UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ

PATRICIA DE ANDRADE

A *MISE-EN-SCÈNE* EM O *MÁGICO DE OZ (1939)*: ENTRE O MUSICAL E A FANTASIA

CURITIBA

2019

PATRICIA DE ANDRADE

A *MISE-EN-SCÈNE EM O MÁGICO DE OZ (1939)*: ENTRE O MUSICAL E A FANTASIA

Dissertação apresentada como requisito à obtenção do título de mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens - Linha de Pesquisa: Estudos de Cinema e Audiovisual, da Universidade Tuiuti do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Raddi Uchôa

CURITIBA

2019

Dados Internacionais de Catalogação na fonte
Biblioteca "Sydnei Antonio Rangel Santos"
Universidade Tuiuti do Paraná

A553 Andrade, Patrícia de.
A mise-en-scène em o mágico de OZ (1939): entre o musical e a fantasia/ Patrícia de Andrade; orientador Prof. Dr. Fábio Raddi Uchôa.
138f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2019.

1. O mágico de OZ. 2. Mise-en-scène. 3. Fantasia. 4. Musical. 5. Cor. I. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens/ Mestrado em Comunicação e Linguagens. II. Título.

CDD – 791.43657

Bibliotecária responsável: Heloisa Jacques da Silva – CRB 9/1212

TERMO DE APROVAÇÃO

PATRICIA DE ANDRADE

A *MISE EN-SCÈNE* EM O MÁGICO DE OZ (1939): ENTRE O MUSICAL E A FANTASIA

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de mestre no curso de Comunicação e Linguagens, na Linha de Pesquisa de Estudos de Cinema e Audiovisual, da Universidade Tuiuti do Paraná.

Curitiba, 12 de novembro de 2019.

Comunicação e Linguagens - Estudos de Cinema e Audiovisual
Universidade Tuiuti do Paraná

Orientador: Professor Dr. Fábio Raddi Uchôa
UTP

Professora Dra. Margarida Maria Adamatti
UFSCar

Prof. Dr. Marcelo Carvalho da Silva
UTP/PÓS DOC

Prof. Dr. Rafael Tassi Teixeira
UTP

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Fábio Raddi Uchôa por ter me acolhido como orientanda e aos professores participantes das Bancas de Qualificação e Defesa, pelas valiosas sugestões que muito contribuíram para o remodelamento desta dissertação.

Agradeço também a parceria desenvolvida com os colegas de turma: Antônio Carlos Pesegani Florenzano, Cristina Brisolara, Anna Claudia Soares e Marcos Varassin Arantes, pelos exaustivos debates ao longo desse processo e que refletiram em muitas considerações aqui presentes.

Não posso deixar de agradecer às minhas grandes amizades que, compreendendo minha ausência, otimizaram infinitas vezes a logística dos treinos diários e campeonatos nacionais e internacionais de minha filha. Agradeço também meu chefe, Edson José Rebello, pela pessoa que foi durante o tempo que precisei me dedicar a esta pesquisa.

À minha família meu muito obrigada! À Sayla, em especial, agradeço o incentivo e as palavras que me centravam nos momentos de desânimo.

Ao meu esposo e companheiro dessa jornada, Amauri, agradeço infinitamente o carinho, a paciência e a dedicação à dinâmica familiar cotidiana, sem deixar que eu desistisse a cada obstáculo enfrentado.

Por fim, mas de maior importância, agradeço minha filha, Isabella, pelo amor incondicional ao longo desse período em que estive muitas vezes ausente. Você é o motivo que faz tudo valer a pena e que me faz querer melhorar a cada dia.

EPÍGRAFE

Há muitos e muitos anos esta história é uma demonstração de fé para os Jovens de Coração; e que o tempo não conseguiu apagar o encanto de sua gentil filosofia. Dedicamos este filme àqueles de vocês que adotaram esta filosofia... e para os sempre Jovens de Coração

O mágico de Oz, 1939

RESUMO

Os filmes musicais tiveram grande significância na história do cinema clássico de Hollywood. O canto e a dança proporcionavam aos espectadores uma experiência de fascínio capaz de tirá-los dos problemas cotidianos e transportá-los a um mundo bem distante da realidade. Observando esse fenômeno, a pesquisa a seguir direciona o olhar ao filme musical *O Mágico de Oz (1939)*, de Vitor Fleming, selecionado como objeto de pesquisa. Como metodologia, foi utilizado o conceito de análise fílmica defendido pelos teóricos Jacques Aumont e Michel Marie (2003). Tomando por base os conceitos de David Bordwell e Kristin Thompson (2014), atentou-se à referida produção como um grande conjunto de elementos que trabalharam na intenção de alcançar o íntimo do espectador, produzindo significados, sejam eles por meio das músicas, da montagem das cenas, das cores utilizadas nos cenários e nos figurinos, ou ainda, por meio dos efeitos especiais ou das emoções propostas pela narrativa, aqui entendido como *mise-en-scène*. Diante disso, pode-se confirmar a inicial ideia de que *O mágico de Oz (1939)* é uma produção híbrida denominada fantasia musical, uma vez que a cor intensa presente nos cenários e nos figurinos, associados às músicas que, em cada personagem, somavam elementos na *mise-en-scène e* engrandeciam a narrativa fantástica, trabalharam efetivamente na produção dos sentidos.

Palavras-chave: O mágico de Oz; *mise-en-scène*; fantasia; musical; cor

ABSTRACT

Musical films were of great significance in the history of classic Hollywood cinema. Singing and dancing provided viewers with an experience of fascination that could lift them from everyday problems and transport them to a world far removed from reality. Observing this phenomenon the following research directs our gaze to Victor Fleming's musical film The Wizard of Oz (1939), selected as the object of research. As a methodology, we used the concept of film analysis defended by theorists Jacques Aumont and Michel Marie (2003). Based on the concepts of David Bordwell and Kristin Thompson (2014), attention was given to the production as a large set of elements that worked to reach the intimate of the viewer, producing meanings, whether through music, the assembly of scenes, the colors used in the sets and costumes, or even through the special effects or emotions proposed by the narrative, here understood as *mise-en-scène*. Finally, we can confirm the initial idea that *The wizard of Oz (1939)* is a hybrid production called musical fantasy, since the intense collor present in the sets and costumes, associated in the songs in the *mise-en-scène* and enhanced the fantastic narrative, they worked effectively in the production of the senses.

Keywords: The wizard of Oz; *mise-en-scène*; fantasy; musicals; color.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 12
1 CAPÍTULO 1. O MÁGICO DE OZ: O FILME E SUA REALIZAÇÃO 16
1.1 A HISTÓRIA 16
1.2 FRANK BAUM: O HOMEM POR TRÁS DA HISTÓRIA 17
1.3 DANDO ASAS AS FANTASIAS DE BAUM 20
1.3.1 NOEL LANGLEY 20
1.3.2 OS DIRETORES ENVOLVIDOS NO PROJETO 22
1.4 A PRESENÇA DE JUDY GARLAND 24
1.5 A CRIAÇÃO DOS EFEITOS ESPECIAIS 33
2 CAPÍTULO 2. A MISE EN SCÈNE: ENTRE O MUSICAL E A FANTASIA 45
2.1 A MONTAGEM 49
2.1.1 AS ESPACIALIDADES 56
2.1.2 A MONTAGEM E O TEMPO 64
2.1.3 O OLHAR 69
2.2 O MUNDO SÉPIA DO KANSAS: O MUSICAL 72
2.2.1 OVER THE RAINBOW 77
3 CAPÍTULO 3 – A TRASIÇÃO PARA O MUNDO DE OZ: A FANTASIA 89
3.1 MUNCHKINLAND: A TERRA DOS ANÕES.....96
3.2 OS PERSONAGENS SECUNDÁRIOS 109
3.2.1 O ESPANTALHO 110
3.2.2 O HOMEM DE LATA 113
3.2.3 O LEÃO COVARDE 116
3.3 A UNIDADE.....119
3.4 A FANTASIA E O MÁGICO 121
3.5 A VOLTA AO LAR 125
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....130
REFERÊNCIAS.....133

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - MC GLYNN E FAIRBANKS.....21
FIGURA 1.1 - BIG EAR E TWO FACED 21
FIGURA 2 - QUEEN OF THE SEA (1918) 22
FIGURA 3 - JARDIM DE OZ.....34
FIGURA 3.1 - JARDIM DE MELIÈS.....34
FIGURA 4 - O SONHO DE DOROTHY.....35
FIGURA 5 - O SONHO EM SANTA CLAUSS (1898) 36
FIGURA 6 - MATTE PAINTTING – ESTRADA DE TIJOLOS AMARELOS 37
FIGURA 6.1 - MATTE PAINTTING – CIDADE DAS ESMERALDAS.....37
FIGURA 6.2 - MATTE PAINTTING – KANSAS.....37
FIGURA 7 - ENTREGUEM DOROTHY 39
FIGURA 8 - LA SIRÈNE (1904) 39
FIGURA 9 - VIAGEM À LUA (1902) 40
FIGURA 9.1 - O MÁGICO DE OZ (1939) 40
FIGURA 10 - O DIORAMA EM O MÁGICO DE OZ (1939) 42
FIGURA 11 - L'HOMME ORCHESTRE (1900) 43
FIGURA 12 - A GRANDE CABEÇA DE MELIÈS 43
FIGURA 12.1 - A GRANDE CABEÇA DE FLEMING 43
FIGURA 13 CABOS DE AÇO DE MELIÈS 44
FIGURA 13.1 - CABOS DE AÇO DE FLEMING 44
FIGURA 14 - CENA 14 53
FIGURA 14.1 - CENA 14 53
FIGURA 14.2 - CENA 14 54
FIGURA 14.3 - CENA 14 54
FIGURA 15 - CENA 66 59
FIGURA 15.1 - CENA 66 59
FIGURA 15.2 - CENA 66 60
FIGURA 15.3 - CENA 66 60
FIGURA 15.4 - CENA 66 60
FIGURA 15.5 - CENA 66 60
FIGURA 16 - CENA 68 61
FIGURA 16.1 - CENA 68 61

FIGURA 16.2 - CENA 68 61
FIGURA 16.3 - CENA 68 62
FIGURA 16.4 - CENA 68 62
FIGURA 16.5 - CENA 68 63
FIGURA 17 - A AMPULHETA 65
FIGURA 18 - A ESCADARIA 65
FIGURA 19 - LAS MENINAS (VELAZQUEZ, 1656) 71
FIGURA 20 - A JANELA DE DOROTHY 71
FIGURA 21 - A VOLTA AO LAR 72
FIGURA 22 - FORMAS SIMPLES E DESCOMPLICADAS 73
FIGURA 23 - A INFANTILIZAÇÃO DE DOROTHY.....74
FIGURA 24 - A INGENUIDADE DE DOROTHY.....77
FIGURA 25 - LETRA DE OVER THE RAINBOW 83
FIGURA 26 - CENA 6 84
FIGURA 26.1 - CENA 6 84
FIGURA 26.2 - CENA 6 85
FIGURA 26.3 - CENA 6 85
FIGURA 26.4 - CENA 6 86
FIGURA 26.5 - CENA 6 86
FIGURA 27 - OVER THE RAINBOW.....87
FIGURA 28 - O FANTÁSTICO DE TODOROV (1981) 92
FIGURA 29 - O FANTÁSTICO DE CAILLOIS (1966) 92
FIGURA 30 - O TORNADO 95
FIGURA 31 - OS SAPATINHOS DE RUBI 100
FIGURA 32 - MUNCHKINLAND 102
FIGURA 33 - GLINDA A BRUXA BOA DO NORTE.....104
FIGURA 33.1 - A BRUXA MALVADA DO OESTE.....104
FIGURA 34 - OS CHAPEUS DOS MUNCHKINS.....107
FIGURA 35 - OS MUNCHKINS 108
FIGURA 36 - THE LULLABY LEAGUE 108
FIGURA 37 - THE LOLLIPOP GUILD 108
FIGURA 38 - LETRA DE IF I ONLY HAD A BRAIN.....112
FIGURA 39 - LETRA DE IF I ONLY HAD A HEART.....115
FIGURA 40 - LETRA DE IF I ONLY HAD THE NERVE 118

FIGURA 41 - RUMO AO MÁGICO DE OZ 120
FIGURA 42 - A ENCRUZILHADA 121
FIGURA 43 - CIDADE DAS ESMERALDAS.....124
FIGURA 44 - FIGURINO NA CIDADE DAS ESMERALDAS.....125
FIGURA 45 - TABLEAU.....127

INTRODUÇÃO

As reflexões contidas na presente dissertação não são fruto apenas do período do mestrado; elas se iniciaram com um olhar subjetivo a respeito da fantasia, nutrido pela curiosidade de compreensão das metáforas e das mensagens propostas pelos contos de fadas.

Mesmo após oitenta anos de estreia de *O mágico de Oz (1939),* o universo ficcional criado por L. Frank Baum continua presente no imaginário ocidental, a exemplo das constantes releituras, como *Wicked (1996)*, de Gregory Macguire, que deu origem ao musical homônimo da *Broadway* e, também, das adaptações cinematográficas e televisivas, como *Oz: Mágico e Poderoso (2013)*, dos estúdios *Disney* e *Once Upon a Time (2001*), da Disney – *ABC Domestic Television*. Embora pouco divulgado, após a publicação de 1900 (a única sobejamente traduzida), Baum escreveu ainda mais treze livros, sendo que o último deles, *Glinda de Oz*, foi lançado postumamente, no ano de sua morte, em 1919.

Partindo da história literária de Baum (1900) e mergulhando no universo cinematográfico, se o som permitiu ao cinema valorizar o naturalismoo por meio da audição, a cor e as sensações cromáticas puderam completá-lo por meio da visão. Desde os primeiros estudos de Aristóteles sobre a cor (como propriedade dos objetos) e também sobre a música[1], é possível considerá-las historicamente como tendo afinidades naturais, uma vez que o termo cromático pode ser aplicado em ambos os universos. Em *O mágico de Oz (1939)*, de Vitor Fleming, tanto a cor quanto as músicas têm importância para a construção da narrativa. Sendo assim, essa pesquisa tem o objetivo de entender em que medida este musical, adaptado do conto de fadas, utilizou-se de elementos forjadores da fantasia fílmica.

Por meio da análise fílmica de *O mágico de Oz (1939)* analisou-se diretamente as cenas do filme como um grande conjunto de elementos que trabalharam na intenção de alcançar o íntimo do espectador produzindo significados, sejam eles por meio das músicas, da montagem das cenas, das cores utilizadas nos cenários e nos figurinos, ou ainda, por meio dos efeitos especiais ou das emoções propostas pela narrativa, aqui entendido como *mise-en-scène*. Enfim, uma análise com o olhar voltado à busca de referências de fantasia neste musical do cinema

[1] Aristóteles, Livro VIII.

clássico. Para isso, nomes como David Bordwell, Kristin Thompson, Ismail Xavier, Michel Chion, Rick Altman e Jacques Aumont figuram entre os conceitos utilizados para embasar esta pesquisa.

A dissertação estrutura-se em três capítulos temáticos, que se subdividem em seções dedicadas aos grupos de personagens presentes na realidade do Kansas e no colorido de Oz, respectivamente; além desta introdução, que justifica a importância do estudo de caso escolhido e relata a metodologia utilizada durante o processo de pesquisa e, também, das considerações finais.

O primeiro capítulo trata das questões informativas pertinentes ao filme de 1939, abordando com um olhar atento a biografia de Frank Baum e sua dedicação ao universo da imaginação, pela qual Martin Gardner forneceu informações substanciais. Os dados de produção e direção mereceram atenção, sendo detalhados a fim de facilitar a compreensão da magia que envolveu transformar a história de Baum em um filme musical. Autores como Salmon Rushdie, Aljean Harmetz, John Fricke, Jay Scarfone e William Stilman contribuíram com detalhes a respeito dos bastidores, alcançados em estudos a respeito da referida produção. Os efeitos especiais, também abordados neste capítulo, foram analisados por meio de um exercício comparativo entre o primeiro cinema e as trucagens de Meliès, e os utilizados por Vitor Fleming em *O mágico de Oz (1939).* Ainda, o protagonismo de Judy Garland somou-se aos demais tópicos do capítulo, com informações retiradas do trabalho biográfico desenvolvido por David Shipman. Também, os estudos sobre as Estrelas e o *Star System*, de Edgar Morin e Ismail Xavier, muito ajudaram na compreensão da *persona* Judy Garland.

No capítulo 2, a atenção se voltou a detalhar os elementos que compõe a *mise-en-scène*, utilizando os conceitos de David Bordwell e Kristin Thompson (2014) para as análises das cenas que se passam nos tons de sépia do Kansas. A análise da montagem, que tomou por base os conceitos descritos por Bordwell e Thompson (2014) e Ismail Xavier (1996), propôs a compreensão da *mise-en-scène* dos elementos musicados e monocromáticos, sob a análise da música *Over the rainbow*, única na realidade cinzenta. Como sustentação para a interpretação dos sonhos e dos anseios da personagem Dorothy Gale, buscou-se nos estudos psicanalíticos de Freud e na psicologia analítica de Jung, significados e interpretações a respeito dos personagens que caracterizem a fantasia presente na produção de 1939. As teorias do gênero musical e sobre o som no cinema, em que Rick Altman (1987) e Michel

Chion (1997) despontam, foram priorizadas neste capítulo, fornecendo importantes informações para a construção de um olhar voltado à produção de significados.

Da mesma maneira, o terceiro capítulo priorizou as análises do multicolorido e das músicas de apresentação dos personagens como ferramentas da narrativa, na apresentação de um mundo de fantasia, sem deixar de lado a continuidade dos conceitos do cinema clássico, utilizados para referenciar e analisar os momentos fantásticos presentes na produção de 1939. Neste mesmo capítulo, foram apresentados ao leitor teorias dos contos de fadas e suas ramificações, passando por um diálogo a respeito da fantasia entre os filósofos Tzvetan Todorov (1981), Roger Caillois (1966), Bruno Munari (1997), Von Franz (1993) e Clarissa Estés (1999), que embasaram um olhar diferenciado à Terra dos Munchkins, à Estrada de Tijolos Amarelos e à Cidade das Esmeraldas, na análise das canções, dos cenários e dos figurinos, nos quais a presença da cor e da tecnologia do Technicolor foram entendidas como elementos da *mise-en-scène* forjadores da fantasia. Ainda, Eva Heller (2014), Natallie Kalmus (1935) e Laura Carvalho Hércules (2013), com seus estudos sobre a psicologia das cores, somaram-se às análises das cores de Oz.

Ainda, autores que se dedicaram a estudar os fenômenos derivados da produção de *O mágico de Oz* (1939), a exemplo de John Fricke, Jay Scarfone, William Stillman, Salmon Rushdie e Aljean Harmetz serviram de apoio para um olhar particular e diferenciado sobre a referida obra cinematográfica. Além disso, o presente trabalho, de maneira geral, dialoga com a história social, os estudos culturais e com outras teorias discursivas, em maior ou menor grau, mesmo quando não explicitamente citados.

Sobre a metodologia utilizada nesta pesquisa entende-se que trata, sobretudo, de uma análise fílmica, uma vez que se busca esmiuçar questões referentes ao *filme O Mágico de Oz* (1939), mantendo um equilíbrio entre a as análises das cenas por meio das teorias do cinema e a preocupação das reflexões e interpretações sobre o contexto narrativo, por entender o referido filme como:

> uma obra artística autônoma, suscetível de engendrar um texto (análise textual) que se fundamente os seus significados em estruturas narrativas (análise narratológica) e em dados visuais e sonoros (análise icônica), produzindo um efeito particular no espectador (análise psicanalítica) (AUMONT; MARIE, 2013, p. 10).

Ainda, a respeito da metodologia na qual se fundamenta este trabalho, buscou-se analisar e compreender a obra a partir dos significados implícitos e sintomáticos definidos por Bordwell e Thompson (2014). Desta maneira, o olhar para *O mágico de Oz* (1939) será profícuo à medida que considera a interpretação de padrões de imagens, ações, narrativas e significados do referido filme, mesclando os conceitos acima mencionados, sem a preocupação de encontrar um método único para definir a pesquisa, mas sim, por entender, da mesma maneira que Aumont e Marie (2013), que não existe um método universal para analisar um filme. Posto isto, levou-se em conta que uma análise fílmica é algo interminável e, portanto, independentemente da pesquisa, sempre sobrarão aspectos a serem analisados.

Por fim, buscou-se entender em que medida as cores intensas presentes nos cenários e nos figurinos, associadas às músicas que, em cada personagem somavam elementos na *mise-en-scène,* foram ferramentas da narrativa cinematográfica de *O mágico de Oz (1939)* e trabalharam efetivamente na produção dos sentidos.

Parte I
CAPÍTULO 1 – O MÁGICO DE OZ (1939): O FILME E SUA REALIZAÇÃO

1.1 A HISTÓRIA

Dorothy Gale (interpretada por Judy Garland) é uma menina órfã, doce e triste, que mora com seus tios Henry (Charley Grapewin) e Em (Clara Brandick), em uma fazenda, nas pradarias monótonas do Kansas. Parece que nenhum adulto está interessado em dar ouvidos aos seus dilemas infantis por estarem ocupados demais com a realidade adulta. Hunk (Ray Bolger), Hickory (Jack Haley) e Zeke (Bert Lahr), os empregados da fazenda, também estão ocupados com seus afazeres e aconselham a menina a ficar longe dos problemas que a rodeiam. No entanto, Dorothy sonha com um mundo distante e livre de preocupações. A Senhorita Almira Gulch (Margaret Hamilton) anuncia aos tios de Dorothy que o xerife do Kansas lhe concedeu uma ordem legítima para que Totó seja preso. Dorothy, então, foge de seus problemas levando Totó consigo. Em seu caminho, encontra um simpático vidente, Professor Marvel (Frank Morgan), que a convence de voltar para casa. No entanto, uma tempestade se aproxima e se dirige à fazenda Gale. Dorothy finalmente chega ao quintal, mas não consegue se proteger porque o abrigo já está trancado, com todos da fazenda a salvo. Desorientada, na intenção de se refugiar, Dorothy busca seu quarto, quando então, a janela se desprende e atinge Dorothy na cabeça, deixando-a desacordada. Ao acordar, percebe que está dentro do ciclone. A fazenda finalmente aterrissa. Quando a porta é aberta, o cinza do Kansas dá espaço ao multicolorido do Technicolor.

Dorothy fica maravilhada pelo que vê diante de seus olhos. Glinda (Billie Burke), a Bruxa Boa do Norte, a informa de que, ao aterrissar, matou a Bruxa Malvada do Leste (Margareth Hamilton). Graças a ela, agora os Munchkins[2] estão livres daquela que os escravizavam e, assim, Dorothy é declarada heroína e os poderosos Sapatinhos de Rubi da bruxa morta agora estão nos pés de Dorothy.

O único que pode ajudar Dorothy a voltar para casa é o Mágico de Oz. Para chegar até ele deve-se seguir a Estrada de Tijolos Amarelos. Ao longo da estrada, Dorothy encontra o Espantalho (Ray Bolger), sem cérebro; o Homem de Lata (Jack

[2] Munchkins é uma raça fictícia criada por L. Frank Baum, autor e criador do legado de Oz. Eles apareceram pela primeira vez no primeiro livro intitulado *O maravilhoso Mágico de Oz (1900)*

Haley), sem coração e o Leão Covarde (Bert Lahr), sem coragem e juntos vão em direção ao Mágico de Oz, a fim de satisfazerem seus anseios.

Chegando na Cidade das Esmeraldas o Mágico de Oz (Frank Morgan) atesta que os pedidos serão atendidos em troca da vassoura mágica da Bruxa Malvada do Oeste. Após matar a bruxa, o grupo volta para a Cidade Esmeraldas e descobre que o Mágico de Oz é, na verdade, um farsante e não sabe como cumprir com o acordo feito.

Quando toda esperança parece ter terminado, Glinda, a Bruxa Boa do Norte, aparece e diz à menina que ela sempre teve o poder de voltar para o Kansas, mas que era necessário que ela percebesse por si mesma a importância desta descoberta. Ao voltar para casa, Dorothy questiona se tudo não passou de um sonho. A dúvida do sonho ou da realidade independe de saber que o lar é o lugar onde ela sempre deveria estar.

1.2 FRANK BAUM: O HOMEM POR TRÁS DA HISTÓRIA

> Talvez algumas dessas pessoas grandes, adultas, possam zombar de nós – de você por ler estes contos absurdos – e de mim por escrevê-los. Não faz mal. Muitas das pessoas grandes, ainda são crianças – exatamente como você e eu. Não podemos medir uma criança por um padrão de tamanho ou idade. As pessoas grandes que são crianças serão nossos amigos, as outras, não precisamos nem considerar, pois são auto exilados de nossos domínios (BAUM, 2015, p. 10).

