



RELICI

## ELVIS EM HOLLYWOOD: APONTAMENTOS SOBRE O FILME MUSICAL E A CULTURA POPULAR NORTE-AMERICANA NO SÉCULO XX<sup>1</sup>

*Jorge Manuel Neves Carrega<sup>2</sup>*

### RESUMO

Elvis Presley foi uma das últimas estrelas do filme musical de Hollywood. Entre meados da década de 1950 e finais da década de 1960, o actor e cantor norte-americano participou num conjunto de filmes musicais que, mantendo uma profunda ligação às formas tradicionais do género, introduziram igualmente um novo estilo musical e performativo. Este artigo pretende analisar os filmes musicais protagonizados por Presley como artefactos da cultura de massas que estabelecem uma clara relação com a cultura popular norte-americana.

**Palavras-chave:** Elvis Presley; Filme musical; *Rock and roll*; Cultura de massas, multiculturalismo, cinema de Hollywood.

### ABSTRACT

Elvis Presley was one of the last stars of the Hollywood musical. Between 1950 and the late 1960s, the American actor and singer participated in a set of musical films that, while maintaining a deep connection with the traditional forms of the genre, also introduced a new musical and performative style. This article intends to analyze the musical films played by Presley as artifacts of mass culture that fit a clear relationship with a popular American culture.

**Keywords:** Elvis Presley; Musical film; Rock and roll; Mass culture, multiculturalism, Hollywood cinema.

### INTRODUÇÃO

O impacto sociocultural do *Rock and Roll* nas décadas de 1950 e 1960 é largamente reconhecido por musicólogos, sociólogos e investigadores da área dos estudos culturais. A revolução musical protagonizada por músicos e intérpretes como Elvis Presley, Bill Haley, Chuck Berry, Little Richard e Eddie Cochran, só foi possível

---

<sup>1</sup> Recebido em 14/12/2017.

<sup>2</sup> Universidade do Algarve. [jorgecarrega@hotmail.com](mailto:jorgecarrega@hotmail.com).

Revista Livre de Cinema, v. 5, n. 1, p. 189-208, jan-abr, 2018

ISSN: 2357-8807



RELICI

190

graças a meios de comunicação como a rádio, a televisão e em particular o cinema que, fora dos EUA, desempenhou um papel fundamental na divulgação da nova expressão musical norte-americana. Os filmes musicais oferecem assim pistas importantes para compreender as profundas transformações sociais e culturais registadas neste período e seus efeitos no sistema de produção dos estúdios Hollywood, assim como num género cinematográfico que é indissociável da própria história do cinema clássico norte-americano.

### **O ROCK AND ROLL CHEGA A HOLLYWOOD**

Em meados dos anos cinquenta, o filme musical hollywoodiano atingiu o apogeu criativo devido ao trabalho de cineastas como Vincente Minnelli, Stanley Donen e Rouben Mamoulian, que impuseram o *integrated dance musical*, graças a obras como *On the Town* (1949), *Singing in the Rain* (1952), *The Band Wagon* (1953), *Funny Face* (1956) e *Silk Stockings* (1956). Contudo, as profundas transformações socioculturais da década de cinquenta viriam a culminar na explosão do *rock and roll* e de uma nova cultura de massas juvenil que coincidiu com o fim da era de ouro do sistema dos estúdios de Hollywood.

Em 1955, o filme *The Blackboard Jungle*, inaugurou uma nova era no cinema americano ao utilizar a canção “Rock Around the Clock”, interpretada por Bill Haley and his Comets. Este drama social, realizado por Richard Brooks, abordava o problema da delinquência juvenil no sistema de ensino dos EUA mas, apesar da carga negativa que o filme atribuía ao *rock and roll*, associando-o implicitamente ao problema da delinquência juvenil, a canção de Bill Haley foi o elemento que mais contribuiu para o sucesso desta produção que, atraiu às salas de cinema um público juvenil que delirava ao som de “Rock Around the Clock”.

O sucesso do filme e a popularidade do cantor Bill Haley junto dos adolescentes norte-americanos foi imediatamente aproveitada pelo produtor Sam



RELICI

191

Katzman, conhecido em Hollywood como o “Rei da série B”, que produziu os musicais *Rock Around the Clock* (1956) e *Don't Knock the Rock* (1957), filmes dirigidos ao público juvenil que frequentava os *drive-ins* dos EUA. Quase desprovidos de linha narrativa, estas modestas produções constituíam essencialmente uma sequência de momentos musicais, proto-videoclipes, interpretados por pioneiros do *rock and roll*.

