me Tender* (1956), *Flaming Star* (1960), *Follow That Dream* (1961) e *Kid Galahad* (1962).

do título do filme, com o objectivo de aproveitar ao máximo o sucesso previsível das canções.

A maioria dos críticos considera hoje a inclusão destes temas musicais como um mero acto oportunista que contribuiu para a incoerência do filme: no entanto esse juízo de valor não leva em consideração um subgénero com longa tradição no cinema americano de Série B, os westerns musicais protagonizados pelos cowboys cantores Gene Autry e Roy Rogers³ figuras populares nos anos 30 e 40 e cujos filmes eram exibidos com frequência na televisão americana durante as décadas de 50 e 60. Visto nesta perspectiva *Love me Tender* é reminescente de um subgénero do musical popular e torna-se compreensível que o estúdio tenha optado pela inclusão dos temas musicais de modo a agradar o público jovem.

Na verdade, segundo John Mundy⁴ os números musicais desta película possuem características diferentes. “Love Me Tender” e “We’re Gonna Move” são claramente motivados pela narrativa e integram-se de forma clássica na estrutura do filme. Em comparação “Let Me” e “Poor Boy” não cumprem qualquer função dentro da narrativa, são meras pausas musicais concebidas para agradar aos fãs do cantor. Foram precisamente estes dois números que levaram a crítica a considerar o filme incoerente e um mero veículo para promoção do cantor. No entanto segundo Mundy:

Yet the two most interesting numbers are Let Me and Poor Boy, the ones which have little to do with the plot or story but which show Presley performing to the audience at the County Fair. Elevated, in the best musical genre tradition, on a small stage and accompanied by a small backing group...he gives a performance which owes nothing to the context of the western or codes of the western in which it is set, but rather replicates the Presley which was causing so much critical outrage amongst reviewers and the older generation. Interestingly, the shots acknowledge this extratextual ‘other’ Elvis through cutaways which show the front-row audience of young girls, albeit with western dresses and bonnets, standing and screaming up at him as he sings and moves.⁵

³ Gene Autry foi um cantor e actor muito popular nos EUA durante as décadas de 30 e 40 do século XX, tendo protagonizado dezenas de *westerns* musicais. No seu programa de rádio apresentou o código do cowboy pelo qual John Wayne sempre se guiou. A sua importância no imaginário *western* é tal que o actual Museu do Oeste se chama Gene Autry Museum. Roy Rogers foi protagonista de largas dezenas de filmes de Série B na Republic e nos anos 50 foi estrela de uma popular série televisiva, *The Roy Rogers Show* (entre 1951 e 1957).

⁴ Mundy, John, *Popular Music on Screen- From Hollywood musical to music video*, pp.115 - 123.

⁵ Mundy, John, *Popular Music on Screen – From Hollywood to music video*, p. 117.

Tal como John Mundy observou, esta película procura reconhecer Elvis e a música rock como parte integrante da sociedade americana, e mostrar que é possível que o cantor seja aceite pelas gerações mais velhas, contrariando a acusação de que o cantor e a sua música eram causas de um conflito geracional. Nesse sentido o autor aponta a utilização dos números musicais “Love Me Tender” e “We’re Gonna Move”, enquadrados num cenário de reunião familiar no qual a mãe e os irmãos mais velhos da personagem interpretada por Elvis aceitam com entusiasmo o seu estilo original. Segundo Mundy:

Whilst it may lack the excessive schmaltz of Jolson in *The Jazz Singer*, the scene is uncannily similar to the Blue Skyes number in that film, arguably serving the same purpose of negating and containing the coded rebelliousness of the new music whilst affirming the prospects of a better material future.⁶

A confirmar esta leitura é importante lembrar que David Weisbart, o produtor de *Love Me Tender*, foi igualmente responsável por *Rebel Without a Cause* (1955) uma obra fundamental sobre as dificuldades de integração dos jovens na sociedade americana dos anos 50. Além disso a reacção crítica ao filme parece corroborar esta leitura, como se depreende das palavras de Bosley Crother, crítico do *New York Times*: “Mr Presley’s farm-boy does some grotesque singing before he is done and isn’t good” e continua, “Mildred Dunnock casts a faint ray of pathos as the mother of this distorted brood, but she loses this viewer completely when she shows enthusiasm for Mr. Presley’s songs.”⁷

A animosidade que Bosley Crother e outros críticos demonstraram para com os primeiros filmes do cantor revela, na minha opinião um profundo preconceito cultural em relação à música popular que Elvis representava, influenciando por vezes a análise objectiva dos filmes.

Love me Tender contava no elenco com Richard Egan, Debra Paget e William Campbell, estrelas menores em Hollywood nos anos 50, e estreou no dia 15 de Novembro de 1956 no famoso Paramount Theater em Nova Iorque, perante o entusiasmo de milhares de fãs. O filme recuperou os custos de produção de um milhão

⁶ Idem, *Ibidem*

⁷ Crother, Bosley, *Love Me Tender* Review, *New York Times*, November 16th, 1956, consultado através de <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9503E5DF143BE13BBC4E52DFB767838D649EDE> em 12.10.2008.

de dólares em apenas três dias, obtendo um êxito estrondoso que convenceu definitivamente Hal Wallis do potencial do seu jovem actor/cantor.

1.2- *Loving You, Jailhouse Rock e King Creole: Hollywood sem censura*

Em Fevereiro de 1957 Elvis iniciou a rodagem de *Loving You*, o seu primeiro filme a cores e aquele que pode ser considerado o primeiro musical rock de Série A.

Realizado por Hal Kanter, *Loving You* oferece a Elvis oportunidade de interpretar oito números musicais encenados com eficácia e realismo. Do elenco faziam parte actores experientes como Wendell Corey que havia trabalhado com Alfred Hitchcock em *Rear Window* (1954), e Lizabeth Scott que trabalhara com Humphrey Bogart em *Dead Reckoning* (1947) de John Cromwell. Tal como os restantes filmes que Elvis veio a interpretar na década de 50 do século XX, *Loving You* enquadra-se na categoria do musical dramático com raízes no *Backstage Musical*, subgénero que se centra em histórias relacionadas com o mundo do espectáculo e os seus artistas.

É igualmente possível identificar nestes filmes uma proximidade com outro subgénero do musical de Hollywood. Na minha opinião *Loving You* (1957), *Jailhouse Rock* (1957) e *King Creole* (1958) derivam de uma longa tradição de filmes musicais biográficos que inclui os já citados *Nighth and Day* (1945) de Michael Curtiz, *The Jolson Story* (1946) de Alfred Green, *Meet Danny Wilson* (1951) de Joseph Pevney, *The Glenn Miller Story* (1954) de Anthony Mann e *Love Me or Leave Me* (1955) de Charles Vidor entre muitos outros, sendo que filmes como *Nighth and Day* apesar de serem oficialmente produzidos como “biopics” adulteravam de tal modo a verdadeira história dos seus protagonistas que não podem ser hoje considerados mais do que semi-biografias, e como tal semelhantes a filmes como *Loving you*, *Jailhouse Rock* ou *Meet Danny Wilson*, uma semi-biografia de Frank Sinatra em que o cantor interpreta um personagem cuja carreira e vida pessoal se assemelhavam bastante ao percurso do próprio cantor no início dos anos 50.

Todos estes filmes eram histórias ficcionadas mas assumidamente inspiradas em personagens verdadeiras, exactamente o que se verifica nestas duas películas interpretadas por Elvis Presley, uma vez que os argumentos foram inspirados na carreira musical do cantor e na sua ascensão ao estrelato. No entanto apesar dos óbvios paralelismos que estas películas estabelecem com o percurso real de Presley elas articulam-se claramente na longa tradição temática do musical clássico, nomeadamente no que respeita ao paralelismo entre o êxito profissional e o êxito social, com ênfase especial no romance do protagonista, e cuja estrutura foi estabelecida no primeiro filme sonoro, *The Jazz Singer* (1927) interpretado por Al Jolson, um dos mais influentes nomes da música popular americana.

Deste modo, em *Loving You* (1957) *Jailhouse Rock* (1957) e *King Creole* (1958) Elvis interpreta jovens de origens humildes que não se encaixam no perfil da normalidade social e que exprimem a sua individualidade através de um novo estilo musical, o Rock and Roll. Em *Loving You* Presley interpreta Deke Rivers um jovem camionista que vive no sul dos EUA e acidentalmente se revela uma sensação musical graças a um estilo enérgico que mistura música *country* com *rhythm and blues*. Em *Jailhouse Rock* Presley interpreta Vince Everett um trabalhador da construção civil que cumpre pena de prisão por homicídio involuntário. Na prisão com a orientação do seu companheiro de cela um ex-cantor *country* descobre que possui talento para cantar o que lhe permitirá após algumas tentativas frustradas gravar um disco de sucesso que lhe abre as portas da TV e por fim do cinema. Em *King Creole* (1958) adaptado da novela *A Stone for Danny Fisher*, de Harold Robbins, Elvis interpreta um jovem pobre em busca de um futuro melhor, objectivo que acaba por alcançar enquanto cantor nos clubes de New Orleans. No romance tal como nas primeiras versões do argumento escritas para James Dean o personagem de Danny era um pugilista mas na versão final Presley interpreta um jovem cantor. É pois evidente que o objectivo dos produtores e argumentistas de Hollywood era criar personagens e situações que se aproximassem o mais possível da vida e personalidade do cantor, resultando as suas interpretações basicamente em variações de si próprio.

Estreado em Julho de 1957 *Loving You* obteve excelentes resultados de bilheteira graças ao entusiasmo do público adolescente, mas a crítica recebeu o filme com um

desdém que provinha mais de preconceitos musicais do que de uma análise objectiva do filme⁸.

Em Maio de 1957 inicia-se a rodagem de *Jailhouse Rock* o 3º filme do cantor. Produzido por Pandro Berman para a Metro Goldwyn Mayer, marca um dos momentos mais altos da carreira cinematográfica de Elvis Presley. Pandro Berman distinguira-se nos anos 30 como produtor de musicais na RKO, onde foi responsável pelos populares mas também inovadores filmes protagonizados pela dupla Fred Astaire e Ginger Rogers. Êxitos como *Top Hat* (35) e *Swing Time* (36), filmes que Rick Altman⁹ no seu estudo sobre o cinema musical classificou como “Fairy Tale Musicals” e que serão uma influência decisiva no tipo de veículos musicais protagonizados por Elvis durante a década de 60.

Realizado pelo veterano Richard Thorpe, especialista em filmes musicais e de aventuras, *Jailhouse Rock* teve como argumentista Nedrick Young que na época trabalhava sob o pseudónimo de Nathan E. Douglas, pois fora colocado na lista negra alguns anos antes, o que não o impediu de assinar o argumento do clássico *The Defiant Ones* (1958), pelo qual venceu o Óscar. Considerado um dos melhores filmes da carreira de Presley, quer pela crítica quer pelos fans, *Jailhouse Rock* é indiscutivelmente o que se aproxima mais do percurso artístico do próprio Elvis e aquele que juntamente com *Loving You* melhor captou a energia e excitação que envolveram o Rei do Rock.

É interessante verificar uma curiosa mistura de géneros nesta película, nomeadamente os filmes de delinquentes juvenis¹⁰ muito populares nos anos 50 e o musical biográfico com raízes no *Backstage Musical*, uma vez que o filme dedica parte considerável do seu argumento a traçar um retrato realista da indústria musical americana da época.

⁸ Os preconceitos contra a música e o estilo de actuação de Elvis marcaram a recepção crítica destes filmes durante grande parte da carreira do cantor como podemos constatar pela crítica da *Variety*: “Elvis Presley’s second screen appearance ...exposes the singer to the kind of thing he does best, shout out his rhythms, bang away at his guitar and perform the strange, knee-bending, hip swinging contortions that are his trade mark.”, *Elvis Handbook*, p.135.

⁹ Altman, Rick- *The American Film Musical*, 1989.

¹⁰ Os filmes sobre adolescentes e o problema da delinquência juvenil constituem um verdadeiro género cinematográfico que marcou a década de 50 com êxitos como *The Wild One* (1954), *Blackboard Jungle* (1955), *Rebel without a Cause* (1955), *The Delinquents* (1957) e a paródia de Jerry Lewis ao género, *The Delicate Delinquent* (1957).

Tal como em *Loving You*, *Jailhouse Rock* oferece-nos a oportunidade de ver Elvis no momento de maior impacto musical, e o seu polémico e inconfundível estilo contribui para a energia que transpira dos números musicais “Treat me nice”, “Baby I Don’t Care” e em especial do clássico “Jailhouse Rock”, número central do filme e que antecipa a estética do videoclip.

O que surpreende neste número musical que é hoje indissociável da imagem de Elvis assim como da história do rock é precisamente a dinâmica que Presley oferece à sua prestação num estilo profundamente original nunca antes visto em cinema. Na realidade durante anos acreditou-se que o próprio Presley tinha coreografado este número o que não é verdade. Foi Alex Romero coreógrafo da MGM que havia trabalhado com Fred Astaire em *Silk Stockings* (1956) quem inteligentemente soube desenvolver uma coreografia baseada no estilo pessoal do cantor e nos movimentos de dança naturais que Elvis utilizava nos espectáculos ao vivo. Concebido como segmento de um programa de TV em que Vince é protagonista este número é apresentado num cenário altamente estilizado que reproduz as celas de uma penitenciária, ao mesmo tempo que revela o processo de gravação do que podemos considerar um proto-video clip, que apesar de ser parte integrante de um filme musical, é concebido como se fosse um produto televisivo.

A canção escrita por Jerry Leiber e Mike Stoller foi considerada pela revista *Rolling Stone* uma das mais importantes composições da história do rock e a comprovar o seu impacto e importância histórica basta lembrar que artistas tão diversos como os ZZ Top, Merle Aggard, The Animals, Motley Crue e John Mellencamp gravaram este tema, tendo sido utilizado pelos Queen na abertura dos concertos da digressão do álbum *The Game* (1980).

No início de 1958 Elvis iniciou a rodagem de *King Creole*. Realizado por Michael Curtiz, *King Creole* é um musical inovador não só no realismo dos cenários (foi parcialmente filmado nas ruas de New Orleans) mas também na temática de consciência social. Logo na cena de abertura o veterano realizador que assinou clássicos como *Casablanca* (1943) estabelece o tom do filme com um magnífico *travelling* das ruas de New Orleans onde encontramos os vendedores ambulantes (crioulos) para em seguida sermos conduzidos pela câmara até à janela onde Danni

(Elvis) canta *Crawfish*, a sua versão do pregão dos vendedores de rua que ele observa com a empatia de quem sabe ser essa “a sua gente”.

De facto o que esta cena possui de extraordinário não é apenas a qualidade técnica de um plano sequencia prolongado mas o facto de Curtiz trazer para o filme musical a linguagem formal que havia utilizado em obras anteriores e tão importantes como *Angels With Dirty Faces* (1938) cuja cena de abertura é semelhante à de *King Creole* (1958) ou *Four Daughters* (1939) no qual dirigiu um outro rebelde, John Garfield, precursor de James Dean e Marlon Brando.

Em *King Creole*, Michael Curtiz aplica ao cinema musical o realismo e a consciência social que alguns dos seus filmes anteriores evidenciavam, uma opção interessante que o realizador já ensaiara em *Young Man with a Horn* de 1951 e que contrasta com artificialismo evidente de *Night and Day* (1946) ou *White Christmas* (1954) igualmente assinados por este autor. Curtiz, talvez o realizador mais polivalente dos anos de ouro de Hollywood, experimentara anteriormente novas abordagens ao género musical, nomeadamente a interacção com o drama realista em películas como *Four Daughters* (1939) e *Mildred Pierce* (1945), constituindo *King Creole* (1958) a conclusão lógica desse tipo de abordagem.

Com excelente fotografia a p/b de Russel Harlan, o filme revela nuances do film noir que lhe dão uma força impossível de alcançar caso tivesse sido filmado a cores como *Loving You*. A reforçar o tom realista de *King Creole* quase todos os números musicais são motivados pelo facto da personagem principal actuar como cantor num club nocturno, resultando em actuações de palco semelhantes àquelas que o próprio cantor fazia ao vivo.

Para John Mundy a trilogia de musicais rock dos anos 50 apresentam uma característica importante. Na sua essência os filmes são histórias de assimilação em que o personagem de Elvis, oriundo do lado “errado” da sociedade vai sendo gradualmente aceite e como tal atinge o reconhecimento profissional, o sucesso financeiro e por fim a satisfação emocional de um romance bem sucedido.

Uma análise atenta das condições de produção destes musicais e dos realizadores e técnicos neles envolvidos permite-nos concluir que se tratavam de obras produzidas pelo *mainstream* de Hollywood e que apesar das mudanças musicais que introduziram se situavam confortavelmente na linha da frente de um género cinematográfico que desde os anos 30 constituía um dos pilares da indústria cinematográfica americana.

Loving You, Jailhouse Rock e King Creole representam pois uma tentativa dos estúdios de Hollywood adaptarem o género musical ao gosto do público jovem que constituía a maior fatia dos espectadores de cinema desde que no início da década a televisão começara a modificar os hábitos sociais dos americanos. Este objectivo de inovação é claramente conseguido não tanto pelo tipo de histórias que apresentam mas antes pela adopção de um novo estilo musical, de raiz popular e distanciado dos parâmetros de composição de Tin Pan Alley e das melodias originadas pelos shows da Broadway.

Nas bandas sonoras dos filmes de Elvis Presley encontramos canções de autores modernos como Jerry Leiber e Mike Stoller, Ben Weisman e Fred Wise, Doc Pomus e Mort Shuman, Don Robertson e Joy Byers entre outros compositores que escreviam canções para os principais cantores Pop – Rock deste período, uma prática bastante diferente do que acontecia com a maioria dos filmes musicais da década de 50 que optavam por recuperar canções já conhecidas do grande público e que na maioria dos casos tinham sido escritas há vários anos. É precisamente isso que se verifica nas bandas sonoras de *White Christmas* (1954) de Michael Curtiz ou *There's no Business Like Show Business* (1954) de Walter Lang, cujos temas musicais da autoria de Irving Berlin eram à data da estreia dos filmes bastante conhecidos, tendo em muitos casos sido escritos para espectáculos da Broadway ou filmes das décadas de 30 e 40.

Um factor importante a considerar é que em *Loving You, Jailhouse Rock e King Creole*, Hollywood filmou Elvis por inteiro e sem censura ao contrário do que a TV havia feito apenas um ano antes, factor que constituía um esforço assinalável para agradar o público jovem e dar-lhe aquilo que ele realmente procurava, o verdadeiro Rei do Rock e não uma versão censurada de Elvis.

Apesar de recebidos com desdém por parte da crítica estes filmes encontram-se entre os melhores da carreira do cantor e entre os mais influentes musicais produzidos em Hollywood no final da década de 50.

Na realidade o declínio da produção de musicais nos anos seguintes à II Grande Guerra Mundial obrigou os estúdios a adoptarem uma nova estratégia que passava por uma aposta segura na adaptação de sucessos da Broadway. Com a introdução dos formatos panorâmicos e a massificação do uso da cor o filme musical passou então a ser visto como um produto de prestígio restringindo-se consideravelmente a produção de projectos menos ambiciosos¹¹.

Em películas como *Show Boat*, *Brigadoon*, *The King and I*, *Guys and Dolls*, ou *remakes* como a *Star is Born*, os estúdios de Hollywood investiram fortunas com o objectivo de competir com a televisão. Em comum estes filmes tinham o facto de se basearem em shows que haviam obtido enorme êxito na Broadway e cujas bandas sonoras escritas anos ou mesmo décadas antes não só eram bastante conhecidas como aceites pelo *establishment* cultural como parte importante da cultura americana.

Se considerarmos a produção musical de Hollywood no final dos anos 50 percebemos que assentava quase exclusivamente em duas categorias: em primeiro lugar os chamados filmes de prestígio, que eram na sua maioria adaptações de êxitos da Broadway e em número superior mas claramente subvalorizados e dirigidos a públicos mais específicos, os veículos musicais de estrelas como Bing Crosby, Frank Sinatra, Dean Martin, Doris Day, e os novos ídolos da juventude, Elvis Presley, Pat Boone, Bobby Darin, Frankie Avalon e Fabian.¹²

Infelizmente os musicais originais produzidos em Hollywood (muitos deles apenas semi-integrados) nunca foram merecedores do prestígio que os musicais integrados adaptados de shows da Broadway obtiveram entre os críticos de cinema nas décadas de

¹¹ Durante os anos 30 e 40 a produção de filmes musicais em Hollywood era tão generalizada que mesmo pequenos estúdios como a Republic e a Monogram produziam dezenas de musicais de Série B por ano.

¹² Elvis não foi o único cantor da sua geração a fazer carreira no cinema. Bobby Darin, Pat Boone e Frankie Avalon protagonizaram dezenas de filmes entre finais dos anos 50 e dos anos 60, desaparecendo gradualmente dos ecrãs de cinema à medida que a sua popularidade como cantores diminuía.

30 a 70. Como referem Pam Cook e Mieke Berinink¹³, o musical integrado adaptado ao cinema por Hollywood conquistou um lugar cimeiro no cânone do género, apesar de não existirem razões verdadeiramente fortes para considerar um musical integrado superior a um não integrado ou apenas semi-integrado¹⁴. Mais uma vez a resposta encontra-se na noção elitista partilhada por muitos destes críticos e segundo a qual tudo o que fosse produzido em Hollywood nunca poderia ter o mérito artístico de algo que tivesse origem na Broadway, quando na realidade sempre existiram diversos tipos de filme musical, sendo as canções e a dança os únicos elementos comuns a muitos deles.

De facto filmes como *There's No Business like Show Business* (1954) *Brigadoon* (1954) *Guys and Dolls* (1955) *Oklahoma* (1955) *The King and I* (1955) *Carousel* (1956) e *South Pacific* (1958) não trouxeram nada de novo ao género musical tornando-se os respectivos realizadores reféns do cinemascope e das convenções teatrais de um género que ao contrário do espírito inovador dos anos anteriores à Segunda Guerra Mundial parecia ter caído numa crescente subserviência estilística em relação ao musical originado na Broadway.

Pelo contrário nos filmes de Elvis observa-se uma linguagem formal bastante mais próxima da tradição do musical de Hollywood, em particular do *Backstage Musical* e de filmes verdadeiramente originais como *The Jazz Singer* e *Gold Diggers of 1933*, que contribuíram definitivamente para definir as convenções do género.

Com a estreia de *Loving You* e *Jailhouse Rock* em 1957 o cinema musical entra num período diferente da sua história, a revolução cultural que o rock e a nova pop adolescente iniciaram na sociedade americana teve fortes consequências num género cinematográfico que constituía um pilar da indústria até meados da década de 50.

Foi por isso com naturalidade que paralelamente à emergência do rock se assistiu ao declínio da carreira de veteranos como Fred Astaire que depois de *Funny Face* (1957) só voltaria ao cinema musical em 1968 com *Finnian's Rainbow*, o mesmo sucedendo com Bing Crosby que se despede do cinema musical com *High Society* (1956) Esther

¹³ Cook, Pam e Bernink, Mieke, "The Musical" in *The Cinema Book*, pp. 209-213.

¹⁴ No musical integrado, as letras das canções cumprem a função de diálogo, enquanto no musical semi-integrado as letras e as melodias, apesar de coerentes com o tom da cena em que se integram, não cumprem a função de diálogo.

Williams com *Jupiter Darling* (1955), Gene Kelly com *Les Girls* (1957) e Mario Lanza em *Seven Hills of Rome* (1958).