A história de *O mágico de Oz* não começou em *Hollywood*, mas em Nova York, na imaginação de um homem que se dedicou a entreter crianças. Lyman Frank Baum nasceu em 15 de maio de 1856, em Chittenango, uma pequena cidade próxima a Syracuse, no estado de Nova York

De acordo com Martin Gardner, reponsável pela biografia de Frank Baum na edição de *O Mágico de Oz* (2015), Frank Baum casou-se com Maud Gage, uma moça que frequentemente encontrava soluções para colocar em equilíbrio a maneira descompromissada com a qual Baum lidava com as questões financeiras. Em 1887, com dois filhos, buscaram em Aberdeen, oeste dos Estados Unidos, melhores condições de trabalho onde, após o fracasso do *Baum's Bazaar,* Frank comprou um

jornal semanal, *The Dakota Pioneer*, renomeando-o *Aberdeen Saturday Pioneer* (BAUM, 2015, p.10). Baum trabalhou na edição por dois anos. Neste tempo, mais dois filhos nasceram em Aberdeen. O jornal faliu em 1891 e, não havendo mais motivos para continuarem naquela cidade, mudaram-se para Chicago. Durante algum tempo, Frank ainda viajava pelo meio-oeste dos Estados Unidos vendendo porcelanas e artigos de vidro para uma firma importadora da Cidade, enquanto Maud complementava a renda familiar fazendo bordados. (Id. ibid., p. 12)

Ainda de acordo com a biografia feita por Gardner, embora não tivesse sucesso frente aos negócios, Baum tinha uma imaginação fértil. Sempre reunia seus filhos e as crianças da vizinhança para contar-lhes histórias de aventuras e fantasia, a fim de entretê-las. Ao colocar essas histórias no papel, em 1897, *A Way and Williams*, editora de Chicago, publicou uma coletânea de seus contos, com ilustrações de Maxfield Parrich[3], chamado *Mother Goose in prose.* Entretanto, seu preço relativamente alto para um livro infantil limitou seu comércio.

Segundo as afirmações de Gardner, no ano de 1900 Baum já tinha adquirido desenvoltura suficiente e escrito quatro livros na mesma temporada, todos voltados ao público infantil. Dois deles eram *The Army Alphabet* e *The Navy Alphabet e os* outros dois títulos abordavam o mundo da fantasia. *O mágico de Oz (1900)*, transformou a história de Baum no primeiro conto de fadas popular criado nos Estados Unidos. Décadas antes de chegar ao cinema, porém, o livro já era conhecido no mundo da literatura (GARDNER apud BAUM, 2015, p. 14).

Baum chegou a produzir um total de 14 livros sobre as fantasias de Oz, embora, inicialmente, a história de *O mágico de Oz* quase tenha ficado sem edição. Até o outono de 1900 o livro não havia sido distribuído, mas “antes do Natal, já havia se transformado na história infantil de vendagem mais rápida, nos Estados Unidos” (BAUM, 2015, p. 15).

Em 1908, ainda morando em Chicago, Frank interessou-se pelo cinema, investindo pesadamente na produção de uma série de filmes curtos, coloridos à mão, que pudessem narrar seus contos junto às telas. No ano de 1910, *O maravilhoso*

[3] Maxfield Parrich, pseudônimo de Frederick Parrich, foi um ilustrador e pintor do romantismo norte-americano. Das suas obras, todas focando temas ou figuras mitológicas.

mágico de Oz (1910)[4] foi filmado pela *Selig Polyscope Company*[5] como um curta-metragem, mas sem a participação direta de Baum, pois o projeto fora criado na intenção de cumprir obrigações contratuais derivadas de sua falência. Até hoje as informações são controversas a respeito dos créditos e das identidades do diretor e dos atores deste filme, uma vez que algumas das fontes encontradas não eram confiáveis para endossar esta pesquisa.

Em busca de novos desafios, ainda em 1910, os Baum mudaram-se para *Hollywood* e, com a herança deixada à Maud por sua falecida mãe, adquiriram uma propriedade que Baum denominou Ozcot, transformando-se nos anos seguintes em um jardineiro ganhador de prêmios estaduais conquistados pela plantação de crisântemos e dálias (GARDNER apud BAUM, 2015, p.32)

> Na época que Ozcot foi construída, Hollywood ainda era uma pequena cidade suburbana. A nascente indústria do cinema estava centralizada em Nova York. Mas, conforme observou Jack Snow, Baum não conseguiria escapar da terra das fadas. O império cinematográfico cresceu ao seu redor (Id. ibid.).

Erguendo-se em meio à indústria cinematográfica, em 1914, Baum novamente voltou suas atenções ao cinema, criando a *Oz Film Manufaturing Company*[6] na intenção de produzir versões de seus contos para as telas. Assim como tantas companhias cinematográficas pequenas tentando começar, naquela época, a empresa de Baum também enfrentou dificuldades, principalmente por imposição da concorrência dos grandes estúdios (BAUM, 2015, p. 34).

Dores frequentes causadas pelos ataques de angina e também uma operação da vesícula prenderam Frank Baum à cama pelos últimos anos de vida. Suas histórias já não apresentavam mais o humor que lhe era tão peculiar, o que pode ser observado nos livros *The tin woodman of Oz* (1918), *The magic of Oz* (1919) e *Glinda of Oz* (1920), escritos durante este período.

Aos 62 anos de idade, em 6 de maio de 1919, em Ozcot, Baum faleceu. Foi sepultado em Forest Lawn Memory Park, em Glandale, Califórnia, em um monumento

---

[4] *The wonderful wizard of Oz (1910)*, no título original.
[5] Empresa cinematográfica fundado em 1896 em Chicago, responsável por vários filmes estrelados por atores como Tom Mix, Fatty Arbuckle e Harold Lloyd. Fundou o primeiro estúdio permanente na região sul do estado da Califórnia. Encerrou as atividades em 1918 para se ransfromar em parque e zoológico.
[6] Oz Film Manufacturing Company foi um pequeno estúdio de cinema independente de 1914 a 1915, por Frank Baum, Louis Gottschalk, Harry Marston e Clarence Rundel.

simples, no qual apenas seu nome e datas de nascimento e morte marcam o local de repouso. (BAUM, 2015, p. 36)

1.3 DANDO ASAS À FANTASIA DE BAUM

1.3.1 NOEL LANGLEY

Sul-africano, romancista e dramaturgo, Noel Langley[7] iniciou sua carreira de roteirista de *Hollywood* no ano de 1936. Foi escolhido para integrar o projeto de Oz em função do seu romance infantil de fantasia e aventura *The Land of Green Ginger*, lançado em 1937, o que foi suficiente para encorajar a MGM a contratá-lo para a adaptação da obra de Baum para as telas, compartilhando os créditos de roteiro com Florence Ryerson e Edgar Allan Woolf, outros dois especialistas em romances, peças teatrais e letras de músicas.

Três dias após Langley ter sido contratado para o filme, o roteirista Herman Mankiewicz[8] entregou um apanhado de 17 páginas, o que mais tarde ficou conhecido como a sequência do Kansas. Em seu livro, Baum dispendeu menos de mil palavras para a vida de Dorothy, levando-a direto ao mundo da fantasia. No filme, todos os escritores, começando por Mankiewicz, concentraram-se tanto no Kansas quanto em Oz, pois acreditavam na necessidade de atingir um público que se identificasse com a realidade de Dorothy antes de transportá-la para o mundo da magia (FRICKE; SCARFONE; STILLMAN, 1989).

Na primeira parte dos apontamentos sobre o texto de Mankiewicz, há um parágrafo sublinhado: “Como discutido, esta parte da imagem – até a porta ser aberta depois de Dorothy chegar à Terra dos Munchkins será filmada em preto e branco, mas todo esforço deve ser feito através da coloração, para enfatizar a natureza cinzenta da paisagem e a vida diária de Dorothy” (HARMETZ, 1989, p. 27). Assim, antes que o roteiro fosse escrito, já havia sido decidido que apenas as sequências de Oz seriam captadas em cores.

---

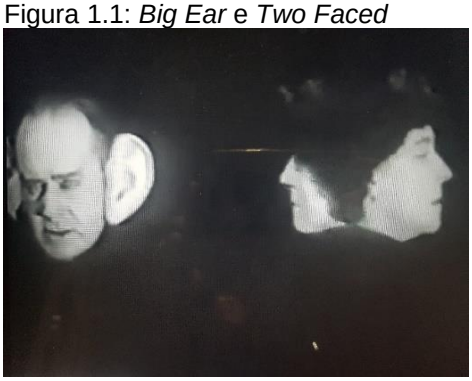
[7] Noel Langley: 25 de dezembro de 1911 – 4 de novembro de 1980.

[8] Herman Mankiewick: 7 de novembro de 1897 – 5 de março de 1953. Entre outros filmes para o qual escreveu roteiro está *Citizen Kane (1941).* Mankiewicz não foi creditado oficialmente pelo trabalho de *O Mágico de Oz (1939)*.

Ainda de acordo com Harmetz (1997), Langley possivelmente tenha sido influenciado pela produção cinematográfica silenciosa de *O mágico de Oz* (1925), na qual o ator Oliver Hardy interpretou o Homem de Lata. Neste filme, tanto o Homem de Lata como o Espantalho foram vistos primeiramente como fazendeiros do Kansas. De acordo com Harmetz (1989), Langley também foi o responsável pela associação da Senhorita Gulch à Bruxa Malvada do Oeste, bem como sua transformação dentro do tornado, defendendo o conceito de que "não se pode fantasiar personagens em lugares desconhecidos, a menos que tenham sido apresentados no mundo real, com antecedência" (HARMETZ,1989, p. 34), assim como na cena em que a imaginação de Gwen (Mary Pickford), em *Rica e Pobre (1917)*[9], visualiza "*Two Faced*" (Gladys Fairbanks) e "*Big Ear*" (Frank McGlynn) posteriormente à apresentação dos personagens ao espectador.

Figura 1: McGlynn e Fairbanks

Figura 1.1: *Big Ear* e *Two Faced*



Fonte: *Rica e pobre (1917)*

Baseando-se em muitos filmes silenciosos de que gostava, Langley adaptou diversas referências pessoais na produção de Oz, a exemplo da bruxa de *Queen of the sea* (1918), interpretada por Annette Kellerman, que apareceu pela primeira vez em uma bolha (Figura 2) e proporcionou que Glinda usasse o mesmo meio de transporte. A menção de Langley à *Rica e Pobre* (1917) resultou na sugestão de filmar a transição do Kansas ao mundo de Oz por meio do sonho, assim como Gwen, no referido filme. Dorothy leria o livro de *O mágico de Oz* (1900), na cama e, ao adormecer, um livro cairia de sua prateleira, atingindo sua cabeça, o que seria o dispositivo de transição para o mundo de Oz, através da foto de capa do livro.

[9] *Poor little rich girl (1917),* no título original.

(HARMETZ, 1989, p 34). Na verdade, o que acabou acertando a cabeça de Dorothy foi uma janela, mas o sonho já seria o dispositivo para a viagem à fantasia.

Figura 2: *Queen of the sea (1918)*

Fonte: Página de pesquisa Google[10]

A Langley ainda se pode creditar a ideia de paralelismo entre os personagens Zeke, Hunk e Hickory no Kansas e Espantalho, Homem de Lata e Leão Covarde em Oz, bem como uma das alterações em relação ao livro: a substituição dos Sapatos de Prata pelos Sapatinhos de Rubi, porque, seguindo o manual de cores em Technicolor, o contraste sugeriria um perfeito resultado de magia nas telas (Id., ibid., p. 43).

1.3.2 DIRETORES ENVOLVIDOS NO PROJETO

O mágico de Oz (1939) contou com a direção de quatro nomes, embora apenas um tenha sido creditado (HARMETZ, 1989, p. 135).

Inicialmente, Richard Thorpe[11] foi o escolhido para rodar as gravações a partir de 10 de outubro de 1938. Após duas semanas ele foi substituído sob a justificativa oficial de não corresponder à expectativa da magia necessária exigida pela produção. George Cukor[12] analisou as cenas gravadas até então e percebeu que a produção precisava de alterações. Embora tenha ficado apenas três dias no *set* de

---

[10]Disposível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Queen_of_the_Sea_(1918)_-_6.jpg>. Acesso em: 16 set. 2019.

[11]Richard Thorpe foi um diretor bastante versátil, que iniciou seu trabalho no vaudeville e no palco. Teve uma forte ligação com MGM Studios, destacando-se na produção de filmes *westerns*, ainda no cinema silencioso.

[12] George Cukor foi responsável pela produção de muitos filmes conhecidos e produzidos pela MGM, incluindo *O mágico de Oz* (1939) e *A Star is Born (1954)* (SHIPMAN ,1997).

filmagem, uma vez que já estava à frente de outra produção, suas mudanças foram substanciais.

A escolha seguinte exigia alguém com a mesma dinâmica de Cukor, mas que estivesse livre para o trabalho – o que naqueles tempos áureos hollywoodianos era difícil. Victor Fleming chegou com data marcada para deixar o filme, uma vez que estava comprometido com *... E o vento levou* (1939)[13], permanecendo até fevereiro do mesmo ano, tempo suficiente para supervisionar os efeitos especiais do tornado que leva Dorothy a Oz. Restando apenas um mês para o término das filmagens, King Vidor foi o último dos quatro diretores de *O mágico de Oz (1939)* e sua responsabilidade estava em finalizar as cenas em preto e branco, no Kansas (SHIPMAN, 1997, p. 115 a 118).

Embora os quatro tenham contribuído com a produção e hoje, com alguns autores dedicados a pesquisas mais profundas seja possível creditar uma ou outra ideia, não existe como afirmar o que, ou quem exatamente foi o responsável por cada detalhe em particular. Sendo assim, para efeitos desta pesquisa, será considerado Victor Fleming como o responsável pela produção de *O mágico de Oz (1939),* independentemente se em sépia ou em cores.

Após as inúmeras mudanças e substituições no elenco, e com Victor Fleming à frente das filmagens, Oz começou a ter cores vivas, inicialmente, apresentando dificuldades ao diretor de fotografia escalado para a produção: Herald Rosson. *O mágico de Oz (1939)* era apenas um dos primeiros longas-metragens a ser feito em três tiras de Technicolor. Fleming e Rosson já tinham trabalhado em conjunto, a exemplo de *Mademoiselle Dinamite*[14]*(1933)* e *Marujo Intrépido*[15]*(1937),* em que desenvolveram um estilo particular que envolvia a movimentação fluida de câmera, sobrepujando as dificuldades de movimentar o peso da câmera *Technicolor* que, segundo Fricke, Scarfone e Stillman (1989), tinham a função de captar as cores de uma maneira incomum àquilo que os olhos estavam acostumados a ver.

> A Terra dos Munchkin deve ser a sequência mais colorida que já se viu no cinema [...] tem a Estrada de Tijolos Amarelos, a Cidade das Esmeraldas, os Sapatinhos de Rubi e tudo isso precisa ser contado através da cor (FRICKE; SCARFONE; STILLMAN, 1989)

---

[13] *...Gone with the wind (1939)*, no título original.
[14] *Bombshell (1933)*, no título original.
[15] *Captains Corageous (1937)*, no título original

1.4 A PRESENÇA DE JUDY GARLAND

Para melhor compreender a realidade de Judy Garland, este tópico baseou-se nas informações contidas no trabalho biográfico desenvolvido por David Shipman (1997). É sabido que em uma biografia, as informações são descritas em um texto romantizado. Mesmo assim, trata-se de uma fonte de considerável importância para a busca de informações a respeito da realidade da atriz, dentro do cotidiano de *Hollywood*.

Assim como tantas outras, brilhou a estrela de Judy Garland após *O mágico de Oz (1939)*. Uma das personalidades femininas da indústria do entretenimento estadunidense, Judy recebeu destaque durante a década de 1940 e refletiu os abusos experenciados pelo sistema de estúdios hollywoodianos denominado *Star System* (SHIPMAN, 1997, p. 11).

Nascida Frances Ethel Gumm, ela iniciou sua carreira cantando no *vaudeville*, apresentando-se com suas irmãs, as *Gumm Sisters*, até o momento em que sua voz e sua vulnerabilidade lhe proporcionaram um contrato com a MGM, aos 13 anos de idade. Nesta época, já não encontrava espaço nos filmes com crianças (pois era mais velha que Shirley Temple, na época com seis anos de idade e que vinha despontando nas telas de cinema) e ainda estava entrando na adolescência, com todos os problemas decorrentes dessa idade como, em seu caso, uma tendência ao sobrepeso. De acordo com Shipman (1997), a famosa colunista de fofocas da época Hedda Hooper a descreveu como “uma jovem fofinha de olhos redondos” (SHIPMAN, 1997, p. 66).

Frances chamou a atenção dos produtores musicais, Arthur Freed[16] e Roger Edens[17], que logo passaram a trabalhar forjando seus talentos e mudando seu nome, o que era uma prática comum no *Star System*[18]. A adoção de nova identidade era um sinal de que Frances estava pronta para se tornar uma estrela. Até encontrar

---

[16] Arthur Freed foi compositor e produtor cinematográfico estadunidense, reconhecido por seu trabalho em musicais dos anos 1930 a 1950.

[17] Roger Edens foi um compositor de Hollywood, arranjador e produtor associado. É considerado grande figura criativa na produção de musicais da MGM durante a Era de Ouro de Hollywood.

[18] Organização industrial do cinema, tal como foi aperfeiçoada em Hollywood desde o fim da década de 1910 visava antes de tudo, produzir um lucro máximo para ses investidores. Conforme uma lógica clássica na economia capitalista, isso levou, com objetivo de gerar lucros superiores, a aumentar o custo dos produtos (os filmes) é dessa lógica econômica que, a princípio, participa a *star* (“estrela”), a atração principal, supostamente irresistível, do filme em que ela aparece, e, conforme essa lógica, podemos, com todo rigor, falar de *star system*. (AUMONT; MARIE, 2003, p. 278)

um batismo sonoro e adequado, houve várias mudanças: a jovem foi Baby Gumm, Frances Gumm, Gracie Gumm, Alice Gumm, Frances Gayne e Frances Garland, para não mencionar uma das “Pequenas Lee”. Tornou-se Judy depois de cantar a música de Hoargy Carmichael, com esse título. “Ela havia cantado com seu humor malicioso uma frase da letra que se revelaria profética: *Se você acha que ela é uma santa e depois descobre que não é, ela é Judy*” (SHIPMAN, 1997, p. 69).

Desde o início, não tinha o perfil físico das outras estrelas de *Hollywood*. Com apenas 1,51m de altura e uma má postura da coluna vertebral, sempre se julgou contra os padrões de beleza do Sistema de Estrelas. Seguindo as informações de Shipman (1997), Judy era constantemente humilhada e comparada às outras estrelas do estúdio. Talvez aí habite o início da sua insegurança. Frequentemente Garland concordava com as notícias a seu respeito, achando-se feia, gorda e incapaz. “Imaginava que as produções de cabelos e maquiagens a deixariam automaticamente deslumbrante. [...] Então se via na tela. Era o pior momento da sua vida, pois acreditava que suas sardas estavam ressaltadas, estava gorda e sua atuação era péssima” (Id., ibid., p. 134).

Pensando em decolar a carreira de Garland, os estúdios MGM utilizaram a estratégia de unir Judy a Mickey Rooney, transformando-os em um casal adolescente de *Hollywood*. Para acompanhar o ritmo das gravações, Garland fazia uso de anfetaminas e barbitúricos que lhes eram receitados frequentemente pelos médicos do estúdio.

Segundo Fricke, Scarfone e Stillman (1989), em 1938, aos 16 anos de idade, Judy conseguiu o papel principal para interpretar Dorothy Gale e cantar a canção pela qual é conhecida até os dias de hoje: *Somewhere over the rainbow.* A canção é um lamento no qual a letra fala sobre viver em um lugar onde não existem problemas, desejando que os sonhos que ousa sonhar se tornem realidade.

Escolhida pelo Chefe de Estúdio Louis B. Mayer[19], o papel de Dorothy Gale foi entregue a ela. A princípio utilizaria uma peruca loira para a personagem, mas os produtores decidiram alterar este figurino, caracterizando Dorothy apenas como uma garotinha ingênua e bem mais nova do que realmente era, assim como a descrição da personagem no conto de Baum, publicado em 1900. (FRICKE, SCARFONE,

[19] Louis B. Mayer foi um produtor de cinema estadunidense, conhecido como um dos fundadores do estúdio MGM, em *Hollywood*.

STILLMAN, 1989, p. 72). Esta informação também é confirmada por Shipman, enquanto aborda os detalhes da produção do filme de 1939.

> Judy Garland parecia artificial. Estava usando maquiagem demais. Estava bonita demais. E como ela era jovem e inexperiente – embora talentosa -, estava cometendo o erro de tentar ser uma *gracinha*, representando num tom de contos de fadas. A idéia básica da história era uma garota completamente normal do Kansas convivendo com todas aquelas aberrações. Se a menina parecesse real, o filme inteiro ficaria muito divertido. (CUKOR apud SHIPMAN, 1997, p. 116)[20]

A aceitação que tivera em *O mágico de Oz (1939)* foi entendida como uma fórmula de sucesso pela MGM. Pensando em Judy na personagem Dorothy Gale, três características se destacam. A rejeição, a infelicidade e o sonho acompanharam Garland por toda sua vida e, também, nos demais personagens que interpretara. Segundo Margarida Adamatti (2018), trata-se de um processo de "midiatização da persona" no qual os estúdios criam a identidade da estrela, mesclando características da personagem e da atriz, a fim de que o público, interessado em acompanhar a estrela, busque cada vez mais conhecer sobre a vida particular da atriz. Ainda, segundo Adamatti (2018), essa era prática comum no *Star System* por volta dos anos 1930, em um processo de construção da vida midiática das estrelas.

Pela sua atuação, em *O mágico de Oz* (1939) Garland recebeu um *Oscar Juvenil* na premiação de 1940. Apesar da ascensão na carreira, dos prêmios, dos elogios da crítica a respeito da sua capacidade de lotar salas de exibição em todo o mundo, sua vida particular era uma constante busca pela felicidade, assim como detalha Morin (2002) ao discorrer a respeito da construção do *Star System* e dos processos de neurose e necrose desse Sistema, que não mais alcançava o *"happy end"* proposto como estratégia de fuga após os períodos de crise estadunidense.

> Um estúdio de Hollywood não era um ambiente favorável para uma adolescente insegura. [...] As dificuldades que Garland já sofrera em sua vida condicionaram-na a buscar por outro final feliz, e outro, e outro... Quanto maior o sucesso, maior o apetite por mais (SHIPMAN, 1997, p. 98).

---

[20] George Cukor foi responsável pela produção de muitos filmes famosos da MGM, incluindo *O mágico de Oz* (1939) e *A star is born* (1954). (SHIPMAN,1997).

Nasce uma estrela[21] *(1954),* que em 2018 teve sua mais nova versão nos cinemas[22], assim como *O mágico de Oz (1939*), foi um marco na carreira de Judy. A história narra a jovem Esther Blodgett, uma sonhadora artista que deseja se tornar grande estrela do cinema americano. Seus desejos se tornam realidade ao conhecer o astro de *Hollywood* Norman Maine (James Mason) e os dois se apaixonam. Depois de um tempo, casam-se e a carreira de Esther começa realmente a decolar, passando a ser conhecida pelo nome artístico de Vicky Lester. Enquanto sua fama aumenta, seu marido está cada vez mais decadente e afundado no álcool, o que começa a abalar a carreira de Vicky. No referido filme pode-se destacar a interpretação de Judy Garland, que pôde ver na história do personagem de Mason, o reflexo de sua própria vida, que estava decadente.

De acordo com Shipman (1997), a vida de Judy até então tinha sido uma sucessão de atrasos, compromissos cancelados, substituições em filmes e amores infelizes. Já havia rescindido contrato com a MGM e tentado o suicídio. Tentou também se libertar das drogas para dormir e se manter acordada enquanto estava nos estúdios filmando *Nasce uma estrela* (1954). Assim como retratado neste filme, os veículos de comunicação insistiam na divulgação de que retomava os áureos tempos, talvez na tentativa de justificar o que é permitido para a realidade de uma estrela, ou pelo simples fato de manter seu nome na mídia como parte da estratégia de humanização desta atriz, colocando-a como vítima, a fim de aproximá-la e igualá-la aos seres comuns, como era de prática dos grandes estúdios de *Holllywood*, conforme afirmado por Adamatti (2018).

Por sua atuação nesta produção de 1954 ganhou um *Golden Globe* no ano seguinte. Foi também indicada ao *Oscar de Melhor Atriz* em 1955, mas a Academia resolveu premiar Grace Kelly por *Amar é sofrer* (1954)[23], de George Seaton, ao invés de Judy Garland. Suas expectativas estavam todas aí depositadas e esta falta de reconhecimento a levou novamente às drogas (SHIPMAN, 1997, p. 301).

Em 1962, Judy foi indicada ao *Golden Globe* e ao *Oscar de Melhor Atriz Coadjuvante* pelo filme *O julgamento de Nuremberg* (1961)[24], mas, novamente não

---

[21]*A star is born* (1937/1954/1976/2018), no título original. Cinco anos antes da primeira versão, em 1932, a mesma história deu origem ao filme *What a Price Hollywood? (1932),* indicado ao prêmio de melhor roteiro original, no Oscar de 1933.

[22] O filme *Nasce uma estrela (2018)* foi estrelado por Lady Gaga e dirigido por Bradley Cooper, que também interpretou seu parceiro de cena.

[23] *The country girl (1954)*, no título original.

[24] *Judgement at Nuremberg (1961)*, no título original.

obteve sucesso na premiação. Neste mesmo ano, foi a primeira mulher a receber o *Prêmio Cecil B. DeMille*[25] pelo conjunto de trabalhos cinematográficos, mas sua saúde física já não correspondia à sua imagem. Ao final, "parecia não saber ao certo onde terminava sua vida pessoal e começava a vida pública. Essa figura frágil e esquálida era uma sombra da antiga Judy Garland" (Id., ibid., p. 578).

Judy Garland morreu aos 46 anos de idade, no dia 24 junho de 1969, deixando um montante de quatro milhões de dólares em dívidas. "Morte acidental devido a uma dose mal calculada de barbitúricos", escreveu o legista Gavin Thurston no obituário (SHIPMAN, 1992, p. 581). Esta foi a primeira vez, após a morte de Rodolfo Valentino (estrela de origem italiana e que faleceu em 1926 de complicações pós-cirúrgicas, aos 31 anos de idade), que uma fila de aproximadamente 20 mil pessoas formou-se em frente ao caixão aberto, na casa funerária *Frank E. Campbell*, em Nova York, para se despedir de uma estrela do cinema.