### **ELVIS PRESLEY EM HOLLYWOOD**

Apesar da controvérsia que o *rock and roll* suscitava na sociedade norte-americana em finais dos anos cinquenta, os grandes estúdios de Hollywood procuraram explorar a popularidade dos novos cantores-ídeos adolescentes, produzindo um conjunto de filmes musicais que procuravam adaptar as fórmulas tradicionais do género ao gosto de uma nova geração de espetadores, introduzindo deste modo um novo estilo musical no cinema de Hollywood. O primeiro passo desta nova estratégia consistiu na contratação de Elvis Presley e Pat Boone, cantores que, para além da sua imensa popularidade, correspondiam ao estereótipo físico das estrelas de cinema da época.

Contratado em abril de 1956, pelo produtor Hal B. Wallis, responsável por clássicos como *The Adventures of Robin Hood* (1939) e *Casablanca* (1942), Presley tornou-se rapidamente numa das estrelas mais populares de Hollywood. Em 1957 e 1958, o cantor protagonizou *Loving You* (1957), *Jailhouse Rock* (1957) e *King Creole* (1958), três musicais que revelam características semi-biográficas e aproximavam o cantor da geração de atores “rebeldes” que transformaram o conceito de masculinidade no cinema de Hollywood. No final dos anos cinquenta, Elvis foi uma “versão musical” dos rebeldes Marlon Brando, James Dean e Paul Newman, pois tal como estes revolucionaram o cinema americano ao introduzir um novo método de representação, (desenvolvido no Actor's Studio), Presley contribuiu mais do que



RELICI

192

qualquer outro ator ou cantor para a introduzir no cinema de Hollywood um novo estilo musical que permitia aos adolescentes americanos afirmarem a sua identidade geracional e revoltarem-se contra o conformismo sociocultural que caracterizou a era Eisenhower.

Quando, após cumprir o serviço militar, Presley regressou a Hollywood no verão de 1960, os produtores e o seu agente (Tom Parker), decidiram que o cantor deveria retomar a carreira cinematográfica com um conjunto de filmes que se situavam na tradição da comédia musical, anteriormente protagonizada por estrelas como Bing Crosby, Frank Sinatra, Dean Martin e Doris Day, distanciando-se assim da imagem de adolescente rebelde com que marcou a década de 1950. Deste modo, êxitos como *G.I Blues* (1960), *Blue Hawaii* (1961), *Girls, Girls, Girls* (1962), *Fun In Acapulco* (1963) e *Viva Las Vegas* (1964), seguiram a fórmula das películas protagonizados por Bing Crosby durante a década de 1930, filmes como *Mississippi* (1935), *Waikiki Wedding* (1937) e *Paris Honeymoon* (1939), que estabeleceram o modelo da comédia musical de Hollywood, na qual o protagonista é quase sempre um cantor (profissional ou amador) envolvido em histórias românticas situadas em localizações exóticas.

À semelhança do que Bing Crosby fizera durante os anos trinta, entre 1957 e 1964 Presley desempenhou um papel fundamental na renovação e popularização do filme musical de Hollywood. Com efeito, ambos os cantores foram responsáveis pela introdução de estilos musicais vernaculares como o *swing* (profundamente influenciado pelo jazz) e o *rock and roll* (enraizado nos *rhythm and blues*), que se caracterizavam por um sentido rítmico inovador, e cujas raízes negras (mais ou menos assumidas), contribuíram para uma maior integração cultural entre a população branca e negra, num país ainda profundamente segregado.