Vistos hoje e em comparação com a grande maioria dos musicais da segunda metade dos anos 50, os filmes de Elvis não sofrem por comparação. Apresentando uma indiscutível competência técnica eles sobressaem na história do cinema e da cultura popular pelo considerável valor sociológico que possuem. Na realidade os musicais rock reflectem melhor a sensibilidade popular deste período do que qualquer das grandes produções levadas a cabo no final da década. Se quisermos saber que tipo de canções e estilos de dança a juventude americana adoptou nos anos 50 podemos encontrar resposta em filmes como *Loving You* e *Jailhouse Rock* mas não em *Guys and Dolls* ou *Brigadoon*.

Normalmente classificados como musicais rock pelo facto de introduzirem um novo estilo musical no cinema de Hollywood os filmes protagonizado por Elvis tinham raízes profundas na tradição de Hollywood, mas apontaram também novos caminhos para o cinema musical. A confirmar o impacto destas películas basta constatar a influência que tiveram no imaginário popular e no modo como o Rock tem sido representado no cinema em filmes como *Grease* (1980) de Randal Kleiser, *Purple Rain* (1984) de Albert Magnoli ou *La Bamba* (1987) de Luís Valdez, inspirado na vida de Richie Valens, sem esquecer o êxito que foi *Dirty Dancing* (1988) de Emile Ardolino em que Patrick Swayze interpreta uma personagem claramente baseada nos rebeldes dos anos 50 (a acção do filme passa-se em 1963).

Na verdade boa parte dos filmes musicais da década de 80 baseiam-se claramente nos musicais rock¹⁵, e na maioria das vezes seguem uma abordagem semi-biográfica, como é o caso de *Purple Rain* (1984) inspirado em *Jailhouse Rock* ou retomam os temas de libertação sexual em *Footloose* (1984) de Herbert Ross, filme cujas cenas musicais se aproximam da estética da MTV, completando um percurso iniciado em 1957 em *Loving You* e *Jailhouse Rock*, películas onde pela primeira vez o universo cinematográfico e o

¹⁵ De facto é possível detectar uma profunda influência do musical rock no cinema dos anos 80 mesmo em filmes que não são considerados musicais. É o caso de *Cocktail* (1988) de Roger Donaldson, um êxito do início da carreira de Tom Cruise cujo argumento recicla elementos de filmes como *Girl!, Girl!, Girls!* Curiosamente neste filme somos brindados com um considerável número de cenas “musicais” nos quais Tom Cruise até chega a cantar. Da banda sonora fazem parte clássicos dos anos 50 e 60 como “Tutty Frutti”, “All Shock Up”, “Chantily Lace”, e “This Magic Moment” .

televisivo se fundiram numa linguagem visual e musical híbrida que veio a definir a estética do videoclip moderno.

II - Elvis Presley e a Comédia Musical de Hollywood

2.1 – As comédias musicais e a tradição de Hollywood

Após cumprir o serviço militar na Alemanha entre finais de 1958 e início de 1960 Elvis Presley regressou aos EUA para encontrar um panorama musical diferente daquele que tinha deixado. Os rockers tradicionais tinham perdido popularidade e as tabelas de vendas eram dominadas por um conjunto de cantores Pop influenciados pelo rock mas longe do estilo rebelde dos pioneiros da década anterior. Para trás tinham ficado Little Richard, Eddie Cochran, Gene Vincent ou Bill Halley substituídos nos Tops por Ricky Nelson, The Everly Brothers, Bobby Darin e Frankie Avalon. Os EUA viviam então um período de prosperidade e optimismo que coincidia com a eleição de Kennedy, o lançamento do projecto espacial e o fim do MCartismo. Elvis e o seu empresário sabiam que para retomar o lugar cimeiro na indústria do entretenimento seriam necessárias algumas mudanças. A nova década exigia um novo estilo.

Consciente que o modelo utilizado nos filmes dos anos 50 estava esgotado Hal Wallis e o Coronel Tom Parker decidiram lançar Elvis numa série de comédias musicais cuja tradição era longa em Hollywood. O primeiro filme desta segunda fase da carreira do cantor foi *G.I Blues* (1960) realizado pelo veterano Norman Taurog que havia trabalhado com grandes nomes do cinema musical como Fred Astaire e Esther Williams tendo iniciado nos anos 50 uma frutuosa relação profissional com o produtor Hal B. Wallis quando este se mudara para a Paramount.

Ao longo da década de 50 Wallis encarregou Taurog de dirigir a sua dupla de ouro, Jerry Lewis e Dean Martin em *Jumping Jacks* e *The Stooge* (1952) assim como um dos primeiros filmes a solo de Jerry Lewis, *Don't give up the Ship* (1959). Em 1960 Wallis encontrou em Elvis o substituto natural da dupla que tanto êxito tivera nos anos 50 e a escolha de Norman Taurog foi uma aposta na competência sobre a ambição artística. Elvis gostou de trabalhar com o veterano realizador e a relação profissional entre os dois durou até final da década de 60.

Em *G.I Blues* Taurog dirigiu pela primeira de nove vezes o rei do rock. Esta película conta as aventuras românticas de um grupo de soldados americanos em serviço militar na Alemanha e tal como na maioria dos filmes da primeira metade dos anos 60, a personagem interpretada por Elvis possui talento musical mas, ao contrário dos personagens que interpretou na década de 50, não é um rebelde inadaptado mas antes um jovem “moderno” que gosta de cantar e procura alcançar o sucesso numa outra actividade profissional ¹⁶, um sinal claro de que o rock ultrapassara a rejeição inicial e era agora aceite como uma nova forma de musica Pop característica da nova geração mas tolerada pelos seus pais.

Apesar do enorme êxito dos filmes musicais, Elvis tencionava seguir o exemplo de Dean Martin e Frank Sinatra que conseguiram fazer uma transição para papéis dramáticos regressando apenas ocasionalmente ao género musical. Desejoso de provar o seu potencial, Presley conseguiu convencer o Coronel Tom Parker que os dois filmes propostos pela Twentieth Century Fox seriam uma boa oportunidade para iniciar uma carreira de actor dramático.

Flaming Star (1960) de Don Siegel e *Wild in the country* (1961) de Philip Dunne representam dois dos mais ambiciosos projectos da carreira de Presley. O primeiro filme é um western que lida abertamente com o problema das relações raciais e no qual Elvis interpreta o papel de um mestiço que se debate com problemas de identidade. Rejeitado pelos brancos e nunca visto como igual pelos índios o seu personagem é um jovem revoltado contra uma sociedade cujo preconceito impedia a sua completa integração.

Em *Wild in the Country* Elvis volta a interpretar uma personagem ao estilo de James Dean, com os números musicais a serem reduzidos ao mínimo (apenas 3) e encenados com extrema simplicidade. De notar que *Wild in the Country* foi realizado por Philip Dunne o respeitado argumentista que colaborou com John Ford em *O Vale era Verde*.

¹⁶ Em *G. I Blues* é militar, em *Blue Hawaii* Elvis trabalha como guia turístico, em *Girls, Girls, Girls!* como capitão de um barco de pesca, em *It Happened at World's Fair* como piloto de um avião de pulverização agrícola e em *Viva Las Vegas* como piloto de automóveis, nos tempos livres...canta.

Ainda que revelando algumas insuficiências em papéis dramáticos o potencial de Presley é evidente, o que de resto motivou a seguinte declaração de Don Siegel em entrevista a Peter Bogdanovich:

P.B : How did you get Presley to give such a good performance in *Flaming Star*?

D. Siegel: Presley is a very fine actor, but he's given very little chance of being a fine actor. He's totally under the domination of the Colonel [Tom Parker- Elvis Manager], and its very difficult to prove that the Colonel's wrong, because Elvis Presley makes all the money there is in the world. So they don't want to change that image.¹⁷

Apesar da coragem que revelou ao apostar em papéis mais complexos e da qualidade de *Flaming Star e Wild in the Country* ser satisfatória, o público não se mostrou muito entusiasmado e os resultados de bilheteira, sendo positivos foram no entanto inferiores aos dos filmes da década de 50 e mais importante para Hal Wallis e o Coronel Parker, bastante inferiores aos resultados alcançados por *G.I Blues*. Nesse momento foram os espectadores e não Hollywood quem escolheu o Elvis cantor/ actor de musicais em vez do Elvis actor dramático como de resto o próprio Philip Dunne reconheceu:

Audiences who would have liked Clifford Odet's drama wouldn't buy Elvis and his songs, and Presley fans were disappointed in a picture which departed so radically from his usual song and sex comedy formula.¹⁸

No filme seguinte *Blue Hawaii* (61) de Norman Taurog, Hal Wallis montou uma ambiciosa produção filmada no Hawaii e cujo êxito definiu o rumo da carreira cinematográfica do cantor. Rodado quase inteiramente em exteriores com um total de 14 números musicais numa banda sonora que misturava o rock com as sonoridades da música polinésia, o filme assume-se como um verdadeiro postal ilustrado do 50º Estado da União.

O êxito estrondoso do filme e da banda sonora de *Blue Hawaii* (esteve 20 semanas no 1º lugar do top) levaram Hal Wallis e os produtores de Hollywood a decidirem que era esse o modelo perfeito para os filmes de Elvis, facto que o público confirmou nos quatro anos seguintes acorrendo aos cinemas e *drive-in's* da America para ver os musicais interpretados pelo cantor.

¹⁷ Bogdanovich, Peter, "Don Sigel" in *Who the Devil Made it - Interviews with Film Directors*, p. 752.

¹⁸ Philip Dunne, in *Elvis Double Features*, cd booklet.

Neste período Presley surge regularmente no Top Ten dos actores mais populares dos EUA, sendo também um dos poucos a receber uma percentagem dos lucros originados pelas suas películas.

Ao longo dos anos os filmes protagonizados pelo cantor durante a década de 60, nomeadamente musicais como *G.I Blues*, *Blue Hawaii*, *Viva Las Vegas* ou *Roustabout* têm sido comparados negativamente com os filmes da década de 50. Alegadamente *Loving You*, *Jailhouse Rock* e *King Creole*, oferecem um Elvis coerente com as suas raízes musicais e fiel à sua personalidade. Um facto que supostamente não sucederia nos filmes dos anos 60 que transformaram Presley num insípido ídolo de matine que cantava todo o tipo de música, abandonando a imagem de rebelde que o popularizara.

Na realidade tal mudança de imagem se por um lado foi induzida pelo Coronel Tom Parker e os produtores de Hollywood por outro lado só foi possível porque o próprio Elvis ambicionava ocupar um lugar na digna tradição do musical popular de Hollywood, género em que os seus ídolos de juventude se haviam imposto como estrelas. De facto Bing Crosby, Frank Sinatra e Dean Martin haviam feito carreira na comédia musical e a maioria dos seus filmes são tal como os de Elvis veículos em que o talento vocal, a personalidade e o carisma do intérprete são colocados em evidência.

Quando Hal Wallis colocou em produção *G.I Blues* e *Blue Hawaii* sabia perfeitamente que o fenómeno musical envolto em polémica que Elvis foi durante os anos 50 não duraria para sempre. O cantor assim como a sociedade americana seguiu em frente e o seu futuro parecia residir numa evolução gradual para uma *screen persona* mais adulta e cuja rebeldia não estivesse tão identificada com um público exclusivamente adolescente. Na realidade entre 1956 e 1961 Elvis amadureceu e grande parte do seu público cresceu deixando para trás a adolescência.

São precisamente estes filmes que distanciam Elvis do adolescente rebelde dos anos 50 apresentando ao público uma imagem mais adulta e por vezes paternal, factor que explica o número significativo de crianças que surgem nestas películas e às quais Elvis dispensa quase tanta atenção como às raparigas bonitas que constituem o seu interesse romântico. Em filmes como *Girls! Girls! Girls! It Hapenned at Worlds Fair* e *Fun in Acapulco*, Presley interpreta personagens adultas que procuram alcançar o sucesso

profissional e ao mesmo tempo envolvem-se em aventuras românticas. Se por um lado estes filmes correspondiam ao gosto do grande público por outro alienaram aqueles que insistiam em ver no cantor um símbolo de rebelião adolescente, um James Dean com guitarra. Para Erika Doss:

Elvis modeled himself after Frank Sinatra all through the 1960's (or at least until his 1968 "comeback special"), copying his casually sophisticated, Edwardian cool clothing style, dating his girlfriends (like Sinatra fiancée Juliet Prowse, forming his own Rat Pack (The Memphis Mafia). Most important Elvis now identified with Sinatra's and Dean Martin's take on masculinity and the sexual landscape.¹⁹

Ao contrário do musical integrado, inspirado pelo modelo de composição dos shows da Broadway, a maioria dos filmes musicais produzidos pela Paramount inserem-se numa tradição distinta e que importa compreender para podermos perceber melhor a carreira cinematográfica de Elvis Presley. Como Bernard Dick refere na biografia do produtor Hall Wallis:

The comedy musical, as opposed to the musical comedy, had been a Paramount Staple since the 1930's. Paramount embarked upon this new kind of movie with the coming of sound. It was neither a musical as such nor a conventional comedy, but a movie with musical numbers that were more often diversions than integrated with the plot: in short, not musical comedy, but comedy musical.²⁰

Segundo o autor a explicação para a proliferação deste tipo de veículos musicais deve-se ao facto de um dos fundadores da Paramount, Adolph Zukor ter adquirido em 1929 metade das acções da CBS precisamente quando Hollywood iniciava a transição para o cinema sonoro:

At the time Zukor was thinking of an alliance between rádio and film. Small wonder, then, that Paramount courted rádio performers, such as George Burns and Gracie Allen, Bing Crosby and Bob Hope and singers such as Martha Raye, Lanny Ross, and Shirley Ross, who appeared regularly on the air²¹.

Esta tendência iria manter-se nos anos 40 e 50, época em que a maioria dos grandes estúdios de Hollywood tinham participações no capital das principais editoras discográficas.

¹⁹ Doss, Erika, *Elvis Culture: Fans, Faith & Image*, pp.138-139.

²⁰ Dick, Bernard.F, *Hall Wallis: Producer to the Stars*, pp. 149-150.

²¹ Idem, *Ibidem*

Na verdade filmes como *G.I Blues*, *Blue Hawaii* ou *It Happened at Worlds Fair*, constituem uma perfeita adaptação da fórmula iniciada nos anos 30 com os veículos musicais de Bing Crosby na Paramount. De facto películas como *Waikiki Wedding* (1937) e *Dr. Rythm* (1938), ambas realizadas por Frank Tuttle, constituem os verdadeiros protótipos dos veículos musicais que Elvis interpretou nos anos 60. São filmes que vivem essencialmente do carisma do seu intérprete e que se inserem claramente dentro da comédia romântica pontuada por números musicais não integrados ou apenas semi integrados que cumprem uma função de diversão em relação à história principal. Apesar disso estas cenas tinham um papel fundamental na popularidade destes filmes cujos intérpretes eram cantores populares com carreiras discográficas que na maioria das vezes antecederam a sua vinda para Hollywood.

Ao contrário de Fred Astaire ou de Gene Kelly, que foram descobertos por Hollywood e cuja popularidade junto do público se ficou a dever totalmente ao cinema, cantores como Bing Crosby, Frank Sinatra, Mario Lanza, Dean Martin e Elvis Presley devem a sua vinda para Hollywood à popularidade que adquiriram enquanto cantores²².

No caso dos veículos musicais protagonizados por estrelas da música popular, podemos constatar que o cinema serviu como um precioso veículo de promoção da música e da imagem destes cantores não apenas nos EUA mas em todo o mundo, numa lógica que antecipou o papel que os videoclips e a MTV assumiram nos anos 80 e que começa hoje a ser substituído pela internet, em especial o sitio youtube, na divulgação da música e imagem dos intérpretes.

A Paramount ocupou um lugar central na produção de musicais entre os anos 30 e o início dos anos 60 mas a sua contribuição para o género tem sido negligenciada a favor da grande rival, a Metro Goldwyn Mayer que adaptava frequentemente êxitos da Broadway como *Show Boat* (1951), *Kiss me Kate* (1953) e *Brigadoon* (1955) e simultaneamente produzia os musicais da unidade de Arthur Freed, que em parceria com Vincente Minnelli e a dupla Gene Kelly-Stanley Donen desenvolveu um estilo original de musical integrado em que, com raras exceções, a dança tinha precedência

²² Durante as décadas de 40 e 50 os cantores que atingiam um alto nível de popularidade tentavam afirmar-se em Hollywood. De Perry Como a Johnnie Ray e Vic Damone a Nat King Cole, todos participaram em alguns filmes sem no entanto conseguirem impôr-se como estrelas de cinema.

sobre o canto, casos de *Singing in the Rain* (1951), *An American in Paris* (1952) e *The Band Wagon* (1953). Ao contrário da Paramount em que os cantores dominavam na Metro Goldwyn Mayer eram os dançarinos as grandes estrelas do estúdio, de Fred Astaire e Cyd Charisse, a Gene Kelly e Mickey Rooney passando por Donald O'Connor e Esther Williams.

Na MGM dos anos quarenta e cinquenta Arthur Freed e os seus colaboradores criaram um universo musical de textura distinta dos veículos concebidos para os cantores da Paramount, mas o sucesso criativo da linha de produção supervisionada por Freed acabou também por relegar para segundo plano a equipa de Joe Pasternak, produtor de uma série de musicais maioritariamente direccionados para o público adolescente e onde podemos encontrar estrelas tão importantes como Judy Garland, Mickey Rooney, Frank Sinatra, Esther Williams e Elizabeth Taylor. Deste modo a MGM também produzia comédias musicais que serviam de veículos a estrelas da música popular como Frank Sinatra em *Anchors Aweigh* (1945) e *The Kissing Bandit* (1949), Doris Day em *Love Me or Leave Me* (1955), *Please Don't Eat the Daisies* (1960) e *Billy Rose's Jumbo* (1962) Connie Francis em *Where the Boys are* (1960) e Elvis Presley em *It Happened At the World's Fair* (1963), *Girl Happy* (1965) e *Spinout* (1966), todos produzidos por Joe Pasternak, facto que comprova a existência de uma pluralidade de estilos e de públicos dentro deste género cinematográfico.

Tal como a Metro Goldwyn Mayer a Twentieth Century Fox também dedicou uma parte importante dos seus esforços à produção de filmes musicais. No entanto apesar do êxito alcançado pelos filmes de Shirley Temple nos anos 30, Carmen Miranda e Betty Grable nos anos 40 e Marylin Monroe nos anos 50 foram as grandes produções que atraíram a atenção dos críticos, em particular o ambicioso ciclo de adaptações da obra de Rodgers e Hammerstein que incluía *The King and I* (1955), *Oklahoma* (1955), *Carousel* (1956), *South Pacific* (1958) e *The Sound of Music* (1965).

Consciente da revolução musical que ocorria em meados dos anos 50 e da importância do público adolescente a Twentieth Century Fox decidiu contratar o grande rival de Presley, Pat Boone, que protagonizou os musicais *April Love* (1957), *Bernardine* (1957), *Mardi Gras* (1958) e *State Fair* (1962), para além do famoso *Journey to the Center of the Earth* (1958). A outra aposta do estúdio foi Fabian que se estreou em

Hound Dog Man (1959) seguido de *High Time* (1960) ao lado de Bing Crosby, mas não conseguiu afirmar-se como protagonista passando posteriormente a desempenhar papéis secundários em filmes como *North do Alaska* (1960), *Mr. Hobbs Takes a Vacation* (1962) e *Five Weeks in a Ballon* (1962).

Infelizmente uma parte considerável da produção musical de Hollywood foi vítima de uma negligência crítica que resultou no desconhecimento da história de um género cinematográfico cuja complexidade, diversidade e importância é bastante superior ao que muitas vezes se reconhece.

Ao contrário das antigas estrelas do cinema musical como Bing Crosby, Fred Astaire, Judy Garland e Gene Kelly cujas carreiras cinematográficas entraram em acelerado declínio no final dos anos 50, Elvis emergiu no início dos anos 60 como a principal estrela do cinema musical participando numa sucessão impressionante de êxitos de bilheteira que para além de *G.I Blues* (1960) e *Blue Hawaii* (1961) incluía *Girls! Girls! Girls!* (1962) e *It Happened at World's Fair* (1963) todos de Norman Taurog, *Fun in Acapulco* (1963) de Richard Thorpe, *Viva Las Vegas* (1964) de George Sidney e *Roustabout* (1964) de John Rich, musicais filmados em locais exóticos com histórias românticas, um pouco de acção, canções agradáveis e alguma comédia à mistura. Para trás ficaram as esperanças de Elvis se tornar um actor dramático, acabando o cantor por se especializar na comédia musical para a qual era particularmente dotado como confirma o pouco conhecido mas interessante *Follow That Dream* (1962) de Gordon Douglas, película essencial para perceber o verdadeiro potencial de Presley e que motivou o crítico e académico Jonathan Rosenbaum a declarar:

My second opus [in Film Criticism] never published, was a brief essay arguing on behalf of the moral and aesthetic superiority of *Follow That Dream*, a flaky and somewhat pró-anarchist Elvis Presley comedy over *Sweet Bird of Youth*, a Richard Brooks desecration of a Tennessee Williams play I had previously seen on stage and loved in that form.²³

Infelizmente *Follow That Dream* é um caso raro na carreira do cantor e apesar dos resultados positivos que obteve tornou-se evidente que em 1962 o êxito de um filme de Elvis era directamente proporcional ao número de canções e de raparigas bonitas que entravam no filme. Por este motivo a carreira de Presley proseguiu com um conjunto de

²³ Rosenbaum, Jonathan, in *Placing Movies*, p.4.

musicais que obedeciam à fórmula de *Blue Hawaii* e atingiram um pico de popularidade com *Viva Las Vegas* (1964).

Uma das características dos filmes protagonizados por Presley na primeira metade da década de 60, é precisamente a localização exótica das histórias que protagonizava, motivo pelo qual estas películas são frequentemente classificadas de travelogues.

Em *G.I Blues* (1960) Elvis vive as suas aventuras na Alemanha, em *Blue Hawaii* (1961) e *Girls! Girls! Girls!* (1962), nas paradisíacas ilhas do pacífico, em *It Happened At the Worlds Fair* (1963) na Exposição Internacional de Seattle de 1962, em *Fun in Acapulco* (1963) no México e em *Viva Las Vegas* (1964) na capital do jogo.

Esta classificação é no entanto bastante redutora uma vez que películas como *G.I Blues*, *Girls! Girls! Girls!*, *Viva Las Vegas* e *Roustabout* que são normalmente agrupadas nesta categoria, não só possuem características temáticas distintas como apresentam diferentes graus de integração dos números musicais.

Se tomarmos como metodologia de análise os diversos sub-géneros identificados por Rick Altman²⁴ no seu importante estudo do cinema musical de Hollywood é possível identificar uma série de diferenças estruturais e mesmo temáticas na filmografia de Elvis Presley. Na realidade esta não é tão homogénea como aparenta. Por detrás da visão simplista que agrupa os filmes dos anos 50 como dramas musicais rock, os do início dos anos 60 como travelogues musicais e os de meados a finais dos anos 60 como comédias musicais de Série B, esconde-se uma realidade mais complexa.