O legado de Garland, como artista e como personalidade, ganhou força com o passar do tempo. Cinco anos após sua morte, em 1974, foi condecorada com o *Grammy Lifetime Achievement Award*.[26] Em janeiro de 2017, seus restos mortais foram removidos de Nova York e transferidos para o *Hollywood Forever Cemetery*, em Los Angeles, a pedido de sua família.

O *American Film Institute*[27] nomeou Garland como a oitava entre as *100 Maiores Estrelas de Hollywood de Todos os Tempos*. *O mágico de Oz* (1939) e *Nasce uma estrela (1954*) ocupam o terceiro e o sétimo lugar, respectivamente, como os melhores musicais na classificação do mesmo *AFI*. *O mágico de Oz* (1939) foi listado como o sexto melhor filme e *Over the rainbow* encabeça a preferência entre as músicas, tendo outras deste longa-metragem em posições de destaque em outra lista do *AFI*, como *Have yourself* a *merry little Christmas*, *Get happy*, *The trolley song* e *The man that got away*.

Ainda é possível afirmar que Judy Garland conquistou o prestígio da comunidade *gay*. É fácil perceber que a canção *Over the rainbow,* interpretada por Garland em *O mágico de Oz (1939),* trazia uma espécie de mensagem àqueles que,

---

[25] *Prêmio Cecil B. DeMille* é uma honorária oferecida anualmente pela *Associação de Imprensa Estrangeira de Hollywood*, na cerimónia anual do *Golden Globe*. É atribuído individualmente àqueles que de alguma maneira contribuíram significativamente ao mundo do entretenimento.

[26] *O Grammy Lifetime Achievement Award* é uma das principais categorias do *Grammy Award*. É uma espécie de prêmio pelo conjunto da obra de um artista. O troféu tem o nome de *Prêmio Bing Crosby*, seu primeiro vencedor.

[27] *American Film Institute - AFI*. Disponível em: <http://www.afi.com/100years/>.

isolados e reprimidos na época *pré-Stonewall*[28], identificaram-se com os sonhos da personagem Dorothy e a sua história carregada de simbolismos e interpretações, sobre o viver em um lugar longe de problemas. Essa projeção é resultante da humanização da estrela, descrito anteriormente.

> Oz foi uma pedra fundamental na mitologia *gay* por pelo menos cinco décadas, e os personagens e diálogos do filme se transformaram em uma códigos secretos para uma subcultura. Os homossexuais nas forças armadas dos Estados Unidos chamam a si mesmos como "amigos de Dorothy", assim como a frase "Tenho a sensação de que não estamos mais no Kansas" virou um tradicional cumprimento de boas-vindas para pessoas de fora da cidade em visita a bares *gays* dos grandes centros. Para o público que assistia às imensamente populares exibições de *O Mágico de Oz* pela TV dos anos 1950 em diante, a imagem daquela ingênua e melancólica Garland adolescente era revestida de uma irônica consciência da atormentada e autodilacerante criatura na qual ela se transformava. Sua versão de *Somewhere over the rainbow* tornou-se um hino de dor que consideravam pertencentes a uma minoria desprezada. Sua interpretação da música parecia, como diz um personagem em *Judy at the Stonewall Inn*[29], incorporar "todas as vozes do mundo em sofrimento torcidas em uma forma espectral" (BRANTLEY, 1994).

Em relação a Judy Garland ser uma das maiores representantes do universo LGBT+[30] do século 20 Kayleigh Adamson (2015) também contribui, afirmando que,

> assim como sua personagem, Judy Garland, na vida real, aceitava as pessoas diferentes e tornou-se um grande e definitivo ídolo da comunidade gay nos anos 1950 e 1960. Ela se enturmava fácil, era muito humana e, acima de tudo, era *camp*[31]. *Camp*, como definiu Babuscio[32], é "o conjunto de elementos em uma pessoa, situação ou atividade que expressa ou é oriundo de uma sensibilidade *gay*". *Camp* estava na essência de Garland. Ela era maior que a vida, alguém bem extravagante. No final de sua carreira, Judy começou a se perder, excedendo-se no álcool e nas drogas. Mesmo assim seus fãs ainda a amavam. De alguma forma ela desmoronava e não escondia a sua luta, só para mostrar o quão humana era e que não queria ser vista como vítima. Até hoje Judy Garland não é um exemplo de camp. Judy Garland é o *camp* (ADAMSON, 2015).

---

[28] Marco inicial do movimento de orgulho homossexual nos EUA e no mundo. O evento ganhou este nome porque, na noite de 28 de junho de 1969, trabalhadores e clientes do local revidaram na mesma proporção a mais uma invasão policial com o uso da força e violência, para prender travestis sob a alegação de falta de licença para a venda de bebidas alcoólicas, mas com o objetivo de "reprimir a homossexualidade".

[29] Filme de Thomas O'Neill sobre um travesti que dubla a cantora e atriz no *Stonewall Inn*, bar *gay* situado em Nova York onde ocorreu a "Batalha de *Stonewal*".

[30] Sigla para denominar o movimento *gay* como um todo. É formada pelas iniciais dos termos lésbicas, *gays*, bissexuais e transexuais. O símbolo + incorpora as outras vertentes da sexualidade humana que não se encaixam nesses quatro termos anteriores.

[31] *Camp* é o nome dado a um estilo estético que considera que algo seja atraente justamente por causa de seu valor irônico ou extravagante ou ainda seja considerado de mau gosto pelo senso estético comum.

[32] Jack Babuscio é escritor e autor do livro *Camp and the gay sensibility* (2004).

Na década de 1950, ser “amigo de Dorothy” era uma expressão utilizada entre os homossexuais com a intenção de indicar que alguém era *gay*. No entanto, alguns autores, a exemplo de Ken Cage e Evens Moyra, ao reafirmarem a idolatria à Garland, indicam que possivelmente “esta expressão se referia à Dorothy Parker, uma autora que tinha muitos *gays* entre seus leitores, tendo a frase sido reaproveitada por ela após o filme *O mágico de Oz* (1939)” (CAGE; MOYRA, 2003, p. 10)

A respeito do mito Judy Garland e a mescla entre sua personalidade e sua persona, Caillois (1972) afirma:

> Da realidade externa ao mundo da imaginação, do homem à atividade reflexa à imagem, o caminho talvez seja longo, mas sem cortes. Em todo lado os mesmos fios tecem os mesmos desenhos. Nada há que ser autônomo, gratuito, sem causa e sem fim: o próprio mito é equivalente de um ato (CAILLOIS, 1972, p. 63).

De acordo com Edgar Morin (1989), pode-se entender que em *Hollywood*, a ideologia determinava que as estrelas admitissem uma personalidade arquetípica, a fim de mesclarem suas vidas nas telas à vida real. A vida das estrelas era enfeitada pelos cuidados do *Star System* e da cultura de massas. Os divórcios em série não significavam fracassos sucessivos, mas a busca constante pelo amor verdadeiro. As mudanças de endereço ininterruptas não eram vistas como instabilidade, mas como viagens paradisíacas. A presença nas festas, em grandes companhias, eram interpretadas como alegria, consumo e diversão; os isolamentos nas residências de luxo eram voluntários, para evitar aglomerações e não causados pela solidão, bem como os internamentos em hospitais eram apenas fadiga fruto do trabalho, não fruto da depressão ou do uso de drogas (MORIN, 1989, p. 130).

Entendendo de maneira particular a aceitação do definhamento pessoal de Garland frente ao sistema imposto pelo *Star System*, Clarissa Estés[33] (1999) apresenta uma referência para justificar esta trivialização da violência íntima, por ela denominada “aprendizado da impotência”, que da mesma maneira,

> não só influencia as mulheres a ficarem com parceiros alcoólatras, patrões exploradores e grupos que se aproveitam delas e as importunam, mas também faz com que elas se sintam incapazes de se erguerem para apoiar

> aquilo que acreditam profundamente: sua arte, seu amor, seu estilo de vida, sua preferência política (ESTÉS, 1999, p. 183).

Para Shipman (1997), a morte de Judy aconteceu não pela falta, mas pelo excesso. Sua trajetória de vida reflete, nada mais que a trajetória pura de *Hollywood*. Nos esforços dos estúdios em tentar criar a imagem de uma estrela perfeita, pouco se atentavam que isso teria um custo. Desde o início do seu estrelato trataram-na como um “patinho feio”, sendo pressionada até o ponto em que seu trabalho era dispensável. Sua vida, por isso, refletiu as experiências felizes e infelizes de seus personagens, assim como proposto a todas as estrelas do *Star System*. Judy Garland despertava o interesse de *Hollywood* apenas enquanto permanecia rentável.

Em analogia ao que afirma Estés (1999) sobre as mulheres, é possível entender que Judy Garland era ciente dos abusos que sofria pelos estúdios, assim como muitos outros astros e estrelas que despontaram até os dias de hoje, mas sonhava com um reconhecimento que nunca teve. Seu declínio iniciou quando lhe foi oferecida a primeira pílula. O vício que lhe confortava, era mais uma das escolhas erradas de sua vida.

> A dependência de substância química é uma verdadeira armadilha. As drogas e o álcool são muito parecidos com um amante violento que nos trata bem a princípio e depois nos espanca; pede desculpas, é gentil por algum tempo e de repente volta a espancar. A armadilha consiste em tentar ficar levando em conta o lado bom, enquanto procuramos ignorar o lado negativo (ESTÉS, 1999, p. 187).

A protagonista de *O Mágico de Oz* (1939) se encontrava exatamente no ponto de intersecção entre o modelo e seu duplo. Ela própria almejava ser algo que não era. Frances Gumm almejava ser Judy Garland desde a adolescência. “A dependência começa quando a mulher perde sua vida feita à mão e cheia de significado e passa a ter uma fixação em resgatar de qualquer forma qualquer coisa que lembre essa vida” (Id., ibid.).

Ainda, segundo Estés (1999), o problema estava em ceder às drogas como fuga da realidade, entendendo que “a falta de instinto para reconhecer as armadilhas, para saber quando basta, para criar limites para a defesa da saúde e do bem-estar” foram excessos que, inicialmente causaram poucos problemas, mas que com o passar do tempo criaram corpo além do seu controle (ESTÉS, 1999, p. 186).

Ídolos que morreram de forma trágica e precoce entre as décadas de 1920 e 1960, o período de grande popularidade do cinema estadunidense no Século XX, eternizaram suas imagens ainda jovens como mitos da sétima arte. Além de Rodolfo Valentino, já citado nesta pesquisa, também podem ser listados como exemplo James Dean e Marilyn Monroe. James Dean atuou em apenas três filmes, gravados entre 1953 e 1954. Em um deles, *Juventude Transviada* (1955)[34], interpretou o personagem que personificava nos bastidores, um jovem inquieto, que não aceitava seguir os padrões de comportamentos da sociedade e sempre arrumava brigas e confusões. Ficou marcado como o grande nome da rebeldia juvenil ao não resistir, aos 24 anos, aos ferimentos provocados por um acidente automobilístico em uma estrada californiana, em 1955, semanas antes de sua obra mais famosa chegar às telas dos cinemas. Marilyn Monroe tinha 36 anos quando uma overdose acidental de barbitúricos tirou a vida da estrela de filmes como *Os homens preferem as louras (1953)*[35], *Nunca fui Santa (1956)*[36] e *Quanto mais quente melhor (1959)*[37], que a tornaram o mais famoso símbolo sexual de *Hollywood*.

Judy Garland morreu há exatamente meio século, vítima das crueldades psicológicas impostas pelo *Star System* de *Hollywood*, sem saber do grande significado de sua carreira e imagem pública para os fãs de seus filmes, sobretudo, sem ter noção de sua extrema relevância para vida destes mesmos, especialmente pela ajuda às pessoas a enfrentar seus dramas e problemas cotidianos, por meio da identificação com a vida da atriz e cantora, bem como o ícone de toda uma camada da sociedade com grande representação e extrema importância sócio-histórica, em todo o mundo, como pode-se observar em alguns documentários que retratam sua vida, a exemplo da produção *Life with Judy Garland: me and my shadows (2001)*[38], de Robert Allan Ackerman, e que conta com a coprodução de sua filha, Lorna Luft.

---

[34] *Rebel without a cause (1955)*, no título original.
[35] *Gentlemen prefer blondes (1953)*, no título original.
[36] *Bus stop (1956)*, no título original.
[37] *Some like it hot (1959)*, no título original.
[38] Disponível em:<https://www.youtube.com/watch?v=ay5VW__TTcU>

1.5 A CRIAÇÃO DOS EFEITOS ESPECIAIS

Independentemente do gênero cinematográfico, os efeitos especiais acabam despontando nas produções. Neste tópico, a referência é sobre seus primórdios, época em que os truques mecânicos e ilusões de ótica eram usados para criar uma realidade que só existiria na visão do espectador. A intenção é analisar os efeitos especiais enquanto recortes fantásticos *na mise-en-scène, comparando-os às ilusões criadas por Meliès, na época do* primeiro cinema.

Géorges Méliès foi um dos pioneiros dos efeitos especiais cinematográficos. Sua obra mais conhecida, *Viagem à Lua*[39] *(1902)*, misturava praticamente todas as soluções que se conheciam na época, a exemplo da animação, *stop motion*, miniaturas, truques de câmera e iluminação, na intenção de surpreender o outro lado da tela. O resultado inspirou as seguintes gerações de cineastas, que buscariam explorar ainda mais as diversas outras técnicas de criar a magia nas telas.

Visto por oito décadas após seu lançamento, *O mágico de Oz* (1939) pode ser considerado, atualmente, uma obra de imaginação e habilidade cinematográfica. Inicialmente, a falsidade óbvia presente nos cenários e as soluções de filmagem utilizadas na *mise-en-scène* reforçam a característica fantástica dessa produção, realizada há pouco mais de dez anos após a chegada do som aos filmes.

Um dos principais desafios da produção foi fazer a fantasia proposta por Baum em seu livro (1900) parecer possível.

Muitas informações às quais se tem acesso hoje sobre a fantasia, se concentram no que diz respeito ao gênero literário, mas é possível aplicá-las também ao cinema, em função de que ambos os eventos se desviam das representações realistas.

É sabido que não se pode mencionar a fantasia no cinema do século XX sem recorrer ao mundo de Meliès, portanto, a análise a seguir foi estruturada com base em uma comparação feita entre as imagens dos efeitos especiais de *O mágico de Oz (1939)* e as trucagens apresentada por Meliès, no primeiro cinema, sem afirmar que os efeitos da produção de 1939 foram baseados nas obras de Meliès. Um exemplo foi observado, de maneira particular, entre as flores plásticas do jardim de Oz e o jardim do filme *Conte de la grand-mère et reve de l'enfant* (1908), de Méliès.

---

[39] *La voyage dans la lune (1902)*, no título original.

Figura 3: Jardim de Oz

Fonte: *O Mágico de Oz (1939)*

Figura 3.1: Jardim de Méliès

Fonte: Elaborado pela autorat[40]

De acordo com Bordwell e Thompson (2014), os efeitos especiais podem ser mecânicos, realizados durante as filmagens e usando dispositivos práticos que interagem com a cenários, ou os denominados óticos, que envolvem técnicas de posicionamento de câmeras, iluminação e filtros para que ilusões sejam criadas e se ultrapasse o limite da realidade. Atualmente, alguns truques também podem ser criados por meio de modelos e imagens geradas por computador ou, então, por meio de planos fotografados separadamente, que podem ser combinados na mesma tira de película para dar a impressão de que os dois planos são adjacentes. “A maneira mais simples da fazer isso é por sobreposição. Fazendo dupla exposição na câmera ou na impressão em laboratório, uma imagem é colocada sobre a outra” (BORDWELL; THOMPSON, 2014, p. 212).

Outros nomes contribuíram para o desenvolvimento do primeiro cinema no início do século XX. Robert W. Paul[41] construiu sua própria câmera copiando o sistema desenvolvido por Thomas Edison e, com isso, conseguir produzir filmes que colaboraram com o aprimoramento dos efeitos especiais. O inglês G. A. Smith[42] também contribuiu com a história dos efeitos especiais desenvolvendo uma câmera e patenteando a técnica de exposição dupla com a qual teve a experiência de filmar “fantasmas” em 1909.

---

[40] Fonte: *Conte de la grand-mere et reve de l’enfant* (1908).Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SgO4T7e_ZZg>. Acesso em: 14. Ago. 2019.

[41] Robert William Paul (1869-1943) era um eletricista e fabricante inglês de equipamentos óticos que se tornou produtor e fabricante também de material de cinema.

[42] George Albert Smith (1864-1959) era um inventor, ilusionista, hipnólogo e astrônomo inglês que desenvolveu técnicas pioneiras de edição e *close-ups* em obras produzidas entre 1897 e 1903 e realizou importantes contribuições para o primeiro processo bem-sucedido de uso de cores em filmes, o Kinemacolor.

Para Bordwell (2014):

> As sobreposições são usadas desde os primeiros anos do cinema. Uma função comum é representar fantasmas, que podem surgir como figuras translúcidas. As sobreposições muitas vezes também fornecem uma maneira de expressar sonhos, visões ou lembranças. Geralmente, essas imagens mentais são mostradas contra uma visão em primeiro plano de um rosto (Id., ibid., p. 290).

O efeito de sobreposição acima mencionado foi a solução utilizada em *O mágico de Oz* (1939) para narrar o processo de sonho[43] de Dorothy ao ser atingida na cabeça (Figura 4) e, também, de apresentar as diversas ações que se passam na janela, em meio ao tornado, e que serão narradas no próximo capítulo.

Figura 4: O sonho de Dorothy

Fonte: *O Mágico de Oz (1939)*

Este efeito de sobreposição utilizado para caracterizar os sonhos já era prática desde o final do século, no primeiro cinema, como o exemplo do filme *Santa Claus (1898)*, de G.A. Smith, no qual uma menina dormindo sonha com o Papai Noel trazendo muito presentes (Figura 5). A partir do momento que ela se deita, surge a imagem sobreposta de Papai Noel andando sobre os telhados, sugerindo que a cena se refere ao sonho da menina. A produção de pouco mais de um minuto é conhecida como o primeiro filme a retratar a história do Natal.

---

[43] Atividade psíquica que se produz durante o sono, da qual o sujeito guarda uma lembrança mais ou menos precisa ao acordar. À analogia entre sonhos e filme é bem antiga, já que ambos são representação de imagens em movimento. Para Sigmund Freud, o sonho resulta de um trabalho de elaboração ao fim do qual os desejos recalcados na vida diurna conseguem se exprimir, mas disfarçando-se para enganar a censura e serem aceitos pela consciência (AUMONT; MARIE, 2003, p. 276).

Figura 5: O sonho em *Santa Claus* (1898)

Fonte: *Santa Clauss (1898)*

Em *O mágico de Oz (1939)*, as cenas do filme foram todas gravadas internamente, mas não havia estúdio grande o bastante para filmar o milharal onde Dorothy encontra o Espantalho. O que se vê no filme é uma enorme pintura em um fundo de cenário com 8m de altura e 122m de comprimento, o que não minimiza o fato de ser uma combinação da abordagem teatral presente em *O mágico de Oz (1939)* e da abordagem de cinema. A construção de um cenário que atendesse as necessidades do filme vai ao encontro da afirmação de Bordwell e Thompson (2014) a respeito da *mise-en-scène, que entende* que, “como alternativa, o cineasta também pode construir o cenário. Meliès atestou que filmar em estúdio aumentava seu controle sobre o filme, e muitos cineastas seguiram seu exemplo” (BORDWELL; THOMPSON, 2014, p. 210).

Outras cenas de *O mágico de Oz (1939)* exigiam uma vista ainda maior. Contrastando com o milharal, é possível observar a Estrada de Tijolos Amarelos que segue ao longe e, na verdade, tinha menos de 1,5 m de comprimento (Figura 6). Esta pintura do cenário foi uma dentre as obras de arte usadas no filme (HARMETZ, 1989, p. 220). Tal efeito pode ser melhor entendido observando as imagens abaixo (Figuras 6 – 6.2) na Cena 28, de início da Estrada de Tijolos Amarelos e, também no início do filme, na Cena 3 por onde Dorothy corre, no Kansas.

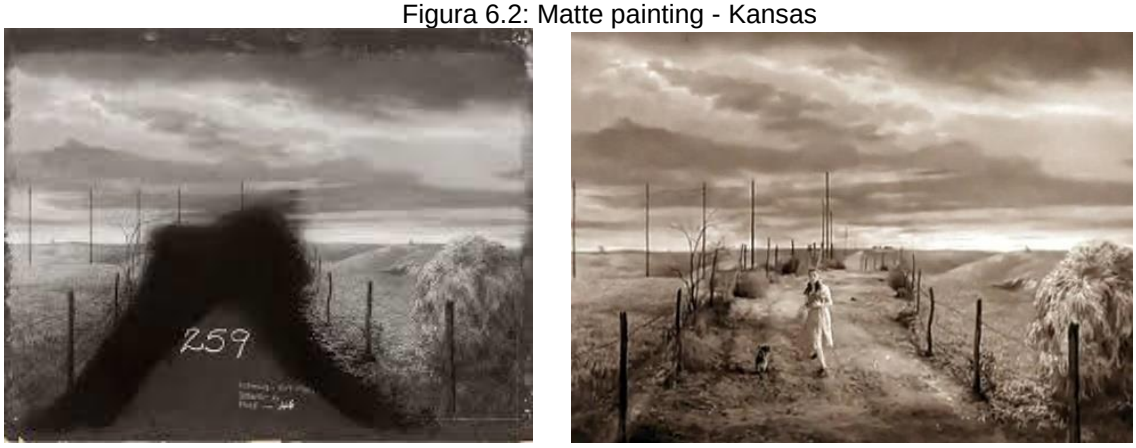
Figura 6: Matte painting – Estrada de Tijolos Amarelos

Fonte: Livro The wizard of Oz (2009)[44]

Figura 6.1: Matte painting – Cidade das Esmeraldas

Fonte: Livro The wizard of Oz (2009)

Figura 6.2: Matte painting - Kansas



Fonte: Livro The wizard of Oz (2009)

[44] Disponível na caixa promocional lançada em comemoração aos 70 anos de *O mágico de Oz* (2009).

Bordwell e Thompson (2014) abordam esta prática, esclarecendo que há um tipo de composição que envolve a pintura das áreas desejadas do cenário, que é então filmado, denominando *matte painting*:

> A primeira película é combinada com a película que registrava a ação, segregada nas porções em branco do cenário pintado. Dessa maneira, uma composição pode criar todo um cenário imaginário para o filme. Composições fixas desse tipo tornaram os planos de efeito com vidro obsoletos e foram tão amplamente usados no cinema comercial que, até fins dos anos 1990, o pintor de composições havia se tornado uma figura essencial na produção. Em anos recentes, as pinturas de composição (matte paintings) têm sido feitas por programas de computador, mas são usadas da mesma maneira para criar o cenário. Com uma pintura de composição, porém, o ator não pode se deslocar para as porções pintadas do quadro sem parecer que desapareceu. Para solucionar este problema, o cineasta pode usar um *travelling matte*. Neste, o ator é fotografado contra um pano de fundo vazio, geralmente azul. Na impressão de laboratório, o contorno do ator em movimento é cortado do pano de fundo desejado. Após trabalho de laboratório adicional, o plano do ator é encaixado no espaço vazio em movimento na filmagem do plano de fundo (BORDWELL; THOMPSON, 2014., p. 293).

Inicialmente, estas composições eram criadas pintando uma paisagem, conjunto ou local distante e permitindo aos cineastas criar a ilusão de um ambiente que não estava realmente presente na filmagem. Uma das primeiras técnicas utilizadas com a intenção de se obter uma imagem composta foi a captação através de uma parede de vidro, na qual se pintavam elementos que seriam incluídos na composição e era posicionada entre a câmera e a cena a ser filmada. Norman Dawn[45] foi a primeira pessoa a usar uma lâmina de vidro em um filme. “Dawn aprendeu esta técnica enquanto trabalhava como fotógrafo em Los Angeles, em 1905 [...], quando colocou uma lâmina de vidro na frente da câmera e pintou uma árvore no vidro para bloquear um poste em frente a um prédio” (MATTINGLY, 2011, n p.).

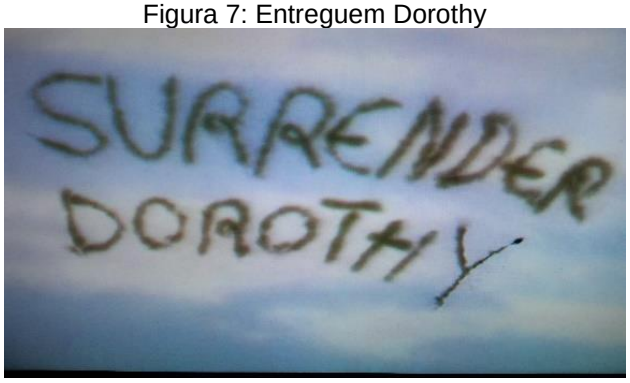
Esta mesma técnica foi utilizada no filme *O mágico de Oz (1939)*, na escrita *Surrender Dorothy* nos céus de Oz, feita pelo voo da Bruxa Malvada do Oeste em sua vassoura. O resultado foi alcançado com a escrita por meio de uma seringa que esguichava tinta ou outro líquido colorido em uma mesa de vidro, colocado em frente às câmeras. A seguir, jogavam água para dar o efeito de letras dispersas (HARMETZ, 1989, p. 243).