Enquanto vocalista, Bing Crosby exerceu enorme influência em cantores como Frank Sinatra, Pat Boone e, em particular, Dean Martin, um dos ídolos de



RELICI

193

adolescência de Presley, cujas comédias com Jerry Lewis constituíram o modelo para *Tickle Me* (1965), que mistura as previsíveis aventuras românticas de Presley (no papel normalmente reservado a Dean Martin), com as situações cômicas do seu parceiro Stanley (nome da personagem de Lewis em *The Bellboy* e *The Patsy*), interpretado em *Tickle Me* por Jack Mullaney, numa variação menos histriônica de Jerry Lewis. Realizado por Norman Taurog, um veterano que por cinco vezes dirigira a dupla Martin e Lewis, *Tickle Me* (1965), é remanescente de *Scared Stiff* (1953) e *Pardners* (1956), filmes que por sua vez haviam sido influenciados pelas comédias da dupla Bing Crosby/Bob Hope. Deste modo, quando estreou em 1965 (em plena guerra do Vietname) o filme de Presley já constituía um verdadeiro exercício de revivalismo cinematográfico.

O enorme sucesso alcançado pelas comédias românticas/musicais protagonizadas por Elvis durante a primeira metade dos anos sessenta, é revelador não só da popularidade do cantor, mas também do apetite do público norte-americano por um entretenimento ligeiro e otimista, essencialmente fantasioso e visualmente agradável, que não pretendia ser mais do que um produto para consumo das massas de espetadores que ontem, como hoje, continuam a procurar no cinema uma forma de escapismo e fuga à realidade. Na verdade, segundo Arnold Hauser, o êxito de um filme está completamente divorciado dos critérios qualitativos porque o espetador 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 pessoal (Hauser, 1998: 983-86). Com efeito, à semelhança de tantos outros objetos produzidos pela cultura de massas, uma parte considerável da produção de Hollywood pode ser facilmente incluída no conceito de Kitsch que, segundo Aguiar e Silva, caracteriza um produto criado “*para satisfação dos gostos de má ou duvidosa qualidade de numerosas camadas do público, cuja sensibilidade se deleita*



RELICI

*narcoticamente com o efeito de uma arte reduzida ao bonito e ao agradável*” (Aguilar e Silva, 2009: 121-126).

É natural que Hollywood, a maior indústria de entretenimento do mundo, tenha produzido dezenas de milhares de filmes concebidos com intuítos exclusivamente comerciais, procurando ir ao encontro do gosto e das exigências do grande público, e aderindo para isso a uma sensibilidade Kitsch que não deixa contudo de ter a sua relevância cultural, como aliás comprovam filmes clássicos como os melodramas de Douglas Sirk e Vincente Minnelli, os épicos bíblicos de Cecil B. DeMille, os filmes de fantasia e aventuras produzidos por Ray Harryhausen e, claro, grande parte dos filmes musicais realizados por cineastas como Busby Berkley, Rouben Mamoulian, Stanley Donen, Charles Walters, George Sidney e Vincent Minnelli.

Procurando ir ao encontro do gosto popular, o filme musical hollywoodiano adotou quase sempre uma atitude conformista perante as normas estéticas instituídas e facilmente aceites pelo grande público, traduzida num decorativismo fácil, aliado a um sentimentalismo ingénuo que reforça a ilusão da felicidade quotidiana, numa atitude característica da cultura de massas que os filmes protagonizados por Elvis Presley bem evidenciam. *Viva Las Vegas* (1964), um dos mais populares e icónicos filmes do cantor, constitui um perfeito exemplo dessa conformidade para com as normas instituídas por Hollywood para agradar ao grande público, nomeadamente o esquematismo do enredo básico do *boy meets girl* com *happy end*, o estilo visual que reflete o gosto pelo agradável e uma banda sonora que, apesar de incluir canções relevantes como “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 artificial e iluminado em



RELICI

tons de rosa.

*Viva Las Vegas* foi um dos grandes sucessos comerciais de 1964, em parte graças ao veterano realizador George Sidney, cujo contributo para o filme musical já incluía deliciosos monumentos do kitsch hollywoodiano, como *Bathing Beauty* (1944), no qual Sidney inventou literalmente o musical aquático, lançando Esther Williams para o estrelato, ou *Kiss Me Kate* (1953), uma deliciosa versão musical filmada em 3D de “A Fera Amansada” de William Shakespeare. Sem dúvida, *Viva Las Vegas* (1964) beneficiou dos valores de produção da MGM, com destaque para a fotografia de Joseph Biroc, um dos grandes responsáveis pelo visual apelativo que caracterizava os filmes do cantor, a maioria dos quais decorriam em locais exóticos como o Hawaii, Acapulco ou até a Grande Exposição Internacional de Seattle.