De facto os filmes da década de 50 são essencialmente semi-biográficos mas derivam claramente do chamado *Backstage Musical* ou *Show Musical*, para usar a designação escolhida por Rick Altman. Por outro lado, segundo este autor um número significativo de filmes do cantor enquadra-se num sub-género a que ele chamou de *Fairy Tale Musical*, cujas raízes se encontram na opereta, mas que ao longo de sucessivas décadas se foi americanizando, substituindo os reinos imaginários e as cortes europeias pelos cenários exóticos da própria América que no caso de Elvis significam o Hawaii, Las Vegas, Acapulco ou a Feira Internacional de Seattle. Deste modo se *G.I Blues*, *Blue*

²⁴ Altman, Rick, *The American Film Musical*, 1987.

Hawaii, Fun in Acapulco e Viva Las Vegas correspondem ao que Altman define como *Fairy Tale Musicals*, em cujas histórias:

Restoring order to the couple accompanies and parallels (and frequently causes or is caused by) restoration of order to an imaginary kingdom, suggesting the metaphor, “to marry is to govern”²⁵.

Películas como *Girls! Girls! Girls!* e *Roustabout*, igualmente classificados como travelogues, constituem na opinião de Altman exemplos de *Folk Musicals* uma vez que segundo o autor se tratam de filmes em que:

Integrating two disparate individuals into a single couple heralds the entire group’s communion with each other and with the land which sustains them, suggesting the well known metaphor whereby “marriage is community.”²⁶

A metodologia utilizada por Altman contribui decisivamente para uma melhor percepção da diversidade dos filmes protagonizados por Presley. No entanto é igualmente importante considerar a leitura feita por Bernard Dick e outros autores que diferenciam os filmes musicais levando em linha de conta o grau de integração da música e não as características temáticas e estruturais do argumento como faz Rick Altman.

Utilizando esta última perspectiva essencialmente musical, a maioria dos filmes do cantor insere-se na categoria de comédia musical, facto que pode explicar a negligência crítica a que foram votados e que na minha opinião se ficou a dever a um preconceito enraizado relativamente a este sub-género que comparado com o drama musical foi sempre bastamente heterógeneo. Na opinião de Pam Cook e Mieke Biernik o elemento comum à maioria destes filmes é a utilização da comédia e a subordinação do argumento e da estrutura narrativa aos números musicais²⁷.

²⁵ Altman, Rick, *The American Film Musical*, p. 126-127 e 371-372

²⁶ Idem, *Ibidem*

²⁷ “What has remained constant has been a commitment to comedy and the comic, to popular and vernacular styles of music, song and dance, and a willingness to sacrifice coherence or integration for the sake of either or both. Most Hollywood musicals are musicals of this kind. Films like *College Holiday* (1936) and *The Road to Morocco* (1942) have always outnumbered films like *West Side Story* (1961), *Swing Time* (1936), and *Meet Me in St° Louis* (1944).” in Cook, Pam e Mieke Biernik, *The Film Book*.

Infelizmente o preconceito intelectual que durante muito tempo atingiu o cinema de Hollywood teve como resultado a desvalorização do musical popular e da comédia musical a favor da opereta adaptada com grande sucesso pela Broadway em dramas musicais como *The King and I*, *My Fair Lady* e *Oklahoma*, cujo modelo de integração musical foi canonizado pela elite intelectual americana, maioritariamente situada na Costa Leste e profundamente dependente dos valores culturais europeus.

Não surpreende por isso a desvalorização sistemática dos musicais protagonizados por Presley, enraizados que estavam na tradição da comédia musical, isto apesar do esforço de integração que se verifica em filmes como *G.I Blues*, *Blue Hawaii*, *It Happened At the World's Fair*, *Fun in Acapulco*, *Viva Las Vegas* e *Roustabout*, produzidos pela Paramount e Metro Goldwyn Mayer, talvez numa tentativa de legitimar as películas e simultaneamente justificar a inclusão de um número de canções que permitissem a edição de um LP com a banda sonora.²⁸

Curiosamente são os filmes das produtoras independentes Mirich Company e Allied Artists que melhor se enquadram na categoria de comédias musicais. Tanto *Follow That Dream* (1962) como *Tickle Me* (1965) assumem claramente essa filiação e incluem um número reduzido de temas musicais sendo todos eles apresentados com extrema simplicidade e sem preocupações de integração uma vez que não são motivados pela acção, apenas contribuindo ocasionalmente para o espírito ou tema do filme.

Tickle Me produzido em finais de 1964 é um caso interessante na medida em que assume abertamente as raízes que os filmes de Presley tinham na comédia musical, recuperando a fórmula de sucesso da dupla Martin and Lewis numa história que mistura as previsíveis aventuras românticas de Presley (no papel normalmente reservado ao seu ídolo Dean Martin) com as situações cómicas do seu parceiro Stanley (o nome da

²⁸ Na década de 50 as bandas sonoras de *Love Me Tender*, *Loving You* e *Jailhouse Rock* foram editadas em singles e Ep's. Nos anos 60 pelo contrário predominaram os LP's uma vez que os EP's da banda sonora de *Follow That Dream*, *Kid Gallahad*, *Viva Las Vegas* e *Tickle Me*, tiveram resultados comerciais claramente inferiores aos LP's de *G.I Blues*, *Blue Hawaii*, *Girls! Girls! Girls!* *Fun in Acapulco* e *Roustabout*. Esse facto deveu-se essencialmente a um desinteresse do público pelo formato EP, o que motivou os Produtores de Hollywood, a RCA e o Coronel Parker a optarem pela inclusão de um número maior de canções nos filmes de modo a permitir a edição de um LP.

personagem de Lewis em *The Bellboy* e *The Patsy*) interpretado por Jack Mullaney numa variação menos histriónica de Jerry Lewis.

O filme, produzido pela Allied Artists, um estúdio menor que enfrentava sérias dificuldades financeiras, resultou num produto híbrido, que aliava duas das fórmulas de sucesso da Paramount, as comédias musicais da dupla Martin and Lewis e os musicais de Elvis Presley. Estes filmes cuja rentabilidade permitiu ao estúdio enfrentar o decréscimo de espectadores, apostavam claramente no público adolescente. A importância económica destas películas foi de resto sublinhada em 1964 pelo novo presidente da Paramount que ao apresentar a sua estratégia de produção declarou que perante a nova realidade do mercado o estúdio iria apostar mais na distribuição e na coprodução com Produtores Independentes como Otto Preminger e Edward Lewis mas continuaria simultaneamente a apostar nos rentáveis filmes produzidos pela unidade de Hal Wallis, nomeadamente as comédias de Jerry Lewis e os musicais de Elvis Presley.

29

Realizado por Norman Taurog que trabalhara frequentemente com a dupla Martin e Lewis, *Tickle Me* (1965) é remanescente de *Scared Stiff* (1953) de George Marshall e de *Partners* (1956) realizado pelo próprio Taurog³⁰. Quase uma década depois da separação da famosa dupla de comediantes, *Tickle Me* retomou a fórmula destas comédias musicais deslocando o protagonismo principal da personagem interpretada por Jerry Lewis para a personagem do sedutor romântico Dean Martin, aqui interpretado por Elvis num filme que resulta num curioso exercício de revivalismo cinematográfico. Na verdade se considerarmos esta película como uma fusão entre os musicais de Presley e as populares comédias da dupla Martin and Lewis do início dos anos 50 e notarmos que para o efeito se retomaram elementos dos argumentos de pelo menos dois filmes da dupla de comediantes, então estamos perante um evidente exemplo de *pastiche* cinematográfico.

Apesar de menos polémicos os filmes protagonizados por Elvis no início dos anos 60 continuaram a exercer uma considerável influência no público da época. Exemplos

²⁹ Archer, Eugene, "Paramount Sees the Big Picture", *New York Times*, July 2th 1964, p. 41.

³⁰ Apesar dos aspectos inovadores que a dupla Martin and Lewis introduziu na comédia musical os filmes da dupla seguem a fórmula básica das comédias musicais protagonizadas pela dupla Bing Crosby e Bob Hope.

desse impacto foram as películas protagonizados pelo cantor britânico Cliff Richard: *The Young Ones* (1961), *Summer Holiday* (1963) *Wonderful Life* (1964) e *Finders Keepers* (1966). Musicais destinados a um público jovem, que apesar de revelarem uma sensibilidade britânica utilizavam uma fórmula claramente inspirada nos filmes da dupla Mickey Rooney e Judy Garland e nas películas protagonizadas por Elvis no início dos anos 60. Tal como os seus protótipos americanos alguns destes musicais britânicos também são travelogues, uma vez que foram filmados em localizações exóticas, nomeadamente a Grécia e o Sul de Espanha, de modo a tornarem mais apelativas as histórias românticas e bem-humoradas em que Cliff Richard e os Shadows interpretavam uma dose generosa de canções³¹.

2.2 - *Viva Las Vegas e Roustabout*

O enorme êxito alcançado por filmes como *G.I Blues*, *Blue Hawaii*, *Fun in Acapulco*, *Viva Las Vegas* e *Roustabout* no início dos anos 60 é sintomático não apenas da popularidade do cantor mas também do apetite do público americano por um entretenimento ligeiro e optimista, essencialmente fantasioso e visualmente agradável, que não pretendia ser mais do que um produto para consumo das massas de espectadores que ontem como hoje continuam a procurar no cinema uma forma de escapismo e fuga à realidade.

Para Arnold Hauser o êxito de um filme está completamente divorciado dos critérios qualitativos, porque o espectador não reage à qualidade artística a menos que esta esteja associada a um produto que vá ao encontro da sua mentalidade e cujo tema desperte nele uma sensação de tranquilidade ou alarmismo sobre o seu universo pessoal³².

³¹ Tal como os musicais de Presley os filmes protagonizados por Cliff Richard apresentavam números musicais integrados como “Big News” e “Seven Days to a Hollyday” juntamente com temas pop como “The Young Ones”, “Lessons in Love” ou “The Girl in Your Arms” que eram semi-integrados ou apenas justificados.

³² Hauser, Arnold, *História Social da Arte e da Literatura*, p. 983 - 986.

Na verdade à semelhança de tantos outros objectos produzidos pela cultura de massas uma parte considerável da produção de Hollywood pode ser facilmente incluída na definição de Kitsch de Aguiar e Silva para quem este é um produto:

Para satisfação dos gostos de má ou duvidosa qualidade de numerosas camadas do público, cuja sensibilidade se deleita narcoticamente com o efeito de uma arte reduzida ao bonito e ao agradável...³³

Na realidade o termo Kitsch teve origem na Alemanha durante a segunda metade do séc. XIX para definir uma cópia inferior de um estilo artístico existente³⁴ (um pouco à semelhança do maneirismo no séc. XVII). O seu aparecimento coincide portanto com a emergência da sociedade industrial que permitiu a produção de artefactos “artísticos” para o consumo das massas. Foi neste período que a indústria livreira se desenvolveu assim como a imprensa escrita verificando-se uma ploriferação de jornais e revistas que necessitavam de ilustrações. A fotografia vulgarizou-se, desenvolveu-se a publicidade e nasceu o cinema. Todos os elementos fundamentais para a criação de um sistema de produção de entretenimento popular estavam encontrados.

Finda a Segunda Guerra Mundial registou-se um enorme crescimento económico em particular nos Estados Unidos da América, o que levou ao aumento do poder de compra das classes trabalhadoras. Este fenómeno teve como consequência o aumento da produção dos bens de consumo, entre os quais entretenimento produzido de modo a satisfazer o gosto e as necessidades dos consumidores. Deste modo o cinema foi uma das indústrias que mais prosperou durante o século XX, apenas ameaçada pela popularidade da Televisão, largamente controlada por uma lógica publicitária e consumista.

Não surpreende por isso que grande parte da produção cinematográfica de Hollywood fosse concebida com intuítos exclusivamente comerciais, procurando ir ao encontro do gosto e das exigências do grande público. Nesse sentido poderemos classificar boa parte dos filmes feitos em Hollywood como exemplos de Kitsch.

³³ Vitor Manuel Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, p. 121 - 126.

³⁴ “To the aesthetics of beauty and originality, kitsch opposes its aesthetics of simulation: it everywhere reproduces objects smaller or larger than life; it imitates materials (in plaster, plastic, etc.); it apes forms or combine them discordantly; it repeats fashion without having been part of the experience of fashion” in Braulliard, Jean, *The Consumer Society: Myths and Structures*, 1998.

No entanto, apesar de um número considerável de películas se enquadrar nesta definição também é certo que nem todos os exemplos de Kitsch reflectem um absoluto mau gosto como de resto Aguiar e Silva defende: “Muitas vezes todavia o Kitsch manifesta-se de modo menos grosseiro, sem uma servidão tão notória às exigências da publicidade comercial ou do mau gosto do público.” Este autor admite inclusivamente a existência de manifestações de Kitsch na obra de artistas tão importantes como Charles Dickens, Verdi e Renoir.

E no cinema? Haverá melhor exemplo de bom Kitsch do que os melodramas de Douglas Sirk? E o que dizer do género bíblico, verdadeiro viveiro do Kitsch nos anos 50 e 60 como o demonstram êxitos como *The Robe* (1953) *The Ten Commandments* (1956) e *Ben – Hur* (1959) ou o ciclo de adaptações da obra de Júlio Verne, *20.000 Leagues Under The Sea* (1954) *Around the World in 80 Days* (1956), *Journey to the Center of the Earth* (1958) *Mysterious Island* (1961) e *Five Weeks in a Ballon* (1962), filmes cuja popularidade e impacto na época de estreia trazem à memória o mais recente *Titanic* (1997) obra máxima do Kitsch contemporâneo.

Nenhum género cinematográfico reflectiu melhor o gosto e a moda de uma sociedade do que o musical, verdadeiro reflexo da cultura popular transformada em entretenimento de massas. Nestes filmes é possível descobrir não só o gosto musical, nomeadamente o tipo de canções populares em diferentes épocas, mas também opções de moda e estilos de dança. Podemos igualmente perceber o modo como os espectadores idealizavam o seu passado recente. *Meet Me in St Louis* (1944) e *Show Boat* (1951) são tão bons exemplos da nostalgia pelo final do séc. XIX, como *Grease* (1978) *La Bamba* (1987) e *Dirty Dancing* (1987) pelos anos 50.

É impossível negar que dado o carácter comercial da indústria cinematográfica americana uma grande parte da sua produção procura ir ao encontro do que julga ser o gosto popular. Por este motivo adopta frequentemente uma atitude conformista perante as normas estéticas instituídas e facilmente aceites pelo grande público assim como um decorativismo fácil, aliado a um sentimentalismo ingénuo que reforça a ilusão da felicidade quotidiana. Nesse sentido filmes como *Viva Las Vegas* enquadram-se

facilmente nesta classificação que caracteriza uma parte significativa do entretenimento popular e da cultura de massas.

Não faltam de resto nesta película exemplos perfeitos dessa conformidade para com as regras narrativas exigidas pelo grande público, nomeadamente o esquematismo do enredo básico do “boy meets girl”, o estilo visual que reflecte o gosto pelo agradável e a banda sonora que apesar de incluir os clássicos “Viva Las Vegas” e “What Did I Say” inclui exercícios do mais puro Kitsch musical, como “The Lady Loves Me” e especialmente “Today Tomorrow and Forever” uma versão do tema clássico “Reve d’Amour” composto por Franz Liszt em 1850 e interpretado por Elvis na forma de uma balada melosa em que o cantor aparece num cenário claramente artificial e iluminado em tons de rosa.

Realizado em 1963 pelo veterano George Sidney, *Viva Las Vegas* foi um dos maiores êxitos da carreira de Elvis Presley e constitui um exemplo evidente da falsa homogeneidade da carreira do cantor. Produzido por Jack Cummings para a MGM com argumento de Sally Benson autora do clássico *Meet me in Sto Louis* de Vincente Minnelli, *Viva Las Vegas* é um musical clássico que se distingue da maioria dos filmes de Presley.

O Filme conta a história de Lucky Jordan (Elvis) um piloto de automóveis que chega a Las Vegas para o Grande Premio mas precisa de dinheiro para comprar um motor para o seu carro. Ao conhecer Rusty Martin (Ann Margret) uma atraente professora de natação num dos hotéis de Las Vegas as corridas passam imediatamente para segundo plano e Elvis coloca em prática todo o seu charme com o objectivo de conquistar o coração da atraente professora, que tal como ele, gosta de dançar e cantar nos tempos livres. Concluída a fase de conquista e ultrapassada a obrigatória resistência inicial da mulher, o casal enfrenta um desentendimento no que respeita aos perigos da profissão de piloto de corridas. Mas tudo se resolverá no final com Lucky a vencer a corrida e o casal a concretizar o seu amor com o casamento.

Como podemos perceber por esta breve sinopse estamos perante um *Fairy Tale Musical*, tal como definido por Altman, mas para além da temática clássica o filme é igualmente um exemplo de musical integrado, adoptando de modo consciente e eficaz

os elementos característicos deste sub- gênero musical. Ao contrário de películas como *Girls!Girls!Girls!* em que a maioria dos números musicais não serve para avançar a narrativa, funcionando essencialmente como momentos de diversão, em *Viva Las Vegas*, o romance entre os protagonistas motiva números musicais que reflectem a dualidade homem-mulher, característica que segundo Altman constitui um elemento básico na estrutura narrativa deste sub-género³⁵.

Assim sendo números como “Appreciation” cantado por Ann Margret logo seguido de “Viva las Vegas” cantado por Elvis funcionam como partes separadas de um diptico em que o espectador percebe as diferentes atitudes dos elementos do casal para com uma determinada situação. Por outro lado “The Lady Loves Me” e “The Climb-What Did I Say?” funcionam como duetos que reflectem a relação do casal, correspondendo o primeiro à fase de sedução, em que a mulher rejeita os avanços do homem, e o segundo dueto sobre a aproximação física que resulta no assumir da relação amorosa.

Para além destes temas musicais o filme conta ainda com momentos semi-integrados como “Yellow Rose of Texas”, “Today, Tomorrow and Forever” e “ I Need Somebody to Lean On” mas também inclui números musicais, nomeadamente “C’mon Everybody” e “Santa Lúcia”, que apesar de justificados não se integram verdadeiramente na história, funcionando mais como interludios musicais na tradição dos temas interpretados por José Iturbi em *Anchors Aweigh* (1945), igualmente realizado por George Stevens.

Um sinal evidente desta proximidade de *Viva Las Vegas* ao modelo clássico foi a aceitação que o filme mereceu por parte de uma crítica que poucas vezes mostrou simpatia pelos filmes do cantor. Convém lembrar que *Viva Las Vegas* foi um êxito estrondoso. Segundo Peter Guaralnick este foi o décimo primeiro filme mais visto nos EUA em 1964, obtendo receitas superiores a quatro milhões e meio de dolares só na América³⁶.

Um dos factores que mais contribuiu para o êxito de *Viva Las Vegas* foi a excelente fotografia de Joseph Biroc, um dos talentosos directores de fotografia que foram

³⁵ Altman, Rick, *The American Film Musical*, pp. 131 a 177.

³⁶ Guaralnick, Peter, Jorgensen, Ernest, *Elvis Day by Day*, p.199.

responsáveis pelo visual apelativo que caracterizava os filmes do cantor.³⁷ É indiscutível o importante contributo destes profissionais para o êxito dos filmes de Elvis. Tratando-se de histórias românticas de carácter algo fantasioso e frequentemente situadas em locais exóticos, a dimensão visual do filme sobrepunha-se naturalmente ao seu conteúdo pelo que era fundamental cativar visualmente os espectadores.

Tomemos como exemplo o filme *Roustabout* (1964) de John Rich. Produzido por Hal Wallis trata-se de um *Folk Musical* que conta as aventuras de Charlie Rogers um cantor de cabaret motoqueiro. Despedido após uma discussão com um grupo de clientes acaba por encontrar trabalho num Parque de Diversões (estilo feira popular) propriedade de Magie Morgan (Barbra Stanwick) que atravessa uma grave crise financeira. Atraído pela filha de Magie, Charlie aceita trabalhar temporariamente no Parque mas depressa desperta a atenção de um empresário rival que lhe irá oferecer mais dinheiro. Apesar da sua ambição profissional, Charlie percebe que encontrou finalmente o amor e uma nova família, optando por regressar ao modesto parque de diversões de Magie³⁸.

Roustabout contou com a colaboração do respeitado director de fotografia Lucien Ballard e direcção artística supervisionada pelo chefe de departamento da Paramount Hal Pereira. Numa prova evidente do contributo dos directores de fotografia não só para o estilo visual mas também para atmosfera dos filmes do cantor, Ballard optou por iluminar *Roustabout* de modo a criar uma ligação subconsciente entre os temas do entretenimento popular e da família e o sentimento de americanismo dos espectadores ao destacar como cores básicas do filme o azul, o vermelho e o branco da bandeira americana.

Num período em que a invasão britânica protagonizada pelos Beatles, Rolling Stones e Animals, ameaçava pela primeira vez o estatuto de Elvis como estrela maior da música pop-rock, Hal Wallis, o Coronel Parker e Lucien Ballard parecem querer afirmar que Elvis é o símbolo do entretenimento popular americano, estabelecendo uma ligação

³⁷ A importância da fotografia para o sucesso dos filmes de Elvis foi reconhecida por produtores que contrataram os melhores profissionais de Hollywood para criarem o estilo visual apelativo destes filmes. Directores de fotografia como Joseph Biroc (*It's a Wonderful Life*), Loyal Grigs (*Shane*), Daniel L. Fapp (*West Side Story*) Charles Lang jr (*Some Like it Hot*) e Lucien Ballard (*The Wild Bunch*) deixaram a sua marca visual nos filmes do cantor norte-americano.

³⁸ *Roustabout* (1964) apresenta semelhanças com um dos melhores filmes da carreira de Pat Boone, *The Main Attraction* (1963) realizado por Daniel Petrie. Este facto indicia que não foram apenas os filmes de Presley a influenciar os musicais de outras estrelas Pop mas que essa influência era mútua.

directa entre o cantor e as raízes de uma parte importante da cultura popular dos EUA, um conceito que Elvis continuaria a explorar no ano seguinte ao protagonizar *Frankie and Johnny*.

É interessante verificar que filmes como *Viva Las Vegas* e *Roustabout*, em virtude das frequentes transmissões que tiveram nas estações televisivas dos EUA, América Latina, Europa e Japão durante as décadas de 70, 80 e 90, contribuíram não só para a popularidade do cantor junto das novas gerações mas também para a cristalização no imaginário colectivo da estética visual da cultura popular da década de 60.

Numa das cenas musicais de *Roustabout* “Big Love, Big Heartache”, Elvis aparece no palco de uma sala de espectáculos sendo acompanhado ao vivo pela banda. No entanto os músicos surgem em silhueta, colocados em frente de um fundo azul enquanto Elvis percorre o palco iluminado apenas por um foco de luz. Esta interessante opção visual foi bastante utilizada como referencia ao estilo da cultura pop dos anos 60, como podemos constatar no videoclip de Beck “The New Polution” e de Cris Isaak “You Owe Me Some Kind of Love”, cantor cuja silhueta surge alternada por grandes planos no videoclip da balada “Can’t Do a Thing to Stop Me” cujo cenário iluminado em tons de rosa remete para a canção “Today, Tomorrow and Forever” do clássico *Viva Las Vegas* (1964).

2.3 – Bandas Sonoras e Números Musicais

Entre 1956 e 1969, Elvis Presley gravou cerca de trezentos temas musicais para os filmes que protagonizou. Entre *Love me tender* (1956) e *Change of Habit* (1970) o cantor participou em 31 filmes de ficção e deste conjunto de canções destacam-se duas dezenas de clássicos da pop rock, assim como perto de uma centena de temas relevantes para o período em questão mas que têm sido negligenciados graças à desvalorização crítica dos filmes e por extensão das respectivas bandas sonoras.