---

[45] O primeiro filme de Dawn, *Mission of California (1907),* fez uso extensivo da referida técnica, a qual patenteou em junho de 1918. Três anos depois, processou os artistas Ferdinand Pinney Earle e Walter Percy Day, alegando que a técnica de mascarar imagens e a dupla exposição eram de sua autoria e acabou perdendo a ação, em função da alegação de que a técnica já era prática comum na indústria cinematográfica (COTTA VAZ; BARRON, 2002, p. 55).

Esta solução de filmagem, através de paredes de vidro, remete novamente às gravações de Méliès, que muito utilizava as paredes de seu estúdio, bem como outros aparatos de vidro nas filmagens, a exemplo do aquário utilizado no filme *La Sirène (1904):*

Figura 7: Entreguem Dorothy



Fonte: *O mágico de Oz (1939)*

Figura 8: La Sirène *(1904)*

Fonte: La Sirène *(1904)*

> Em muitos filmes, diferentes tipos de efeitos especiais são combinados. [...] Um único plano de um filme pode animar miniaturas ou modelos usando a técnica de animação, quadro a quadro, expressar seus movimentos, por *travelling matte* e acrescentar disparos de raios animados atrvés da sobreposição, enquanto uma pintura de composição fornece o pano de fundo (BORDWELL, 2014, p. 294).

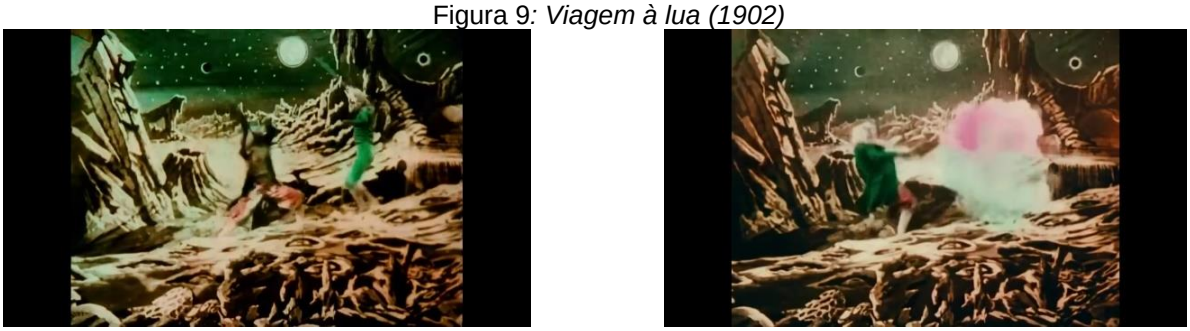
Todos esses efeitos especiais exigem a ordenação do material diante da câmera e, em certa medida, são aspectos da *mise-en-scène*. Porém, também vale ressaltar a importância da exigência do controle das escolhas fotográficas (como

refilmar e fazer ajustes de laboratórios) e impactar as relações de perspectiva, de modo que envolvam também a cinematografia.

Assim como nos filmes de Meliès (Figura 9), a exemplo de *Viagem à Lua* (1902), para fazer a Bruxa Malvada do Oeste aparecer e desaparecer na produção de 1939 o artifício utilizado foi a cortina de fumaça (Figura 9.1). A solução encontrada pela MGM consistia em construir um alçapão no chão, associado aos efeitos de fogo, cobertos por uma névoa no ar. Um processo aparentemente simples, mas que demandava muita atenção. A ideia era a de que Margareth Hamilton descesse pelo alçapão abandonando sua roupa, a fim de criar a ilusão de desaparecimento.

> O importante era que se certificasse de contar os passos e chegar à plataforma do elevador que havia sido cortada no início da Estrada de Tijolos Amarelos. Ela, então, teria que levantar os braços e segurar a vassoura, para que pudesse entrar direto no alçapão (GILLESPIE apud FRICKE; SCARFONE; STILLMAN, 1989, p. 95).

Figura 9*: Viagem à lua (1902)*



Fonte: *Viagem à Lua (1902)*

Figura 9.1: *O mágico de Oz (1939)*

Fonte: *O mágico de Oz (1939)*

Uma ilusão mais complexa serviu para criar o tornado que devasta o interior do Kansas. A primeira ideia era utilizar uma miniatura, pois havia a necessidade de uma boa fotografia. Gillespie e Don Trumbull[46] criaram uma enorme “meia-calça” de nove metros de altura em volta de um arame, que se mexia com uma roldana pelo *set* todo, soprando sujeira, fumaça, e terra por dentro do tecido. Pela dinâmica da seda, o resultado fazia o mesmo movimento de um tornado. Essa “meia-calça” tinha um pórtico, especialmente desenvolvido para o estúdio, permitindo que se movesse da esquerda para a direita, para frente e para trás. No fundo, havia outro carrinho ligado à base do funil, possibilitando esticar e mover durante a filmagem. Uma espécie de nuvem-funil existe em um panorama miniatura na fazenda, em que tudo foi reduzido para que a câmera pudesse fotografar esta imagem de fundo, quase como um diorama[47], para que as imagens de Dorothy fossem captadas em frente de uma tela de projeção traseira com um *set* miniatura em uma plataforma (Figura 10). Neste caso, havia o portão da fazenda e atrás dela estaria a projeção miniatura do tornado (RUSHDIE, 1997, p. 31).

Buscando as referências de Bordwell e Thompson (2014) a respeito da solução encontrada por Vitor Fleming na captação da cena do tornado, infere-se que:

> Nem sempre é necessário construir um cenário de proporções reais. Durante grande parte da história do cinema, os cineastas usaram construções em miniatura para criar cenas fantásticas, ou simplesmente para economizar. Partes do cenário também poderiam ser criadas como pinturas e combinadas fotograficamente com partes em tamanho real (BORDWELL; THOMPSON, 2014, p. 212)

Harmetz (1989) descreveu o diorama construído para a captação da Cena 12, mencionando que a câmera fotografaria Dorothy em um set parcial, com uma tela de projeção traseira do tornado ao fundo. Seria um dispositivo usado para projetar a imagem na tela, como parte do processo de criar a ilusão ao espectador.

---

[46] Donald Trumbull (1909 – 2004) foi um dos pioneiros dos efeitos especiais no cinema dos Estados Unidos. Além de trabalhar em *O mágico de Oz* (1939), ele também fez filmes como *Contatos imediatos de terceiro grau* (*Close encounters of the third kind*, 1977) e *S.O.S.: tem um louco solto no espaço* (*Spaceballs*, 1987).

[47] O diorama é uma variante da cenografia teatral e considerado um elemento precursor da cinematografia. É um quadro cênico de grandes dimensões, com iluminação especial, para dar movimento e tridimensionalidade ao reproduzir cenas e paisagens. No início do Século XIX, não existiam a fotografia e o cinema. Neste contexto, o teatro era o espetáculo mais popular e reconhecido socialmente. A invenção do primeiro diorama se deve ao francês Louis Daguerre, que desenvolveu um espetáculo visual na qual os espectadores observavam cenas de animação que mudavam de aparência com efeitos no palco e na iluminação.

Figura 10: Diorama em *O mágico de Oz (1939)*

Fonte: livro *The wizard of Oz (2009)*

Bordwell e Thompson (2014) também detalham este processo de filmagem:

> No processo, o cineasta projeta a filmagem de um cenário em uma tela, depois filma os atores atuando na frente da tela. A produção clássica de filmes em Hollywood iniciou esse processo em fins dos anos 1920 como uma maneira de evitar levar o elenco e equipe para filmar em locação. A técnica de Hollywood envolvia colocar os atores contra uma tela translúcida e projetar uma filmagem do cenário por trás dela. O conjunto todo podia então ser filmado de frente (BORDWELL; THOMPSON, 2014, p. 291).

A parte interna do tornado que Dorothy vê de sua janela foi criada com efeitos de luz sobre um fundo pintado. Gravando várias cenas independentes, juntou-se isso a dois fazendeiros em um barco, à Srta. Gulch de bicicleta e, também, à Bruxa Malvada do Oeste voando em sua vassoura. As captações acontecem em um fundo neutro e expostos duas vezes, assim como as cabeças duplicadas de Meliès (Figura 11), no filme *L'homme Orchestre* (1900). Hoje em dia, os computadores criam este efeito, podendo copiar e substituir, tudo digitalmente, frame após frame, mas, naquela época era necessário planejar e esquematizar, depois mandar as ideias aos laboratórios, que o executariam em um longo tempo.

Figura 11: *L'homme Orchestre (1900)*

Fonte: *L'homme Orchestre* (1900)

Na Cena 57, em que os amigos conseguem pedir ao Mágico aquilo que mais desejam, os efeitos especiais desta cena também são simples. Novamente, em uma análise particular, compara-se Meliès a Fleming. Em vez de uma tela, como citado anteriormente, a cabeça sem corpo de Oz (Figura 12) foi projetada em fumaça para dar à figura estática, vida própria. A ilusão é baseada apenas em fumaça e espelhos. Hoje, efeitos como estes seriam criados por *softwares* em computadores. Em 1901 eram desenvolvidos por meio de experiência práticas, assim como citado anteriormente, a exemplo de *L'homme à tête de caoutchouc (1901),* um filme de fantasia dirigido por Georges Méliès (Figura12.1).

Figura 12: A grande cabeça de Meliès

Fonte:*L'homme à tête caotchouc (1901)*

Figura 12.1: A grande cabeça de Fleming

Fonte: *O mágico de Oz (1939)*

Os Macacos Alados também são uma referência importante da fantasia em *O mágico de Oz* (1939). Podem ser associados às gárgulas gótico-medievais, vistas

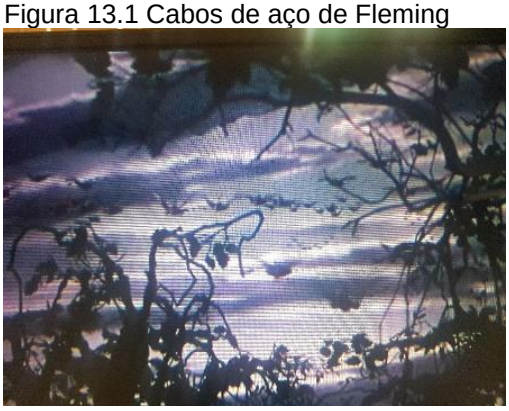
no alto dos prédios, em geral igrejas e catedrais, esculpidas de maneira a disfarçar os canos por onde escoava a água da chuva dos telhados. Em alguma medida, inspiram os pesadelos humanos, sendo quase impossível não as imaginar em súbito movimento, abandonando a vigia para aterrorizar no escuro da noite.

Méliès em suas filmagens, também se utilizava dos cabos de aço para levantamentos. Um bom exemplo é o filme *Le Diable au Couvent* (1899), que pode ser observada de acordo com a Figura 13, abaixo. Já na Figura 13.1 é possível visualizar os Macacos Alados de Fleming levando Dorothy para o Castelo da Bruxa Malvada do Oeste sendo suspensos pelos mesmos cabos de aço, solução utilizada por Meliès em 1899.

Figura 13: Cabos de aço de Méliès

Fonte: *Le diable au convent (1899)*

Figura 13.1 Cabos de aço de Fleming



Fonte: *O mágico de Oz (1939)*

De acordo com Aumont e Marie (2003), no cinema, o termo trucagem perdeu a conotação pejorativa admitida na vida cotidiana e, portanto, a técnica é implicitamente reconhecida no mundo cinematográfico por ser detentora do poder de invenção e de fabricação de mundos, favorecendo a experiência fantástica.

Sendo assim, os tópicos apresentados no primeiro capítulo deste trabalho, tiveram a intenção de fornecer informações sobre a construção da impressão de fantasia que envolve o fime *O mágico de Oz (1939)* e que se buscará detalhar nos capítulos que se seguirão.

Parte II

Capítulo 2 – A *MISE EN SCÈNE*: ENTRE O MUSICAL E A FANTASIA

> Em francês, originalmente *mise-en-scène* (pronuncia-se *miz-an-cene*) significa "pôr em cena", uma palavra aplicada, a princípio, à prática de direção teatral e estendida à direção cinematográfica [...]. Inclui os aspectos do cinema que coincidem com a arte do teatro: cenário, iluminação, figurino e comportamento dos personagens (BORDWELL; THOMPSON, 2014, p. 205)

A interpretação crítica de uma obra de arte é competência individual daquele que vive a experiência. As informações permanecem inertes até serem captadas pelos espectadores que, automaticamente, constroem uma rede de significação baseada em suas referências. É natural, ao serem expostos a um determinado filme, seriado ou outra produção audiovisual, que os espectadores não se atentem aos elementos estilísticos como fluidez das câmeras imposta pelo diretor, montagem, iluminação ou cor, uma vez que esse impacto é um processo automático que, assim como ocorre nas experiências com quaisquer obras de arte, desperta no espectador impressões instigantes e envolventes, certificando o fato de que engaja os sentidos, sentimentos e mente. Portanto, entende-se que a interpretação das diversas obras depende da mente humana.

Quando os cineastas apresentam ao espectador situações organizadas, favorecem o exercício da atenção, da previsão de eventos futuros, da construção de um todo a partir de partes, causando uma reação emocional. Segundo Bordwell e Thompson (2014), ao trabalharem desta maneira, estão abordando a forma fílmica, na intenção de que o espectador se utilize deste padrão para a interpretação da obra, acionando sua imaginação (BORDWELL; THOMPSPON, 2014, p. 110).

> Um filme não é apenas um conjunto aleatório de elementos. Como todo trabalho artístico, um filme tem uma forma. Por forma fílmica, no sentido mais amplo, entendemos o sistema geral de relações que percebemos entre os elementos do filme todo (Id., ibid.).

Segundo os autores (2014), durante a exposição a uma produção cinematográfica, o espectador se depara com inúmeros elementos narrativos e estilísticos que constituem a história, gerando em sua mente uma cadeia de expectativas ao longo do filme.

Em *O mágico de Oz (1939),* logo no início, Dorothy corre por uma estrada com seu cachorro. Imediatamente a esta cena, diversas ideias são geradas na mente do espectador para a continuidade da história. Uma delas pode ser esperar que Dorothy esteja indo ao encontro de outro personagem, ou talvez imaginar que esteja fugindo de alguém. Um sentimento de bem-estar preenche o espectador segundos depois, ao perceber que o a corrida, no início do filme, foi feita porque Dorothy estava indo contar aos tios que a Senhorita Gulch está atrás de Totó. Neste momento, a próxima expectativa é que Gulch seja apresentada pela história.

> Uma ação corriqueira convida o público a participar ativamente desse processo contínuo, fazendo suposições sobre o que vai acontecer na sequência e readaptando suas expectativas de acordo com o que de fato acontece [...] pois, o sentimento de satisfação toma conta da mente quando uma personagem que apareceu rapidamente no começo do filme torna a aparecer uma hora depois (BORDWELL; THOMPSON., p. 112 -113).

É certo que as emoções desempenham um papel importante na produção de expectativas e, por consequência, em sua apresentação. As emoções como alegria, tristeza, raiva e nojo representadas na tela e suas sensações derivadas têm implicações sobre o espectador, por se tratar de partes do todo que, propositalmente organizadas e relacionadas umas às outras, compõe sua forma. No entanto, podem-se gerar novas reações em vez de repetir aquelas já conhecidas. “Da mesma maneira que as convenções formais normalmente levam a pôr em suspenso a nossa sensação da vida real cotidiana, a forma de uma obra de arte pode nos levar a ignorar nossas reações emocionais corriqueiras” (Id. Ibid., p.118), reajustando as expectativas à medida que o padrão vai se desenvolvendo.

A projeção subjetiva do espectador também é essencial na interpretação das obras. Um dos casos mais evidentes, é o da empatia ou identificação; isto é, quando o sentimento do espectador é atribuído ao ator e ao personagem que representa. A música e os ruídos, com sua grande força sugestiva e emotiva, criam uma atmosfera afetiva, dopam-nos subconscientemente e nos dão cargas emotivas para nos preparar para a visão de uma cena (ESPINAL, 1976, p. 38).

Estés (1999) também aborda as emoções definindo-as como propulsoras da interpretação de uma obra:

> Por meio da visão também temos uma percepção dela; através de cenas de rara beleza. Costumo sentir sua presença quando vejo o que no interior chamamos de pôr-do-sol divino [...] Elas também chegam a nós através dos

> sons; da música que faz vibrar o esterno e que anima o coração. Ela chega com o tambor, o assobia, o chamado e o grito. Ela vem com a palavra escrita e falada. Às vezes uma palavra, uma frase, um poema, ou a história soa tão bem, soa tão perfeito que faz com que nos lembremos, pelo menos um instante, da substância com a qual somos feitas e do lugar que é o nosso verdadeiro lar (ESTÉS, 1999, p. 9).

De acordo com Bordwell e Thompson (2014), é possível entender também a obra de acordo com os elementos estilísticos: “a forma como a câmera se move, os padrões de cor no quadro, o uso da música e outros dispositivos” (BORDWELL; THOMPSON, 2014, p. 111). Em *O mágico de Oz* (1939), já é possível perceber o mundo de Oz como algo mais interessante que o Kansas, apenas pela diferença de cor, mas, ao somarmo-nos à causa de Dorothy, automaticamente vem o desejo de que ela consiga voltar para casa.

Ainda, no contexto fílmico, a representação de emoções e sentimentos pode ser um assunto delicado. Na cena em que Dorothy mata a Bruxa Malvada do Oeste, Fleming teve um cuidado especial, recorrendo ao humor e à fantasia, a fim de causar no espectador o resultado de satisfação pela morte da bruxa, sem deixar de lado a preservação da imagem da heroína Dorothy, pois ela não é uma vilã. É necessário reajustar a reação à morte e reagir como o personagem, com alívio. O que se pode “dizer com certeza é que a emoção sentida pelo expectador surge da totalidade das relações que ele apreende da obra” (BORDWELL e THOMPSON, 2014, p. 118). Mas muito ainda pode ser extraído do filme ao analisar a *mise-en scène*

Assim como a emoção, o significado também tem sua relevância para o resultado das experiências diante das obras de arte, podendo variar consideravelmente. A partir de uma análise crítica a respeito dos significados de *O mágico de Oz (1939)*, o resultado pode oferecer, de acordo com Bordwell e Thompson (2014), ao menos quatro significados distintos. São eles: referencial, explícito, implícito e sintomático. Os dois primeiros, correspondem à atividade e de compreensão, enquanto os restantes, são construídos tomando por base a interpretação do espectador.

O significado referencial é interpretado pela mente como uma descrição do enredo, um resumo da história. Trata-se de uma compreensão simples, construída sobre referências básicas de conhecimento perceptivo, mas que, neste caso, dependem da habilidade de informação de cada espectador. Com base nas afirmações de Bordwell e Thompson (2014), em *O mágico de Oz* (1939), o

conhecimento a respeito da Grande Depressão ocorrida nos Estados Unidos e a busca por melhores condições de vida seriam diferenciais na busca de significados. Um espectador menos familiarizado com estas informações, possivelmente deixaria de perceber alguns detalhes evidenciados no referido filme. Ao extrair seu significado referencial, obter-se-ia o seguinte resultado: Dorothy, uma menina do Kansas, é levada a um mundo de fantasia através de um tornado. Lá, ela vive inúmeras aventuras, e, ao final, retorna para casa.

> O tema de um filme é comumente estabelecido por meio do significado referencial, e como seria de se esperar, o significado referencial funciona como parte da forma geral do filme. [...] Nesse caso, o significado referencial do Kansas desempenha um papel definido no contraste geral dos cenários criados pela forma fílmica (BORDWELL; THOMPSON, p. 120).

Quanto ao significado explicito, assim como o significado referencial, versa sobre os elementos concretos do filme, referindo-se, mais especificamente, àquilo que o espectador busca encontrar na história. Trata-se do significado que traduz o sentido da produção. Ideias planejadas e organizadas intencionalmente, objetivando uma interpretação específica, a fim de favorecer a identificação com o filme.

Analisando *O mágico de Oz* (1939) em busca do significado explícito, muito provavelmente o resultado obtido seria: infeliz com sua vida no Kansas, Dorothy foge de casa, mas, ao se colocar em dificuldades, percebe que não há melhor lugar do que o seio familiar. Nesta busca, pode-se ainda destacar do filme a fala final de Dorothy: "*Não há melhor lugar do que o nosso lar", que* remete a todos os anseios e frustrações vivenciadas pela garota, "retomando o movimento da narrativa na direção de seu objetivo" e conferindo, por meio da forma fílmica, um peso diferente na interpretação de significados. (BORDWELL; THOMPSON, 2014. p. 120).

Já o significado implícito vai além das informações básicas retiradas do filme, exigindo um pouco mais de abstração por parte do espectador. Em *O mágico de Oz (1939)* trata-se de um olhar importante para a análise do filme, à medida que aborda, de alguma maneira, o conflito vivenciado por uma adolescente durante a passagem de sua infância para a vida adulta, construindo em torno deste assunto, todo o contexto que permeia essa fase da vida. Ao contrário da frase mencionada por Dorothy ao final do filme, o conflito da adolescência não está explícito na história, sendo necessária a interpretação para alcançar este significado. Dessa maneira, o significado implícito de *O mágico de Oz* pode ser: *uma adolescente não sabe ao certo*

se deseja enfrentar as complicações da vida adulta ou fixar-se no descompromisso infantil; *então percebe que a vida adulta é o certo a seguir.*

Por fim, o significado sintomático é o que Bordwell e Thompson (2014) entendem como:

> o conjunto de valores revelados e pode ser chamado de ideologia social [...]. Eles têm sua origem em sistemas de crenças culturalmente específicas sobre o mundo. Crenças religiosas, opiniões políticas conceitos relacionados a etnia, gênero ou classe social, até mesmo nossas noções mais profundamente arraigadas sobre os valores da vida – tudo isso costitui uma estrutura ideológica de referência (BORDWELL; THOMPSON, 2014, p. 123)

Esta análise nasce a partir dos dois últimos níveis de significados, uma vez que os dois primeiros colaboram apenas para a compreensão da obra. Desta maneira, o olhar para *O mágico de Oz* (1939) será profícuo à medida que considera a interpretação de padrões de imagens, ações, narrativas e significados do referido filme.

2.1 A MONTAGEM

"A montagem é a força criativa básica. Por meio de seu poder, as fotografias sem alma (os planos isolados) são projetadas em forma cinematográfica viva" (PUDOVKIN, apud BORDWELL; THOMPSON, 2014, p. 351).

O cinema narrativo nunca mediu esforços para fazer com que o espectador, por meio das imagens em movimento, fosse capaz de captar emoções vivenciadas e partilhar o aspecto dramático de sua experiência. Variar as posições de câmeras, trabalhar com diferentes distâncias entre câmera e corpo do ator ou, ainda, organizar determinadas cadeias de imagens que podem ou não intensificar o aspecto dramático de uma situação são fatores fundamentais na experiência do espectador rumo ao personagem. A composição de cada imagem, os efeitos de luz e sombra obtidos à medida que a noite se aproxima, um abajur que acende, um grito distante e até a fusão para o plano seguinte são elementos que orientam a atenção do espectador, conduzindo o olhar e a audição e edificando a recepção sobre uma teia de associações.

Desde o início do século XX, quando os teóricos do cinema voltaram suas atenções aos resultados que se poderiam alcançar, a montagem recebeu um caráter de principal técnica cinematográfica a ser debatida. De certo modo, estes teóricos entenderam ter encontrado na montagem a descoberta de um tesouro cinematográfico, esquecendo-se de que as primeiras produções eram compostas apenas de um plano, e consideraram que o principal efeito estético do surgimento da montagem era um processo de libertação da câmera, que até o momento estava presa ao plano fixo (AUMONT et al, 1994, p.64).

Talvez o importante seja o papel da montagem dentro do sistema estilístico do filme como um todo, moldando e direcionando as experiências dos espectadores, mesmo sem que eles tenham consciência disso. “A montagem contribui muito para a organização de um filme e seus efeitos sobre os espectadores” (BORDWELL; THOMPSON, 2010, p. 350). Pode-se pensar na montagem como uma coordenação de um ou mais planos, ligados em sequência, onde o fim de um plano se une ao início de outro, na intenção de criar nos espectadores a percepção de que não houve interrupção no período, espaço ou configuração gráfica. Com base neste entendimento inicial, é possível comparar alguns conceitos:

De acordo com Aumont (1994), montagem é “o princípio que rege a organização de elementos fílmicos visuais e sonoros, ou de grupamentos de tais elementos justapondo-os, encadeando-os e/ou organizando sua duração” (AUMONT, 1994, p. 62).

Para Sergei Eisenstein (2002) tratam-se de escolhas prévias, determinadas pelo realizador do filme ainda durante a filmagem, antes de sua finalização, como se a montagem já estivesse inerente às imagens antecipadamente, regidas por uma lei interior, não cabendo à edição se impor ao material captado, produzindo assim uma certa plástica fílmica. (EISENSTEIN, 2002, p. 24)

Diferentemente, pensa Tarkovski (1998), uma vez que,

> em certo sentido, elas se montam por si mesmas, combinando-se segundo seu próprio padrão intrínseco. Trata-se, simplesmente, de reconhecer e seguir esse padrão durante o processo de juntar e cortar [...]. Aos poucos, porém, manifestar-se-á, lentamente e com clareza cada vez maior, a unidade essencial contida no material (TARKOVSKI, 1998, p. 136).