Nesse mesmo ano de 1964, em que Elvis incendiou os ecrãs junto a Ann-Margret no clássico *Viva Las Vegas*, Presley protagonizou também *Roustabout* (1964), um dos seus últimos sucessos cinematográficos, no qual surgia ao lado de Barbara Stanwyck. O filme, produzido por Hal Wallis para a Paramount e realizado pelo “tarefeiro” John Rich, contava as aventuras de Charlie Rogers, um cantor de cabaret motoqueiro que, despedido após uma discussão com um grupo de clientes, acaba por encontrar trabalho num Parque de Diversões (estilo feira popular) e que atravessa uma grave crise financeira, da qual Charlie/Elvis o ajudarão a sair<sup>3</sup>.

Infelizmente John Rich não tinha o talento de George Sidney, mas os valores de produção assegurados por Hall Wallis, incluindo o excelente diretor de fotografia Lucien Ballard e a direção artística supervisionada pelo respeitado chefe de departamento da Paramount, Hal Pereira, permitiram criar um visual apelativo que traduzia a sensibilidade estética da cultura popular americana deste período. Com

---

<sup>3</sup> No ano anterior Pat Boone, um dos poucos cantores norte-americanos cuja popularidade foi comparável à de Elvis Presley, havia protagonizado *The Main Attraction* (D. Petrie, 1963), um filme cujo argumento apresenta algumas semelhanças com *Roustabout*, e mostra como os filmes de Presley não eram uma realidade isolada no cinema de Hollywood dos anos sessenta.





RELICI

196

feito, Ballard e Pereira criaram uma ligação subconsciente entre os temas do entretenimento popular (simbolicamente representado pela feira) e o sentimento de americanismo dos espetadores, 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 mundial, Hal Wallis e o Coronel Parker, pareciam querer afirmar Elvis como símbolo da indústria de entretenimento norte-americana, estabelecendo uma ligação direta entre o cantor e as raízes de uma parte importante da cultura popular dos EUA, um conceito que o cantor e seus produtores continuariam a explorar no ano seguinte em *Frankie and Johnny* (1966), inspirado pela célebre canção popular do mesmo nome.



Imagem 1: Elvis Presley em *Frankie and Johnny* (1966)

Considerado antiquado, aquando da sua estreia, de *Frankie and Johnny* (1966), realizado por Fred de Cordova, constitui um dos últimos exemplos de um subgénero - o *backstage musical* sobre o vaudeville norte-americano do século XIX.





RELICI

197

Originalmente este filme teve como objetivo produzir um *pastiche* para um público saudosista do género, mas resultou também numa singela homenagem à cultura popular americana, cujas origens evoca. Revelando um gosto pelo artificialismo, a estilização e o exagero que o posicionam claramente na esfera do Kitsch, *Frankie and Johnny* (1966) constitui um curioso exemplo da emergente sensibilidade pós-moderna que neste período originou 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 cinema à estética da BD, passando pela publicidade e outros símbolos da sociedade de consumo.

Ao contrário de obras como *Show Boat* (1936 e 1951) ou *Meet me in St Louis* (1944) e *State Fair* (1945), que dirigiam a sua nostalgia para a memória da América do final do séc. XIX e o início do séc. XX, *Frankie and Johnny* (1966) constitui um exercício de cinema pós-moderno uma vez que o seu revivalismo nostálgico era dirigido não a essa época específica, mas aos filmes que a evocavam - e marcaram o imaginário popular americano e a era de ouro do cinema clássico hollywoodiano. É por isso adequado que Elvis Presley, um dos maiores nomes da cultura popular norte-americana do séc. XX, tenha protagonizado um filme que constituía uma despretensiosa homenagem às origens da indústria de entretenimento norte-americana, veículo de uma cultura popular que, tal como o cantor, foi no seu tempo considerada vulgar e de mau gosto, servindo supostamente apenas para consumo das classes baixas, incapazes de apreciar a “verdadeira cultura” das elites sociais. Visto nesta perspetiva, aquele que foi recebido como um dos filmes mais “antiquados” da carreira de Elvis Presley foi curiosamente um dos mais modernos.