É significativo que este número impressionante de canções tenha sido escrito por um grupo reduzido de compositores. Na verdade apesar de podermos identificar cerca de

três dezenas de profissionais que contribuíram para as bandas sonoras de Elvis a maioria dos temas são da autoria das equipas formadas por Ben Weisman e Fred Wise e\ou Sid Wayne, pelas célebres duplas constituídas por Jerry Leiber e Mike Stoller, Doc Pomus e Mort Shuman, Sid Tepper e Roy Bennet a equipa de Bill Giant-Bernie Baum e Buddy Kaye e ainda Joy Byers que escreveu sozinha quatorze canções para os filmes de Presley. Esta situação é algo semelhante ao que se passou no musical clássico anterior ao rock em que apesar do significativo número de compositores que trabalhavam para os estúdios foram os temas escritos por Cole Porter, George e Ira Gershiw, Harold Arlen, Irving Berlin, Harry Warren e Johnny Mercer sendo reutilizados frequentemente em filmes da Paramount, Twentieth Century Fox e Metro Goldwyn Mayer. Deste modo as modo as bandas sonoras devem ser vistas como objectos de merchandising interdependentes do filme e não como álbuns rock, funcionando antes como extensão de uma obra cinematográfica do mesmo modo que as bandas sonoras de *My Fair Lady* ou *The Sound of Music* são parte dos respectivos filmes e shows da Broadway.

Apesar das origens sulistas e do papel fundamental que desempenhou na popularização de formas musicais vernaculares como o rithm and blues e o rockabilly, Elvis tinha perfeita consciencia da tradição musical em que estes filmes estavam enraizados e sabia que Tin Pan Alley era também uma das suas muitas influências.

A historiografia e a crítica musical têm ignorado ostensivamente a influência que o cinema e em particular as comédias musicais de Bing Crosby, Frank Sinatra, e especialmente Dean Martin tiveram na formação do gosto musical eclético de Elvis³⁹.

Um estudo comparativo das gravações de Dean Martin e Elvis Presley, revela a forte influência do crooner ítalo-americano no estilo vocal do cantor de Memphis, influência especialmente audível em alguns dos maneirismos vocais característicos de Presley, opinião defendida por Will Friedwald que num importante artigo sobre Presley diz:

If you start with Crosby, and you add occasional Italian curse words and mannerisms intended to suggest various states of inebriation, then you've got Dean Martin. Take away those Neapolitanisms, replace with a whole lot o' shakin', and essentially you've got Elvis. Those gyrations, the physical ones more than the vocal, simultaneously thrilled teenagers, annoyed

³⁹ É um facto historicamente reconhecido que na primeira sessão de gravação na Sun Records em 1954 Elvis propôs várias canções de Dean Martin e que sempre reconheceu o crooner como um dos seus ídolos. É igualmente revelador que em 1957 Elvis tenha feito questão de gravar uma versão da balada *True Love*, êxito recente de Bing Crosby no filme *High Society*, incluída no EP do filme *Loving You*.

adults, and gave satirists grist for the parody mill. Crosby directly anticipates Elvis's voice on his 1950 "Sunshine Cake," and when Martin does folkish material, the similarities to Presley are unmistakable. On his 1956 "Memories Are Made of This" (by the folkpop songwriter Terry Gilkyson) Martin sounds exactly like Elvis; when Presley sings "Angel" in his 1962 film *Follow That Dream*, he sounds exactly like Dino.⁴⁰

Basta escutar êxitos de Dean Martin como “Memories Are Made Of This” para entender a vocalização de “Doing the Best I Can” da banda sonora de *G.I Blues* ou ouvir com atenção o “Brahms Lullaby” que Dean gravou para o álbum de 1959 *Winter Romance* para perceber o “Big Boots” de *G. I Blues* (1960) ou ainda escutar “Return to Me” para compreender o que motivou Elvis a gravar “Surrender” e “No More”, este ultimo para o filme *Blue Haway* (1961).

Um dos aspectos que diferenciam os filmes protagonizados por Presley nos anos 60 das películas da década anterior é a utilização dos números musicais. Nos filmes dos anos 50 estas cenas eram quase sempre apresentadas como interpretações do personagem/ cantor que actuava num palco seguindo a estrutura básica do musical revue dos anos 30 e início dos anos 40 como por exemplo *Brodway Melody of 1940* de Norman Taurog. Pelo contrário nos filmes dos anos 60 é muito frequente surgirem números musicais integrados em cenas domésticas. Em *G.I Blues*, uma comédia musical na tradição das “service comedies” populares desde os anos 30, Elvis canta no chuveiro, no comboio e até uma canção de embalar a um bebé e em *Blue Hawaii* canta no carro, na praia e na prisão.

É importante notar que apesar de algumas excepções os temas que integravam as bandas sonoras dos musicais dos anos 50 eram geralmente canções pop/ rock contemporâneas que apesar de captarem o espírito do filme e da personagem não dependiam do argumento para serem apreciadas e justificadas. Pelo contrário nos filmes protagonizados pelo cantor nos anos 60 a maioria das canções dependem directamente da história para fazerem sentido, não apenas ao nível das letras mas também das melodias que incorporavam uma grande diversidade de elementos musicais anteriormente ausentes dos filmes e da musica de Elvis Presley. Por isso em *G.I Blues* cujo cenário é a Alemanha são utilizadas melodias populares como “Muss I denn” que

⁴⁰ Will Friedwald é um dos mais importantes historiadores da música popular americana. *Elvis Today: The King Lives on, but he's not who you always thought he was*. Artigo de opinião escrito em 2005, consultado através de http://www.elvisinfont.com/spotlight_beforeelvis.html em 12/10/2008.

se transforma em *Wooden Heart* e o “Barcarolle” dos Contos de Hoffman de Jacques Offenback se transforma em “Tonigth It’s So Rigth for Love”. Em *Blue Hawaii* Elvis canta temas tradicionais como “Aloha Oe” e “Ku-u- i- po” e apresenta a balada “Cant Help Falling in Love with You” baseada numa melodia francesa do séc. XIX, facto justificado pelas origens francesas de uma das personagens.

Estes exemplos abundam na discografia de Elvis dos anos 60 fortemente dominada pelas bandas sonoras, sendo mesmo possível encontrar uma canção onde podemos escutar uma guitarra portuguesa. Trata-se de “Sand Castles”, tema escrito por Herb Goldberg e Dave Hess para a banda sonora de *Paradise Hawaiian Style* (1966). A explicação é óbvia, ao escrever temas para uma determinada banda sonora os compositores procuravam incorporar elementos musicais relacionados com os cenários do filme, deste modo uma vez que o Hawaii contava com um considerável número de luso descendentes e dado que é reconhecida a influência da cultura portuguesa na música popular da região⁴¹, nada mais natural que integrar uma guitarra portuguesa numa balada que em minha opinião é vagamente remanescente do fado.

Esta utilização da música foi comum no musical de Hollywood durante décadas, resultando naquilo que é conhecido como o “musical integrado” em que o tema musical cumpre uma função de diálogo musicado ajudando a avançar a história, pelo que as letras e até as melodias estão intimamente relacionadas com uma cena específica do filme, o que naturalmente dificulta a sua apreciação por parte de um público que não o tenha visto. Deste modo canções como “ Song of the Shrimp”, “The Bulfigther was a Lady”, “The Lady Loves Me” ou “ Drums of the Island” podem parecer anacrónicas na discografia de um cantor como Elvis Presley e bastante difíceis de aceitar por parte dos puristas do Rock, mas quando vistas/ouvidas no contexto das cenas dos filmes para as quais foram criadas fazem sentido. No entanto o grau de integração musical destes filmes é variável sendo possível observar diferentes níveis, desde canções que cumprem a função de diálogo musicado às que simplesmente correspondem ao espírito da história ou à atmosfera do filme ou ainda as que são meras pausas musicais completamente irrelevantes para o desenvolvimento da história.

⁴¹ A influência portuguesa é reconhecida por musicólogos que defendem ter sido o cavaquinho o instrumento que deu origem ao yukelele.
Consultado através de http://en.wikipedia.org/wiki/Music_of_Hawaii em 12/10/2008.

Se é indiscutível que algumas das canções gravadas por Elvis para os filmes são medíocres, também não deixa de ser importante notar que os temas musicais obedeciam regra geral à necessidade de explicar uma determinada situação no filme derivando da tradição de composição originada pelo teatro musical da Broadway e que foi adoptada pelo cinema de Hollywood a partir dos anos 30.

Tomemos como exemplo o tema “Did’ Já Ever?” composto para a cena final do filme *G.I Blues* (1960). Seguindo os esquematismos do cinema musical o tema apresenta uma letra ligeira, com sentido de humor adequado à cena em questão e cuja melodia é condicionada ao contexto da película, nomeadamente as marchas militares, procurando no entanto adoptar uma instrumentação rock que a tornasse mais adequada ao universo musical de Elvis e ao gosto do público jovem.

Uma análise atenta destas cenas musicais permite-nos descobrir uma clara proximidade com a tradição musical do género, intimamente ligada aos compositores de Tin Pan Alley. Não penso que seja coincidência que o tema final do filme *G.I Blues* (1960), tenha semelhanças estruturais e temáticas “Gee I wish I was back in the Army” de Irving Berlin, um remake de um tema que o próprio Berlin escrevera no início dos anos 40 para o show da Broadway *This is the Army* (1941) e que resultou num dos momentos musicais mais interessantes do clássico *White Christmas* (1954) de Michael Curtiz.

Apesar de alguns compositores associados aos filmes de Elvis serem pioneiros da escrita de canções rock, casos de Jerry Leiber e Mike Stoller ou Doc Pomus e Mort Shuman, outros como Fred Wise, Ben Weisman, Sid Tepper e Roy Bennet vinham de uma tradição anterior mas procuraram criar uma ponte entre o estilo musical de Tin Pan Alley e a música rock.⁴² De facto é possível estabelecer uma ligação entre temas como “Belle from Barcelona” de Dean Martin e “The Bullfigther was a Lady” do filme *Fun in Acapulco*, não só porque Elvis foi influenciado pelo estilo vocal de Dean Martin e

⁴² Tal como sucedeu relativamente aos autores das Bandas Sonoras, foram vários os músicos originários da tradição musical pré – rock que colaboraram com Elvis nessas gravações. Foi o caso dos guitarristas Barney Kessel e Al Hendrickson, que anteriormente haviam gravado com artistas tão distantes do universo musical de Presley como Charlie Parker e Ella Fitzgerald mas também com Nat King Cole e Dean Martin cujo trabalho Presley apreciava bastante.

outros cantores Pop clássicos, mas também porque muitos dos seus compositores pertenciam à mesma tradição musical pré-rock de Martin, tendo inclusive no caso de Sid Tepper e Roy C. Bennet composto canções para o crooner ítalo-americano.

Apesar de estes compositores serem largamente ignorados pela crítica musical moderna que emergiu no final dos anos 60, é importante lembrar que se tratavam de profissionais respeitados na indústria. A dupla formada por Sid Tepper e Roy Bennet trabalhou entre 1945 e 1970 compondo cerca de 300 canções para nomes tão importantes como Frank Sinatra, Dean Martin, Peggy Lee, Tony Bennet, Rosemary Clonney e Elvis Presley.

Deste modo não surpreende que um tema como “Crawfish” da banda sonora de *King Creole* seja remeniscente de canções como “Peddler Man” e “Calipso Blues” enquanto “Meandering” parece ter inspirado “I love Only One Girl” do filme *Double Trouble*. “Chessai” da banda sonora de *Frankie and Johnny* revela semelhanças com “Hey Brother, Pour the Wine”⁴³ e “Confidence” da banda sonora de *Clambake* é um óbvio remake de “High Hopes”, popularizado por Frank Sinatra no filme de Frank Capra a *Hole in the Head*.

E se dúvidas restassem sobre a popularidade e influência que estes filmes e as respectivas bandas sonoras tiveram na cultura popular do início dos anos 60 bastaria recordar que foi a dupla de compositores americanos Sid Tepper e Roy Bennet, autores de dezenas de canções de Elvis, quem escreveu os maiores êxitos interpretados por Cliff Richard no musical britânico, *The Young Ones* (1962), incluindo uma das mais famosas baladas do cantor, “When the Girl in Your Arms” na qual Cliff copia claramente os maneirismos vocais de Elvis.

Ao longo dos anos, Hollywood e os filmes musicais tem sido responsabilizados por uma suposta decadência musical de Presley, no entanto foi em parte graças à máquina de promoção de Hollywood que no início dos anos 60 Elvis atingiu o seu maior nível de popularidade fora dos EUA, chegando aos primeiros lugares das tabelas de vendas internacionais com canções como “Its Now or Never”, “Surrender”, “Wooden Heart”,

⁴³ “Peddler Man”, “Meandering” e “Hey Brother, Pour the Wine” foram temas gravados por Dean Martin nos anos 50.

“Cant Help Falling in Love” e “Return to Sender” em países tão distantes como a Dinamarca, a África do Sul e a Austrália.

Sem Hollywood é possível que Elvis fosse hoje uma figura distante na história do rock tal como outros cantores importantes que se eclipsaram no início dos anos 60, caso de Chuck Berry, Jerry Lee Lewis ou Fats Domino.

Influenciado por toda a música popular Americana de Arthur “big boy” Crudup e os Blackwood Brothers a Hank Williams e de Dean Martin a Mario Lanza, Elvis nunca se considerou um cantor rock ou country mas simplesmente um cantor.

Na realidade este ecletismo musical fora sempre a ambição de Presley que questionado em 1954 por Marion Keisner da Sun Records:

“What kind of singer are you? Respondeu: I sing all kinds”, e quando lhe perguntaram: “Who do you sound like?” Simplesmente respondeu: “I sound like nobody!”⁴⁴.

No início dos anos 60 a sociedade americana procurava um novo tipo de música Pop, agradável, vagamente exótica, mas com uma batida rock dançável adequada a uma sociedade de consumo optimista que se deliciava na prosperidade do momento. A segunda metade dos anos 60 com toda a agitação social que a caracterizou e a emergência da contra cultura provocariam uma reacção a todo esse modelo de organização social e conseqüentemente ao tipo de entretenimento que o caracterizara. Mas por agora Elvis reinava. O rei do rock transformara-se naquilo que sempre sonhara. Um grande entertainer, tal como o seu ídolo, Dean Martin.⁴⁵

⁴⁴ Guaralnick, Peter, in *The King of Rock and Roll -The Complete 50's Masters*, RCA, 1992.

⁴⁵ Em Junho de 1960 quando Elvis filmava *G.I Blues* e Dean Martin *All in a Nigh's Work* nos estúdios da Paramount, Presley teve finalmente a oportunidade de conhecer o seu ídolo de adolescência tendo cantado os parabéns a Dean na festa que o estúdio preparou para comemorar o 43º aniversário do cantor itálo-americano.

III – O Musical Adolescente e a Série B

3.1- O Musical Adolescente e a Série B

Em 1965 a carreira cinematográfica e discográfica de Elvis Presley entrou em declínio. Esse facto deveu-se em grande parte às profundas alterações sociais que os EUA e o Mundo atravessaram num período que começa com a guerra do Vietnam e se prolonga até ao assassinato de Martin Luther King.

Em meados dos anos 60 as gerações mais velhas encontravam na TV uma fonte de entretenimento familiar enraizado em valores conservadores e baseado no modelo de entretenimento da época dourada de Hollywood. No pequeno ecrã abundavam os westerns as sitcoms e os programas de variedades com cantores familiares como Perry Como, Andy Williams, Bing Crosby e Dean Martin. Pelo contrário o público de cinema predominantemente jovem exigia de Hollywood filmes menos conservadores, mais realistas e artisticamente ambiciosos com algum do espírito inovador do cinema europeu, nomeadamente um cinema que reflectisse a realidade social e cultural deste período.

O visionamento atento e o estudo das condições de produção dos filmes protagonizados por Elvis no período que se situa entre 1965 e 1967 revelam que com a excepção de *Paradise Hawaiian Style* (1966) rodado em exteriores no Hawaii, todos os filmes são de modo mais ou menos assumido produções de Série B. Este facto explica-se pela diminuição do número de espectadores nos filmes do cantor, fenómeno directamente relacionado com o aparecimento de uma nova geração de adolescentes que reclamou para si novos heróis, em especial bandas britânicas como os Beatles os Rolling Stones e os Animals.

Como consequência desta revolução musical Elvis perdeu alguma popularidade e toda uma geração de cantores (Pat Boone, Bobby Darin, Ricky Nelson, Os Everly Brothers, Frankie Avalon e Roy Orbison) desapareceram gradualmente das tabelas de vendas.

As mudanças iniciadas por Elvis e alguns dos pioneiros do rock na indústria discográfica americana dos anos 50 prosequiram pela mão dos Beatles e de outras bandas britânicas que não se limitaram a lançar uma nova moda musical mas antes impuseram a supremacia do modelo de compositor intérprete que Bob Dylan tinha vindo a desenvolver desde o início da década.

Num ambiente de profundas alterações sociais e culturais em que a sensibilidade do público mudou consideravelmente o Coronel Tom Parker convenceu Elvis a assinar um contrato com o Produtor Sam Katzman, conhecido como o Rei da Série B. Com esta parceria o unico objectivo do Coronel foi baixar os custos de produção dos filmes do cantor, tornando-os financeiramente rentáveis na era dos Beatles e dos Stones⁴⁶.

Foi neste período que os filmes de Presley passaram a ser dirigidos exclusivamente à sua base incondicional de fãs, que ainda era significativa e permitia rentabilizar filmes mediocres e repetitivos como *Girl Happy* (1965), *Paradise Hawaiian Style* (1966) *Spinout* (1966) e *Clambake* (1967). Na verdade entre 1965 e 1967 Elvis viveu numa espécie de limbo cinematográfico revisitando constantemente o mesmo tipo de histórias que com a excepção de *Harum Scarum* e *Frankie and Johnny* reciclavam os êxitos do início da década, numa sucessão de comédias musicais que apesar do ano de produção mantinham os valores e a mentalidade de 1960.

É curioso verificar que entre *GI Blues* (1960) e *Spedway* (1968) pouco mudou no universo cinematográfico habitado por Elvis Presley, facto que se deveu acima de tudo à alienação em que viviam os produtores destes filmes que procuravam obter lucros faceis recorrendo uma fórmula segura que alguns anos antes havia sido adaptada ao cantor com bastante sucesso. Mas aquilo que os produtores de Hollywood e o Coronel Parker levaram bastante tempo a perceber foi que o declínio de popularidade dos filmes de Presley não se ficou a dever apenas a uma mudança do gosto musical adolescente com Elvis, Pat Boone e Ricky Nelson a serem substituídos nas suas preferências pelas Bandas Britânicas, mas antes a uma verdadeira revolução cultural que como seria de prever influenciou fortemente o modo como os espectadores encaravam os filmes produzidos por Hollywood.

⁴⁶ O Empresário de Presley recebia 50% do cachet do cantor, negociando por isso os contratos de Elvis apenas na base do lucro imediato e descurando a qualidade dos filmes que o cantor protagonizava.

Neste período de contestação social em que o movimento dos direitos Civis de Martin Luther King conquistava o apoio de muitos jovens brancos e Malcom X inspirava a revolta entre os jovens negros. Em plena escalada da guerra do Vietnam, com as imagens brutais da destruição a passarem diariamente nos telejornais e um número record de jovens de classe média a frequentarem as universidades públicas⁴⁷, não surpreende que a sensibilidade e as preocupações da juventude americana tivessem mudado significativamente.

Perante este cenário não deixa de ser curioso que filmes como *Girl Happy* (1965), *Spinout* (1966) e *Clambake* (1967) tenham sido produzidos tendo em vista o público e o circuito comercial dos chamados “teenpics”. Elvis viu-se deste modo relegado para o nicho de mercado ainda significativo dos filmes adolescentes de Série B, consumidos em salas de segunda categoria nos subúrbios e nos drive ins.

Tendo perdido o estatuto de ídolo adolescente (a geração dos anos 50 entrara já na idade adulta) o potencial comercial de Elvis tornara-se na opinião dos produtores mais reduzido. Apesar disso, e desafiando a lógica, em vez de oferecerem a Presley papeis em filmes direccionados para o público adulto optaram por continuar a rentabilizar a popularidade do cantor numa série de comédias musicais cujo modelo já não era o da comédias musical clássica que inspirara os seus maiores êxitos, mas antes o filme adolescente que constituia um importante nicho de mercado graças a êxitos como *Gidget* (1959) ou os chamados Beach Party Movies⁴⁸, películas produzidas pela AIP entre 1963 e 1966 e que Gary Morris descreveu do seguinte modo:

The films exist in an insular world untroubled by the Cold War (fear of nuclear holocaust), collapsing race relations, exploding criminality and drug use, the sexual revolution, and the emerging Vietnam War. They show teenagers as wistful, comic, conformist creatures, sexless and predictable, ultimately willing to carry on the traditions of consumer capitalism that they, as voracious consumers themselves, clearly benefit from.⁴⁹

⁴⁷ Como parte do Programa de Governo do Presidente Democrata Lyndon Johnson conhecido como Great Society, o Governo Americano investiu enormes somas de dinheiro no ensino público tendo igualmente criado bolsas de estudo e empréstimos a baixo custo.

⁴⁸ Protagonizados por Frankie Avalon, cantor famoso no início dos anos 60 e pela jovem actriz Annette Funicello conhecida como apresentadora do Mickey Mouse Show.

⁴⁹ Gary Morris, *AIP Beach Party Movies*, consultado através de: http://www.brightlightsfilm.com/21/21_beach.html, em 12/10/2008.

Concebidos como fantasias adolescentes em que os protagonistas são os jovens adultos da geração de Presley, as personagens destes filmes comportam-se como adolescentes crescidos que beneficiam das vantagens da idade adulta, nomeadamente uma maior liberdade sexual, que apesar de implícita é tratada de acordo com os códigos morais conservadores do início da década. Nestas películas assistimos às aventuras românticas de Elvis e os seus amigos que para além de se envolverem em previsíveis jogos de sedução se divertem em corridas de automóveis ou de barcos (*Spinout, Clambake e Spedway*) e cantam numa banda (*Girl Happy, Spinout e Double Trouble*) tudo isto tendo como pano de fundo as praias, as piscinas, os clubes nocturnos e as pistas de corridas.

Girl Happy, Spinout, Clambake e Spedway são filmes que apesar de protagonizados por personagens adultas correspondem à descrição que Thomas Doherty fez das comédias musicais adolescentes conhecidas por “teenpics”:

Fullfilling the best hope of the older generation, the clean teenpics featured an aggressively normal, traditionally good looking crew of fresh young faces, “good kids” who preferred dates to drugs and crushes to crimes⁵⁰.

O estatuto de Série B destes filmes assim como a total vacuidade das histórias contribuiu não só para a enorme desvalorização de Elvis como actor mas também como cantor, uma vez que as bandas sonoras, salvo raras excepções, eram compostas por temas medíocres que por serem escritos para cenas específicas do filme acabavam por reflectir a futilidade dos argumentos. Na era dos Beatles, Stones e de Bod Dylan, o público interessado em ouvir banalidades como “A Dog’s Life” ou “Beach Schack” reduzia-se aos fans mais fanáticos do cantor.

Apesar de se sentir bastante descontente com este tipo de películas, Elvis continuava preso por contrato a produtores veteranos que haviam perdido a noção do gosto real do público americano, transformando Presley numa peça da cada vez mais ultrapassada máquina de produção Hollywodesca. Na opinião de John Mundy:

⁵⁰ Doherty, Thomas, in *Teenagers and Teenpics: The Juvenilization of American Movies in the 50’s*, p. 195.