Para Xavier (2017), há um aspecto relevante a ser observado na construção de um filme clássico: a ideia de que as ações de um personagem, organizadas pelo cineasta, devem ser motivadas. Ao assistir um filme dessa época, a primeira coisa que o espectador faz é se perguntar qual a relação de uma imagem com as anteriores e, também, de que maneira elas estão relacionadas ao personagem. Tradicionalmente, é possível perceber esta situação com a câmera que se inicia em um plano geral, como uma espécie de apresentação do ambiente. Um personagem fala. A intenção é dar ciência, também, a respeito dos outros personagens. Então, a câmera se desloca em direção a imagem de algum objeto e, em seguida, retorna ao protagonista. O espectador, inicialmente, não sabe ao certo o significado daquela imagem no contexto geral, mas parte de um pressuposto que aquela imagem isolada, até então desconhecida, tem alguma relação com algo já apresentado. A imagem, aparentemente sem sentido, pode ser referida ao protagonista, dando sentido à história e oferecendo a sensação de bem-estar ao espectador.

Este jogo de motivações é fundamental e faz parte do cinema clássico que tem a finalidade de que encaremos a imagem e o som que chega até nós como uma janela, uma espécie de mediação, a mais invisível possível, intensificando a relação com o espaço imaginário.

> O retângulo da tela não define apenas o campo de visão efetivamente presente diante da câmera e impresso na película de modo a fornecer a ilusão de profundidade segundo leis da perspectiva (graças às qualidades da lente). Noel Burch nos lembra muito bem o fato elementar de que o espaço que se estende fora do campo imediato de visão pode também ser definido (em maior ou menor grau). [...] O movimento efetivo dos elementos visíveis será responsável por uma nova forma de presença do espaço “fora da tela”. A imagem estende-se por um determinado intervalo de tempo e algo pode mover-se de dentro para fora do campo de visão ou vice-versa. Esta é uma possibilidade específica da imagem cinematográfica, graças à sua duração. É claro que o tipo de definição dado ao espaço “fora da tela” depende da modalidade de entrada ou saída que efetivamente ocorre. Um exemplo significativo deste problema nos é dado pelo próprio estágio da chamada “linguagem cinematográfica” no início do século. No período dominado pelo sempre criticado “teatro filmado”, um caso limite de construção fílmica era o da adoção de um ponto de vista fixo. A câmera, fornecendo um plano de conjunto de um ambiente (cenário teatral), onde determinada representação se dava nos moldes de uma encenação convencional, situava-se na clássica posição dos espectadores. Aqui, a entrada e saída dos atores tinha tendência a se definir dentro do estilo próprioo às entradas e saídas de um palco, este seria um fator responsável pela redução do espaço definido pela câmera aos limites do espaço teatral, portanto, não cinemático na acepção de Burch (XAVIER, 2005, p. 19-21).

Existe uma atmosfera muito especial que leva o espectador estar em parte com a consciência de quem está na sala de espetáculos, acompanhando um mundo ficcional e, paralelamente, existe outra parte que está investindo completamente as emoções neste espaço imaginário. Neste sentido, concedendo partilhar com os personagens todos os seus dramas.

A respeito das percepções do espectador e da expectativa, Xavier cita Eisenstein:

> Uma atração é qualquer aspecto agressivo do teatro: ou seja, qualquer elemento que submete o espectador a um impacto sensual e psicológico, regulado experimentalmente e matematicamente calculado para produzir nele certos choques emocionais que, quando postos em uma sequência apropriada na totalidade da produção, torna-se o único meio que habilita o espectador a perceber o lado ideológico daquilo que está sendo demosntrado – a conclusão ideológica final (EISENSTEIN apud XAVIER, 2017, p. 129).

Com base nos conceitos apresentados até então, analisa-se a Cena 14 de *O mágico de Oz (1939),* cena em que Dorothy chega ao mundo maravilhoso de Oz. Esta cena é de grande importância para a análise fílmica, pois, por meio dela, é possível obter diversas outras informações relevantes para a interpretação dos significados do filme. Observam-se quatro planos (Figura 14 – 14.3),

Cena 14

1. Plano médio, ângulo plano. Câmera fixa. Tons de sépia. Ao fundo, se vê o quarto e a cama. Dorothy em pé com Totó no colo, emoldurada pelo batente da porta do quarto. Panorâmica para a direita, com ela, enquanto sai do quarto e se dirige para a porta de saída da casa. Sai do quadro visível.

Figura 14 – Cena 14

Fonte: *O mágico de Oz (1939)*

2. Plano médio da porta de saída da casa, que está levemente deslocada para a esquerda, com a maçaneta bem ao centro do quadro. Tons de sépia. Câmera fixa. Dorothy ansiosa, carregando Totó no colo e a cesta no braço esquerdo, entra no campo pela esquerda, permanece de costas para a câmera, em frente a porta, centralizada no quadro. Receia em abrir a porta. Ao abrir a porta, sai do quadro visível. Emoldurado pelo batente da porta em tons de sépia, um mundo colorido aparece ao fundo mesclando-se aos tons sépia do interior da casa. *Travelling* em direção ao lado de fora da porta.

Figura 14.1 – Cena 14

Fonte: *O mágico de Oz (1939)*

3. Meio primeiro plano. Com a porta de saída da casa aberta, Dorothy entra no quadro visível pela esquerda, carregando Totó no colo e a cesta no braço esquerdo, de costas. Technicolor. Dirige-se para a frente da casa.

Figura 14.2 – Cena 14

Fonte: *O mágico de Oz (1939)*

4. Meio primeiro plano. Dorothy ao centro do quadro olha tudo extasiada e não reconhece onde está. Olha acima, à direita e à frente, esboça um sorriso e caminha.

Figura 14.3 – Cena 14

Fonte: *O mágico de Oz (1939)*

Embora componham uma sequência curta, de apenas 18 segundos, cada um desses quatro planos apresenta diferentes segmentos de espaço, informações pictóricas, emoções do personagem, bem como soluções e efeitos que contribuem na narrativa do filme, dando “a noção de que o espaço visado é um recorte extraído de um mundo que se estende para fora dos limites do quadro” (XAVIER, 2017, p.28).

O primeiro plano, em sépia, mostra Dorothy saindo do quarto, atônita, logo que a casa aterrissa, depois da experiência de ter sido levada para dentro de um tornado. Uma mudança instantânea – um corte – nos desloca para a porta de saída da casa. Dorothy não está na cena e, ao entrar, permanece de costas para a câmera, compartilhando a curiosidade do que encontrará do outro lado da porta, com o

espectador. O tempo é contínuo e as configurações gráficas mudaram. Outro corte nos leva para a magia do mundo colorido. A câmera por trás de Dorothy sugere a quem assiste exatamente a visão da personagem. Por fim, o último corte desta sequência apresenta a satisfação de Dorothy em conhecer um lugar diferente das suas experiências até então e no qual nunca havia estado antes. Assim, os quatro planos são ligados por três cortes.

Victor Fleming, nesta sequência, contrasta a diferença de cores, constituindo “uma compilação significativa que documenta muito bem toda a ideologia do espetáculo e da fábrica do sonho” (XAVIER, 2017, p. 45). A moldura da porta em tons de sépia aplicada em oposição à novidade do mundo colorido, pode ser entendida como uma característica da narrativa, empregada por meio das relações gráficas da montagem (Figura 14.2).

> Os aspectos da mise en scène [...] e a maioria das qualidades cinematográficas (fotografia, enquadramento e mobilidade de câmera) fornecem, todos eles, elementos gráficos potenciais para análise da montagem (BORDWELL; THOMPSON, 2010, p. 353).

Porém, se voltarmos aos primórdios da ficção cinematográfica, em que as cenas eram desenvolvidas dentro de um mesmo espaço, sem saltos no tempo, a construção da Cena 14 apresentaria um só plano de conjunto, realizando o corte no momento do salto para outro espaço.

Outra ideia para a narrativa da história dentro do “teatro filmado” poderia ser levada em conta ao apresentar as cenas em um plano sequência, que acompanhasse Dorothy desde a aterrissagem da casa direto ao mundo de Oz, sem ao menos trabalhar a emoção conquistada pelo contraste de cores. O corte se justificaria apenas pela mudança de cena, sem perder o ritmo, uma vez que “a montagem, inevitável, só vem quando a descontinuidade é indispensável para a representação de eventos separados no espaço e no tempo, não se violando a integridade de cada cena em particular” (XAVIER, 2017, p. 28).

Fleming poderia, ainda, ter montado a cena com o corte entre a Dorothy do mundo sépia e a do mundo colorido de Oz. Portanto, “todo plano oferece possibilidades para a montagem puramente gráfica e todo corte cria algum tipo de relação gráfica entre dois planos” (BORDWELL; THOMPSON, 2010, p. 353).

Desta maneira, entende-se que cada plano carrega a personalidade do cineasta e a montagem não tem a intenção de sobrepujar o material filmado, mas sim de desabrochar as referências que esse material traz em si mesmo, decifrando o que já está contido naquilo que foi registrado e, que muito provavelmente, outro diretor, diante do mesmo material, pode chegar a diferentes opções, resultando em um filme diverso.

É possível, também, analisar a Cena 14, no que diz respeito às relações rítmicas. Ao ajustar a extensão e duração dos planos, existe o controle do potencial rítmico da montagem. Baseado nas afirmações de Bordwell (2010), que dizem que "com o ritmo da montagem, o cineasta controla a quantidade de tempo que temos para refletir sobre o que vemos", optou-se por filmar a chegada de Dorothy a Oz utilizando o *travelling* ao invés do corte. Fleming não apenas valorizou toda a magia obtida com o contraste de cores, mas também proporcionou que a fantasia fosse se construindo na mente do espectador a cada passo de Dorothy em direção ao mundo colorido.

2.1.1 ESPACIALIDADES

A montagem favorece não somente controlar os elementos gráficos e o ritmo, mas também, auxilia na construção do espaço fílmico. De acordo com as ideias de Bordwell (2010) e de Xavier (2017), ao justapor quaisquer dois pontos no espaço o cineasta sugere ao espectador uma relação espacial entre eles. Esta relação pode ser observada no objeto desta pesquisa ainda analisando a Cena 14 detalhada anteriormente, pois não obrigatoriamente os cenários da casa ou de seu interior ou, ainda, do quarto de Dorothy e a Terra dos Munchkins sejam lindeiros.

Quando Victor Fleming se utiliza dos cortes anteriormente apresentados, atribui ao espectador um forte poder de indução, fazendo crer que a casa e o quarto de onde Dorothy sai para ver o mundo de Oz estão montados em meio à terra dos Munchkins, tornando-se elemento chave na compreensão semântica daquilo que se passa na tela e, também, conjurando ilusões cinematográficas, como afirmava Lev

Kuleshov[48], na intenção de orientar o espectador a inferir interpretaçãoes e, assim, produzir significados.

> A leitura imediata e o privilégio absoluto do fluxo de imagem, são, sem dúvida, propriedades ajustáveis aos limites de um cinema narrativo, baseado nas regras de continuidade e de clara motivação para a mudança de plano. E neste aspecto, Kuleshov é radical, exigindo que todo e qualquer episódio representado seja necessário para o desenvolvimento da ação, num ajuste perfeito" (XAVIER, 2017, p. 49).

Apesar de cineastas terem usados tais cortes antes do trabalho de Kuleshov, os estudiosos do cinema dão o nome de efeito Kuleshov a "qualquer série de planos que, na ausência de um *establishing shot*, impele o espectador a inferir um todo especial com base na visão de apenas porções de espaço [...] orientando o espectador a compreender um único local" (BORDWELL; THOMPSON, 2014, p. 360 a 362).

Ainda dentro do conceito de espacialidades, a montagem também pode enfatizar a ação que ocorre em lugares separados. Neste caso não se trata da edição de imagens, um processo básico, de corte e redução de sequências filmadas, mas sim, da adição de elementos capazes de ditar o ritmo do que se vê, por meio de mensagens simbólicas, a partir de simples contraposições visuais. Tal montagem é denominada de montagem paralela. Uma maneira comum de construir uma variedade de espaços nos filmes, "oferecendo ao espectador um alcance de conhecimento maior do que o de qualquer personagem" (Id., ibid., p. 382).

Aumont (1995) também define a montagem paralela, entendendo sua importância na valorização das emoções do espectador:

> Montagem paralela é um tipo particular de construção sequencial que pertence a um código especificamente cinematográfico, o da montagem no sentido de organização sintagmática ds segmentos de filmes. Essa construção pode, decerto, intervir também na narrativa literária, teatral, mas ela é aqui especificamente cinematográfica na medida em que necessita, para produzir um efeito visual e emocional tão particular e intenso, da mobiliação do significante cinematográfico: uma sucessão dinâmica de imagens em movimento. A montagem paralela é uma das figuras da montagem possíveis, opõe-se a outros tipos de organização sequencial: a montagem alternada, que instaura uma relação de simultaneidade entre as séries; a montagem simplesmente linear, em que as sequências se

[48] Lev Kuleshov, cineasta russo, foi um estudioso das teorias cinematográficas. Efeito Kuleshov é chamada a experiência que constitui em intercalar o mesmo plano de um ator (portanto a mesma expressão facial) com três imagens diferentes, de modo a comprovar que, induzido pela imagem acoplada, o espectador daria um significado diferente à mesma expressão facial.

> encadeiam de acordo com uma progressão cronológica (AUMONT, 1995, p. 203).

A montagem paralela e o suspense têm uma relação bastante estreita. D.W. Griffith, considerado o sistematizador da linguagem cinematográfica do Século XX, iniciou sua carreira como cineasta no ano de 1908 produzindo os chamados curtas-metragens. Em seus primeiros cinco anos de trabalho, produziu mais de 400 curtas, todos com ao menos uma cena de suspense, somando seus conhecimentos à história do cinema clássico.

Sendo assim, de acordo com Xavier (2017), a primeira forma de suspense explorada pelo cinema foi baseada no ato físico, a situação mecânica de um personagem que tem de atravessar um determinado espaço e todo o problema está em gerar no espectador a tensão e o questionamento se vai chegar a tempo, ou não. Esta alternância entre a imagem da ameaça e a imagem daqueles que estão vindo ao socorro é o que vai ser um dos paradigmas fundamentais da montagem paralela no cinema, assim como, à medida que o cineasta pretende acentuar o drama de Dorothy (a heroína capturada), presa no castelo da Bruxa Malvada do Oeste, alterna planos de salvamento à escassez do tempo, proposto pela ampulheta, em uma dualidade que coloca o espectador entre o bem e o mal e que será mais detalhado ao longo desta pesquisa.

Para Xavier (2017), a montagem paralela foi, desde os primeiros anos do século XX,

> um procedimento capital nas narrativas de aventuras extremamente populares, dada a carga de emoções que caracteriza os desfechos na base da corrida contra o tempo, onde o bem persegue o mal e a figura do herói luta contra obstáculos para salvar a heroína (XAVIER, 2017, p. 29).

Entendendo a montagem paralela como um recurso técnico capaz de controlar o tempo da ação e manipular o enredo de um filme, é possível exemplificar este conceito por meio das Cenas 64 a 70 de *O mágico de Oz (1939),* sequência em que Dorothy está presa no castelo da Bruxa Malvada do Oeste e, também, a cena em que Totó e os três amigos correm em direção ao castelo, na tentativa de salvá-la.

Na Cena 66, Dorothy está presa em uma sala de magia, dentro do castelo da Bruxa (Figuras 15 – 15.5). O ambiente mescla luzes e sombras, transmitindo a

ideia de ser gélido e pouco acolhedor. Dorothy entra em desespero por estar longe de seus amigos de jornada, de sua família no Kansas e correndo contra o tempo, com a possibilidade de ser morta pela Bruxa. Por meio desta cena, é possível entender o comportamento de Dorothy como sendo infantilizado pelo fato de, repetidamente, mexer e levar as mãos à boca. Conforme afirma Xavier (2003), “são estes os processos elementares pelos quais as crianças começam a participar nas coisas que as rodeiam [...] e igualmente o processo pelo qual o cinema apela: envolvências cinestésicas e primeiros planos”(XAVIER, 2003, p. 158) como representação de seu desespero, conforme afirma Xavier (2003) “

Cena 66:

1- Plano geral. Câmera fixa. Dorothy ao centro do quadro, chora. Caminha para a direita, em direção à janela, desnorteada. O *travelling* acompanha seu movimento. Ao fundo, é possível perceber um ambiente cinzento e o posicionamento da câmera revela a existência de alguns objetos de estudo da Bruxa sobre a mesa. A câmera se aproxima. Dorothy senta-se em um degrau e leva as mãos à boca, em sinal de desespero. Debruça-se em uma mureta e chora

Figura 15: Cena 66

Figura 15.1: Cena 66

Fonte: *O mágico de Oz (1939)*

2- Plano Médio. Câmera fixa. Dorothy, chorando, diz que está com medo. Leva novamente as mãos à boca e clama pela Tia Em. Câmera se afasta, enquadrando Dorothy e a bola de cristal da Bruxa no campo visível. Imagens da Tia Em procurando por Dorothy aparecem na bola de cristal. Dorothy percebe que pode ver Tia Em na bola de cristal e tenta se comunicar com ela. As imagens da Tia Em são substituídas pelas imagens da Bruxa

Malvada do Oeste e sua gargalhada assustadora. Câmera se aproxima da bola de cristal e dá um close na imagem da Bruxa. A câmera desloca-se para esquerda, em Primeiro Plano, centralizando Dorothy, apavorada, no quadro visível.

Figura 15.2: Cena 66

Figura 15.3: Cena 66

Fonte: *O mágico de Oz (1939)*

Figura 15.4: Cena 66

Figura 15.5: Cena 66

Fonte: *O mágico de Oz (1939)*

Cena 68:

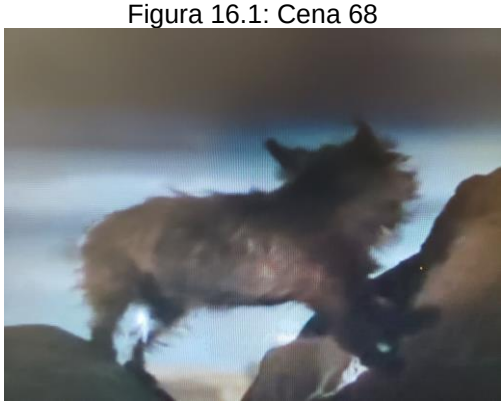
1. Plano geral. Penhasco onde Totó sobe à frente, seguido pelo Leão Covarde, Homem de Lata e Espantalho, determinados, tentam chegar no castelo onde Dorothy é prisioneira.

Figura 16: Cena 68

Fonte: *O mágico de Oz (1939)*

2. Plano Médio. Tótó em dificuldades para escalar o penhasco.

Figura 16.1: Cena 68



Fonte: *O mágico de Oz (1939)*

3. Pano Médio. Os três amigos também em dificuldades na escalada. Homem de Lata pisa em falso, escorrega, quase cai.

Figura 16.2: Cena 68

Fonte: *O mágico de Oz (1939)*

4. Plano Geral. Homem de Lata se pendura no rabo do Leão Covarde. Espantalho também impede sua queda segurando-se na perna do Homem de Lata.

Figura 16.3: Cena 68

Fonte: *O mágico de Oz (1939)*

5. Plano médio do Homem de Lata suspenso pelo rabo do Leão Covarde.

Figura 16.4: Cena 68

Fonte: *O mágico de Oz (1939)*

6. Plano Geral. Ao fundo o castelo da Bruxa Malvada do Oeste. Os amigos estão fora do quadro visível. Entram no quadro visível pelo canto inferior esquerdo, sugerindo a chegada ao topo do penhasco.

Figura 16.5: Cena 68

Fonte: *O mágico de Oz (1939)*

“Montagem paralela é o lugar por excelência da criação da expectativa” (XAVIER, 2002). Baseada neste conceito, por meio da análise das sequências das Cenas 62 a 66, enquanto Dorothy está em desespero no castelo da Bruxa, correndo contra a imposição da ampulheta, é possível observar que, neste mesmo instante, a caminho do castelo, os amigos também se apressam e lutam contra o tempo para salvá-la. Apesar da descontinuidade espacial nas imagens, o cineasta utilizou-se da montagem paralela a fim de garantir a continuidade da informação, por meio da narrativa e assim, gerar o suspense necessário que a fantasia exige.

Outra cena que vale ser analisada a fim de melhor compreender a simultaneidade temporal a que se refere Bordwell é a Cena 74, em que os amigos e Dorothy, após ser resgatada da sala de magia, fogem pelas escadarias do castelo da Bruxa Malvada do Oeste. Neste momento, além da montagem paralela utilizada para enfatizar a ação, a música assume papel privilegiado nas sequências de perseguição que, diferentemente do que se acredita, não eram exclusividade do cinema cômico. Bem ao contrário, o que deu a ideia à comédia foi, provavelmente, a popularidade da perseguição em muitos outros gêneros a exemplo do suspense, dos melodramas e dos *westerns* silenciosos (CHION, 1997, p. 46).

Nos tempos do cinema silencioso era comum que houvesse música nos filmes, interpretadas por instrumentistas especializados. A música desempenhava o mesmo papel da projeção do filme na sala, só que em um sentido inverso. “Portanto, era da responsabilidade do músico que a música apropriada acompanhasse a perseguição e nos permitisse identificar o herói e o vilão” (Id., Ibid., p. 46).

Vale ressaltar, que na Cena 64, Fleming se utiliza da bola de cristal da Bruxa Malvada do Oeste como ferramenta para o uso da técnica da montagem paralela. Por meio das imagens projetadas na bola de cristal, o cineasta apresenta ao

espectador ações que, pela história, acontecem em outro espaço, “oferecendo, portanto, certa descontinuidade espacial, mas amarrando a ação ao criar uma percepção de causa e efeito de simultaneidade temporal” (BORDWELL, 2010, p. 381).

A preocupação de manter a continuidade do plano efetivamente atravessa os procedimentos sintáticos utilizados nos primeiros filmes, tanto no nível de mostração (manipulação do profílmico e dos efeitos de aparato), quanto no nível de narração (manipulação dos planos, isso é montagem).

Costa (2005) aponta que esta mesma descontinuidade também estava presente no período do primeiro cinema, em que o cinema de atrações não se preocupava com o relato linear dos acontecimentos, a exemplo dos filmes de trucagens de Georges Méliès. Pode ser conferido em *Les cartes vivantes (1905),* com Meliès representando um mágico que faz aumentar e diminuir instantaneamente o tamanho das cartas de baralho e transforma as figuras em pessoas reais. Afirma ainda que, por meio deste exemplo, dois pontos principais podem ser observados: “Em primeiro lugar, a atitude de interpelação do público por parte do mágico. [...] Em segundo lugar, durante todo o filme, o enquadramento apresenta inúmeras fusões, sobreposições e as paradas para substituição” (COSTA, 2005, p. 174). Por fim, é por meio do seu gesticular que nos promete uma surpresa, antes de iniciar suas incríveis e numerosas transformações.

2.1.2 A MONTAGEM E O TEMPO

Observando as mesmas sequências de cenas, também é possível perceber que Fleming, em *O mágico de Oz* (1939), utilizou da montagem paralela na intenção de enfatizar situações temporais. A imagem da ampulheta está estrategicamente intercalada antes da Cena 64, na Cena 65 e ao final da Cena 66, com o objetivo de retratar a tensão no tempo (Figura 17). Neste caso, a ampulheta se encarrega da função de *transfert*[49] à qual se refere Espinal (1976). A mesma situação pode ser observada no filme *O encouraçado Potemkin (1925)*[50], em que as imagens do carrinho

[49] *Transfert* consiste num sentimento separado de seu objeto e que, portanto, pode emigrar de um objeto a outro. Pelo *transfert* um objeto pode ser carregado de um sentido emprestado e pode se converter num símbolo pessoal. Num determinado momento, toda a carga afetiva que pode despertar uma pessoa se transfere a um objeto que está relacionado com ela (ESPINAL,1976, p. 39).
[50] *Bronenosets Potyomkin (1925)*, no título original.

de bebê se alternam às cenas da escadaria, sugerindo sua queda e aumentando a tensão do expectador (Figura 18). A imagem dos óculos quebrados do médico sugere a morte do bebê.

Figura 17: A ampulheta

Fonte: *O mágico de Oz (1939)*

Figura 18: A escadaria

Fonte: *O encouraçado Potemkin (1925)*

Vale ainda observar que as relações temporais ali apresentadas, foram acelerando ou retardando a interpretação do espectador. A montagem elíptica é a forma de fabricar a condensação do tempo ou resumir a ação, suprimindo uma quantidade de elementos narrativos e/ou descritivos (BORDWELL, 2010). Isto é, o cineasta pode controlar a sucessão temporal pela montagem.

Foi a proposta de Fleming na Cena 66, apresentada anteriormente, em que os três amigos seguem Totó na subida de um penhasco, para chegarem até Dorothy. Acompanhar toda a escalada demandaria muito tempo, sendo desnecessário assistir a ascensão por completo. Deste modo, as elipses foram a solução perfeita para acelerar a subida, narrando a história com cinco cortes. Para o cinema clássico, é

indispensável que, apesar dessa supressão, se transmitam dados suficientes para fazer supor que aqueles elementos realmente existem na narrativa. Este estilo de narrativa que havia em pouco tempo se transformado em “modo de representação institucional típico de *Hollywood*” (BURCH *apud* COSTA, 2006, p. 24) mudou os rumos do cinema, sobretudo se comparado às suas origens, ainda nos anos iniciais do Século XX, período chamado por Costa (2006) de “primeiro cinema”.

Voltando à Cena 66 de *O mágico de Oz (1939),* assim como hoje em dia, com a velocidade das informações na tela e o ritmo acelerado, estes passos foram suprimidos ainda mais e poderiam apresentar os amigos na base da escada, deixando que caminhassem para fora do campo visível, deter-se brevemente no quadro vazio, depois cortar para um quadro vazio no topo do penhasco, fazendo com que Totó e os amigos entrassem no campo visível. Desta maneira reforçaria que “os quadros vazios em cada lado do corte cobrem o tempo elidido” (BORDWELL; THOMPSON, 2010, p. 364).