O impacto cultural dos filmes musicais protagonizados por Presley ultrapassou em larga medida a década de 1960 e a geração que a eles assistiu nas salas de cinema. Com efeito, em virtude das suas frequentes transmissões nas



RELICI

198

estações de televisão dos EUA, América Latina, Europa e Japão, durante as décadas de 70, 80 e 90, filmes como *Blue Hawaii* (1961), *Viva Las Vegas* (1964) e *Roustabout* (1964), contribuíram não só para a popularidade do cantor junto de novas gerações, mas também para cristalizar no imaginário coletivo uma certa estética visual característica da cultura popular da década de 1960.

Numa das cenas musicais de *Roustabout* (1964), “Big Love, Big Heartache”, Elvis aparece no palco de uma sala de espetáculos, sendo acompanhado ao vivo pela banda. No entanto, os músicos surgem em silhueta, colocados frente a um fundo azul, enquanto Elvis percorre o palco, iluminado apenas por um foco de luz. Anos mais tarde, esta opção visual foi reutilizada como referência ao estilo da cultura pop dos anos sessenta, nomeadamente em videoclips como “The New Polution” de Beck e “You Owe Me Some Kind of Love” de Cris Isaak, cantor cuja silhueta surge também 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).



Imagem 2: Elvis Presley em *Roustabout* (1964)

Até meados dos anos sessenta, a estética kitsch dos filmes protagonizados pelo cantor manifestou-se de modo relativamente subtil, permitindo ao grande



RELICI

199

público deleitar-se sem ter plena consciência da natureza estética do objeto que consumia. Pelo contrário, em meados dos anos 60, o Kitsch da década anterior degenerou em muitos casos num estilo camp, o qual Susan Sontag, definiu como “*A sensibility that revels in artifice, stylization, theatricalization, irony, playfulness, and exaggeration rather than content*” (Sontag, 1964).

Num período marcado por profundas transformações socioculturais, como a luta pelos direitos civis da minoria negra, a popularização da teoria de autor e da *nouvelle vague*, e o início da guerra do Vietname (e a sua transmissão na TV), o descontentamento dos jovens relativamente a um modelo de entretenimento que veiculava ainda um conjunto de valores morais e culturais cada vez mais contestados, levou a que gradualmente nascesse em Hollywood uma atitude de distanciamento para com os géneros clássicos e as suas convenções. A segunda metade da década de 1960 assiste deste modo a uma tendência crescente para parodiar êxitos do passado e do presente. Exemplos disso são comédias como *The Glass Bottom Boat* (1966) e *Caprice* (1967), com Frank Thaslin a dirigir a popular Doris Day numa sátira aos filmes de espionagem, a série Matt Helm, em que Dean Martin protagonizou um espião-cantor, o filme de vampiros *The Fearless Vampire Killers* (1967), e os westerns *Cat Ballou* (1965), *Texas Across The River* (1966) e *Support Your Local Sheriff* (1969).

Foi neste contexto que Elvis Presley participou em *Harum Scarum* (1965), filme sobre as aventuras de um galã aventureiro num país oriental, que remetia claramente para um género com tradição em Hollywood - desde os filmes mudos de Rudolfo Valentino e Douglas Fairbanks, às películas de série B dos anos 40 e 50, como *The Prince That Was a Thief* (1951) e *Son of Ali Baba* (1952), ambas protagonizadas por Tony Curtis, um dos ídolos de adolescência de Presley.



RELICI

200



Imagem 3: Elvis Presley em *Harum Scarum* (1965)

Rodado em apenas 18 dias nos velhos cenários da MGM, *Harum Scarum* (1965), reutilizou o guarda-roupa do luxuoso *Kismet* (1955). O elenco composto por atores 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 para com este filme que, desde então, tem sido considerado como um dos maiores fracassos da carreira de Presley. 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*” (Sontag, 1964), então este filme é um bom exemplo de camp cinematográfico, pois aborda com um certo distanciamento irónico, um género de filmes que se caracterizava por um claro artificialismo e cujo exotismo de bazar era bem revelador da visão superficial e fantasiosa que Hollywood transmitia das culturas e modos de vida não ocidentais.