Presley's later films in the 1960's so often criticized for their bland musical and filmic aesthetics; seem the logical outcome of Presley's assimilation into the dominant commercial mainstream which began with his very first films.⁵¹

Ao analisar atentamente as interpretações do cantor nos filmes deste período não é difícil perceber que apesar do seu profissionalismo a convicção e o empenho que colocava nestes papéis foi diminuído gradualmente até atingir um nível de desinteresse bem evidente em películas como *Paradise Hawaiian Style* (1966) *Spinout* (1967) e *Clambake* (1967). De facto depois de *Follow That Dream* (1962) Elvis teria de esperar por *Easy Come, Easy Go* estreado em 1967 para poder participar num filme que fosse ligeiramente diferente da fórmula estabelecida em *G.I Blues*.

E no entanto passadas várias décadas sobre a sua estreia, estes filmes normalmente classificados como produtos de Série B dirigidos ao público fanático do cantor, levantam hoje sérios desafios ao historiador de cinema cuja sensibilidade não se limite a uma análise da obra cinematográfica segundo padrões tradicionais de “qualidade” como a mensagem do argumento o brilhantismo formal do realizador ou o nível das interpretações, mas que pelo contrário analise estes filmes enquanto artefactos da cultura popular da época.

Em que medida estas películas que foram consideradas irrelevantes não são hoje importantes para perceber o público que as consumia e a Indústria que as produzia?

Para compreender melhor o real significado destes filmes na sociedade americana dos anos 60 é fundamental analisá-los sob uma nova perspectiva, recorrendo para esse efeito a conceitos estéticos introduzidos por autores partidários do conceito de pós-modernismo, que é hoje um importante instrumento teórico para a análise de todas as formas de arte e cultura do séc. XX, e como tal igualmente importantes para o estudo do cinema e da sua relação com a cultura popular.

Deste modo quando analisados sobre uma perspectiva pós-moderna do cinema ou recorrendo aos instrumentos teóricos dos Estudos Culturais, filmes tradicionalmente desvalorizados pela crítica e mesmo pelos fans do cantor, levantam algumas questões interessantes no que diz respeito a conceitos como o Camp e Paródia.

⁵¹ Mundy, John, *Popular Music on Screen – From Hollywood Musical to Music Video*, p. 123.

É precisamente à luz destes conceitos teóricos que podemos fazer hoje uma releitura de filmes como *Harum Scarum* (1965), *Frankie and Johnny* (1966) e *Double Trouble* (1967) sendo que o primeiro é normalmente considerado o pior filme da carreira de Elvis Presley.

3.2- Entre o Camp e a Paródia:

Harum Scarum, Frankie and Johnny e Double Trouble

Um dos factores que distingue os grandes êxitos da carreira de Elvis Presley, tolerados pela crítica e entusiasticamente consumidos pelo público, dos filmes que foram classificados como fracassos e são desvalorizados até pelos fans do cantor é precisamente a consciência dos espectadores em relação ao decréscimo dos valores de produção e à alteração de tom que a partir de meados da década de 60 podemos detectar em algumas destas películas.

De facto as características Kitsch dos filmes protagonizados pelo cantor no início da década manifestavam-se de modo relativamente subtil o que permitia ao público deleitar-se sem ter plena consciência da natureza estética do objecto que consumia.

Pelo contrário em meados dos anos 60, o Kitsch da década anterior degenerou em muitos casos numa sensibilidade Camp que adoptou frequentemente um tom de paródia a géneros característicos do cinema de Hollywood.

Esta tendência deveu-se a uma conjugação de factores internos e externos à indústria cinematográfica americana. Em primeiro lugar devemos considerar a crise de espectadores que Hollywood vivia desde os finais dos anos 40 quando a televisão começou gradualmente a substituir o cinema como principal meio de entretenimento, fenómeno que produziu alterações consideráveis na lógica de produção de Hollywood que procurou afastar os espectadores do pequeno ecrã apostando na inovação técnica (Cinemascope, Vista Vision, Stéreo Sound, 3 D e Odorama) e na produção de filmes de aventuras, épicos, bíblicos ou simplesmente comédias românticas em localizações exóticas.

Enquanto os grandes estúdios reduziam custos, diminuían a produção e investiam cada vez mais em grandes produções, produtores independentes como Sam Katzman, Joe Pasternak, Irwin Allen, Charles H. Schneer e Samuel Arkoff concentravam os seus esforços no lucrativo nicho de mercado dos filmes adolescentes. Fossem musicais, filmes de terror ou simplesmente aventuras de ficção científica, estas películas tinham em comum o facto de serem produções de Série B o que não impedia que por vezes tentassem recriar o glamour e o sentido de espectáculo das grandes produções.

Foi deste modo que Irwin Allen concebeu *Voyage Under the Sea* (1961) e *Five Weeks in a Balloon* (1962) que procuravam retomar o êxito de filmes como *20.000 Leagues Under the Sea* (1954) e *Around the World in 80 Days* (1956) e que precisamente pelo nível de ambição e artifício que demonstravam resultam em divertidos exemplos de Camp, conceito introduzido por Susan Sontag em 1964⁵².

A juntar aos factores internos da indústria do entretenimento é importante considerar factores externos que alteraram o modo como os espectadores consumiam os filmes, nomeadamente as alterações sociais que os EUA e o Mundo viveram neste período e que motivaram um certo grau de rejeição do tipo de filmes que Hollywood produzia. Factores como a maior difusão do cinema europeu entre as elites intelectuais e o crescente número de estudantes universitários, a popularização da teoria de autor e da Nouvelle Vague, o início guerra do Vietnam e a sua transmissão na TV ou a agitação social e a luta pelos direitos cívicos das minorias raciais, reflectiram-se igualmente num descontentamento relativamente ao modelo de entretenimento de Hollywood que veiculava ainda um conjunto de valores morais e culturais cada vez mais contestados pela juventude americana. Percebendo a crescente rejeição do modelo clássico de entretenimento de Hollywood, baseado durante décadas em géneros e no culto da personalidade das estrelas, os Estúdios decidiram utilizar os realizadores e actores veteranos que tinham sobre contrato em projectos que adoptavam uma atitude diferente perante os géneros e as suas convenções assim como as estrelas de cinema com eles identificados.

⁵² “A sensibility that revels in artifice, stylization, theatricalization, irony, playfulness, and exaggeration rather than content” in Sontag, Susan, *Notes on Camp*, 1964.

É nesta perspectiva que podemos perceber a popularidade de Dean Martin, actor, cantor e comediante que após a separação de Jerry Lewis criou uma screen persona fortemente desenvolvida em torno da auto-parodia, como sucede nos três filmes da série Matt Helm em que parodiava não só os filmes de espões ao estilo de James Bond mas acima de tudo a sua própria imagem de apreciador da bebida e mulherengo inveterado.

Outros exemplos famosos desta tendência para parodiar géneros são *The Glass Bottom Boat* (1966) com Frank Thaslin a dirigir a popular Doris Day numa sátira aos filmes de espionagem, *The Liquidator* (1966) em que Rod Taylor representa um agente secreto com medo de andar de avião e que não suporta ver sangue, *Cat Ballou* (1965) de Elliot Silverstein em que Lee Marvin e Jane Fonda mostram que o velho Oeste não é o que julgávamos ou ainda *The Fearless Vampire Killers* (1967) no qual Roman Polansky parodia os filmes de vampiros.

Na verdade o western foi o género mais parodiado ou não tivesse sido este uma das bases de toda a indústria de Hollywood. Deste modo é significativo que a produção de westerns americanos tenha descido a níveis extremamente reduzidos sendo substituídos pelos westerns televisivos e que os maiores êxitos do género tivessem sido por um lado os euro westerns de Sérgio Leone e por outro paródias como o referido *Cat Ballou* (1965), *Texas Across The River* (1966) ou *Support Your Local Sheriff* (1969).

Foi neste contexto que Elvis Presley participou em *Harum Scarum* (1965), produzido por Sam Katzman⁵³ e realizado por Gene Nelson. O filme conta as aventuras de um galã aventureiro num país oriental, remetendo claramente para um género com tradição em Hollywood desde os filmes mudos de Rodolfo Valentino e Douglas Fairbanks às películas de Série B dos anos 40 e 50 como *The Prince That Was a Thief* (1951) de Rudolph Mate, ou *Son of Ali Baba* (1952) de Kurt Newman, ambas produzidas por Sam Katzman e protagonizadas por Tony Curtis, um dos ídolos de adolescência de Presley.

⁵³ Sam Katzman foi um produtor conhecido pelo seu trabalho na Série B tendo sido responsável por vários musicais adolescentes, casos de *Rock Around The Clock* (1956), *Calypso Heat Wave* (1957), *Juke Box Rithm* (1959) e *Twist Around the Clock* (1961).

Tal como os filmes de Tony Curtis também *Harum Scarum* foi concebido como uma produção de Série B. Rodado em apenas 18 dias nos velhos cenários da MGM o filme aproveitou o guarda-roupa utilizado em *Kismet* (1955).

O elenco composto por actores pouco conhecidos ou provenientes da TV ofereceu interpretações medíocres, facto que aliado aos cenários obviamente falsos e a um argumento cheio de clichés, provocou uma compreensiva rejeição da crítica e do público com a consequente classificação do filme como um embaraço na carreira de Elvis.

No entanto uma análise desta obra à luz das teorias apresentadas por Susan Sontag permite-nos identificar em *Harum Scarum* uma inegável sensibilidade Camp.

Se como Susan Sontag defende, “*the essence of Camp is its love of the unnatural: of artifice and exaggeration*”⁵⁴ *Harum Scarum* é um bom exemplo de Camp cinematográfico uma vez que retoma um género de filmes que se caracterizava por um enorme artificialismo e cujo exotismo de bazar era revelador da visão superficial e fantasiosa que Hollywood transmitia das culturas e modos de vida não ocidentais.

Em *Harum Scarum* (1965) Elvis representa Jonhny Tyrone, actor/cantor galã de Hollywood que se desloca a um remoto país do Médio Oriente para a antestreia do seu novo filme “Sands of the Desert” como parte de uma campanha promovida pelo Departamento de Estado com o objectivo de abrir novos mercados para os EUA, (que se presume pretendem exportar os seus bens de consumo, incluindo os filmes produzidos por Hollywood, em troca de petróleo). Curiosamente a história de *Harum Scarum* o “verdadeiro” filme que se segue a essas cenas iniciais do “film on film *Sands of the Desert*, começa com um número musical em que o actor Jonhny Tyrone interpreta para uma plateia de ilustres convidados o tema “Go East Young Man!” que adapta a célebre frase de Horace Greeley⁵⁵, um dos ideólogos do “Manifest Destiny”, sugerindo deste modo o apetite expansionista americano voltado agora para as riquezas do Médio Oriente.

⁵⁴ Sontag, Susan, *Notes on Camp*, consultado online em: www9.georgetown.edu/faculty/irvinem/theory/Sontag-NotesOnCamp-1964, em 12/10/2008.

⁵⁵ Horace Greeley, o editor do *New York Tribune* em meados do séc. XIX, escreveu um célebre editorial em 1865 incitando a jovem nação americana a expandir-se para os territórios do Oeste.

Logo nas cenas iniciais o espectador percebe que este *Harum Scarum* é um filme tão artificial e cheio de clichés como aquele que acabara de ser exibido aos protagonistas, o tal *Sands of the Desert*, iniciando-se não uma versão up-grade mas antes uma réplica desse tipo de histórias onde abundavam os sultões e as princesas, os haréns e os aventureiros.

Mas o que distingue *Harum Scarum* de outros filmes protagonizados por Elvis Presley é o facto do argumentista Gerald Drayson Adams⁵⁶ em parceria com o realizador Gene Nelson, consciente das limitações do projecto que lhe fora confiado, ter concebido *Harum Scarum* como um exercício de paródia a todo um género cinematográfico e aos valores inerentes a esse tipo de películas.

Gene Nelson um ex. actor- dançarino que participara em *Tea for Two* (1951) ao lado de Doris Day e no popular *Oklahoma* (1955) tinha já dirigido Elvis em *Kissin Cousins* (1964) o primeiro filme do contrato assinado com Sam Katzman e no qual já é possível detectar vestígios do estilo de paródia que abunda na comédia americana deste período e surge de modo perfeitamente assumido em *Harum Scarum* (1965).

Como referi não só a sensibilidade Camp se torna bastante visível e relativamente apreciada durante este período como muitos filmes americanos assumem uma atitude de paródia para com os géneros a que pertecem e os seus protagonistas. Para Linda Hutcheon, a paródia consiste numa imitação com um distanciamento crítico que frequentemente recorre ao cómico e utiliza a ironia como mecanismo retórico para permitir ao leitor ou espectador interpretar e avaliar a paródia⁵⁷.

A confirmar esta atitude pós-moderna encontramos em *Harum Scarum* um sub-texto ideológico que confirma a opinião da autora quando defende que:

⁵⁶ Gerald Drayson Adams formou-se em Oxford e trabalhou durante anos como agente literário até iniciar uma carreira de argumentista no início dos anos 40, tendo assinado o argumento de vários westerns incluindo o curioso *Son of Cochise* de Douglas Sirk e um número considerável de filmes de aventuras localizados no Oriente, casos de *Flame of Araby*, *The Prince that was a Thief* e *Son of Ali Baba*.

⁵⁷ Hutcheon, Linda, *Uma Teoria da Paródia*, p. 47, 55, 56, 100.

Por outras palavras, a paródia é, neste século, um dos modos maiores de construção formal e temática de textos. E para além disso, tem uma função hermenêutica com implicações simultaneamente culturais e ideológicas.⁵⁸

É precisamente esta implicação ideológica que podemos detectar em *Harum Scarum* em particular na cena em que Jonhny Tyrone impede um ladrão de lhe roubar a carteira (um dos clichés do género):

Ladrão: Aeroport? American Embassy? But you forget noble client, this kingdom has been isolated from the rest of the world for 2000 years?

Johny Tyrone: You tryng to say that Lunakan hasn't been receiving any American foreign aid?

Ladrão: No noble client. But the ideia of American foreign aid fascinates me. How do I get that?

Johny Tyrone : If you insult every American you meet, youre setched” (sorriso ironico)

A ironia evidente nesta cena é uma das características da paródia, pois ela é o principal mecanismo retórico que permite ao espectador interpretar e avaliar o filme⁵⁹.

Se aparentemente a personagem de Elvis funciona como um aliado do Imperialismo económico americano, tal não passa de uma ilusão pois o filme está perfeitamente consciente dos clichés utilizados por Hollywood neste sub-género cinematográfico e utiliza-os de modo a permitir precisamente essa identificação por parte do espectador atento.

É evidente que *Harum Scarum* procura desconstruir toda uma série de convenções e clichés de representação característicos dos filmes “orientais” de Hollywood, e que no seu enorme artificialismo funciona como um exercício de Camp que juntamente com os filmes de Ed Wood e as comédias de Jerry Lewis se encontra entre os objectos pioneiros de um certo tipo de cinema pós-moderno que tem em Jack Smith, John Waters, Tim Burton e Quentin Tarantino, quatro dos seus principais autores.

Nesta película de orçamento modesto é possível encontrar duas atitudes características do cinema pós-moderno, ambas complementando-se. Por um lado a sensibilidade Camp que deriva do artificio exagerado das personagens e do estilo visual do filme e por outro a Paródia a esse mesmos clichés e situações características do género.

⁵⁸ Hutcheson, Linda, *Uma Teoria da Paródia*, p.13.

⁵⁹ Hutcheon, Linda, *Uma Teoria da Paródia*, p. 47

Igualmente concebido como uma paródia é *Double Trouble* (1967) no qual Presley interpreta Guy Lambert um cantor popular nas discotecas de Londres onde actua para um público fiel, maioritariamente feminino, e do qual faz parte Jill Conway uma jovem herdeira que se apaixona pelo cantor. As peripécias do filme envolvem um cómico trio de ladrões de jóias e um vilão que pretende apoderar-se da herança de Jill a todo o custo.

Com argumento de Jo Heims, autor do clássico *Play Misty For Me* (1971) que marcou a estreia de Clint Eastwood como realizador, *Double Trouble* assume-se claramente como paródia musical dos trillers Hitchcockianos e seus derivados, pastiches como *Charade* (1963) ou *Arabesque* (1966) ambos realizados por Stanley Donen⁶⁰. Tal como nos filmes do mestre do suspense em *Double Trouble* encontramos o recurso ao McGuffin (as jóias roubadas que todos procuram), e o tema do falso culpado (Elvis é acusado de ser o ladrão de jóias). Numa cena digna de *North by Northwest* (1959) Presley é agredido por um estranho que ao perceber que se enganou no apartamento diz: “you probably deserved it anyway!”. Tratados de forma ligeira mas simbolicamente reforçados pela presença de John Williams, conhecido pela sua participação em *Dial M for Murder* (1954) e *To Catch a Thief* (1956) para além de vários episódios da série *Alfred Hitchcock Presents*, os temas hitchcockianos e a estrutura do triller são integrados na estrutura base dos musicais do cantor, nomeadamente as cenas românticas com baladas melosas em que Elvis seduz uma rapariga prestes a completar dezoito anos, a relutância em envolver-se com uma admiradora mais velha, as cenas musicais na discoteca que afirmam o estatuto de sex symbol, a luta obrigatória que serve para reforçar a sua masculinidade e a cena com as criancinhas em que o cantor revela o seu instinto paternal.

Uma vez que a acção do filme se desenrola em Inglaterra e na Bélgica é possível que o argumentista tenha concebido algumas cenas ao estilo das comédias musicais protagonizadas pelos Beatles, o que pode eventualmente explicar a presença do actor Arthur Babcock que interpretara o papel de road manager da Banda em *Hard Days Nigth* (1964). Se assim foi, essa tentativa não resulta, possivelmente pelo facto de Norman Taurog ter preferido abordar o argumento na perspectiva de uma comédia

⁶⁰ Neste caso Cliff Richard antecipou-se a Elvis ao protagonizar *Finders Keepers* (1966) uma comédia musical inspirada nos thrillers Hitchcockianos e nas aventuras de James Bond

screwball ao estilo clássico de Hollywood, com o qual estava obviamente mais familiarizado.

Outro exemplo da sensibilidade Camp que caracterizou as películas protagonizadas por Presley em meados da década de 60 é *Frankie and Johnny* (1966) de Fred de Córdova. Trata-se de um filme de época que pretendia ser um exercício de “americana”⁶¹ em parte reminescente de filmes como *Show Boat* (1951) de George Stevens, e cuja acção inspirada pela célebre canção popular do mesmo nome, se situa num Riverboat (barco a vapor) que funciona como casino/teatro itinerante de Vaudeville.

Esta película na época considerada ultrapassada e realizada sem qualquer brilhantismo constitui um dos últimos exemplos de um género de filme musical produzido em Hollywood desde os anos trinta até meados dos anos cinquenta⁶². Mais do que um filme “antiquado” *Frankie and Johnny* é um excelente exemplo da sensibilidade pós-moderna que resulta do mesmo contexto social que originou neste período as obras de artistas como Andy Warhol e Roy Lichtenstein, artistas que iniciaram nos anos 50 um processo de valorização da cultura popular americana, dos ícones do cinema⁶³ à estética da BD, passando pela publicidade e outros símbolos da sociedade de consumo.

De facto, se originalmente o projecto de *Frankie and Johnny* tinha como objectivo produzir um *pastiche* para um público revivalista, a verdade é que o filme acaba por funcionar como homenagem à cultura popular americana cujas origens evoca, revelando um gosto pelo artificialismo, a estilização e o exagero que o colocam inegavelmente no âmbito do mais puro Camp. Na verdade os cenários artificiais, as roupas coloridas, a fotografia brilhante, a música agradável e fácil, as personagens e situações esquemáticas, o exagero emocional e o tom de comédia, contribuem para identificar nesta película uma inegável sensibilidade Camp.

⁶¹ Termo frequentemente utilizado para definir obras ou filmes cuja temática e o estilo estejam relacionadas com aspectos típicos da cultura dos EUA.

⁶² Obras como *Judge Priest* (1934) e *Steamboat Round the Bend* (1935) de Jonh Ford, *Meet Me in St. Louis* (1944) de Vincente Minnelli, *State Fair* (1945) de Walter Lang e *Easter Parade* (1948) de Charles Walters são alguns dos melhores exemplos de “Americana”.

⁶³ Durante os anos 60 Andy Warhol produziu um conjunto de trabalhos cujo tema era a imagem dos ícones do cinema, incluindo Elvis Presley (1964).

Ao contrario de obras como *Show Boat* (1929,1936 e 1951) ou *Meet me in St Louis* (1944) e *State Fair* (1945) que transmitem um sentimento de nostalgia pelo final do séc. XIX e início do séc. XX, *Frankie and Johnnie* (1966) é um exercício de cinema pós-moderno porque o seu revivalismo é dirigido não a essa época específica mas aos filmes que a evocavam e que marcaram o imaginário popular americano, funcionando desse modo como homenagem a dois períodos distintos da cultura popular americana transformada em industria de entretenimento.

É por isso mais do que adequado que um dos maiores nomes da cultura popular do séc. XX protagonize um filme que constitui uma singela homenagem às origens de uma parte importante dessa mesma cultura e que, à semelhança de Elvis, foi no seu tempo considerada vulgar e de mau gosto, servindo supostamente apenas para consumo das classes baixas, incapazes de apreciar a “verdadeira cultura”, aquela que era importada ou imitava a arte europeia com todos os seus ideais classicistas e elitistas.

Não é demais lembrar que é precisamente no final do século XIX, que surgem os primeiros movimentos intelectuais americanos a defender a individualização e emancipação da cultura americana em relação à europeia, e é nesse contexto que surgem artistas como Mark Twain, (considerado o autor do primeiro grande romance americano) e Frederic Remington (figura maior da arte western), dando início a um longo processo de aceitação e valorização da cultura autóctone americana de raiz popular que culminou um século depois na obra de personalidades tão distintas como Louis Armstrong, John Ford, Hank Williams, Jerry Lewis, Elvis Presley, Andy Warhol, Stan Lee e Susan Sontag.

Visto nesta perspectiva, aquele que foi recebido como um dos filmes mais “antiquados” da carreira de Elvis Presley, foi curiosamente um dos mais modernos.

IV – Elvis Presley e a Contra Cultura dos Anos 60.

4.1 – A nova cultura juvenil nos filmes de Elvis Presley: *Easy Come, Easy Go, Live a Little, Love a Little e Change of Habit*

A 3 de Outubro de 1966 Elvis Presley iniciou a rodagem de *Easy Come, Easy Go*, que viria a estrear em Março de 67. No contexto da carreira de Elvis esta película assinala o fim da associação com o lendário produtor Hal Wallis, responsável pela vinda do cantor para Hollywood e produtor de quase todos os grandes êxitos da carreira de Presley.

Easy Come, Easy Go (1967) é uma comédia romântica que se desenvolve em torno da caça a um tesouro submarino pertencente a um navio afundado na costa da Califórnia durante o séc. XIX. Elvis interpreta um tenente da marinha especialista em mergulho subaquático que a poucos dias de abandonar o serviço militar descobre acidentalmente os destroços de um navio afundado. Até aqui nada de invulgar, no entanto dois aspectos destacam esta película de todas as protagonizadas por Elvis até ao momento.