Ainda analisando o tempo como agente na montagem clássica cinematográfica, é possível compreender os artifícios utilizados na narrativa a fim de chamar a atenção do espectador e, assim, conduzir suas expectativas e interpretações a respeito das obras.

A música e o som chegam até o espectador por meio do “veículo da linguagem, fazendo o ouvido funcionar muito mais rapidamente em comparação à leitura dos olhos, que é notavelmente mais lenta” (CHION, 1994, p. 10). A combinação som/imagem funciona como “controle sobre as expectativas e tende a desempenhar um papel poderoso na temporalização. Em resumo, o som influencia a temporalidade da imagem” (Id., ibid., p. 24).

O close e a expressão de atenção dos personagens antes de uma revelação, aliados ao som, também são exemplos práticos desta teoria, que tem a função de aumentar a expectativa de algo na narrativa que ainda está por vir. Tal conceito, frequentemente aplicado pelo visionário Griffith, propunha diversas técnicas de caráter mecânico que tinham por objetivo prolongar o tempo e aumentar a expectativa daqueles em frente às telas (XAVIER, 2012a), a exemplo da Cena 62, em que Dorothy está presa no castelo e a Bruxa Malvada do Oeste, fazendo-se passar pela Tia Em, aparece na bola de cristal chamando pela sobrinha. Dorothy faz a expressão de que escuta algo e surpreende-se ao perceber que se trata de magia.

As portas, os portões e as janelas são dispositivos com importantes funções narrativas nas cenas de *O mágico de Oz (1939).* Muitas portas a serem abertas e fechadas aparecem na produção de 1939 como uma preparação, um divisor de águas, um rito de passagem para uma nova realidade.

O primeiro momento é observado já na Cena 2, quando Dorothy corre para contar seu dilema aos tios Henry e Em e para abrir a porteira da fazenda, como se precisasse romper uma barreira entre si e sua família, pedir permissão para entrar em sua própria casa. Logo na sequência, na Cena 7, a Senhorita Gulch encontra Tio Henry pintando o portão da frente, local onde se apresenta, mostrando-se insensível e determinada a levar o cãozinho Totó embora. Também na Cena 11, em que Dorothy conversa com o Professor Marvel, ao fundo é possível observar uma porta holandesa[51], através da qual se vê apenas o movimento do vento balançar as folhas da árvore em frente ao *trailer*. Em uma análise particular, o fato de ser uma "meia-porta" sugere a incredibilidade do vidente ao espectador. É possível também observar este fenômeno quando as portas do celeiro, do galinheiro e do estábulo são abertas para que os animais sejam soltos. Já na Cena 12, os empregados da fazenda abrem a porta do abrigo, colocando os Tios Henry e Em na difícil decisão de não esperarem por Dorothy para se protegerem do tornado.

A seguir, ao voltar para casa, Dorothy encontra dificuldades primeiramente em abrir o portão da fazenda, que se desprende das dobradiças e cai. Abre a tela protetora da porta da frente da casa, que sai voando, uma vez que o vento já sopra muito forte e, também, porque a porta de entrada da casa está fechada e precisa ser aberta. Em paralelo, os empregados fecham a porta do abrigo sem Dorothy chegar para se proteger com os demais moradores da fazenda. Ainda correndo dentro de casa, à procura de todos, a menina cruza a porta do corredor, abre a porta do quarto do casal, sai pela porta dos fundos e percebe que foi abandonada por encontrar a porta do abrigo já fechada. Desolada, retorna pela porta dos fundos procurando consolo. Por fim, na Cena 14, já analisada anteriormente por se tratar de uma das cenas mais simbólicas do filme, o suspense é gerado pela sequência de portas a serem abertas, antes de encontrar as maravilhas coloridas pelo Technicolor em Oz.

---

[51] Porta holandesa é conhecida por ter duas aberturas independentes, sendo a parte de cima normalmente com moldura de madeira e vidro e a parte de baixo inteira em madeira.

Já na Cidade das Esmeraldas, os três amigos encontram dificuldades de entrar, sendo advertidos pelo recepcionista de que, para serem atendidos, é necessário que batam à porta novamente, sem tocar a campainha.

Conforme cita Xavier (2002a), para Griffith, as portas são dispositivos importantes na história de determinada estrutura dramática do cinema, desde o início do século. Dispositivos técnicos como o trem, o carro, todos eles tiveram papel enorme no desenvolvimento da linguagem do cinema, principalmente nas situações de drama. Também o telefone é um elemento fundamental nas aproximações dos personagens em cenas de montagens paralelas. Por consequência, também em determinadas conversas dramáticas pautadas pela distância entre dois personagens que interagem ou pela situação de ameaça que uma delas está sofrendo.

Assim como o telefone de *O casarão isolado*[52] *(1909),* em *O mágico de Oz (1939),* o dispositivo usado por Victor Fleming é a bola de cristal, que assume um significado importante no filme. Para Costa (2005), tal importância se dá pelo estreitamento entre o espectador e a fantasia, proposta pela própria história (COSTA, 2005, p. 173).

De acordo com Xavier (2002b), trata-se de uma ruptura na tradição do cinema clássico, em que "para manter as regras da representação é necessário que os atores não olhem para a câmera, a fim de estabelecer a obediência à separação entre os espaços da ficção e da realidade" (XAVIER, 2002b). Dessa maneira, na Cena 62, um *close* na Bruxa Malvada do Oeste seguido de uma gargalhada quebra a quarta parede[53], um dos preceitos de *mise en scène* mais respeitados pelo cinema clássico narrativo que se baseia sobretudo, em não permitir que o espectador perceba os dispositivos de produção do filme. Xavier (2003) ainda discorre a este respeito, esclarecendo que esta ruptura quebra a "magia" da imersão do espectador (do teatro e do cinema) trazendo-o à consciência dos espaços que separam a realidade da representação.

> Plateia toda de um lado, ação teatral do outro., ambos encarando-se em oposição frontal., separados por uma fronteira nítida na qual "fosso" e cortina materializam a diferença do estatuto dos espaços, o da representação e da

[52] *The lonely villa (1909)*, no título original.

[53] A noção de quarta parede foi diretamente herdada do teatro burguês, do qual o cinema adquiriu os elementos da sua *mise-en-scène.* Segundo a definição de Patrice Pavis, a quarta parede seria a "parede imaginária que separa o palco da plateia. No teatro ilusionista (ou naturalista) o espectador assiste uma ação que se supõe rolar independentemente dele, atrás de uma divisória translúcida" (1999, p. 315)

> teatralidade. Tal fronteira emoldura o espetáculo, funciona como uma janela que se abre para o mundo imaginário da cena que se desenrola suspensa numa plataforma, à disposição do olhar do espectador, que, embora cheio de empatia, permanece ciente do hiato que os separa" (XAVIER, 2003, p. 62).

Esta prática tão comum no cinema contemporâneo, exerceu a função de aterrorizar o espectador, acentuando o pânico vivenciado por Dorothy, naquele momento.

Aumont e Marie (2013) também abordam a quebra da quarta parede, esclarecendo que existem dois casos em que se faz o espectador de testemunha: "o primeiro, pelo olhar e pela palavra, para comentar ironicamente, como no teatro de fantoches, a ação ou o caráter de um parceiro [...] e o segundo, que só difere do primeiro por permanecer mudo e não provocar da parte do espectador a mesma reação em relação ao personagem" (AUMONT; MARIE, 2013, p. 226). Ao longo desta pesquisa ainda existem outras cenas que também rompem a quarta parede e que serão novamente abordadas.

2.1.3 O OLHAR

> Os filmes têm significado porque atribuímos significado a eles. Não podemos, portanto, tratar o significado como simples conteúdo a ser extraído do filme. Algumas vezes, o cineasta nos guia na direção de determinados significados e, outras vezes, encontramos significados que o cineasta não planejou. Nossas mentes irão examinar uma obra de arte em vários níveis para ver se há significado (BORDWELL; THOMPSON, 2014, p. 124)

Com base nos conceitos de Xavier (1996) a respeito do cinema clássico, é possível compreender também que, ao mesmo tempo que a bola de cristal foi utilizada como dispositivo integrador de duas cenas distintas em um mesmo plano, na montagem paralela a separação dos espaços vinda de outro agente, que define uma espécie de desdobramento da ação que conhecemos, faz com que a bola de cristal passe a ter um outro sentido, não apenas usando o ponto do olhar para inverter os espaços para o espectador, mas também modificar o uso da bola de cristal, engrandecendo a reação de pavor no espectador. Um novo olhar entre a realidade e a ficção.

Da mesma maneira, Foucault (1999), analisando a obra *Las meninas* (1656), de Velázquez, pôde observar que a intenção era justamente atingir o outro lado da tela e, possivelmente, sair da ficção, voltando os olhos àquilo que pertence à realidade do espectador.

> O pintor só dirige os olhos para nós na medida em que nos encontramos no lugar do seu motivo. Nós, espectadores, estamos em excesso. [...] o que olha e o que é olhado permutam-se incessantemente. Nenhum olhar é estável, ou antes, no sulco neutro do olhar que traspassa a tela perpendicularmente, o sujeito e o objeto, o espectador e o modelo invertem seu papel ao infinito. [...] Somos vistos, ou vemos. [...] Olhamo-nos olhados e tornados visíveis aos seus olhos pela mesma luz que nos faz ver (FOUCAULT, 1999, p. 5).

Em continuidade, é possível identificar um outro dispositivo mencionado anteriormente de grande importância para o filme *O mágico de Oz* (1939): a janela.

Na Cena 13, quando Dorothy entra no quarto procurando pelos seus tios, uma janela se desprende em meio ao vendaval e acerta sua cabeça. Dorothy desmaia. O ciclone leva a casa pelos ares. Ao acordar, a menina vê uma série de pequenos filmes passando na janela de seu quarto. A solução encontrada pela montagem emoldura as imagens como em uma tela de cinema, transformando Dorothy em espectadora de uma nova história, mesmo fazendo parte dela. Ou seja, o filme dentro do filme. Aqui, novamente é possível referenciar Velázquez em *Las Meninas* (1656), quando, assim como *voyeur*, Dorothy maravilha-se com as ações que se apropriam da janela como uma tela de cinema, investindo seu prazer em apreciar e surpreender-se com a vida privada (Figura 19).

Tomando por base este raciocínio, é possível expor ainda, algumas observações e aplicá-las na cena em que Dorothy está no meio ao tornado. Olhando pela janela Dorothy, em pé no canto esquerdo da tela, posiciona-se assim como Velazquez, negligenciada por um instante, “como se não pudesse ser ao mesmo tempo visto no quadro e ver aquele em que se aplica a representar a mesma coisa” (FOUCAULT, 1999, p. 4).

Na mesma Cena 13, muitas imagens cruzam a janela de Dorothy. Um telhado de alguma casa, uma árvore que fora arrancada com raiz e um poleiro fazem com que a pesonagem “esprema os olhos”, tentando acreditar no que está vendo. Uma senhora fazendo tricô em uma cadeira de balanço com um gato no colo acena para Dorothy e sorri. Em seguida, uma vaca e um barco com dois homens remando fazem Dorothy se debruçar sobre a janela e perceber que a casa toda está em meio

ao tornado. A Senhorita Gulch pedalando sua bicicleta se transforma no que conheceremos como a Bruxa Malvada do Oeste voando em sua vassoura. A casa começa lentamente a cair. Trata-se de uma sequência fantástica, segundo Tzvetan Todorov (1981) e que será detalhada mais adiante nesta pesquisa.

Na Cena 96 em que Dorothy retorna ao Kansas, a janela também tem uma função importante. Todos os personagens da realidade de Dorothy, expressa pelo sépia da cena, estão em quadro. Na cena, pode-se ver ao fundo a mesma janela do quarto relatada acima. Estão todos preocupados com Dorothy: Tio Henry, Tia Em, Zeck, Hunk, Hickory e o Professor Marvel. O que vale ressaltar, é que todos os personagens da realidade estão dentro do quarto, salvo o Professor Marvel, representação da manipulação da verdade, que está do outro lado da janela.

Ainda é possível desenvolver um raciocínio a respeito da janela do quarto enquanto moldura para a narrativa fílmica. Ao mesmo tempo que a janela é um elemento estruturante da arquitetura, para a apreciação do exterior, nas Cena 13 e 96 ela pode ser entendida também como um dispositivo metafórico que tem o objetivo de apresentar uma nova realidade a Dorothy, uma vez que, ao olharmos o mundo através de uma janela, novas experiências atingem nossos olhos. (Figura 20). É através da janela que acontece o primeiro paralelismo entre os personagens do Kansas e de Oz, entre a Senhorita Gulch e a Bruxa Malvada do Oeste e, também é através da janela que Dorothy olha o Professor Marvel (ilusionista) quando retorna ao Kansas. A maneira como a cena foi montada favorece o espectador refazer a associação entre os personagens do mundo de fantasia de Oz, e os personagens da realidade do Kansas, como se a janela admitisse a função de portal.

Figura 19: Las Meninas (Velázquez, 1656)

Fonte: Página de pesquisa do Google[54]

Figura 20: A janela de Dorothy

Fonte: *O mágico de Oz (1939)*

[54] Disponível em:< https://noticias.universia.com.br/tempo-livre/noticia/2012/01/05/900825/conhecas-as-meninas-diego-velazquez.html>. Acesso em 22 ago. 2019

Figura 21: A volta ao lar

Fonte: *O mágico de Oz (1939)*

2.2 O MUNDO SÉPIA DO KANSAS: O MUSICAL

Em *O mágico de Oz (1939),* depois que os créditos iniciais dedicam a história aos jovens de coração, o cenário apresenta a zona rural do Kansas como sugere o "grande vazio da pradaria cinzenta"[55] descrito na história literária de Frank Baum (1900). A produção do MGM Studios para o cinema traduziu bem a descrição do autor, filmando as cenas ambientadas no Kansas em tons de sépia.

O mundo do Kansas, é convertido em "lar" pela produção de 1939 por meio da utilização de formas simples e descomplicadas (Figura 22). Logo no início do filme, na Cena 3, uma menina e seu cachorro correm ao fundo, em direção a uma porteira. À esquerda da tela, é possível perceber um tronco de árvore em primeiro plano, com uma corda amarrada em um pneu de borracha e outra em um triângulo, ambas em paralelo a uma sequência vertical de postes de telégrafo. Ainda pode-se identificar no centro do quadro, elementos geométricos presentes na diagonal da porteira, além de outros elementos simples. Nada aqui remete à complexidade urbana. Durante todo o desenrolar de *O mágico de Oz (1939)*, lar e segurança são então representados pela simplicidade estilística, geométrica e aritmética.

Para a apresentação da realidade, o olhar do espectador deve estar voltado a compreender que a menina mora com os tios, que estão muito ocupados e negligenciam atenção à menina. Esta informação é percebida pela narrativa, por meio do diálogo em que ambos dizem a ela que precisam "contar" os pintinhos da fazenda, como se estes acomodassem a esperança de uma vida melhor. Sendo assim, as

[55] O Excesso de *gray* (cinzento) é usado como referência ao estilo direto e das descrições pouco elaborado de Baum, buscando sempre o máximo de clareza em detrimento da perfeição sintática

formas, os números simples, bem como a monotonia das pradarias do Kansas voltam-se contra Dorothy na obra de 1939, justificando o vazio interior descrito por Baum em 1900; um conflito de emoções.

Figura 22: Formas simples e descomplicadas

Fonte: *O mágico de Oz (1939)*

Dorothy é a protagonista de *O mágico de Oz,* que conta a história de uma menina órfã, corajosa e gentil, que aparenta ter em torno de 12 anos de idade (Garland tinha 16 anos à época das filmagens), embora o livro de Baum (1900) retrate uma menina com aproximadamente 6 anos. A perda de seus pais confere a ela uma maior necessidade de atenção e, também, uma independência que a realidade lhe forçou conquistar.

Embora a descrição inicial, tanto no livro quanto no filme, não permita dúvidas de que se trata de uma realidade com insuficiência de recursos, “Dorothy parece extremamente bem alimentada, e é, não realmente, mas irrealmente pobre” (RUSHDIE, 1997, p. 23). Com base nesta afirmação de Rushdie (1997) pode-se entender Dorothy como uma personagem triste e melancólica, pobre de alegria e sonhadora. Mesmo assim, a moralidade, a bondade, a simplicidade, a ingenuidade e a inocência são características marcantes que se somam àquelas já descritas sobre a protagonista da história e que podem ser conferidas em várias cenas ao longo da produção de 1939.

Aumont e Marie (2003) ao citarem os estudos de Morin a respeito da natureza da imagem e seu duplo, referem-se ao seu entendimento da percepção de mundo da mentalidade infantil, que tem por traço comum o fato de não serem, a princípio, conscientes das ausências dos objetos e de acreditarem na realidade de seus sonhos (AUMONT; MARIE, 2003, p. 199).

Reiterando, Dorothy, além de ingênua, é também inocente, à medida que não tem consciência das consequências de seus atos. Essa inocência percebida, está ligada também à inocência infantil estudada por Freud (1900), e que pode ser mais bem observada, não só pelo seu comportamento diante dos demais personagens com os quais interage, mas também por meio do seu figurino, caracterizado pela mesma simplicidade utilizada para definir o Kansas. Sob a padronagem do barato algodão xadrez *gingham*[56], o vestido de Dorothy apresenta, inicialmente no mundo sem cor, um figurino comum entre as crianças da época. Combinado à uma blusa branca e lisa, que valoriza o bordado manual e a um cabelo repartido ao meio, com tranças baixas. Um ar simples e campestre completa o visual de Dorothy (Figura 23).

Freud (2005) se refere à infantilização como manifestação da repressão, defendendo que se trata da externalização de traumas e emoções que foram recalcadas no inconsciente (FREUD, 2005, p. 70). Aplicando este conceito sobre a personalidade de Dorothy, em uma análise particular, pode-se compreender uma frustração em relação à separação de seus pais biológicos (por ser órfã), como se a infância tivesse sido roubada de si.

Figura 23: A infantilização de Dorothy

Fonte: Página de pesquisa do Google[57]

[56] Xadrez *gingham* ou xadrez *vichy*, estampa desenvolvida sobre a base branca, tem por regras criar o padrão de quadrados coloridos do mesmo tamanho. A padronagem começou a ser utilizada inicialmente no século XVIII, nas toalhas de mesa e cortinas dos Estados Unidos e Europa. A partir de 1900, passou a compor o vestuário, principalmente nas roupas infantis e juvenis. Nos anos 40, em função das dificuldades econômicas advindas da Grande Depressão e da Segunda Guerra Mundial, a preferência era por roupas em algodão, devido a sua maior durabilidade e economia.

[57]Disponível em: http://lounge.obviousmag.org/vitor_dirami/2012/06/judy-garland-alem-do-arco-iris.html

Totó, cachorro da raça *cairn terrier,* é a vida de Dorothy. O cãozinho é um personagem chave no filme por estar sempre ao lado da protagonista, atuando como seu confidente ao longo da jornada. Pode ser considerado a extensão da menina; algo intrínseco, que move a sua alma, trazendo, na sua ausência, uma dor existencial à menina: o seu afeto[58]. Os *terriers* são afetuosos por natureza. Irradiam uma espécie de pureza. Em contrapartida, podem ser muito rápidos para reagir, recuar ou retaliar quando ameaçados. "A alma também é assim. Ela paira por perto. Ela alimenta o espírito. Ela não foge quando percebe algo de novo, de incomum, ou de difícil" (ESTÉS,1999, p. 196). Na obra de 1900, Baum descreve Totó da seguinte maneira:

> Era Totó quem fazia Dorothy rir, e não deixava a menina crescer tão cinzenta quanto tudo que existia à sua volta. Totó não era cinza; era um cachorrinho preto, com o pelo longo e sedoso e olhinhos negros que reluziam satisfeitos dos dois lados de seu focinho preto, miúdo e engraçado. Totó brincava o dia inteiro; Dorothy brincava com ele e adorava o cachorrinho (BAUM, 2015, p. 71)

A narrativa no mundo do Kansas também se dedica à apresentação do atrapalhado Hunk (Ray Bolger), do emotivo Hickory (Jack Haley) e do medroso Zeke (Bert Lahr), os empregados da fazenda. É importante que o espectador assimile estas características, pois facilitará a percepção do paralelismo proposto pelo roteiro entre a realidade e a fantasia. Na Cena 5, Dorothy precisa que alguém efetivamente lhe ouça. Precisa de conforto para amenizar o medo de perder Totó, gerado pela ameaça feita pela Senhorita Gulch mas, infelizmente, os três funcionários da fazenda também estão ocupados com seus afazeres e apenas aconselham a menina a ficar longe dos problemas que a rodeiam.

A Senhorita Almira Gulch, é apresentada ao espectador logo após a canção *Over the rainbow*. Gulch é a antagonista de *O mágico de Oz* (1939). Em um primeiro impacto, é possível perceber que se trata de uma mulher amarga, sozinha, e moralizadora, que sente prazer demonstrando força e poder político na cidade. É a causa dos problemas de Dorothy. Aquela que ameaça a sua razão de viver. É a vilã que conhecemos no melodrama e que será mais bem detalhado no próximo capítulo.

---

[58] Em geral, relaciona-se afeto com carinho e afetividade. Para efeitos desta pesquisa, será usada a definição de Baruch de Espinosa, ligada ao sentido de afetar e ser afetado. "Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída" (Ética III, Def. 3).

Na produção cinematográfica de 1939, Tio Henry, diferentemente da história de 1900, que o descrevia como um homem “que nunca ria [...] e que tinha uma aparência solene e severa” (BAUM, 2015, p.70), aparenta ser mais sociável, irônico e menos autoritário. Tia Em, na produção literária, é referenciada apenas como a “mulher dele” (BAUM, 2015, p. 69), como se lhe coubesse somente a função social de esposa. Ainda, a obra de Baum (1900) afirma que Tia Em já foi bonita quando nova, mas tornou-se cinza com o passar do tempo (BAUM, 2015, p.70). Todas essas características referentes aos tios Henry e Em podem ser conferidas na Cena 7, em que retrata ao espectador valores morais e cristãos presentes naquela família. Sobretudo, o padrão familiar no filme, parece sofrer uma alteração dos valores em comparação com o livro.

Por meio do diálogo em que a Senhorita Gulch quer levar Totó preso, pode-se entender que a autoridade maior se dá pela Tia Em, uma vez que, quando Dorothy questiona Tio Henry (entendendo aquela família como sendo patriarcal) se ele deixará que levem Totó, imediatamente o homem se dirige à Tia Em, que é quem efetivamente determina que se deve colocar Totó na cesta, para que seja levado embora. Neste momento, como forma de protesto, Tia Em, ao entregar Totó à Senhorita Gulch diz*: “... Almira Gulch! Só porque é dona de metade do condado, não ache que tem o poder de mandar em todos nós! Durante 23 anos sempre quis dizer o que penso da senhora! E agora... como boa cristã, não posso dizer!” (O mágico de Oz, 1939).* Esta frase está carregada de valores morais e cristãos relacionados à época.

Por fim, antes de viajar ao mundo maravilhoso, na Cena 10, Dorothy conhece o Professor Marvel, um vidente itinerante a quem recorre quando foge de casa, na intenção de encontrar uma solução para seus problemas. Dorothy e Totó caminham pela estrada, passam por uma ponte e encontram uma carroça na qual uma placa tem o seguinte dizer: “*Professor Marvel: Aclamado pelas cabeças coroadas da Europa. Deixe que ele leia seu passado, presente e futuro em seu cristal. Malabarismo e truque de mãos*”. Dorothy, na sua ingenuidade de enxergar no outro nada além de si mesma, acredita realmente que os dizeres da placa são verdadeiros. Na busca de previsões para seu futuro, a menina deposita no vidente todas as suas expectativas. Professor Marvel, um charlatão estereotipado, reforça a caracerística de Dorothy como ingênua (no Kansas), fazendo a menina crer que suas “adivinhações” são legítimas. Em uma análise particular, o momento que melhor retrata esta característica de Dorothy é o quadro que mostra o seu fechar de olhos, representando

total confiança no vidente, enquanto ele se aproveita dessa ingenuidade e vasculha a cesta da menina à procura de pistas que reforcem sua imagem de adivinhador (Figura 24).

Figura 24: A ingenuidade de Dorothy

Fonte: Página de pesquisa do Google[59]

Na verdade, o vidente é um farsante que não mede esforços em seus truques para impressionar a menina. Sentindo-se envergonhada por seu comportamento infantil, Dorothy e Totó voltam para casa correndo, pois uma tempestade se aproxima.

2.2.1 SOMEWHERE OVER THE RAINBOW

> O musical se tornou a resposta para uma inovação técnica. Ainda que houvesse tentativas ocasionais de sincronizar voz ao vivo e música de acompanhamento nas cenas de canto e dança, durante a era do cinema silencioso, o conceito de fundamentar um filme em uma série de números musicais só surgiu no final dos anos 1920, com a introdução bem-sucedida das faixas de sons gravadas. Um dos primeiros filmes a incluir a voz humana de maneira extensiva foi *O cantor de jazz* (The jazz singer, 1927), quase sem diálogos gravados, mas com muitas músicas (BORDWELL; THOMPSON, 2014, p.521)

Ainda no cinema silencioso, as músicas já acompanhavam os filmes na intenção de reforçar as imagens apresentadas na tela. Com o advento do som, o gênero musical se tornou uma resposta para a inovação técnica, despontando como

[59] Disponível em: https://br.pinterest.com/pin/258534834835337473/?lp=true. Acesso em: 19 out. 2019.

uma das produções de *Hollywood* que encontrava facilidades em associar-se a outras práticas culturais por não abordar assuntos que causassem conflitos ideológicos a respeito do adultério, ou de grandes diferenças etárias, religiosas, étnicas e raciais, conforme afirma Altman:

> Por meio século, os filmes musicais tiveram um papel importante na estabilização da sociedade norte-americana [...]. Como um dos mais caros produtos de Hollywood, e o que é melhor associado a outras práticas culturais, o musical foi regularmente explorado de acordo com os propósitos econômicos, artísticos e sociais [...] Com a música popular como veículo, o musical rapidamente trouxe para o mundo real sua abordagem otimista da solução de problemas, fazendo-se presente virtualmente em toda casa do mundo ocidental. (ALTMAN, 1997, p. 303)

Embora parecesse que a ideia era desviar a atenção dos problemas culturais, concentrando-se nos problemas facilmente solucionáveis, muito provavelmente o objetivo estava em abordá-los de uma maneira crítica.