Em *Harum Scarum* (1965), Elvis representa Johnny Tyrone, um ator/cantor galã de Hollywood que se desloca a um remoto país do Médio Oriente para a



RELICI

201

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 desenrola após as cenas iniciais do “film on film” *Sands of the Desert*, começa com um número musical em que Johnny Tyrone interpreta para uma plateia de ilustres convidados o tema “Go East Young Man!” que adapta a célebre frase de Horace Greeley<sup>4</sup>, um dos ideólogos do “Manifest Destiny”, sugerindo deste modo o apetite expansionista americano voltado agora para as riquezas do Médio Oriente.

Desde as primeiras cenas, 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 realista, 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 realizador Gene Nelson ter procurado desconstruir toda uma série de convenções e clichés de representação característicos dos filmes “orientais” de Hollywood, sublinhando para o efeito o seu conteúdo ideológico e o enorme artificialismo que caracterizava estas películas, num exercício de Camp que, juntamente com os filmes de Ed Wood e as comédias de Jerry Lewis, se encontra entre os objetos pioneiros de um certo tipo de cinema pós-moderno que tem em John Waters e Quentin Tarantino, dois dos seus principais autores.

---

<sup>4</sup> 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, o que resultaria no genocídio das tribos nativas americanas.





RELICI

## O MULTICULTURALISMO NOS MUSICAIS DE ELVIS PRESLEY

Um dos aspetos mais interessantes da longa série de comédias românticas/musicais protagonizadas por Elvis Presley durante a década de 1960 é o seu multiculturalismo. Sendo os EUA uma nação multicultural, mas onde nem sempre se verificou uma convivência pacífica entre as diversas culturas que lhe deram origem, é interessante verificar como, ao contrário da grande maioria dos filmes musicais dos anos trinta, quarenta e cinquenta, em *G.I. Blues* (1960), *Blue Hawaii* (1961), *Girls! Girls! Girls!* (1952), *It Happened at the World's Fair* (1963), *Fun in Acapulco* (1963) e *Paradise Hawaiian Style* (1966), o protagonista (interpretado por Elvis) interage sem qualquer tipo de preconceito com personagens de diversas origens étnicas, nomeadamente asiáticos, latino-americanos e polinésios (interpretados por atores destas mesmas etnias), rompendo assim com o etnocentrismo anglófono que caracterizou boa parte do cinema clássico de Hollywood.

Vários autores classificaram os musicais de Presley dos anos sessenta como “travelogues”, termo cunhado nos anos cinquenta quando Hollywood apostou em filmes rodados em localizações exóticas e em ecrã panorâmico (Cinemascope ou Vista Vision), para aumentar a espetacularidade das suas produções e cativar um público cada vez mais fiel ao pequeno ecrã da televisão<sup>5</sup>. Contudo, ao contrário destes filmes em que a presença do “estrangeiro” é reduzida a um mero papel de figurante; sendo por vezes utilizado como mero elemento cómico, através do contraste com os hábitos culturais americanos, os filmes musicais de Presley, caracterizam-se por uma dinâmica claramente distinta, na qual o cantor interage com personagens de diferentes etnias e culturas, de um modo claramente positivo, livre de preconceitos sublinhados pelo tipo de estereótipos tão comuns no cinema

---

<sup>5</sup> Em particular comédias românticas e musicais, filmadas em países estrangeiros, como por exemplo *Three Coins in the Fountain* (1953), *Funny Face* (1956), *South Pacific* (1958) ou *The Pleasure Seekers* (1964).





RELICI

deste período.

*Blue Hawaii* (1961), um dos maiores sucessos da carreira de Presley, constitui um caso exemplar desta abordagem. Presley interpreta Chad Gates, o filho de uma rica família norte-americana que explora plantações de ananás no Hawaii. Contudo, Chad recusa as responsabilidades sociais que a sua mãe lhe reserva enquanto herdeiro de uma grande empresa, preferindo trabalhar como empregado numa agência de passeios turísticos. Regressado a casa, após cumprir o serviço militar, Chad/Presley opta por ficar longe da família e o algo preconceituoso círculo social dos seus pais, passando uns dias de férias na praia acompanhada dos amigos e da namorada, um grupo de jovens nativos com quem desfruta de uma camaradagem que ignora estatutos sociais e distinções raciais. A mensagem de multiculturalismo veiculada em *Blue Hawaii* ganha expressão particular nas cenas musicais em que Presley interpreta canções tradicionais como “Aloha Oe”, “No More” e “Ku-u-i-po”, acompanhado pelos seus amigos/músicos locais, e culmina na cena final em que, ao som de “Hawaiian Wedding Song”, Chad/ Presley se une em casamento com a sua namorada, Maile Duval, a neta de uma matriarca polinésia e de um colono francês.