Em primeiro lugar esta é a primeira vez que um filme de Presley reconhece a existência de uma nova cultura jovem, diferente da que Elvis fora o principal precursor (o Rock e a Pop dos anos 50 e início dos anos 60). Dobie Marshal a protagonista feminina do filme interpreta uma jovem dançarina moderna (Go-Go Dancer) praticante de Yoga que frequenta um centro comunitário onde jovens beatnicks e hippies experimentam novas concepções artísticas.

Em segundo lugar *Easy Come, Easy Go*, estabelece o modelo da maioria dos filmes que se seguirão entre 68 e 70, registando-se uma diminuição do número de canções, uma reaproximação ao modelo da comédia musical e o progressivo abandono dos Lp's com as bandas sonoras que dominaram a carreira do cantor entre *Pot Luck* de 1962 e a gravação do famoso programa televisivo *Elvis 68 Special*.

Quando estreou em 1967 *Easy Come, Easy Go*, foi um fracasso de bilheteira tendo recuperado com dificuldade os custos de produção⁶⁴, um facto surpreendente se considerarmos os excelentes resultados de todos os filmes do cantor, com excepção de *Wild in The Country*. Este facto deveu-se na opinião de Douglas Brode⁶⁵ não a uma diferença qualitativa deste filme em relação a outras produções de Hal Wallis mas antes uma certa estranheza que os fans do cantor terão sentido perante uma história que introduz no universo filmico de Presley uma série de elementos até aí ausentes, nomeadamente a contra cultura e o estilo de vida dos Beatnicks e Hippies que por esta altura assumiram a revolta da juventude americana contra o *Establiment* e a guerra do Vietnam.

Em *Easy Come, Easy Go*, Elvis interpreta Ted Jackson um tenente da Marinha prestes a terminar a sua missão de serviço, uma personagem madura que representa os valores não só da base de fans do cantor mas também aquilo que Nixon chamava de silent majority. O que faz de *Easy Come, Easy Go*, uma obra surpreendente no cânone Presleyano é a mudança de atitude da sua personagem. Inicialmente Ted é bastante irónico em relação ao estilo de vida de Jo e dos seus amigos Beatnicks e Hippies que se reúnem no centro de artes para fazer Yoga, meditar, festejar, debater e experimentar novas formas de arte, mas esta atitude muda gradualmente ao longo do filme culminando com uma relação amorosa entre Ted (Elvis) e Jo (Dodie Marshall).

Nesta película cujo argumento foi assinado por Alan Weiss, um colaborador de Hal Wallis durante a década de 60⁶⁶, encontramos claras referências à nova sensibilidade cultural dos jovens americanos. Numa das cenas passada no centro de artes Elvis observa três raparigas em bikiny com o corpo pintado de cores diferentes que se rebolam numa enorme tela sob supervisão de um jovem artista plástico. Perante a sua surpresa Jo responde: “People always make fun of the things they don’t understand”. Jo é uma rapariga moderna e independente, bem diferente da sedutora convencional interpretada por Pat Priest. De facto no final do filme ficamos com a sensação que a

⁶⁴ Os filmes de Presley tinham custos de produção que oscilavam entre os 2 e os 3 milhões de dólares com receitas que variavam entre os 2 e meio e os 4 milhões só nos EUA, pelo que as receitas dos mercados internacionais tornavam os filmes bastante lucrativos.

⁶⁵ Brode, Douglas, *Elvis Cinema and Popular Culture*, 2006.

⁶⁶ Segundo Bernard Dick, biógrafo de Hal Wallis, Allan Weiss manteve uma relação amorosa com o braço direito de Wallis, o produtor associado Paul Natham, o que explica que toda a sua carreira tenha sido feita nos projectos menos ambiciosos de Wallis, nomeadamente os musicais de Presley e um western com John Wayne.

relação entre Ted e Jo evoluiu a partir de uma amizade e não do típico jogo de sedução em que Presley escolhia o “alvo” e por fim o conquistava como normalmente acontecia nos filmes do cantor.

No final de *Easy Come, Easy Go*, Ted oferece o dinheiro obtido com a venda do tesouro para ajudar a salvar o centro de artes e com isso ganha a admiração dos jovens e o amor de Jo. A mensagem é clara, Elvis já não era um símbolo de rebelião pois uma nova geração levava a rebeldia dos anos 50 a níveis nunca antes imaginados (o Maio de 68 estava já ao virar da esquina) mas ao contrário de muita gente da sua geração, Ted/Elvis não rejeitava a nova youth culture dos anos 60⁶⁷. Como que a comprovar esta assimilação dos novos valores da juventude pela personagem de Presley o filme termina com o tema “I’ll Take Love” de D. Fuller e M. Barkon, cuja letra escrita em 1966 está em sintonia com os valores da geração que em breve iria fazer o Woodstock.

*Some people think that a pot of gold
Is all they ever want to hold
But there's a treasure, I think more of
Measure for measure, I'll take love!*

*Some people think that success
Is all they need for happiness
But there's a pleasure, I think more of
Measure for measure, I'll take love!*

*Pound for pound oh yeah and
Ounce for ounce love is all that really counts
So let them have their wealth and fame
Eat caviar and drink champagne
You're all the treasure I'm dreaming of
Measure for measure, I'll take love!*

⁶⁷ Segundo Peter Guaralnick, Elvis não queria que a cena Yoga is Yoga Does fosse incluída no filme, pois reflectia uma atitude irónica para com as filosofias orientais que Presley começara a estudar no ano anterior. Neste período Elvis cantava frequentemente temas folk de Bob Dylan e Peter, Paul e Mary em jam sessions tendo editado o tema de Dylan, “Tomorrow is a Long Time”.

Em 1968 com o clima de agitação social e política que os EUA viviam, as experiências psicadélicas de Jimmi Hendrix e dos Beatles, a consciência política de Bob Dylan e a rebeldia dos Stones, Janis Joplin e os Doors a chamada contra-cultura dominava por completo o gosto da juventude americana que recusava a guerra no Vietnam e olhava com desconfiança para o sistema político, económico e social da América. Não surpreende por isso que boa parte da produção de Hollywood de meados da década tivesse obtido resultados decepcionantes nas bilheteiras lançando os Estúdios numa crise que obrigou a alterações substanciais na sua organização.

De facto após o sucesso inesperado dos açucarados *Mary Poppins* (1964) e *The Sound of Music* (1965), Hollywood produziu uma série de musicais que apesar de algum prestígio e atenção por parte da crítica mais conservadora não produziu obras de valor significativo. Filmes como *Thoroughly Modern Milly* (1967), *Hello Dolly* (1969) e *Paint your Wagon* (1969) são o reflexo do deserto criativo que se vivia no cinema musical e salvo raras excepções como *Funny Girl* (1968) de William Wyler com Barbara Streisand, todos eles foram fracassos comerciais. O público de cinema preferia filmes como *Yellow Submarine* ou *Easy Rider*.

Com o relativo fracasso de *Easy Come, Easy Go*, tornou-se evidente que o público jovem já não estava interessado nos filmes de Elvis e que a sua base de fans não comungava da mensagem integradora do filme de Hal Wallis. Não surpreende por isso que a MGM tivesse apostado num regresso à fórmula segura em *Double Trouble* e *Speedway*. Este último rodado no verão de 67 estreou um ano depois em pleno verão de 68 e distingue-se apenas pela reunião de Elvis com outra estrela Pop dos anos 60, Nancy Sinatra, facto que contribuiu para o relativo sucesso do filme.

Speedway foi o último musical da carreira de Presley e conta a história de Steve Grayson um bem sucedido corredor de stock-cars que se vê envolvido em problemas fiscais por causa do seu Manager. Como consequência Steve recebe a visita de Susan Jacks uma atraente agente do IRS encarregada de fiscalizar as suas contas, representada por Nancy Sinatra, pelo que rapidamente o filme desvia a sua atenção das corridas de automóveis das cenas iniciais para a tradicional comédia romântica e os habituais jogos de sedução. Da banda sonora fazem parte oito números musicais dos quais apenas “Let Yourself Go” merece destaque. Tal como *Spinout* (1966) *Speedway* enquadra-se facilmente no

“musical adolescente” de Série B, apresentando óbvias semelhanças com filmes como *Fireball 500* (1966) e *Thunder Alley* (1967) produzidos pela American International Pictures⁶⁸ e com a participação de Fabian e da dupla Frankie Avalon e Annette Funicello.

Comparado com *Easy Come, Easy Go*, ou *Live a Little, Love a Little*, o filme marcou mais um passo em falso na carreira de Presley que voltou a participar numa película modesta e desprovida de qualquer relevância cultural para o período em questão, constituindo um anacronismo tão evidente que Renata Adler crítica do *New York Times* comentou:

And this is after all, just another Presley movie — which makes no great use at all of one of the most talented, important and durable performers of our time. Music, youth and customs were much changed by Elvis Presley 12 years ago; from the 26 movies he has made since he sang "Heart-break Hotel" you would never guess it.⁶⁹

Seguiu-se *Stay Away Joe* (1968) uma comédia medíocre com um sentido de humor politicamente incorrecto que retoma uma série de estereótipos sobre os nativos americanos. Apesar de um elenco que incluía veteranos como Burgess Meredith e Katy Jurado é um filme que tal como *Speedway* nada acrescentou à carreira de Elvis.

Em Março de 1968 Elvis iniciou a rodagem daquele que considero ser um dos filmes mais interessantes da fase final da carreira do cantor. *Live a Little, Love a Little* (1968) foi realizado pelo veterano Norman Taurog que dirigiu Presley pela última vez nesta adaptação da novela *Kiss my firm but pliant lips* de Dan Grenburg que funciona como um comentário às alterações sociais da época, em particular o relacionamento entre os sexos.

Elvis interpreta um fotógrafo profissional que concilia dois empregos, um deles numa revista para adultos. Durante o genérico inicial dirige-se para a praia com o objectivo de

⁶⁸ Companhia especializada em produções independentes de Série B, dirigidas ao público adolescente. Ficou conhecida pelos beach party films e o ciclo de adaptações da obra de Edgar Allan Poe produzidas e realizadas por Roger Corman no início dos anos 60.

⁶⁹ Adler, Renata, *Speedway* Review, *New York Times*, June 14th, 1968. Consultado através de: <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9B05E6DC1330EE3BBC4C52DFB0668383679EDE>, em 12/10/2008.

fotografar o pôr-do-sol, enquanto se ouve em fundo o tema *Wonderful World* no qual o cantor diz ser possível encontrar o paraíso na terra, numa atitude não muito diferente da mentalidade hippie. É na praia que Greg Nolan (Elvis) é abordado por Bernice uma pseudo hippie de famílias ricas (interpretada por Michele Carey) que usa o seu cão, um grand danois chamado Albert para meter conversa com os homens. Após alguns minutos Bernice pergunta a Greg “would you like to make love to me?” o que deixa Greg surpreendido e um pouco intimidado, respondendo: “*In front of Albert?*”. Ao longo do filme iremos assistir a um jogo de sedução e conquista em que é Greg o seduzido, com Bernice a abandoná-lo depois de consumada a relação.

Esta inversão de papéis é única na obra de Elvis Presley e reflecte claramente um período específico do cinema americano, que havia produzido poucos meses antes o célebre *The Graduate* (1967) de Mike Nichols. Contemporâneo do *Summer of Love* e dos movimentos feministas, *Live a Little, Love a Little*, introduz no universo de Presley uma personagem feminina que toma a iniciativa e que irá desempenhar o papel mais activo da relação. Ao contrário de filmes como *Girls! Girls! Girls!* (1962) e *Fun in Acapulco* (1963) nos quais a mulher mais madura era preterida em relação à rapariga jovem e virginal, pela primeira vez o personagem de Presley é cativado por uma mulher madura e complexa com a qual escolhe ficar no final. A complexidade da relação entre os protagonistas causa os naturais receios e ansiedades que atingem expressão máxima numa cena de sonho musical, na qual participam Greg, Bernice, o seu ex. namorado e Albert o cão. Ao som de “The Edge of Reality” Presley vive um sonho quase psicadélico, cena única na filmografia do cantor e que reflecte também o clima cultural deste período.

Um outro sinal da contemporaneidade desta película é a referência explícita a filmes de vanguarda como o *Blow-up* (1966) de Antonioni. Elvis não só interpreta um fotógrafo como o trailer do filme se inicia precisamente com o som do flash da objectiva de Presley enquanto uma voz off anuncia que “This film It’s a Blow Up!”. A juntar a esta referência a um dos filmes de culto dos anos 60 uma outra cena remete para um dos êxitos de bilheteira de 1967, *The Thomas Crown Affair*, no qual Steve McQueen conduz freneticamente um veículo desportivo pelas dunas da praia, cena repetida em *Live a Little, Love a Little*.

Sem estar isenta de falhas esta é uma obra competente que reflecte um esforço assinalável para produzir um filme mais em sintonia com o clima cultural do final dos anos 60, devolvendo Elvis ao cinema de temática contemporânea do qual se encontrava afastado desde *Easy Come, Easy Go*, contrastando neste aspecto com o alheamento de filmes como *Spinout*, *Clambake* e *Spedway*.

Após as gravações de um programa especial de TV, o famoso *68 Special* que contribuiu decisivamente para revitalizar a carreira do cantor, Presley protagonizou um western dirigido por Charles Marquis Warren, veterano que realizara um número considerável de westerns de Série B antes de se mudar para a televisão onde trabalhou com Clint Eastwood em *Rawhide*. Claramente influenciado pelo euro-western, o filme apresentou pela primeira e última vez um Elvis Presley com barba.

Em finais de 68 Presley iniciou a rodagem do seu penúltimo filme, *The Trouble with Girls* (1969). Realizado por Peter Tewksbury, *The Trouble with Girls* não é o típico veículo que associamos ao cantor, na verdade apesar de se tratar de uma comédia musical, o filme é acima de tudo um olhar bem-humorado e nostálgico sobre um período crepuscular da história americana.

Para Roger Greenspun, crítico do *New York Times*:

"The Trouble With Girls" is more a director's movie than it is, say, a vehicle for Elvis Presley, but it suggests a director more at home with intelligent observation than with intense vision, a director whose film personality is in part a function of his sense of comic pacing.⁷⁰

Concebido como um exercício de “americana” *The Trouble with Girls* foi desenvolvido no início dos anos 60 como veículo para Glenn Ford e mais tarde oferecido a Dick Van Dyke que preferiu entrar em *Mary Poppins*. Inicialmente Elvis foi considerado para participar na versão destinada a Glenn Ford, mas tal hipótese não passou do papel pois o Coronel Parker não gostava que o seu cliente partilhasse o ecrã com estrelas que o pudessem ofuscar.

⁷⁰ Greenspun, Roger, *The Trouble with Girls* Review, *New York Times* Review, December 11th 1969. Consultado através de: <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9F00E7DF1131EE3BBC4952DFB4678382679>, em 12/10/2008.

Quando em 1968 o projecto recebeu finalmente luz verde da Metro Goldwyn Mayer, Presley interpretou o papel principal, a personagem de Walter Hale o Manager do *Chautauqua*, um show itinerante que oferece ao público uma miscelânea de música, teatro e oratória sobre os mais diversos temas.

Walter Hale é um patriarca esclarecido que tem de atender às reivindicações de Charlene (Marilyn Mason) a delegada sindical do *Chautauqua* e opta por colocar uma criança pobre num dos números do Show em vez da filha do Presidente da Câmara.

Walter Hale é um patrão com consciência social que oferece entradas grátis aos mais desfavorecidos, incluindo um rapaz negro com quem irá criar uma relação de cumplicidade à medida que este vai testemunhando as peripécias que envolvem o *Chautauqua*.

Numa das linhas narrativas da história Sheree North interpreta uma mulher que tenta criar sozinha uma filha pequena. Por causa das dificuldades económicas que sente Nita será alvo de abusos sexuais por parte do patrão, o que resulta num homicídio que a polícia local atribui a uma vingança motivada por discussões relacionadas com jogos de cartas, prendendo um dos membros do *Chautauqua*. Na cena mais intensa do filme Walter Hale percebe que Nita é a provável culpada do homicídio e com grande sensibilidade convence-a que deve confessar o sucedido e ilibar um inocente acusado de um crime que não cometeu. Nesta cena em que Sheree North compõe de forma excelente uma mulher angustiada, desiludida com a vida e consigo própria, podemos perceber claramente o potencial dramático de Presley, que transmite os pensamentos e emoções da sua personagem com um diálogo reduzido.

Todo o acto final do filme é construído em torno do show de encerramento da digressão do *Chautauqua* ao qual toda a cidade comparece na expectativa de ver revelada a identidade do homicida. Concebido na tradição do *Backstage Musical* o filme integra cinco números musicais apresentados na tradição do musical revue, ou seja num palco convencional perante o público.

Na parte final do filme, entre números musicais temos uma cena cómica em que os membros do *Chautauqua* tentam recuperar Nina de um avançado estado de alcoolémia.

É precisamente durante este momento climático que Elvis interpreta “Clean Up Your Own Backyard” o momento musical mais importante desta película, não só pela qualidade da canção mas porque este número musical integrado prepara o público para o impacto dramático da cena final, permitindo a Presley exprimir a sua opinião imediatamente antes da confissão de Nina:

*“Drugstore Cowboy criticizing
Acting like he’s better than you and me
Standing on the sidewalk supervising
Telling everybody how they ought to be
Come closing time most every nigh
He locks up tight and out goes the lights
And he ducks out of sight and he cheats on his wife
With his employee”*

A letra funciona como uma advertência moral aos cidadãos da cidade para que não condenem precipitadamente Nina, referindo-se explicitamente ao seu patrão, o dono da loja de conveniência que esta matou em legítima defesa. Escrito por Billy Strange e Sid Davies o tema não só possui um conteúdo mais adulto do que a grande maioria do material gravado para as bandas sonoras do cantor como ainda introduz Presley no território do swamp rock⁷¹, um estilo popular em finais dos anos 60 e que Elvis continuará a explorar intermitentemente no início dos anos 70.

Apesar de esteticamente a canção ser incoerente em relação ao contexto histórico do filme, facto que é reforçado pelo contraste com os outros números musicais, bastante mais próximos da tradição musical dos anos 20, “Clean Up Your Backyard” funciona na perfeição não só pelo nível de integração da letra mas curiosamente porque Presley transmite na sua interpretação uma autoridade tão evidente que os espectadores imediatamente suspendem a incredulidade perante um anacronismo que o realizador

⁷¹ O Swamp Rock é um estilo musical influenciado pela cultura do sul dos EUA que mistura estilos musicais como o country, os blues e o cajun, recorrendo frequentemente a instrumentos tradicionais pouco utilizados na música pop. As letras descrevem o estilo de vida e a cultura no sul profundo dos EUA.

Peter Tewksbury reforça com o uso de ângulos de câmara pouco convencionais, montados de modo expressivo num ritmo frenético que contrasta com o resto do filme e cujo objectivo é claramente o de reforçar a contemporaneidade não apenas da canção mas também do próprio Elvis que meses antes iniciara um interessante processo de revitalização artística.

Apesar de algumas debilidades ao nível dos diálogos, *The Trouble with Girls* apresenta bons valores de produção e um elenco competente onde se destacam as participações especiais de Vincent Price e John Carradine que contribuem decisivamente para o tom evocativo de uma película que consegue reproduzir o espírito daquilo que o Presidente Roosevelt chamou “The most american thing about America”.

O último filme da carreira de Elvis Presley foi adequadamente intitulado *Change of Habit*, realizado por William A. Graham entre Março e Abril de 1969, pouco depois das gravações do álbum clássico *From Elvis in Memphis*. Nesta película Elvis interpreta John Carpenter, um jovem médico a trabalhar num bairro problemático. Rodeado de gente pobre e minorias raciais Carpenter recebe a ajuda de três jovens enfermeiras voluntárias que são na realidade freiras.

Trata-se de um filme com consciência social, plenamente integrado no panorama do novo cinema de Hollywood do final dos anos 60, na linha de obras como *Guess who's coming to dinner* (1967) de Stanley Kramer. Nesta película onde são abordados temas como o aborto, a droga e a discriminação racial, que durante anos foram tabu para Hollywood, nem a igreja católica escapa sendo a sua hierarquia retratada como ultra conservadora e distante daqueles que mais precisam da sua ajuda, defeitos representados pela personagem do Padre Gibbons que mantém a igreja fechada a maior parte do dia e se indigna ao ver as freiras vestidas com roupas de trabalho.

É interessante que a película que marca a despedida de Elvis tenha como tema central a necessidade da sociedade se ajustar às mudanças sociais e culturais dos anos 60, exactamente a mesma mensagem que os primeiros filmes do cantor veiculavam, de *Loving you a Flaming Star*.

Segundo Rick Altman *Change of Habit* é um *Folk Musical* que estica as convenções do género ao limite, factor directamente relacionado com a sensibilidade realista do cinema americano deste período e que resulta no abandono do elemento picaresco e fantasista que caracterizara este sub-género musical⁷². Nesse sentido *Change of Habit* é um filme em perfeita sintonia com o clima cultural do seu tempo, afastando definitivamente o cantor do universo anacrónico de filmes como *Clambake* (1967) e *Spedway* (1968)⁷³.

Na última cena do filme a comunidade reúne-se na igreja para a celebração de Domingo. Pela primeira vez desde há muito tempo esta encontra-se repleta de fiéis graças ao trabalho das jovens freiras que conquistaram o respeito dos habitantes desfavorecidos do bairro.

É graças a elas que o Padre Gibbons permite finalmente que se celebre na sua paróquia uma missa folk (símbolo da igreja progressista), sendo o Dr. Carpenter (Elvis) convidado a cantar “Let us Pray”.

É interessante que a última cena representada por Elvis no cinema seja tão simbólica. De guitarra na mão Presley canta o amor a Deus, o perdão e a união entre os homens. Elvis despedia-se deste modo do cinema de ficção com um regresso às suas origens culturais e musicais. A musica Gospel foi essencial no desenvolvimento musical de Presley e nesta última cena o cantor reforça essa íntima ligação com um estilo musical que o influenciou decisivamente e com o qual toda a vida se identificou.⁷⁴

Depois de *Change of Habit* Elvis voltaria ao cinema apenas para dois documentários, deixando definitivamente para trás o sonho de construir uma carreira como actor dramático. Tal como sucedeu com Frank Sinatra, Dean Martin, Doris Day e Jerry Lewis a carreira cinematográfica de Presley tinha atingido o seu fim natural, num sinal evidente das mudanças sociais e culturais que os EUA atravessavam e que afectaram profundamente toda a estrutura de produção de Hollywood.

⁷² Altman, Rick, *The American Film Musical*, p.273.

⁷³ É curioso verificar que Cliff Richard protagonizara um projecto semelhante em 1967. Intitulado *Two a Penny* o filme marcou uma ruptura do cantor com os musicais do início da década.

⁷⁴ Ao longo da sua carreira Elvis gravou três álbuns de música Gospel para além de vários singles e um EP, tendo recebido três Grammy Awards por estas gravações. Em 1965 Presley atingiu o primeiro lugar da tabela de singles do Reino Unido com “Crying in the Chapel”.

4.3 - A Teoria de Autor e o Cinema Musical

No segundo capítulo tive oportunidade de abordar as causas do preconceito musical que condicionou a recepção crítica dos filmes de Presley, e cuja origem residia num conjunto de valores culturais e estéticos profundamente elitistas que resultaram numa total desvalorização da música pop-rock.