Os musicais, assim como outros gêneros narrativos, também se atentam às expectativas geradas pelas relações entre os personagens e a trama. Para Rick Altman (1987), o que caracteriza um musical do período clássico é a narrativa voltada aos personagens que compõe o duplo foco, que de alguma maneira contrastam implicitamente de numerosas maneiras (ALTMAN, 1987, p. 24).

Para Bordwell e Thompson (2014), as características do musical são diferentes dos demais gêneros cinematográficos, uma vez que:

> Os musicais tendem a ser bem iluminados para preparar o cenário para os figurinos coloridos e manter a coreografia dos números de dança visíveis. Por motivos semelhantes, a película cinematográfica colorida foi aplicada desde o começo dos musicais. [...] Para mostrar o conjunto formado pelos dançarinos em números musicais, câmeras altas e planos com gruas são comuns. Uma técnica recorrente nos musicais nem sempre é muito evidente para os espectadores: a dublagem de músicas pré-gravadas. [...] Esta técnica permite que os cantores se movam livremente e se concentrem na atuação (BORDWELL; THOMPSON, 2014, p. 524)

Para Bordwell e Thompson (2014), dois padrões típicos de trama musical surgiram durante os anos 1930, tomando por base suas diferenças estruturais: os musicais de bastidores e os musicais integrados. O de bastidores conceitua-se como “uma ação centrada nos cantores e bailarinos que atuam para um público que está dentro da história”. Geralmente ambientada em um contexto teatral, não se esforça

para integrar números musicais com enredo. Quando o número de música e de dança começa, a história é preterida em função do espetáculo que se apresenta. Os musicais de Busby Berkeley são bons exemplos a serem citados para este subgênero musical (BORDWELL; THOMPSON, 2014, p. 522), e de grande importância para referenciar o efeito caleidoscópico fantástico conquistado nos musicais da época. Já o musical integrado é provavelmente o que a maioria das pessoas entende a respeito de musicais: uma performance tanto para o espectador, quanto para o público teatral, apropriando-se do número musical com propósitos narrativos. “Em vez de congelar o enredo em favor do espetáculo, os números de música e dança do musical integrado são parte integrante do enredo” (ALLEN, 2013). Filmes como *Ritmo Louco*[60] (1936) e *Cantando na chuva* (1952) são exemplos desse tipo de musical. Rick Altman (1987), no entanto, rejeita a denominação de Bordwell e Thompson (2014) por entender que se trata de uma definição muito restritiva, conceituando três subgêneros musicais: musical conto de fadas, musical *folk e* musical *show*. Este último compreenderia o que Bordwell e Thompson (2014) denominam musical integrado.

Mas nem todos os musicais seguem um mesmo padrão. Mesmo abrigados sob o guarda-chuva do gênero, os musicais, de maneira geral, obtiveram resultados muito diferentes em relação à sua forma e apresentação dos números da dança. Embora cada um apresente suas especificidades temáticas e dramatúrgicas, o desenvolvimento da trama e a inserção das performances de canto e dança são sempre guiados pela narrativa. O número apresentado deve viver no mundo criado pelo cineasta e sua função é impactar o espectador e levá-lo até o lugar do encontro com a fantasia.

Assim também pensa Chion (1997), ao sustentar que a música tem o poder de transportar o espectador para o mundo dos sonhos, enfatizando que, na maioria dos casos, a música no filme não é apenas uma alternância entre a ação e o diálogo, mas sim um elemento que cria o tempo (CHION , 1997, p. 145).

De acordo com Altman (1987), os musicais do período clássico apresentam uma linguagem cinematográfica que tem por objetivo ressaltar as dualidades existentes na trama. Uma característica dual a ser observada nestes musicais pode levar em conta a apresentação de protagonistas com posturas opostas, complementares, que não necessariamente se envolvem romanticamente. Outro

---

[60] *Swing Time (1936),* no título original.

exemplo que reforça esta ideia está no contraponto entre a realidade e a fantasia (ALTMAN, 1987, p. 26). Levando em consideração a afirmação de Altman (1987), em *O mágico de Oz (1939),* a triste realidade de Dorothy se opõe à fantasia de um mundo sem problemas. As cores também relatam esta dualidade, em que o Kansas cinzento se opõe a Oz colorido. Ainda, pode-se perceber a Bruxa Boa do Norte em oposição à Bruxa Malvada do Oeste. Altman (1987) ainda versa sobre a identificação das rupturas entre realidades, abordando três fenômenos que guiam as escolhas dos cineastas: dissolução de áudio, dissolução de vídeo e dissolução de personalidade. Fleming se utilizou destas três ferramentas para estreitar os laços entre o real e o ideal na produção de 1939, sendo possível exemplificá-los apenas por meio da cena em que Dorothy chega ao mundo maravilhoso e que, em uma avaliação particular, se trata do mais representativo momento do filme pelo conjunto *mise-en-scène* e, em especial, pela maneira com que Fleming trabalhou a cor e o som na representação da fantasia.

Altman (1987) se refere à dissolução de áudio como o momento do musical em que o som não é música e nem discurso e sua transição é sentida como natural. Em uma adaptação pessoal feita a partir do referido autor, entende-se a dissolução de áudio pela análise da Cena 13, enquanto a casa de Dorothy está rodopiando pelos ares. O som não diegético[61], representado pela música *Cyclone*[62]*,* aumenta a tensão do espectador frente à cena. Esta música é finalizada por uma batida que sugere que a casa de Dorothy aterrissou[63]. Após a batida, há um corte para o interior do quarto de Dorothy, onde por meio da atuação da personagem é possível confirmar que a casa aterrissou. O som volta a ser diegético, mas um grande silêncio permanece na cena. É possível escutar ao fundo o som sutil da menina pegando sua cesta, abrindo a porta do quarto e se deslocando pela sala, até tocar a maçaneta da porta da frente. Dorothy faz uma breve pausa antes de abri-la.

Ainda, neste momento específico, Fleming se utilizou do som na narrativa sob dois conceitos diferentes: não diegético e, também, diegético. O primeiro, com a intenção de impactar o espectador pela maravilha em cores vista do outro lado da

---

[61] Para Bordwell e Thompson (2014), os sons diegéticos são os sons que tem sua fonte no mundo da história, como os diálogos dos personagens, bem como os sons provenientes do espaço da história. Já os sons não diegéticos são os provenientes de uma fonte fora do mundo da história como as músicas sobrepostas às ações do filme (BORDWELL; THOMPSON, 2014, p. 431)

[62] Música *Cyclone Extanded Version* – MGM Studio Orchestra, composta para a produção de *O Mágico de Oz (1939).*

[63]Este momento de concomitância de um evento sonoro pontual e de um evento visual pontual, é denominado por Chion de sincrese, desde que se produzam, simultaneamente, para o espectador (CHION, apud AUMONT; MARIE, 2003, p. 47).

porta, conforme afirmado anteriormente. Já o segundo, propõe a interpretação de um som advindo da fantasia. Como se, diferentemente do Kansas, que não permitia nem a cor e nem a música, em Oz o colorido e a canção prevalecem. Talvez, um som que efetivamente não exista, mas está presente na imaginação de Dorothy. Em referência a este segundo caso, Bordwell e Thompson (2014) denominam as sonoridades subjetivas utilizadas para caracterizar *flashbacks*, sonhos e imaginários como sons diegéticos internos (BORDWELL; THOMPSON, 2014, p. 439). Deste modo, o diretor não só enfatizou a narrativa, como também se utilizou de uma efetiva dissolução de áudio, tornando profícuo o estreitamento entre os laços da realidade e da fantasia.

Para entendimento da dissolução de vídeo, retornando a Altman (1987), trata-se de uma conexão entre a realidade diegética e o espaço idealizado, seja ele diegético ou não, com a finalidade de mostrar a contraposição de duas paisagens radicalmente diferentes (ALTMAN, 1987, p. 26). Tal definição alude novamente à Cena 14[64], em que Dorothy abandona os tons de sépia de sua casa e abre as portas para um mundo cheio de cor e fantasia, criando uma perfeta unidade em que as imagens parecem ter continuidade.

Ainda, de acordo com Altman (1987), o filme musical opera na dualidade real *versus* ideal e, muitas vezes, essa tensão pode ser reduzida, chegando até mesmo a ser anulada. Com base nesta afirmação, a dissolução de personalidade pode ser melhor exemplificada percebendo as emoções de Dorothy na transição KANSAS – OZ – KANSAS.

Em uma interpretação particular e, seguindo pelo raciocínio de que, se a referência do Kansas é aquele lugar de descontentamento e tristeza, espera-se que frente à magia de Oz Dorothy, maravilhada pela felicidade idealizada, sinta-se realizada por ter alcançado seus sonhos. Em contrapartida, a menina, durante todo o tempo, tem como objetivo voltar para casa. Tal fato se deve porque, de acordo com Altman (1987), uma das características do musical do cinema clássico é promover o entendimento das diferenças entre os personagens. Isso implica pensar que há dissolução de personalidade quando Dorothy, ao se perceber pronta para retornar ao “lar”, tem a capacidade de ser feliz em qualquer lugar, mesmo retornando ao cinza do Kansas, como acontece no final da história.

---

[64] Esta Cena foi mais bem detalhada nesta pesquisa, no tópico MONTAGEM (p.45).

Logo no início do filme de Fleming, ainda na realidade cinzenta do Kansas, a voz melancólica de Judy Garland, invade a tela expressando a tristeza da personagem Dorothy. “Muito provável este tenha sido o motivo da escolha da atriz, uma vez que, a princípio, quem seria escalada para o papel seria Shirley Temple, mas sua imaturidade vocal acabou favorecendo Garland” (SHIPMAN, 1987, p. 109).

A Cena 6 se inicia com Dorothy desolada, uma vez que ninguém lhe dá atenção. Suas tentativas de falar sobre seus problemas foram frustradas pelos afazeres de seus tios e amigos. *“Ajude-nos, encontrando um lugar onde não vai causar nenhum problema”*, diz Tia Em, deixando a menina ao lado do celeiro e retomando seus afazeres. Dorothy olha para o céu e questiona Totó, esperando que ele a compreenda e lhe conforte o coração: “...*Um lugar sem problemas... acha que existe um lugar assim Totó? Não é um lugar onde se pode chegar de barco... ou de trem. É longe, bem longe... atrás da lua... prá lá das chuvas...* (*O mágico de Oz*, 1939).

Este monólogo de Dorothy é o que dá início à música *Over the rainbow*, a única interpretada no sépia do Kansas, como forma de intensificar a narrativa da realidade de Dorothy. Como defendido anteriormente, sustenta-se que o Kansas era um lugar tão triste, que se criou o paradoxo onde nem a música teve espaço dentro de um filme musical. A câmera mostra Dorothy posicionada “bem ao centro do quadro, como era comum aos elementos principais, ao longo dos primeiros quinze anos do cinema” (BORDWELL, 2013, p. 233), sendo possível observar apenas a lateral do celeiro. Ao fundo, a uniformidade sem fim da cerca percorre toda a pradaria da fazenda, assim como sua monotonia diária, e alguns poucos animais que a habitam.

Figura 25: Letra de *Over the rainbow*

Somewhere over the rainbow Way up high And the dreams that you dreamed of Once in a lullaby	Em algum lugar além do arco-íris Bem lá no alto E os sonhos que você sonhou Uma vez em um conto de ninar
Somewhere over the rainbow Blue birds fly And the dreams that you dreamed of Dreams really do come true	Em algum lugar além do arco-íris Pássaros azuis voam E os sonhos que você sonhou Sonhos realmente se tornam realidade
Someday I'll wish upon a star Wake up where the clouds are far behind me Where trouble melts like lemon drops High above the chimney top that's where you'll find me, oh	Um dia eu farei um pedido a uma estrela Acordar em um lugar onde as nuvens estão bem atrás de mim Onde problemas derretem como balas de limão Bem acima do topo de uma chaminé, é lá que você me encontrará, oh
Somewhere over the rainbow Blue birds fly And the dream that you dare to Oh, why, oh, why can't I, I?	Em algum lugar além do arco-íris Pássaros azuis voam E os sonhos que você ousou sonhar Oh, por que, oh, por que eu não poderia sonhar também?
Oh, someday I'll wish upon a star Wake up where the clouds are far behind me Where trouble melts like lemon drops High above the chimney top that's where you'll find me, oh	Oh, um dia eu farei um pedido a uma estrela Acordar em um lugar onde as nuvens estão bem atrás de mim Onde problemas derretem como balas de limão Bem acima do topo de uma chaminé, é lá que você me encontrará, oh
Somewhere over the rainbow Way up high And the dream that you dare to Oh, why, oh, why can't I, I?	Em algum lugar além do arco-íris Bem lá no alto E os sonhos que você ousou sonhar Oh, por que, oh, por que eu não poderia sonhar também?

Fonte: Elaborada pela autora.

Cena 6

1 – Em plano médio, olhando para o céu nublado, Dorothy caminha lentamente e pensativa, como quem busca respostas para suas angústias, percorrendo todo o céu pelo olhar enquanto canta. A câmera a acompanha caminhar até que se recoste nas palhas da lateral do celeiro e ali permaneça por alguns segundos, procurando consolo. Ainda em Plano Médio, caminha para a direita e pára, balançando-se lentamente na roda de uma carroça na qual toda a estrutura de ferro está à mostra, enferrujada pelo tempo (Figura 26). É possível interpretar esta imagem como a representação de sua estrutura física, entendendo a música como a exposição de suas feridas. A letra traduzida da canção diz: *Em algum lugar, além do arco-íris / lá em cima / há um lugar de que ouvi falar / em uma cantiga de ninar / Em algum lugar, além do arco íris / o céu é azul / E os sonhos que você ousa sonhar / Se tornam realidade*

Na cena discorrida, o frequente olhar de Dorothy para o céu pode ser entendido como buscar uma nesga de luz para sua realidade, em meio ao universo cinza do Kansas (Figura 26). De acordo com Marie-Louise Von Franz (1993), olhar para o céu significa “o sonhador olhando para as constelações mais profundas da sua própria vida, [...] como se na profundeza do inconsciente não estivéssemos isolados, mas de algum modo ligados ao conjunto da humanidade, que sonha um sonho ininterrupto” (VON FRANZ, 1993, p. 64)

Figura 26: Cena 6

Fonte: *O mágico de Oz (1939)*

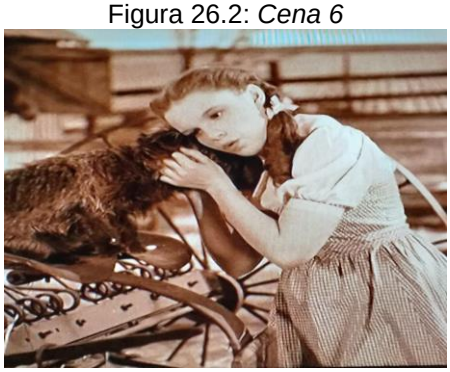
2 – Ainda em Plano Médio, a câmera focaliza Totó atrás da roda desta carroça. As barras de ferro podem ser entendidas pela representação das grades de uma prisão, sugerindo que, por ser considerado como a extensão de Dorothy, o cachorro compartilha suas emoções e, portanto, também é prisioneiro desta vida. Totó e Dorothy encontram-se então, limitados por barreiras, para eles intransponíveis, que mantém o cãozinho isolado não apenas do mundo exterior, uma vez que a Senhorita Gulch quer levá-lo preso por mordê-la, mas também de sua única referência afetiva, que é Dorothy.

Figura 26.1: Cena 6

Fonte: *O mágico de Oz (1939)*

3 – A câmera volta a enquadrar Dorothy em Plano Médio, que durante toda a canção, olha para o céu imaginando encontrar o lugar do qual fala a letra da música. A câmera continua a acompanhar Dorothy movendo-se para direita, girando levemente e passando a ter um quadro mais aberto para incluir o cãozinho, que sobe na estrutura do assento da carroça. Dorothy se conforta em Totó, ambos parecem compartilhar a mesma tristeza (Figura 26.2). A menina senta-se bem ao meio do eixo que sustenta a carroça. Um suspiro de Dorothy faz uma pausa na canção. A letra neste momento se percebe fantástica (segundo a definição de Todorov), à medida em que Dorothy usa sua imaginação infantil para desejar viver em um lugar "*onde os problemas derretem como balas de limão / Acima do topo das chaminés / é lá que você me encontrará"*

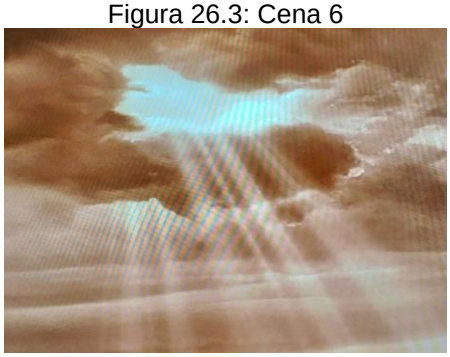
Figura 26.2: *Cena 6*



Fonte: *O mágico de Oz (1939)*

4 – Em Plano Geral a câmera capta uma nesga de luz que aparece por entre as nuvens carregadas. Dorothy esboça um sorriso ao perceber esta brecha, como quem se mostra esperançosa.

Figura 26.3: Cena 6



Fonte: *O mágico de Oz (1939)*

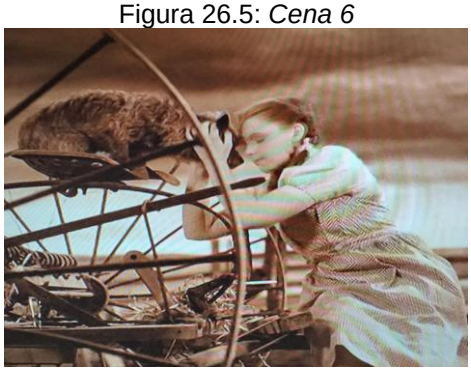
5 – Em Plano Médio Dorothy e Totó podem ser vistos lado a lado, como um só, sentados na estrutura de metal da carroça. Dorothy segura a pata de Totó em um gesto de solidariedade. Um suspiro de Dorothy coincide com o retorno da canção.

Figura 26.4: Cena 6

Fonte: *O mágico de Oz (1939)*

6 – A câmera gira mais uma vez para a direita ao mesmo tempo em que abre o campo de visão e posiciona-se mais abaixo, enquadrando Dorothy e Totó. Ao final da canção, Dorothy afaga Totó em ambas as orelhas, lastimando a situação em que se encontram.

Figura 26.5: *Cena 6*



Fonte: *O mágico de Oz (1939)*

Mal Dorothy canta o último acorde da canção, logo a composição criada para identificar a tensão da presença da Senhorita Gulch (Kansas) e da Bruxa Malvada do Oeste (Oz) contrasta com *Over the rainbow*, em uma perfeita dissolução de áudio.

De acordo com Bordwell e Thompson (2014), “quanto mais breve for esta troca, mais acentuado será o contraste criado na narrativa (e a percepção do espectador entre a tristeza apresentada por Dorothy e a obscuridade da Senhorita

Gulch), entendendo (no filme de Fleming) de que maneira os elementos que compõe a *mise-en-scène* podem funcionar bem juntos" (BORDWELL; THOMPSON, 2014, 245).

A respeito das emoções percebidas por meio da interpretação de Garland na canção *Over de rainbow*, Harmetz (1989) afirma:

> Atenção ao anseio contido na voz de Judy Garland quando ela levanta o rosto para o céu. O que ela expressa aqui, o que corporifica com a pureza de um arquétipo, é o sonho humano de partir, um sonho pelo menos tão poderoso quanto descrita na sua parte contrária, o sonho de raízes. [...] O*ver the rainbow* é, ou deveria ser o hino de todos os migrantes do mundo, todos aqueles que vão em busca do lugar onde *sonhos que você ousa sonhar reamente se realizam*. É uma celebração da fuga, um canto grandioso ao Eu Desenraizado, um hino – o hino – ao Outro Lugar (HARMETZ, 1989, p. 26 e 27).

Por pouco, *Over the rainbow* não foi suprimida do filme. Tomando por base o livro de Baum de 1900, que pouco narrava o Kansas e, também, por conta da novidade do Technicolor nas telas de cinema, os cineastas de *O mágico de Oz* (1939) queriam logo passar ao mundo colorido. Ainda achavam constrangedor expor uma estrela de *Hollywood* cantando em um celeiro. A música acabou fazendo parte da obra e foi premiada na cerimônia do *Oscar* de 1940 como Melhor Canção Original (SHIPMAN, 1997, p. 11).

Figura 27: *Over the rainbow*

Fonte: Página de pesquisa do Google[65]

[65] Disponível em: < http://www.zoomerradio.ca/on-this-day/march-12th-2001-judy-garlands-rainbow-voted-song-century/.>. Acesso em: 19 mai. 2019

Mesmo com *Over the rainbow* sendo mantida no início do filme, sua reprise cantada por Garland enquanto estava presa no castelo da Bruxa Malvada do Oeste foi excluída. A interpretação de Judy foi tão intensa que, segundo Shipman (1987), acabou deixando o clima do filme muito pesado e, por isso, os diretores optaram por retirá-la da produção (SHIPMAN, 1987, p. 118).

King Vidor, o responsável pela filmagem monocromática do Kansas, após a saída de Fleming, dirigiu a cena musical de Garland afirmando ter conduzido da mesma maneira que fizera para as canções em *Hallelujah* (1929) (Id., ibid., p. 118).

> Antes, na maioria dos musicais, os atores caminhavam até a câmera e cantavam diretamente para ela. Quando dirigi a cena de *Over the rainbow*, mantive Judy Garland em movimento enquanto cantava (VIDOR apud FRICKE; SCARFONE; STILLMAN, 1989, p. 107)

Buscando referências da afirmação de Vidor na teoria cinematográfica, Bordwell (2008) a define como a técnica de encenação do “anda e fala”, utilizada para impor um movimento mais dinâmico nas cenas de longos planos em relação ao “anda e fala” costumeiro do ecinema (BORDWELL, 2008, p. 43).

Neste capítulo, buscou-se analisar a narrativa fílmica sob a apresentação dos personagens e de suas personalidades. bem como as cenas que compõe a história na realidade cinzenta de Dorothy. Ainda, a teoria do gênero musical embasou a análise da cena da canção *Over the rainbow*, única canção no sépia do Kansas, na intenção de buscar significados que justifiquem a compreensão e a interpretação da semiologia[66] presente na narrativa.

No próximo capítulo serão analisados a *mise-en-scène* e seus elementos, aplicados ao mundo multicolorido e feérico de Oz, traçando um paralelo entre os personagens da realidade e da fantasia. Também, a teoria da fantasia e sua história originada nas fábulas e contos populares auxiliarão nas análises, bem como a psicologia e a tecnologia das cores traçarão um panorama para facilitar a compreensão da produção de 1939.

---

[66] “Etimologicamente, a semiologia é a ciência dos signos, que tem por objetivo estudar os sintomas como signos exteriores das doenças”. Ferdinand de Saussure, em 1913, considerou a constituição da ciência dos signos na vida social, estudos estes retomados por Barthes na década de 1960, considerando que todo o cenário visual (roupas, alimentação, alojamento) necessita de uma avaliação semiológica (AUMONT; MARIE, 2003, p. 267)

CAPÍTULO 3 – A TRASIÇÃO PARA O MUNDO DE OZ: A FANTASIA

> Fantasia é a faculdade mais livre que existe [...], livre para pensar qualquer coisa, mesmo a mais absurda, inacreditável e impossível (MUNARI,1997, p. 21).

Entender o processo da fantasia na interpretação do espectador, mergulhando nesse universo, pode ser melhor explicado tomando por base Samuel Taylor Coleridge. Em 1817, ele retomou um conceito primeiramente abordado por Luciano de Samósata, poeta e escritor do Século II, denominado *suspensão momentânea da descrença (willing suspension of disbelief)*[67]. Automaticamente, há a suspensão de seus julgamentos pessoais, sobrepujando a impossibilidade real e concentrando-se na proposta pelo roteiro. Desta maneira, cria-se uma espécie de regimento interno da verdade aceitável, no contexto da história, independentemente da realidade, uma espécie de simulacro, ou seja, quando o espectador "aceita como verdadeiras as premissas de um trabalho de ficção, sejam elas impossíveis, contraditórias ou fantásticas" (SAMÓSATA, 2012). Portanto, na intenção de que o espectador aceite a fantasia como possível, o roteirista deve criar um mundo capaz de fazer crer nesta ilusão, sem que pareça impossível demais de acontecer.

Debruçar-se sobre a fantasia ocupou a mente de Sigmund Freud por um longo período, na substituição das pesquisas sobre trauma, ao longo dos estudos psicanalíticos, entre 1907 e 1911, ao organizar ideias entre o prazer e o princípio da realidade.