Imagem 4: Elvis Presley em *Blue Hawaii* (1961)

Entre os atores que co-protagonizaram *Blue Hawaii* (1961) encontravam-se



RELICI

204

Jose de Vega, conhecido dançarino e coreógrafo (filho de pai filipino e mãe colombiana) que havia recentemente participado em *West Side Story* (R. Wise, 1961), e ainda dois *entertainers* havaianos, a cantora e dançarina Hillo Hatie e o também ator/ e cantor Lani Kai.

Em *Girls! Girls! Girls!* (1962), Presley interpreta Ross Carpenter, um pescador profissional cujo coração se divide entre duas bonitas jovens loiras. Contudo, o aspeto mais interessante do argumento deste desprezioso filme é o facto de Ross, que ficou órfão quando era adolescente, ter encontrado duas famílias adotivas de origens étnicas não americanas. Por um lado, a família Stravos (emigrantes gregos) que acolheu Ross e com a qual o jovem estabeleceu uma relação afetiva que se prolongou pela idade adulta, perfeitamente traduzida na cena em que Ross/Presley participa na festa de despedida do casal Stavros (a quem Ross trata por Papa e Mama Stavros), e na qual o cantor interpreta as canções “Mama” e “Well Be Together” (que inclui 2 versos em espanhol).

A segunda família de Ross/Presley em *Girls! Girls! Girls!* é a família Yung um casal de chineses (interpretados pelos atores de ascendência asiática Guy Lee e Beulah Quo) que cuida de duas meninas (suas vizinhas) igualmente chinesas. A relação afetiva que Ross estabelece com esta família é perfeitamente representada na cena em que Ross decide apresentar-lhes a sua nova namorada, Lauren, durante um jantar em que o casal mais velho assume uma postura paternal. No entanto, o filme reforça ainda mais esta dinâmica familiar entre Ross e a comunidade asiática, nas duas cenas em que Presley interage com as crianças (interpretadas pelas irmãs Elizabeth Tiu e Ginny Tiu), nas quais interpreta os temas “pseudo-infantis” “Earth Boy” e “Dainty Little Moonbeams”, que utilizam uma instrumentação de estilo oriental, sendo que a primeira funciona como um dueto entre Elvis e as irmãs Tiu, no qual estas recitam alguns versos em cantonês.



RELICI



Imagem 5: Elvis Presley em *Girls! Girls! Girls!* (1962)

Independentemente das suas limitações estéticas e formais, a verdade é que grande parte das comédias musicais protagonizadas por Presley durante os anos sessenta, veiculam uma mensagem integradora, tolerante e multicultural. Esta abordagem refletia por um lado a consciência que o produtor Hal Wallis tinha da popularidade internacional de Presley e reforçava igualmente o seu apelo junto de uma imensa camada da população norte-americana, cujas origens étnicas e culturais eram diferentes da burguesia e da elite de origem anglo-saxónica. Contudo, o célebre produtor delegou a responsabilidade criativa destes filmes ao seu braço direito, Paul Nathan, o qual por sua vez confiou a elaboração dos argumentos ao seu companheiro Allan Weiss. Deste modo, é muito possível que o espírito multicultural e tolerante (no contexto dos anos sessenta) que caracteriza películas como *G.I. Blues* (1960), *Blue Hawaii* (1961), *Girls! Girls! Girls!* (1962), *Fun in Acapulco* (1963) e *Paradise Hawaiian Style* (1966) se deva em larga medida à sensibilidade de Nathan e Weiss.