Referi igualmente o estigma lançado sobre os filmes do cantor pelo facto de pertencerem a um dos géneros mais desvalorizados por uma crítica cinematográfica excessivamente centrada na estética realista e influenciada por conceitos e metodologias de análise literárias que tendiam a valorizar os filmes com base na “qualidade” do argumento e em detrimento da dimensão visual ou musical dos mesmos.

Na realidade o cinema musical e em particular a comédia musical, em virtude do seu artificialismo e da ausência do que muitos considerariam uma temática “séria” foi desde cedo classificada como mero entretenimento para consumo de massas de espectadores em busca de escapismo e fantasia.

A profunda negligência crítica que o cinema de Hollywood sofreu até final dos anos 50 seria contudo contrariada por uma nova geração de críticos encabeçada por François Truffaut e Andrew Sarris que procuraram resgatar da indiferença uma parte do cinema comercial de Hollywood ao qual aplicaram a chamada teoria de autor. Segundo esta o realizador seria o verdadeiro autor da obra cinematográfica, apesar de todos condicionalismos impostos pelo sistema de produção de Hollywood.

Deste modo os verdadeiros autores imprimiam uma marca pessoal a todos os seus filmes, tornando a sua filmografia um testemunho pessoal em que a recorrência de temas ou características de estilo visual se tornavam a marca desse mesmo realizador.

Esta nova abordagem resultou na reavaliação do cinema americano e na valorização merecida de autores como Hitchcock, Welles, Ford e Hawks, mas também de

realizadores menos conhecidos e até então completamente negligenciados como Don Siegel e Phil Karlson, que durante anos fizeram carreira na Série B tendo inclusive dirigido Elvis em *Flaming Star* (1960) e *Kid Galahad* (1962), respectivamente. Infelizmente esta valorização dos “autores” teve o efeito pernicioso de desvalorizar por comparação filmes de boa qualidade que por não pertencerem à filmografia dos realizadores canonizados pelo *Cahiers du Cinema* e seus discípulos, continuaram a não receber a atenção que mereciam.

Na opinião de Andrew Tudor:

Ao empregar a noção de auteur como uma base para a avaliação dos filmes existia sempre um convite em aberto para elevar os piores filmes de um auteur em detrimento dos melhores filmes de um outro realizador como se fosse uma coisa natural. Como foi um auteur que fez o filme este tem de ser bom. A *reductio ad absurdum* desta posição é de que não é necessário de facto ver os filmes, basta só saber quem os realizou⁷⁵.

Este facto foi reconhecido pelo próprio Truffaut, ideólogo da teoria de autor:

NY Film Bulletin: Há pouco você disse que não mantém mais uma atitude crítica em relação ao cinema: Qual é a sua relação com os filmes actualmente?

F. Truffaut: Não sou mais teórico; Eu me relaciono com os filmes com menos paixão, maior distanciamento, mais curiosidade mas também mais indulgência. Posso gostar de um filme por adorar 10 minutos da fita, o que no passado me era impossível.

Emprego cada vez menos a *Politique des Auteurs*. Cada vez mais acredito que mesmo bons directores podem fazer filmes ruins.⁷⁶

Apesar do próprio Truffaut ter procurado corrigir os excessos da *Politique des Auteurs* esta continuou a ser praticada durante muitos anos por discípulos que nem sempre mostraram a mesma abertura de espírito. Realizadores como Gordon Douglas, George Sidney, Richard Thorpe e Norman Taurog que se encontravam entre os mais competentes profissionais da época dourada de Hollywood nunca foram reconhecidos pela crítica que emergiu no final dos anos 50, sendo catalogados como meros tarefeiros em oposição aos verdadeiros autores que eram Hitchcock, Ford, Capra ou Cuckor.

De facto entre os realizadores que trabalharam no género musical, só Vincente Minnelli, e a dupla Stanley Donen/Gene Kelly conseguiram alguma reputação crítica, o

⁷⁵ Tudor, Andrew, *Teorias do Cinema*, 1985.

⁷⁶ Entrevista concedida no verão de 1962 a RW Franchi e Lewis Marshal publicada no *New York Film Bulletin*, e reeditada em *O Cinema Segundo François Truffaut*, p. 77.

que inevitavelmente conduziu à desvalorização de um conjunto de filmes que devem ser estudados no contexto da produção de um género e não da teoria de autor.

Apesar de valorizar parte do cinema de Hollywood *A Politique dês Auteurs* conduziu igualmente a uma grosseira desvalorização de um conjunto significativo de filmes e realizadores cuja contribuição para o cinema americano necessita ser reavaliada de modo objectivo e livre de preconceitos. Como consequência desta abordagem crítica, filmes como *Les Girls* (1957) ou *Funny Face* (56) foram canonizados pelo facto de terem sido realizados por “autores” como George Cuckor e Stanley Donen respectivamente, enquanto *Lili* (1953) uma pequena jóia realizada por Charles Walters e *Bathing Beauty* (1944) o filme em que George Sidney inventou o musical aquático e transformou Esther Williams numa estrela, estão quase esquecidos.

Uma vez que a grande maioria dos filmes interpretados por Elvis Presley são musicais e comédias românticas realizadas por profissionais como Norman Taurog, Richard Thorpe e George Sidney, ignorados ou até desprezados pela crítica⁷⁷, não surpreende que a carreira do cantor tivesse sido constantemente desvalorizada.

Este fenómeno não é exclusivo de Presley. Na verdade o mesmo poderíamos dizer da carreira de Jerry Lewis, que entre 1949 e 1964 participou num variado conjunto de comédias realizadas por Norman Taurog, Hal Walker, George Marshall e Frank Thaslin, realizadores com os quais Lewis aprendeu as bases que lhe permitiram desenvolver a carreira de realizador que lhe trouxe o prestígio de “autor” que muitos só hoje lhe reconhecem⁷⁸.

⁷⁷ Para perceber a extensão deste preconceito basta folhear as páginas do catálogo sobre o cinema musical produzido pela cinemateca portuguesa no final dos anos 80 que descreve do seguinte modo realizadores como Norman Taurog e Richard Thorpe: “ No caso de Taurog...não há reabilitação possível. O seu único mérito foi durar e adaptar-se a todos os gostos e paladares...” “ Falar dele como um autor só a brincar.” Referindo-se a Richard Thorpe diz: “A propósito dele só haveria que repetir (e em pior) a conversa que já tive sobre o precedente Taurog. No caso de Thorpe também não à reabilitação possível.” Costa, João Benard, *O Cinema Musical*, p. 566/567 e 581/582).

Este juízo de valores que reflecte um verdadeiro “fetichismo da teoria de autor” continua a ser veiculado por uma escola de críticos que é hoje mais obsoleta do que os filmes e realizadores que gostam de desvalorizar.

⁷⁸ No que respeita aos filmes deste período apenas as obras realizadas por Frank Thaslin foram alvo de alguma atenção crítica a partir do momento em que os *Cahiers du Cinema* declararam o realizador como *auteur* da comédia americana.

De facto é discutível que possa existir um cinema de autor no género musical, simplesmente porque de todos os géneros este é o que exige um esforço mais colaborativo entre os elementos criativos do filme. Como defendeu Gene Kelly:

AFI: Codirecting movies is fairly rare. How did you and Stanley Donen work together?
Gene Kelly: There are no authors in musical pictures. It's impossible. You have music and arrangements, a choreographer, a director and so forth⁷⁹.

Se tomarmos como exemplo a obra de Vincente Minnelli é difícil saber o quanto o realizador contribuiu para os seus musicais e o que se ficou a dever ao talento de Arthur Fredd, Gene Kelly, Fred Astaire, Judy Garland, Alan Jay Lerner e Cedric Gibbons, profissionais talentosos com quem o realizador estabeleceu excelentes parcerias criativas.

Na realidade a desvalorização dos filmes protagonizados por Presley tem igualmente origem no desdém crítico pela carreira de Norman Taurog e Richard Thorpe.

De facto Taurog e Thorpe são o oposto do que a crítica cinematográfica entende por um autor ou realizador “sério”.

Nascido em 1899, Norman Taurog foi actor infantil e começou a realizar comédias em 1920 trabalhando com o popular comediante Larry Semon. A carreira do realizador atingiu um ponto alto nos anos 30 quando venceu o Óscar por *Skippy* (1931) e trabalhou com estrelas importantes como Gary Cooper, Bing Crosby e W.C Fields. Neste período o realizador especializou-se em comédias românticas e musicais mas ocasionalmente mostrava que sabia trabalhar em registos dramáticos como *Boys Town* (1938) que lhe valeu uma segunda nomeação para o Óscar de melhor realizador.

No início dos anos 40 Taurog era um dos realizadores de confiança de Louis B Mayer. Profissional competente, respeitava os orçamentos e os calendários de produção para além de saber lidar com estrelas como Judy Garland, Fred Astaire, Robert Taylor e Mickey Rooney, que dirigiu em diversos musicais. Taurog era frequentemente chamado a colaborar nas grandes produções musicais da MGM muitas vezes sem

⁷⁹ Kelly, Gene, *Conversations at the American Film Institute*, p. 520.

receber crédito final pela sua participação⁸⁰, uma prática comum na época e que por falta de documentação facilitou as leituras autorais do cinema musical.

Nos anos 50 o realizador trabalhou com Dean Martin e Jerry Lewis um dos maiores fenómenos de popularidade da década, assinando seis películas da dupla e ainda dois dos primeiros filmes da carreira a solo de Lewis, *Dont Give up the Ship* (1959) e *Visit to a Small Planet* (1960), este ultimo adaptado da obra de Gore Vidal, e durante a década de 60 manteve a sua colaboração com o Produtor Hal B. Wallis sendo encarregado de dirigir nove filmes com Elvis Presley entre 1960 e 1968.

Richard Thorpe iniciou a carreira de realizador em 1923 trabalhando em pequenos estúdios da *Poverty Row*, mas em 1935 foi contratado pela MGM onde permaneceu até 1962 continuando a trabalhar como freelance até 1967. Durante as décadas de 40 e 50 do século XX, Thorpe foi responsável por alguns dos maiores êxitos de bilheteira da Metro Goldwyn Mayer, destacando-se *The Adventures of Huckleberry Finn* (1939) *Tarzan New York's Adventure* (1942) e *The Tin Man Goes Home* (1944) os filmes de aventuras *Ivanhoe* (1952) *Prisioner of Zenda* (1952) e *Knights of the Round Table* (1953) e os musicais *Thrill of a Romance* (1945) e *On an Island With You* (1948) ambos com Esther Williams, *A Date with Judy* (1948) no qual dirigiu Jane Powell e Cármen Miranda, *Three Little Words* (50) com Fred Astaire e ainda *The Great Caruso* (1951) e *The Student Prince* (1954) com Mario Lanza.

Tal como Norman Taurog, George Sidney, Michael Curtiz e muitos outros realizadores do período áureo de Hollywood, Richard Thorpe trabalhou num conjunto diversificado de filmes, do western ao melodrama e do filme histórico e de aventuras ao musical. Foi precisamente a experiencia acumulada neste género que levou a MGM a encarregar Thorpe de dirigir um dos mais importantes filmes da carreira de Presley, *Jailhouse Rock* (1957), e Hal Wallis a confiar-lhe a direcção do bem recebido *Fun in Acapulco* (1963)⁸¹.

⁸⁰ Segundo Steven Cohan, Arthur Freed encarregou Taurog dos retakes e material adicional que considerou necessários para *Ziegfeld Follies* (1946).

Cohan, Steven, *Incongruous Entertainment: Camp, Cultural Value and the MGM Musical*, p. 58.

⁸¹ Segundo Howard Thompson do *New York Times*: “Compared to The Beatles, Elvis sounds like Caruso in “Fun in Acapulco”, which opened yesterday in neighborhood theatres. And he certanilly looks better. In fact this attractive travel poster for the famed Mexican resort is far and away is best musical feature to date”.

Norman Taurog, tal como Richard Thorpe e George Sidney foram instrumentos fundamentais na máquina de produção de Hollywood durante o período clássico e pós-clássico. O seu trabalho é muitas vezes desvalorizado em virtude da facilidade com que se adaptavam a diferentes géneros mas também por terem trabalhado frequentemente em comédias musicais.

Para além da indiferença que este tipo de filmes suscita ainda hoje entre boa parte da crítica devemos considerar o facto de Taurog e muitos outros realizadores deste período terem sido renegados pelos defensores da teoria de autor devido à suposta ausência de um estilo visual claramente pessoal e identificável com o seu autor.

Na verdade esta característica constitui em si mesma um estilo que caracterizou uma abordagem à realização comum a quase todos os realizadores americanos que iniciaram as suas carreiras durante o período mudo. Tal como William Wyler, Mervin Le Roy, Allan Dawn, W.S. Van Dyke, Clarence Brown, Sam Wood e Victor Fleming realizadores totalmente ignorados pelos defensores da teoria de autor, Taurog e Thorpe foram pioneiros da indústria cinematográfica americana tendo participado na transição para o sonoro.

Se considerarmos o trabalho destes realizadores que marcaram indiscutivelmente o período clássico de Hollywood, percebemos que a inexistência de um estilo visual facilmente identificável é uma característica motivada não por uma ausência de talento ou capacidade técnica mas antes por uma opção pela eficácia narrativa e a convicção de que a qualidade de um realizador era directamente proporcional ao grau de invisibilidade da sua direcção. Por outras palavras o objectivo destes filmes era o puro entretenimento, e a sua realização deveria reflectir unicamente as necessidades do argumento, concentrando-se na história e não em virtuosismos técnicos ou na transmissão de mensagens pessoais.

Ao contrário dos realizadores europeus que cultivavam um estilo visual artístico e auto-consciente a escola de realizadores americanos “primitivos” assumia uma atitude pragmática e despretensiosa, consciente da natureza comercial da sua profissão e das necessidades de um sistema de produção em que eram os produtores quem tinha a última palavra a dizer sobre a forma como os filmes seriam exibidos ao público.

É evidente que realizadores como Taurog não encaravam os filmes que realizavam como obras de arte. Eram simples produtos de entretenimento cujo único objectivo era a satisfação do público sem que isso significasse abdicar de um certo nível de qualidade técnica mas concentrando-se acima de tudo na eficácia narrativa.

Como o próprio W.S Van Dyke declarou:

I resent simpering idiots who babble about the Artistic Urge in a director's Job - a director's Job like mine anyway...They try to build me up at MGM as a Great artist, when They Know that I'm a darned good comercial director". "It's just a technical job. You have to possess some power of visualization, imagination, but that's not genius⁸².

No contexto cultural dos anos 60 tal atitude era obviamente anátema da teoria de autor, motivo pelo qual uma boa parte da produção cinematográfica americana das décadas de 30 a 50 foi rapidamente descartada por uma crítica que exigia cada vez mais ao cinema comercial de Hollywood a ambição artística que este raramente manifestou.

⁸² Eyman, Scott, *Lion of Hollywood- The Life and Legend of Louis B. Mayer*, p. 157 a 159.

V- Elvis Presley e os Documentários Rock

5.1- *Elvis: That's the Way it Is!* e *Elvis on Tour*

Entre 1956 e 1970, Elvis Presley participou em 31 filmes dos quais a maioria foram musicais. No entanto a carreira cinematográfica do cantor não terminou com *Change of Habit*, apesar de este ser o seu último filme de ficção Presley protagonizaria ainda dois filmes documentários

Em 1969 Elvis iniciou uma nova fase na sua carreira, regressando aos espectáculos ao vivo após uma longa ausência de oito anos sem contacto directo com o público. Ao estrear o seu novo Show no recém construído International Hotel de Las Vegas, Elvis criou nos fans Europeus, Australianos e Japoneses a expectativa de uma digressão Mundial que nunca se veio a realizar. Este factor motivaria em parte a produção de dois filmes documentários sobre os espectáculos ao vivo do cantor e ainda um programa especial de TV transmitido por satélite para todo o mundo em 1973.

Para o empresário Tom Parker os documentários correspondiam à mesma lógica que motivara a produção dos filmes durante os anos 60. Uma vez que Presley não podia correr o mundo em digressão os documentários levariam o show do cantor aos seus admiradores fora dos EUA.

Quando Elvis se apresentou ao vivo em Las Vegas no verão de 1969, bateu todos os recordes de assistência da capital do jogo. Não só ultrapassou os seus ídolos Frank Sinatra e Dean Martin como também o seu discípulo Tom Jones cuja estreia no Cesar's Palace em 1968 inspirara Presley a regressar aos palcos. O enorme êxito que os espectáculos do cantor registaram, aliados a uma renovada popularidade⁸³, motivaram a Metro Goldwyn Mayer a produzir um documentário sobre o novo Show que Presley se preparava para apresentar no regresso ao palco do Internacional Hotel de Las Vegas no verão de 1970.

⁸³ Em 1969 Presley atingiu os lugares cimeiros dos Tops Internacionais com “If I Can Dream” “Suspicious Minds” e “In the Guetho”.

Intitulado *Elvis, That's the Way it Is*, o filme realizado por Denis Sanders registou um conjunto de actuações ao vivo que revelam Elvis no seu auge performativo. Dividido em duas partes o documentário recusa uma abordagem linear optando por fragmentar a visão do evento em múltiplas perspectivas do acontecimento. Deste modo Sanders inicia o filme com um olhar sobre os preparativos do espectáculo, desde que Elvis chega aos outrora gloriosos estúdios da MGM em Culver City⁸⁴ para ensaiar com a banda.

Seguidamente o realizador mostra-nos os ensaios no palco do Internacional Hotel em que Presley é acompanhado pela orquestra dirigida por Joe Guercio e pelo seu coro feminino, as Sweet Inspirations. Intercaladas com estas cenas, bastante interessantes pelo que revelam do processo criativo do cantor e da sua interacção com os músicos, temos breves entrevistas com fans que expressam uma enorme expectativa por poder ver o seu ídolo ao vivo (retiradas da edição especial de 2001).

O segundo acto do filme começa com a chegada dos convidados VIP recebidos pelo mestre-de-cerimónias do International Hotel e com imagens de Presley no camarim, rodeado pela sua entourage. A câmara de Sanders acompanha Presley nos momentos que antecedem a sua entrada em palco. Nervoso o cantor comenta humoradamente sobre o seu novo fato, o emblemático jumpsuit branco criado especialmente para ele:

“If the songs dont go over we can do a medley of costumes”.

A sala esgotada fervilha com entusiasmo. Na plateia vislumbramos nomes famosos do show Business, Cary Grant, Sammy Davis Jr, George Hamilton e muitos outros que não perdem oportunidade para ver Elvis. Maior entre os maiores, ele está prestes a ser coroado Rei de Las Vegas.

As luzes apagam-se e assistirmos à entrada de Presley ao som de “That’s Alrigh Mama” o tema com o qual revolucionara a música popular americana em 1954. Vestido de branco Elvis surpreendeu tal como nos anos 50 pelo estilo invulgar do seu vestuário.

⁸⁴ Em 1969 Kirk Kerkorian adquiriu a MGM e desmantelou o estúdio vendendo em leilão grande parte dos seus bens, incluindo acessórios míticos como os sapatos de Judy Garland no *Wizard of Oz*, e reduzindo drasticamente a produção de filmes.

O famoso Jump Suit, é hoje o símbolo por excelência da fase Las Vegas do cantor e uma das peças de vestuário mais emblemáticas da década de 70⁸⁵.

O concerto que se segue é um misto de clássicos do rock and roll e temas novos dos quais se destacam baladas adultas como “Just Pretend”, “I’ve Lost You”, “I Just Cant Help Beliving” e ainda uma enérgica interpretação de “Suspicious Minds”. Mas o momento alto do show é a versão do clássico de Tony Joe White, “Polk Sallad Annie”. Interpretado no estilo único de Presley, o tema não só transmite a empatia de ambos (cantor e compositor) pela cultura rural do sul profundo dos EUA, como adiciona uma dimensão rítmica ausente do original que permite a Presley demonstrar a sua habilidade natural para transformar o ritmo em movimentos físicos que conduzem o público ao delírio.

É indiscutível a eficácia com que Denis Sanders conseguiu captar o ambiente que rodeava os Shows de Elvis em Las Vegas, começando com os preparativos, passando pela expectativa dos seus admiradores e as suas reacções ao longo do espectáculo, culminando na performance de um cantor de estilo unico e carismático que desde o primeiro momento em que entra no palco controla por completo o seu público.

Elvis: That’s The Way it Is (1970) constitui um precioso objecto cultural que nos permite apreciar um dos maiores símbolos da cultura popular americana no seu auge e simultaneamente testemunhar uma parte importante da história de Las Vegas. Este documentário funciona igualmente como contraponto aos documentários rock da geração hippie, *Monterey Pop* (1968) e *Woodstock* (1969). *Elvis: That’s the Way It Is* (1970) é o documentário musical da geração de 50, a tal “maioria silenciosa” que não se revia nos excessos da contracultura, preferindo a rebeldia simbólica de Elvis, Sinatra e Dean Martin, lembranças de um tempo em que a sociedade americana era mais optimista.

Em 1972 Presley iniciou uma longa digressão pelos EUA, esgotando as maiores e mais prestigiadas salas de espectáculo do país, incluindo o Madison Square Garden de Nova

⁸⁵ Presley adoptou o Jump Suit por motivos práticos uma vez que este lhe permitia maior liberdade de movimentos para apresentar a sua nova coreografia, bastante inspirada nas artes marciais de que era praticante. Este tipo de fato foi seguidamente adoptado por outras estrelas do Rock, como Freddie Mercury, Steve Tyler e David Bowie.

Yorque onde actuou em Junho desse ano batendo todos os recordes de bilheteira. Depois do êxito de *Elvis: That's the Way It Is*, a MGM propôs a Presley um novo documentário desta vez sobre as digressões do cantor pela América. O projecto seria dirigido pela dupla de produtores e realizadores Pierre Adidge e Robert Abel, especialistas em documentários que haviam assinado recentemente o clássico *Mad Dogs and Englishmen* (1971), sobre a digressão americana de Joe Cocker.

Tal como *Elvis: That's the Way it Is*, *Elvis on Tour* (1972) não segue uma perspectiva linear. O filme começa com os preparativos da digressão do cantor na primavera de 1972 e oferece-nos a oportunidade de observar toda a logística envolvida num evento desta dimensão. Tal como o seu antecessor, *Elvis On Tour* também permite aos espectadores assistir aos ensaios e a uma sessão de gravação na qual o cantor interpreta um dos seus clássicos, “Always on My Mind”.

A dupla de realizadores procurou igualmente revelar um lado mais pessoal de Presley, gravando uma longa entrevista com cerca de duas horas, parte da qual deveria ter sido intercalada com as cenas musicais do show e os momentos em que Elvis convivia com os fans. Esta entrevista que continua inédita constitui um precioso documento histórico que os historiadores da música popular e os admiradores do cantor esperam ver incluída em breve numa edição especial de *Elvis On Tour*.

Naturalmente a parte maior deste documentário é constituída por excertos dos concertos de Presley. Apesar de o público exigir ao cantor a interpretação dos seus antigos êxitos, Elvis fazia questão de incluir regularmente novos temas optando por cantar também sucessos de outros artistas, casos de “Proud Mary” dos Creedence Clearwater Revival e “Never Been to Spain” do grupo Three Dog Nighth. No entanto foi com a versão de um tema recente de Mikey Newbury, “An American Trilology” que Elvis demonstrou todo o seu génio interpretativo transformando este tema num dos momentos altos dos seus espectáculos, efusivamente aplaudido pelos espectadores que se identificavam com a mensagem patriótica desta canção.

Mas para além das versões dos êxitos de outros artistas, Presley apresentava igualmente novas canções, testando o seu potencial junto dos fans. É o caso de “For the Good Times”, “Funny How Time Slips Away” e o êxito “Burnig Love” gravado poucas semanas antes da digressão registada neste documentário.

O uso criativo de técnicas de filmagem e de montagem coloca *Elvis on Tour* na linha da frente do cinema documental deste período. Um dos aspectos mais inovadores do filme foi a montagem por vezes frenética de Martin Scorsese que tirou partido do processo multiscreen⁸⁶ utilizado pelos realizadores do filme. Scorsese concebeu também um interessante complemento visual ao obrigatório “Love Me Tender”, momento do concerto no qual Presley beijava as fans, utilizando para isso uma sequência de clips dos filmes do cantor, no qual este beijava as suas co-protagonistas, reforçando com isso a função ritual de um número musical que funcionava como momento simbólico da entrega do cantor aos seus fans.

Como confirmação da relevância estética e não apenas histórica deste documentário *Elvis On Tour* venceu um Globo de Ouro na respectiva categoria em Fevereiro de 1973, semanas depois de Presley ter feito história ao dar o primeiro concerto transmitido via satélite para todo o Mundo, com uma audiência calculada em um bilião de espectadores (Aloha From Hawaii).

Após anos de frustração, desdém crítico e desilusão entre os próprios fans, a carreira cinematográfica de Elvis Presley terminava com um final feliz.

A importância dos dois documentários rock na carreira de Presley é significativa. Removidos os condicionalismos narrativos impostos pelos filmes musicais, Elvis revelou-se um “animal de palco” capaz de envolver o seu público numa experiência musical completa. Mais do que um cantor rock, Presley é o entertainer-rock por excelência criando uma ponte entre as diversas tradições da música popular americana.

Os documentários contribuíram igualmente para revelar um lado mais vulnerável do “Rei do Rock”. O homem que ficava ansioso antes de entrar em palco e cantava temas gospel para descontraír antes de um espectáculo ou de uma sessão de gravação. O cantor que apreciava profundamente o convívio com os músicos e que adorava o seus fans mas não podia sair à rua sem a companhia de vários guarda-costas.

⁸⁶ *Multiscreen* também conhecido como *split screen* é uma técnica desenvolvida nos anos 60 que permitia colocar no ecrã diversas imagens ou planos de câmara diferentes de uma mesma cena.

Elvis That's The Way It Is e Elvis on Tour foram obras importantes na definição do modelo de documentário rock que predominou durante os anos 70 e 80 e cuja influência é visível em obras como *The Last Waltz* (1978) realizado por Martin Scorsese para assinalar a despedida dos The Band, e *Rattle and Hum* (1988) de Phil Joanou, uma homenagem dos U2 às raízes do rock and roll.

Conclusão:

Elvis Presley protagonizou 33 longas-metragens entre 1956 e 1972. Durante este período assistiu a profundas alterações não só na Indústria Cinematográfica como na própria sociedade americana.

Associado desde o início da sua carreira ao género musical, Presley foi a última grande estrela masculina de Hollywood a trabalhar regularmente neste género durante a conturbada década de 60, período em que os filmes do cantor constituíram uma tentativa dos grandes Estúdios para manter vivo um género com longa tradição em Hollywood.

Classificados como Travelogues e considerados veículos repetitivos os filmes interpretados por Presley entre 56 e 65 apresentam diferenças estruturais que permitem identificar na filmografia do cantor diversos sub. géneros do cinema musical de Hollywood.

Contudo, em virtude das transformações sociais e culturais que afectaram os EUA e o Mundo em meados da década da década de 60, Presley viu-se relegado para a posição de actor de Série B, em produções concebidas exclusivamente para o núcleo duro de fans do cantor. Estes filmes profundamente desvalorizados pela crítica e por uma boa parte do público tornam-se hoje objectos interessantes quando analisados numa perspectiva pós-moderna uma vez que levantam questões interessantes sobre a natureza e a relevância estética destas películas.

No final da década de sessenta Presley iniciou um processo de revitalização artística que motivou igualmente um esforço para regressar ao cinema de temática contemporânea dirigido a um público adulto.

Coincidindo com o regresso triunfal aos palcos, Elvis foi protagonista de dois documentários rock no início dos anos 70, filmes bem recebidos pelo público e pela crítica, e com os quais se despediu do cinema.

Os filmes do cantor possuem hoje um inegável interesse histórico pelo muito que revelam sobre as estruturas de produção de Hollywood e a fase final de um género praticamente extinto. Analisados enquanto produtos da cultura de massas, estas películas possuem um considerável interesse sociológico pelo que revelam sobre a sociedade que os produzia e o público que os consumia.

Criticados ou simplesmente ignorados por críticos que concebiam o cinema numa perspectiva de intervenção social e favoreciam a estética realista, os filmes de Presley são excelentes exemplos da vitalidade do cinema comercial de Hollywood e da sua sintonia com os espectadores. A relevância destas películas reside precisamente na íntima relação que estabeleciam com o seu público, funcionando como um espelho dos sonhos, fantasias e desejos de uma parte significativa dos espectadores americanos, revelando a imagem que estes tinham de si mesmos ou simplesmente o modo como desejavam viver.

A popularidade de alguns destes filmes é a prova de como já fazem parte do nosso imaginário colectivo tendo alcançado um lugar na cultura popular que alguns dos filmes mais aclamados da sua época não conseguiram. Quem se recorda hoje de *The Rose Tattoo* e *Becket*? Ambos produzidos por Hal Wallis e nomeados ao Oscar de melhor filme. Ou de *Ship of Fools* e *Inherit the Wind*, de Stanley Kramer? Poderemos honestamente considerar que filmes como *Peyton Place* e *Love is Many Splendored Thing*, ambos nomeados aos Oscars, são superiores ou mais relevantes para o período em questão do que *Jailhouse Rock*, *King Creole*, *Flaming Star* ou *Viva Las Vegas*?

Do ponto de vista meramente estético nenhuma das películas de Presley é aquilo que normalmente se considera uma obra de arte, mas afinal quantos filmes produzidos em Hollywood poderiam receber essa classificação? Avaliados enquanto produtos de entretenimento estes filmes fazem sentido quanto colocados no contexto social e cultural dos anos 50 e 60. Realizados sem qualquer pretensão que não fosse a de agradar ao público eles revelam com naturalidade as características que muitos

acadêmicos e teóricos dos estudos contemporâneos identificaram como definidoras da cultura de massas do séc. XX.

Filmografia de Elvis Presley:

Love Me Tender (1956) de Robert D. Webb, com fotografia a p/b de Leo Tover.

Produzido por David Weisbart para a Twentieth Century Fox.

Elenco: Elvis Presley, Richard Egan, Debra Paget, Mildred Dunnock.

Elvis canta: Love Me Tender e Poor Boy, entre outras.

Loving You (1957) de Hal Kanter, com fotografia a cores de Charles Lang Jr.

Produzido por Hal B. Wallis para a Paramout.

Elenco: Elvis Presley, Wendel Corey, Lizabeth Scott e Dolores Hart.

Elvis canta: Loving You, Teddy Bear e Got a Lot of Living to Do, entre outras.

Jailhouse Rock (1957) de Richard Thorpe, com fotografia a p/b de Rober Bronner.

Produzido por Pandro S. Berman para a MGM

Elenco: Elvis Presley, Judy Tyler, Mickey Shaughnessy, Jennifer Holden e Dean Jones.

Elvis canta: Jailhouse rock, I Wanna be Free, Baby i dont care e Treat Me Nice, entre outras

King Creole (1958) de Michael Curtiz com fotografia a p/b de Russel Harlan.

Produzido por Hal Wallis para a Paramout.

Elenco: Elvis Presley, Dean Jagger, Dolores Hart, Walter Matthau e Vic Morrow.

Elvis canta: King Creole, Trouble, Crawfish e Hard Headed Woman, entre outras.

G.I Blues (1960) de Norman Taurog, com fotografia a cores de Loyal Griggs.

Produzido por Hal Wallis para a Paramount.

Elenco: Elvis Presley, Juliet Prowse e Robert Ivers.

Elvis canta: G.I Blues, Wooden Heart, Doing the Best I Can, Pocket Full of Raynbows e Shopin Around, entre outras.

Flaming Star (1960) de Don Siegel, com fotografia a cores de Charles G. Clarke.
Produzido por David Weisbart para a Twentieth Century Fox.
Elenco: Elvis Presley, Steve Forrest, John McIntire, Barbra Eden e Dolores Del Rio.
Elvis canta: Flaming Star.

Wild in the Country (1961) de Philip Dunne, com fotografia a cores de William C. Mellor. Produzido por Jerry Wald para a Twentieth Century Fox.
Elenco: Elvis Presley, Tuesday Weld, Hope Lange, John Ireland e Gary Lockwood
Elvis canta: Wild in the Country e Lonely Man, entre outras.

Blue Hawaii (1961) de Norman Taurog, com fotografia a cores de Charles Lang Jr.
Produzido por Hal Wallis para a Paramount.
Elenco: Elvis Presley, Joan Blackman e Ângela Lansbury, Nancy Walters e Roland Winters.
Elvis canta: Can't Help Falling in Love, Rock-a-hula-baby, Ku-u-ipo, Island of Love e Beach Boys Blues, entre outras.

Follow That Dream (1962) de Gordon Douglas, com fotografia a cores de Leo Tover. Produzido por David Weisbart para a United Artists.
Elenco: Elvis Presley, Arthur O' Connell, Anne Helm e Roland Winters.
Elvis canta: Follow That Dream e Angel, entre outras.

Kid Gallahad (1962) de Phil Karlson, com fotografia a cores de Burnnet Guffey.
Produzido por David Weisbart para a United Artists.
Elenco: Elvis Presley, Gig Young, Lola Albright, Joan Blackman e Charles Bronson.
Elvis canta: King of The Whole Wide World e Home Is Where the Heart Is, entre outras.

Girls, Girls, Girls (1962) de Norman Taurog, com fotografia a cores de Loyal Griggs.

Produzido por Hal Wallis para a Paramount.

Elenco: Elvis Presley, Laurel Godwyn, Stella Stevens's e Robert Strauss.

Elvis canta: Girls!Girls!Girls! Return to Sender, Well Be Together e Because of Love, entre outras.

It Happened At The World's Fair (1963) de Norman Taurog, com fotografia a cores de Joseph Ruttenberg. Produzido por Ted Richmond para a MGM.

Elenco: Elvis Presley, Gary Lockwood, Joan O' Brien e Vicky Tiu.

Elvis canta: Beyond the Bend, One Broken Heart for Sale e They Remind Me Too Much of You, entre outras.

Fun in Acapulco (1963) de Richard Thorpe, com fotografia a cores de

Produzido por Hal Wallis para a Paramount.

Elenco: Elvis Presley, Ursulla Andress, Elsa Cardenas, Larry Domasin e Paul Lukas.

Elvis canta: Fun in Acapulco, Bossa Nova Baby, México e I Think I'm Gonna Like it Here, entre outras.

Kissin Cousins (1964) de Gene Nelson, com fotografia a cores de Ellis W. Carter.

Produzido por Sam Katzman para a MGM.

Elenco: Elvis Presley, Arthur O'Connel e Glenda Farrel.

Elvis canta: Kissin Cousins, Tender Felling, One Boy, Two Little Girls e Smokey Mountain Boy, entre outras.

Viva Las Vegas (1964) de George Sidney, com fotografia a cores de Joseph Biroc.

Produzido por George Stevens para a MGM.

Elenco: Elvis Presley, Ann Margret, Cesare Danova e William Demarest.

Elvis canta: Viva Las Vegas, What Did I Say? C'mon Everybody e I Need Somebody to Lean On, entre outras.

Roustabout (1964) de John Rich, com fotografia a cores de Lucien Ballard.

Produzido por Hal Wallis para a Paramount.

Elenco: Elvis Presley, Barbara Stanwyck, Joan Freeman e Leif Erickson.

Elvis canta: Little Egypt, One Track Heart, Hard Knocks e Big Love, Big Heartache, entre outras.

Girl Happy (1965) de Boris Sagal, com fotografia a cores de Philip H Lathrop

Produzido por Joe Pasternak para a MGM.

Elenco: Elvis Presley, Shelley Fabares, Gary Crosby e Jimmy Hawkins.

Elvis canta: Girl Happy, Spring Fever, Do The Clam e The Meanest Girl in Town, entre outras.

Tickle Me (1965) de Norman Taurog, com fotografia a cores de Loyal Grigs.

Produzido por Ben Schallb para a Allied Artists.

Elenco: Elvis Presley, Jack Mullaney, Julie Adams.

Elvis canta: It's a Long Lonely Highway e I'm Your's, entre outras.

Harum Scarum (1965) de Gene Nelson, com fotografia a cores de Fred H.

Jackman. Produzido por Sam Katzman para a MGM.

Elenco: Elvis Presley, Mary Ann Mobley e Michael Ansara.

Elvis canta: Harum Holiday, Go East Young Man, Kismet, e So Close Yet So Far, entre outras.

Frankie and Johnny (1966) de Frederic de Cordova, com fotografia a cores de Jacques Marquette. Produzido por Edward Small para a United Artists.

Elenco: Elvis Presley, Donna Douglas e Harry Morgan.

Elvis canta: Frankie and Johnny e Please Don't Stop Loving Me, entre outras.

Spinout (1966) de Norman Taurog, com fotografia a cores de Daniel L Fapp.

Produzido por Joe Pasternack para a MGM.

Elenco: Elvis Presley, Shelley Fabares, Jack Mullaney, Dobie Marshal.

Elvis canta: Spinout, All That I Am e Adam and Evil, entre outras.

Easy Come, Esy Go (1966) de John Rich, com fotografia a cores de William Marguiles. Produzido por Hal Wallis para a Paramount.

Elenco: Elvis Presley, Dobie Marshall, Pat Priest.

Elvis canta: The Love Machine e Sing You Children Sing, entre outras.

Double Trouble (1967) de Norman Taurog, com fotografia a cores de Daniel L. Fapp.

Produzido por Irwin Winkler e Judd Bernard para a MGM.

Elenco: Elvis Presley, Annete Day, John Williams e The Wiere Brothers.

Elvis canta: Double Trouble e Long Legged Girl, I love Only One Girl entre outras.

Clambake (1967) de Arthur Nadel, com fotografia a cores de William Marguiles.

Produzido por Laven, Gardener e Levy para a United Artists.

Elenco: Elvis Presley, Shelley Fabares, Will Hutchins e Bill Bixby.

Elvis canta: You Don't Know Me e Clambake, entre outras.

Stay Away Joe (1968) de Peter Tewksbury, com fotografia a cores de Fred Koenekamp. Produzido por Douglas Laurence para a MGM.

Elenco: Elvis Presley, Burgess Meredith, Joan Blondel, Katy Jurado e L.Q Jones.

Elvis canta: Stay Away e All I nedeed was the Rain, entre outras.

Speedway (1968) de Norman Taurog, com fotografia a cores de Joseph Ruttenberg.

Produzido por Douglas Lawrence para a MGM.

Elenco: Elvis Presley, Nancy Sinatra e Bill Bixby.

Elvis canta: Spedway e Let Yourself Go, entre outras.

Live a Little, Love a Little (1968) de Norman Taurog, com fotografia a cores de Fred Koenekamp. Produzido por Douglas Lawrence para a MGM.

Elenco: Elvis Presley, Michele Carey e Don Porter.

Elvis canta: The Edge of Reality e A Little Less Conversation, entre outras.

Charro! (1969) de Charles Marquis Warren, com fotografia a cores de Ellsworth Fredericks. Produzido por Charles Marquis Warren para a National General.

Elenco: Elvis Presley, Ina Balin e Victor French.

Elvis canta: Charro!.

The Trouble With Girls (1969) de Peter Tewksbury, com fotografia a cores de Jacques Marquette. Produzido por Lester Welch para a MGM.

Elenco: Elvis Presley, Marlyn Mason, Sheree North, Vincent Price e John Carradine.

Elvis canta : Clean up Your Own Backyard e Almost.

Change of Habit (1970) de William Graham, com fotografia a cores de Russell Metty.

Produzido por Joe Connelly para a Universal.

Elenco: Elvis Presley, Mary Tyler Moore, Jane Elliot, Barbara McNair e Ed Asner.

Elvis canta: Change of Habit e Rubberneckin.

Elvis: That's the way it Is (1970) de Denis Sanders, com fotografia a cores de Lucien Ballard. Produzido por Dale Hutchinson para a MGM.

Elenco: Elvis Presley, James Burton, Ronnie Tutt, Glenn Hardin.

Elvis canta: That's All Right Mama, Suspicious Minds, I just can't help believin, Polk Salad Annie, Bridge over trouble water e I've Lost you, entre outras.

Elvis On Tour (1972) Realizado e Produzido por Pierre Adidge e Robert Abel para a MGM. Vencedor do Globo de Ouro para melhor documentário de 1972.

Elvis canta: Burning Love, Suspicious Minds, You gave me a Mountain, For the Good Times, American Trilogy e um medley de êxitos dos anos 50.

Bibliografia

AAVV, *Enfant Terrible! Jerry Lewis in American Film*, New York, New York University Press, 2002.

AAVV, *História do Séc. XX , Os Anos da Guerra Fria 1945-1960*, Lisboa, Alfa, 1992.

AAVV, *História do Séc. XX , A Cultura da Juventude 1960-1973*, Lisboa, Alfa, 1992.

AAVV, *O Cinema Segundo Francois Truffaut*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990.

Aguiar e Silva, Vítor M. *Teoria da Literatura*, 8ª Edição, Coimbra, Livraria Almedina.

Altman, Rick, *The American Film Musical*, Indiana University Press, 1989.

Argan, Giulio Carlo e Fagiolo, Maurizio, *Guia de História da Arte*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994.

Aumont, J, *A Estética do Filme*, Campinas, Papirus, 1995.

Bazin, André, *O Que é Cinema?* , Livros Horizonte, Lisboa, 1992.

Bénard da Costa, João, *O Musical*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1988.

Berg, Scott A, *Goldwyn: A Biography*, London, Riverhead Books, 1989.

Beylie, Claude, *Os Filmes Chave do Cinema*, Lisboa, Pergaminho, 1997.

Bleidel, Jeff, *That's All: Bobby Darin on Record, Stage and Screen*, Cranberry Township, Tiny Ripple Books, 2004.

Bertrand, Michael T, *Race, Rock and Elvis*, University of Illinois Press, 2005.

Bogdanovich, Peter, *Who The Devil Made It? – Conversations with Legendary Directors*, New York, Ballantine Books, 2001.

Buford, Kate, *Burt Lancaster an American Life*, London, Aurum Press, 2000.

Braun, Eric, *Doris Day*, London, Orion Books, 1994.

Brode, Douglas, *Elvis and Popular Culture*, Jefferson, Mcfarland and Company Inc, 2006.

Clayton, Rose e Heard, Dick, *Elvis by those Who Knew Him Best*, London, Virgin Books, 2002.

Cohan, Steven, *Incongruous Entertainment: Camp, Cultural Value and the MGM Musical*, Duke University Press, 2005.

Cook, Pam e Bernink, Mieke, *The Cinema Book* 2nd Edition, London, British Film Institute, 1999.

Cousins, Mark, *The Story of Film*, Pavilion Books, 2004.

Cullen, Jim, *Bruce Springsteen and the American Tradition*, New York, Harper Perennial, 1998.

Custen, George F, *Twentieth Century's Fox: Darryl F. Zanuck and the Culture of Hollywood*, New York, Basic Books, 1997.

Doherty, Thomas, *Tennagers and Teenpics: The Juvenilization of American Movies in the 50ths*, Boston, Unwin Ayman, 1988.

Doss, Erika, *Elvis Culture, Fans, Faith and Image*, Lawrence, University Press of Kansas, 1999.

Dick, F. Bernard, *Hall Wallis, Producer to the Stars*, Lexington, University Press of Kentucky, 2004.

Eco, Humberto, *Como Se Faz Uma Tese Em Ciências Humanas*, Lisboa, Editorial Presença, 1982.

Epstein, Daniel Mark, *Nat King Cole*, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1999.

Eggar, Robin, *Tom Jones: The Biography*, London, Headline Book Publishing, 2000.

Granata, Charles L, *Sessions with Sinatra, Frank Sinatra and the Art of Recording*, Chicago, Edit. A Cappella Book, 2004.

Greig, Charlotte, *Os 100 Albuns Mais Vendidos dos Anos 50*, Lisboa, Editorial Estampa, 2005.

Hauser, Arnold, *História Social da Arte e da Literatura*, São Paulo, Martins Fontes, 1998.

Hemming, Roy e Adjou, David, *Discovering Great Singers of Classic Pop*, New York, Newmarket Press, 1991.

Hill, John e Gibson, Pamela, *The Oxford Guide to Film Studies*, London, Oxford University Press, 1998.

Hutcheon, Linda, *Uma Teoria da Paródia*, Lisboa, Edições 70, 1989.

Jorgensen, Ernest, *Elvis Presley, A Life in Music: The Complete Recording Sessions*, New York, St^a Martin Press, 1998.

Jorgensen, Ernest, e Guaralnick, Peter, *Elvis Day by Day*, New York, Ballantine Books, 1999.

Krutnick, Frank, *Inventing Jerry Lewis*, Washington and London, Smithsonian Institution, 2000.

Maltby, Richard, *Hollywood Cinema*, second edition, London, Blackwell Publishing, Ltd, 2003.

Martin, Deana, *Memories are Made of This, Dean Martin Through is Daughter's Eyes*, New York, Harmony Books, 2004.

McAdams, Tara, *Elvis Handbook*, London, MQ Publications Ltd, 2004.

Morris, Gary, *Beyond The Beach: AIP Beach Party Movies*, 1998, consultado online em http://www.brightlightsfilm.com/21/21_beach.html.

Mundy, John, *Popular Music on Screen - From Hollywood musical to music video*, Manchester, Manchester University Press, 1999.

O' Brien, Daniel, *The Frank Sinatra Film Guide*, London, BT Batsford, 1998.

Paraire, Philippe, *50 Anos de Musica Rock*, Lisboa, Edit. Pergaminho, 1992.

Rosenbaum, Jonathan, *Placing Movies*, University Press of Califórnia, 1995.

Robertson, James C, *The Casablanca Man: The Cinema of Michael Curtiz*, Routledge, 1993.

Staigner, Janet, *Interpreting Film: Studies In The Historical Reception of American Cinema*, Princeton, Princeton University Press, 1992.

Schoell, William, *Martini Man: The Life of Dean Martin*, Maryland, Taylor Trade Publishing, 1999.

Sontag, Susan, *Notes on Camp*,
<http://www9.georgetown.edu/faculty/irvinem/theory/Sontag-NotesOnCamp-1964>, consultado online em 12/10/2008.

Schickel, Richard, *The Men Who Made The Movies*, Chicago, Ivan R. Dee Publisher, 2001.

Sculatti, Gene, *Os 100 Albuns Mais Vendidos dos Anos 60*, Lisboa, Editorial Estampa, 2005.

Stevens Jr, George, “Interview with Hal Wallis”, in *Conversations with the Great Filmmakers at the American Film Institute*, New York, Knopf, 2006.

Thompson, David, *Hollywood*, London, DK, 2004.

Tudor, Andrew, *Teorias do Cinema*, Lisboa, Edições 70, 1985.

Websites:

<http://movies.nytimes.com/ref/movies/reviews/> consultado online em 12/10/2008

www.allmovieguide.com consultado online em 12/10/2008

www.elvis.com consultado online em 12/10/2008

www.elvispresley.com.au/ consultado online em 12/10/2008