Uma das marcas da multiculturalidade que permeia as comédias musicais protagonizadas por Presley é um conjunto de canções compostas para as respetivas bandas sonoras que, na melhor tradição do cinema musical de Hollywood, procuram



RELICI

206

integrar elementos musicais estranhos ao *rock and roll*, com vista a criar sonoridades coerentes com o universo diegético do filme. Deste modo, a banda sonora de *G.I. Blues*, cuja ação decorre na Alemanha, reutiliza a canção popular “Muss I Denn”, transformando-a no êxito “Wooden Heart”, e adapta o “Barcarole” de *Les contes d’Hoffman*, do compositor Jacques Offenbach, para “Tonigth Is So Rigth For Love”. Em *Blue Hawaii*, o cenário da narrativa justifica a integração do tema tradicional polinésio “Aloha Oe”, assim como a adaptação das canções populares “La Paloma” e “Alouette” - transformadas respectivamente em “No More” e “Almost Always True” - enquanto o famoso “Can’t Help Falling in Love” adapta a melodia de “Plaisir d’Amour”, escrita em 1780 por Jean Paul Égide Martini.

## CONCLUSÃO

O papel desempenhado por Elvis Presley na popularização do *rock and roll* e de toda uma nova música pop influenciada pelos *rhythm and blues* revolucionou a cultura popular em meados do século XX, contribuindo de modo decisivo para o fim da hegemonia da tradição de composição de *Tin Pan Alley* no cinema musical de Hollywood. Herdeiros de uma longa tradição da comédia musical, que nasce com Bing Crosby e se estende por Frank Sinatra, Doris Day, Esther Williams e Betty Grable, os filmes protagonizados por Elvis constituíram o último capítulo de um subgénero verdadeiramente emblemático do cinema clássico de Hollywood.

Produtos da cultura de massas norte-americana que emergiu triunfante após a IIª Guerra Mundial, e marcou fortemente o século XX, os filmes musicais protagonizados por Presley, independentemente de suas limitações estéticas, possuem hoje um inegável valor histórico e sociológico, não só pelo muito que nos revelam sobre a fase final de um género cinematográfico praticamente extinto, mas também sobre a sociedade que produzia e o público que consumia estes filmes.



RELICI

## BIBLIOGRAFIA

- Aguiar e Silva, Vítor (2009). *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina.
- Altman, Rick. (1987). *The American Film Musical*. London: Indiana University Press.
- Bertrand, Michael T. (2005). *Race, Rock and Elvis*, Chicago: University of Illinois Press.
- Brode, Douglas. (2006). *Elvis Cinema and Popular Culture*, London: Mcfarland & Company.
- Casper, Drew. (2007). *Postwar Hollywood: 1946-1962*, Blackwell Publishing.
- Daniel, Douglass K. (2011). *Tough as Nails: The life and Films of Richard Brooks*. Madison, The University of Wisconsin Press.
- Doherty, Thomas. (1988). *Teenagers and Teenpics: The Juvenilization of American movies in the 1950's*. London: Unwin Hyman.
- Doss, Erika. (1999). *Elvis Culture: Fans, Faith and Image*. Kansas, University Press of Kansas.
- Dick, Bernard. (2004). *Hal Wallis, Producer to the Stars*, The University Press of Kentucky.
- Feuer, Jane. (1992). *The Film Book, 2<sup>nd</sup> revised edition*, London: Pallgrave Macmillian.
- Friedwald, Will, *Elvis at 70*, (25/05/2010).  
[http://www.elvis.com.au/presley/elvis\\_at\\_70.shtml](http://www.elvis.com.au/presley/elvis_at_70.shtml).
- Hauser, Arnold (1998). *História Social da Arte e da Literatura*. Rio de Janeiro: Martins Fontes.
- Hemming, R., Hadju, D. (1991). *Discovering Great Singers of Classic Pop*. New York. New Market Press.
- Guaralnick, Peter e Jorgensen, Ernest (1999). *Elvis Day by Day*. Ballantine Books.
- Matthew-Walker, Robert. (1979). *Elvis Presley: A study in music*. London: Midas





RELICI

208

Books.

Pomerace, Murray (Edit). (2005). *American Cinema of the 1950's*, Oxford: Berg.

Lev, Peter. (2003). *The Fifties: Transforming the Screen 1950-1959*, University of California Press.

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

Progozy, R., Raubichek, W. (2007). *Going My Way- Bing Crosby and American Culture.*, University of Rochester Press.

Schoell, William. (1999). *Martini Man - The Life of Dean Martin*, Boston: Taylor Trade Publishing.

Sklar, Robert. (1975). *Movie Made America- A Cultural History of American Movies*. New York: Random House.

Sontag, Susan. (1964). *Notes on Camp*. consultado online em:  
<https://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Sontag-NotesOnCamp-1964.html>