Baseado nas teorias freudianas a respeito da tríade sonho, loucura e fantasia, o filósofo e artista plástico Bruno Munari (1997) esclarece que a fantasia está relacionada a tudo o que não existe e nunca existirá ou será real, mas que pode ser pensada e vista por meio da imaginação, nos momentos despertos, ou pelo sonho (definida por Freud como a "manifestação do inconsciente"), a produção fantasiosa mais típica que acontece à noite, de olhos fechados. Munari (1997) aifirma, ainda, que o resultado fantástico é obtido por meio da criatividade e da imaginação (MUNARI, 1997, p. 24)

---

[67] A ideia original, de Luciano de Samósata, poeta satírico, encontra-se na introdução de seu livro *Uma História Verdadeira*. Após mencionar outros autores que contaram mentiras, ele completa que também é um mentiroso e pede, humildemente ao leitor, que seja um incrédulo. Samuel Taylor Coleridge, poeta inglês, trouxe novamente à tona esta ideia em 1817.

Para Xavier (2017) o contraste de cores pode favorecer a fantasia, na intenção de trabalhá-la como um espetáculo visual (XAVIER, 2017, p. 45). Com base nesta afirmação é possível entender que, em *O mágico de Oz* (1939), a cor, assim como a música, assume um proposto diferente na referida produção. Desta maneira, este capítulo atentará para a narrativa fantástica e em especial à análise das cores, muito presentes nos cenários de Oz, seja ou pelas centenas de figurinos personalizados, ou pela psicologia das cores enquanto caracterizadores das emoções.

No livro O mágico de Oz, publicado em 1900*,* Baum narra a surpresa de Dorothy ao chegar em Oz da seguinte maneira: “Deu um gritinho de espanto e correu os olhos ao redor, olhos que se arregalavam cada vez mais com as coisas incríveis que contemplavam” (BAUM, 2013, p. 75). Decidir que coisas incríveis eram essas, ficava por conta da imaginação do leitor. A maneira como a produção de 1939 contou esta história, garantiu ao espectador o poder de imersão no mundo da fantasia, por meio das cores.

De acordo com Fricke, Scarfone e Stillman (1989), a própria solução encontrada para a filmagem de *O mágico de Oz (1939)* na transição do sépia, ou o que deveria ser o mundo real, ao mundo colorido da fantasia, já pode ser considerada fantástica. Conforme afirmam os autores, a cena da da chegada em Oz foi filmada em uma só sequência, por meio de prestidigitação[68], utilizando uma dublê e muita tinta em tons de sépia. Ao abrir a porta do quarto em que estava durante a viagem feita dentro do tornado, Dorothy se direciona à porta de saída da casa. O *set* foi inteiramente pintado em tons de sépia, assim como a própria dublê de Judy Garland, que auxilia nessa tomada. Neste momento, de costas para a câmera, quem abre a porta é a dublê pintada que, saindo do quadro por um segundo, entrega Totó para Judy Garland. “Ao fundo, o mundo em cores” (FRICKE; SCARFONE; STILLMAN, 1989, p. 36), ou seja, a Terra dos Munchkin transborda fantasia e distrai a atenção do espectador, que fica fascinado com as cores em tela

A definição de fantasia feita por Tzvetan Todorov pode ser considerada uma das mais conhecidas e divulgadas entre aqueles que dedicam seus esforços em compreendê-la:

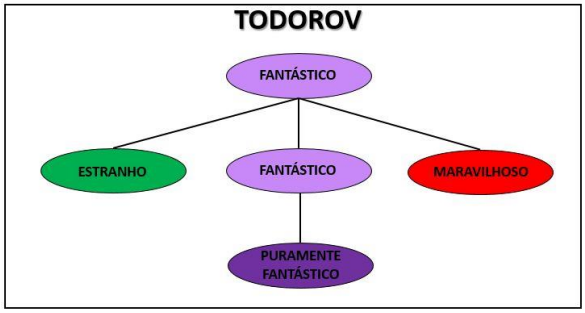
[68] Prestidigitação é a habilidade ou técnica de ilusionismo.

> Em um mundo que é o nosso, que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Que percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário, ou existe realmente, como outros seres, com a diferença de que rara vez o encontra. O fantástico ocupa o tempo desta incerteza. Assim que se escolhe uma das duas respostas, deixa-se o terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso (TODOROV, 1981, p.15).

Sob a luz de Todorov (1981), o termo fantástico, frequentemente aplicado à literatura e contos de fadas, se divide em três conceitos que variam de acordo com a experiência de admiração e hesitação do personagem/leitor/espectador. Nesta divisão, de um lado está o “maravilhoso”, que se aplica a mundos de histórias independentes e que não exigem do espectador o questionamento da realidade da história (chegada à Terra dos Munchkins). Do outro lado, está o “estranho”, que, segundo Todorov, pode ser observado quando a narrativa se explica de maneira racional ou psicologicamente, a exemplo das alucinações e dos sonhos. Bem ao centro encontra-se o fantástico, intermediando os dois conceitos apresentados. Ainda, afirma que o puramente fantástico pode ser observado durante a hesitação e a incerteza experimentada pelos personagens/leitor/espectador quando confrontados com uma ocorrência impossível (a dúvida de Dorothy se era um sonho ou não) (TODOROV, 1981, p. 24).

> De fato, o conto de fadas não é mais que uma das variedades do maravilhoso e os acontecimentos sobrenaturais não provocam nele surpresa alguma: nem o sonho que dura cem anos, nem o lobo que fala, nem os dons mágicos das fadas (para não citar mais que alguns elementos dos contos de Perrault). O que distingue o conto de fadas é uma certa escritura, não o status do sobrenatural (TODOROV, 1981, p. 30)

Figura 28: O fantástico de Todorov (1981)



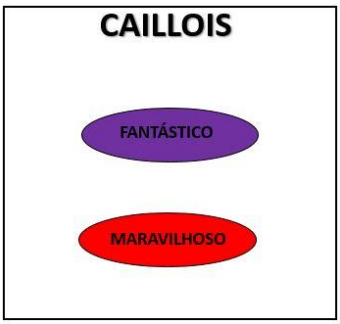
Fonte: Elaborada pela autora (2019)

Diferentemente de Todorov, Roger Caillois (1981) apresenta as diferenças entre os conceitos, definindo o maravilhoso pela presença do que se entende por “conto de fadas” e o fantástico como sendo “a impressão de estranheza irredutível” ou o que se pode denominar de sobrenatural (CAILLOIS apud TODOROV, 1981, p. 21). Ainda, discorre a respeito, diferenciando-os:

> O universo do maravilhoso está naturalmente povoado de dragões, de unicórnios e fadas; os milagres e as metamorfoses ali são contínuos; a varinha mágica é de uso corrente; os talismãs, os gênios, os elfos e os animais agradecidos abundam; as madrinhas satisfazem em um segundo os desejos das órfãs merecedoras de ajuda... No fantástico, ao contrário, o sobrenatural aparece como uma ruptura da coerência universal. O prodigioso se mostra, aqui, como uma agressão proibida, ameaçadora, que rompe a estabilidade de um mundo no qual as leis haviam sido consideradas, até então, como rigorosas e imutáveis. É o impossível sobrevindo em um mundo do qual o impossível está excluído por definição (CAILLOIS, 1966. p. 11).

Ao aplicar os conceitos de Caillois (1966) sobre o filme *O mágico de Oz (1939)*, é possível definir que se trata de um filme “maravilhoso”. Da mesma maneira, com base nos conceitos de Todorov (1966) entende-se o filme de Fleming como uma produção fantástica, em que se faz necessário analisar cada cena individualmente, para então entender os outros conceitos propostos

Figura 29: O fantástico de Caillois (1966)



Fonte: Elaborada pela autora (2019)

Pensando na realidade americana de 1939, imagina-se o fato das pessoas entrando nas salas de cinema para ver *O mágico de Oz (1939)* e, trazendo consigo, de certa maneira, o cinza de suas vidas (o que é, obviamente, o cinza da vida de Dorothy, no Kansas). A imagem maravilhosa (sob a definição de Todorov) e saturada do Technicolor fascina o espectador da mesma maneira que fascina Dorothy ao vislumbrar as maravilhas de um lugar tão diferente das pradarias cinzentas do Kansas.

Algo próximo a serem retiradas de sua própria realidade e transportadas automaticamente para a fantasia de Oz

Este processo pode ser mais bem compreendido, referenciando o que Aumont (2008) denomina de “fascínio”[69], enquanto a absorção da consciência pelo espetáculo:

> Fascínio é a impossibilidade de se libertar das imagens movimento imperceptíveis em direção ao ecrã de todo o ser, abolição de si nas maravilhas de um universo no qual até a morte se situa no extremo desejo. [...] Provocar esta tensão em torno do ecrã, surge como projeto fundamental do cineasta. O tema da captação fílmica, em si mesmo, não é novo nem notável é a intensidade que lhe é conferida: absorção, fascínio, tensão, abolição do eu, extremo do desejo, até ao êxtase – sem que, aliás, se tente distingir, nesta captação, aquilo que tem a ver com o efeito ficção e com a própria imagem [...] O mau é aquilo que rompe o fascínio e, em particular, tudo que faz tomar consciência da existência da imagem , ou que manifesta, , voluntariamente ou não, uma intervenção do autor [...] Em primeiro lugar, é a montagem que é visada, porque é sempre uma intervenção externa e brutal de uma vontade que se sobrepõe ao olhar da câmera (AUMONT, 2008, p. 82)

Ainda, Ciro Marcondes Filho (2002) esclarece que as pessoas vivem em dois mundos: o das coisas práticas, como o trabalho e demais obrigações, (espirituais e sociais) e o da fantasia e dos sonhos, onde as sensações imperam. O mundo da fantasia move o mundo das coisas práticas. Melhor dizendo, a fuga da realidade faz projetar expectativas no mundo da fantasia.

> Há 100 anos, os trabalhadores e as trabalhadoras satisfaziam suas fantasias com romances populares, vendidos aos milhões para a população de baixa renda. Estes livretos apaixonavam as pessoas, faziam-nas sonhar, fabricavam enfim, sensações de ansiedade e prazer (MARCONDES FILHO, 2002, p. 7).

Altman (1997) afirma que o filme musical traz consigo esta característica: de fazer o telespectador escapar de uma existência cotidiana e monótona, envolvendo-o em uma obra de arte ao criar um mundo utópico como o dos sonhos. O autor ainda afirma que o gênero atua como mediador entre a realidade e o mundo pelo qual ele anseia. (ALTMAN, 1997, p. 89)

Sendo assim, ao abrir a porta do quarto e vislumbrar as maravilhas de Oz, Dorothy fez mais do que deixar a realidade cinzenta do Kansas e viajar através do

---

[69] É fascinante o que controla pela potência do seu olhar. O que imobiliza, e cativa por seu brilho, o que deslumbra por sua beleza, sua ascendência ou seu prestígio (AUMONT; MARIE, 2003, p. 119)

colorido da fantasia, ficou “fascinada” (apropriando-se da definição de Aumont e Marie, 2003) pelo maravilhoso, de acordo com Todorov (1981).

Edgar Morin equipara a percepção fílmica à percepção mágica, entendendo esta fantasia como algo comum à primitividade, à mentalidade infantil, aos neuróticos. Uma comparação ao mergulho introspectivo, onde “dormem os crimes e os heroísmos jamais realizados, [...] onde se afogam as decepções e germinam os desejos mais loucos” (MORIN apud AUMONT, 1995, p. 237).

A questão da percepção mágica do espectador também pode ser entendida retomando Jean-Paul Sartre, quando ele reflete sobre as questões do distanciamento do eu e a percepção do outro (SARTRE apud POIVERT, 2016, p. 113). Há um trecho do livro *O ser e o nada* (1943) que narra uma cena que merece ser recuperada para essa análise. A seguir, um resumo: Um casal está em um quarto fazendo amor. Um personagem qualquer houve o barulho e, curiosamente, resolve olhar através do buraco da fechadura. Por um momento, a cena que assiste capta toda a sua atenção, fazendo com que perca a noção do que acontece ao seu redor. Absorto, não percebe a aproximação de outro personagem que o flagra em uma situação constrangedora. Automaticamente, retoma a consciência e percebe-se envergonhado de sua atitude.

> Significa que, de súbito, tenho consciência de mim escapando-me de mim mesmo, não enquanto sendo o fundamento de meu próprio nada, mas enquanto tendo meu fundamento fora de mim. Não sou pra mim mais do que pura remissão ao outro [...] e o outro, como olhar, é exatamente minha transcendência transcendida (SARTRE, 1943, p. 336).

Seguindo o raciocínio de Sartre sobre o afastamento de si para uma melhor consciência de si mesmo e de Morin sobre o mergulho introspectivo, é possível entender, sob uma visão particular, que a jornada de Dorothy ao mundo maravilhoso é, na verdade, uma viagem de autoconhecimento e amadurecimento em busca de respostas e de compreensão das suas emoções e sentimentos, que estavam nela desordenados, iniciado, assim como narrado por Sartre, pela vergonha.

Dentro da leitura psicanalítica de Freud (1996/1923) um tornado é sempre a representação de algo que nos tira de um lugar cômodo, da zona de conforto individual. Assim como outros fenômenos da natureza, os furacões são metáforas das mudanças, sem que haja planejamento prévio. Sua estrutura espiralada coloca em movimento aquilo que se encontra inerte e a resistência à nova ordem é apenas medo

do desconhecido, medo do que se originará a partir dele e que, em um instinto de defesa, leva à procura de um abrigo.

Na Cena 12, sentindo-se envergonhada pela falta de reconhecimento dos esforços de seus tios Henry e Em em criá-la, Dorothy resolve voltar para casa; mas uma tempestade se aproxima. No caminho, o vento sopra forte, fazendo com que Dorothy e Totó se desviem dos galhos e bolas de feno que cruzam a estrada como perigosos obstáculos. Ao chegar à fazenda, a tempestade já ganhou força suficiente para fazer resistência à menina, gerando uma força contrária ao seu caminhar, assim como seus problemas e conflitos internos criam dificuldades para que siga a vida naquele lugar.

Figura 30: O tornado

Fonte: Página de pesquisa do Google[70]

Na entrada da casa a porta da frente é arrancada, sugerindo ao espectador um caminho sem volta. Conforme visto anteriormente, uma sequência de portas são fechadas para Dorothy e, nesta cena, a mais significativa é a porta do “abrigo” que acolhe a todos, em especial, Tio Henry e Tia Em, referência de “zona de conforto” para Dorothy, mas a menina fica do lado de fora.

Além de visual, esta cena também é muito sonora, uma vez que os sons diegéticos se misturam aos não diegéticos, fazendo com que o espectador seja levado em uma experiência dentro do tornado. Portanto, por meio das emoções de Dorothy, que estão sendo colocadas em movimento, dos objetos que são vistos carregados pela força do vento e do som empregado em uma constante, a cena ganha um ritmo acelerado, resultando no que Todorov define por experiência fantástica.

[70] Disponível em: https://entertainment.desktopnexus.com/wallpaper/2323760/. Acesso em:13 out. 2019.

Sendo assim, em *O Mágico de Oz (1939),* o tornado que leva Dorothy pode ser entendido como a representação de um processo de mudança, onde o mundo maravilhoso de Oz é maravilhoso, por satisfazer o inconsciente do seu próprio *ego*.

> É fácil ver que o ego é aquela parte do id que foi modificada pela influencia direta do mundo externo, por intermédio do *Pcpt.- Cs.*; em certo sentido, é uma extensão da diferenciação de superfície. Além disso, o ego procura aplicar a influência do mundo externo ao id e às tendências deste, e esforça-se por substituir o princípio de prazer, que reúna irrestritamente no id, pelo princípio de realidade. Para o ego, a percepção desempenha o papel que no id cabe ao instinto. O ego representa o que pode ser chamado de razão e senso comum, em contraste com o id, que contém as paixões (FREUD, 1996/1923, p. 16)

À medida que Dorothy, movida por suas emoções, vai em busca de algo no qual investe o seu afeto (Totó), acaba descobrindo outras fragilidades em si que precisam de atenção. Na mesma esteira de Sartre (1943) e sua compreensão de si a partir do outro, pode-se entender que o que estava em desalinhamento dentro de Dorothy é narrado pelo filme no mundo da fantasia como reflexo dela, representado pelas ausências da razão, da emoção e da coragem e personificados nos três amigos de Oz.

Retomando o processo narrado por Sartre anteriormente pode-se, assim como Morin e Aumont, também associá-lo à imersão do espectador em uma história fantástica ou ainda, em uma sala escura de cinema, sem a percepção da realidade existente. A fechadura de Sartre, a janela de Dorothy ou ainda a tela de Velázquez abordadas no capítulo anterior sugerem, na verdade, a recondução à propriedade do julgamento – ou ao olhar do espectador – pois “olhamos um quadro de onde o pintor, por sua vez, nos contempla” (FOUCAULT, 1999, p. 5).

3.1 MUNCHKINLAND: A TERRA DOS ANÕES

> O ciclone tinha depositado a casa com grande delicadeza – na medida em que um ciclone pode ser delicado – no meio de um campo de uma beleza extraordinária. Havia lindos trechos de relvado verde à toda volta, com árvores imponentes carregadas de frutos coloridos e saborosos. Tufos de flores cresciam de todo lado, e aves de plumagem rara e brilhante cantavam e agitavam as asas nos ramos das árvores e arbustos. Um pouco mais adiante ficava um riacho, que corria e cintilava entre margens verdes, murmurando com uma voz que soava muito grata para uma menina que tinha vivido muito tempo nas pradarias secas e cinzentas. (BAUM, 2015, p. 59)

A cor esteve presente nas obras cinematográficas desde o primeiro cinema, sendo inclusive herdada de outros artes, a exemplo das apresentações da lanterna mágica, que eram coloridas na intenção de proporcionar ao público diferentes experiências visuais. Embora os filmes silenciosos sejam associados aos em preto e branco, já no início de 1900 as primeiras técnicas de utilização da cor no cinema eram artesanais e foram se modificando à medida que a tecnologia avançava.

Inicialmente, a pintura era manual, o que demandava muito trabalho e habilidade para mesclar cores e sombras. A técnica consistia em pintar com um pincel cada fotograma. Os filmes de Meliès são bons exemplos desta prática, uma vez que as cores chamavam a atenção pelos tons vibrantes, valorizando as trucagens e escondendo as emendas dos “efeitos especiais”. As técnicas artesanais foram sendo aperfeiçoadas, conforme discorre Natália Soares (2014), a respeito do estêncil, técnica avançada da pintura manual, que contava com moldes que detalhavam o traço e o contorno em relação à prática de colorização anterior. Também do tingimento, que consistia na aplicação de cores para tingir o filme em um processo de imersão em corantes à base de anilina e por fim, da viragem, prática resultante do ´processo de transformação química da ´prata metálica das placas da lanterna mágica. Estas são algumas das técnicas de colorização dos filmes desde seu início, até as primeiras décadas do século XX (SOARES, 2014, p. 32-34).

Mas, assim como aconteceu com a chegada do som, a fotografia cinematográfica enfrentou limitações técnicas com a cor, uma vez que o filme colorido exigia muito mais do que a captação em preto e branco. Segundo Soares (2014), outras técnicas derivadas conseguiram otimizar e aperfeiçoar a cor no cinema, na busca de uma representação mais natural possível, entre elas, as primeiras versões do Technicolor. No entanto, o alto custo ainda direcionava a preferência pelos filmes preto e branco.

Sobre a preferência do padrão preto e branco ao colorido, algumas teorias eram controversas, a exemplo de H. Cuisinier (1926) citado por Soares (2014), que acreditava ser perfeitamente possível a tradução de um objeto policromático em tons de cinza e, ao mesmo tempo, defendia que a exposição a esses filmes poderia se tornar cansativo Ainda existia o pensamento de que os filmes em cores eram mais realistas, pois atraíam a atenção e eram vistos como melhor representação da

realidade, em comparação ao preto e branco tradicional (CUISINIER apud SOARES, 2014, p. 37).

Mesmo não sendo o primeiro fime de *Hollywood* a utilizar a tecnologia do *Technicolor*, *O mágico de Oz (1939),* acabou por se tornar um dos mais representativos exemplos de cor no cinema clássico, em função do impacto causado ao espectador pelas cores como representação da fantasia.

...E o vento levou (1939), do mesmo ano e sob a mesma direção de Fleming e Cukor, também foi inteiramente filmado em *Technicolor*. Assim como *em O mágico de Oz (1939)*, as cores têm uma grande importância na narrativa, mas diferentemente, não assumem o mesmo caráter fantástico e são utilizadas a fim de valorizar o conteúdo dramático. Em uma interpretação particular, um bom exemplo se dá por meio da cor verde. Em *...E o vento levou (1939)* esta cor assume um caráter de sedução, pois toda vez que Scarlett O'hara (Vivien Leigh) usa verde, seja no vestido que usa para ir ao churrasco seduzir Ashley Wilkes (Leslie Howard), no chapéu trazido de Paris que ganha de Rhett Butler (Clark Gable), na fita amarrada no chapéu para convencer o médico a ajudá-la no parto de Melanie Hamilton (Olívia de Havilland), no vestido feito de cortinas de veludo, costurado para convencer Butler a lhe dar dinheiro para pagar o imposto sobre Tara, na água de colônia com a qual faz gargarejo para reencontrar Rhett Butler, nos dois vestidos usados em sua lua-de-mel, ou ainda, na roupa que decide vestir logo após seu parto, ao se sentir *gorda e velha*, a personagem de Leigh tem a intenção de seduzir ou obter alguma vantagem na história. O filme foi indicado a treze categorias do *Oscar*, das quais ganhou oito, dentre elas as de Direção de Arte, Direção de Fotografia e de Melhor Filme.

Retornando ao objeto desta pesquisa, em um questionamento particular, se inicialmente a cor no filme era a melhor maneira de representar a realidade, por que motivo, em *O mágico de Oz (1939),* a cor foi utilizada como representação da fantasia? A resposta talvez esteja em entender a cor, assim como o som, como sendo um elemento que se soma à percepção dos sentidos. Além do que, como visto anteriormente, Griffith já havia lançado um olhar diferenciado a respeito da produção dos filmes, percebendo que, de alguma maneira, diferentes elementos eram capazes de guiar a narrativa por meio das emoções, manipulando as reações dos espectadores. A cor era um deles, como se pode perceber nos tons azulados e

avermelhados de *Intolerância (1916)*[71], em oposição ao sépia do restante do filme. Ou seja, a cor pode assumir diferentes significados.

Como padronização de qualidade e, em oposição a esta afirmação, na tentativa de minimizar as dificuldades enfrentadas em função do peso, do tamanho da câmera (aproximadamente 180 Kg.) e do registro das cores, as filmagens em *Technicolor* contavam com a experiência de três técnicos de operação, sendo um consultor de cores (FRICKE; SCARFONE; STILLMAN, 1989). Era comum que consultores orientassem os diretores, indicando materiais e cores que obtivessem melhores resultados frente às câmeras, baseados em um manual de cores e registros desenvolvido por Natalie Kalmus (KALMUS, 1935). Nas filmagens de *O mágico de Oz (1939)* a própria Kalmus foi a responsável pela consultoria de cores. Um bom exemplo dessa orientação pode ser observado na alteração da cor dos sapatos mágicos de Dorothy. No livro de Baum, os sapatos eram prateados, como se pode ver a seguir: *"– Ela estava tão velha – explicou a Bruxa do Norte – que secou depressa com o calor do Sol. E desapareceu. – Mas os Sapatos de Prata são seus, e você pode usar"* (BAUM, 2015, p. 79). Esta alteração se justifica em função da saturação das cores através do *Technicolor*. Havia uma dificuldade de registro da cor prata dos sapatos de Dorothy junto à Estrada de Tijolos Amarelos.

Sendo de Prata ou de Rubi, a interpretação da representação dos sapatinhos de Dorothy em *O mágico de Oz (1939)* pode ser feita a partir da análise da teoria dos contos de fadas feita por Estés (1999), em relação ao conto de Hans Christian Andersen[72] denominado *Sapatos vermelhos*.

> O símbolo dos sapatos pode ser interpretado como uma metáfora psicológica. Eles protegem e defendem o que é nossa base. – os nossos pés. No simbolismo dos arquétipos, os pés representam mobilidade e liberdade. Nesse sentido, ter sapatos para cobrir os pés é ter convicção de nossas crenças e ter os meios necessários para segui-los. Sem sapatos psíquicos [..] tormam-se incapazes de transpor ambientes subjetivos ou objetivos que exijam perspicácia, bom senso, cautela e firmeza (ESTÉS, 1999, p. 238)

É possível entender então, que os Sapatinhos de Rubi de Dorothy são a ferramenta que a ela foi fornecida, a fim de que obtivesse êxito em seu caminho ao longo da Estrada de Tijolos Amarelos. Em relação à cor vermelho, foi mencionado

---

[71] *Intolerance (1916)*, no título original.
[72] Hans Christian Andersen (1805 – 1875), poeta e escritor dinamarquês, conhecido pelas histórias e contos infantis.

que, assim como o verde, além de serem cores complementares no círculo cromático, foram nuances que predominaram nos cenários de *O mágico de Oz (1939)*. Muitas associações se fazem ao vermelho, sendo a mais popular delas a relação com o amor e a paixão. Ainda, segundo Heller (2014) podem indicar raiva ou calor, dependendo do contexto. Analisando o conto de Andersen, acima mencionado, Estés (1999) afirma que o vermelho se trata da cor da vida e do sacrifício, em função da sua relação com o sangue. Em relação aos Sapatinhos de Rubi, esta mesma definição de Estés pode ser aplicada, uma vez que se entende a jornada de Dorothy como sendo um processo de descoberta e conhecimento do seu próprio ego, uma jornada, um sacrifício.

Retornando à parte técnica da produção, associados às sugestões dos técnicos que acompanhavam as filmagens e às orientações e combinações de cores previstas no manual cromático elaborado por Kalmus, os sapatos cor de prata de Baum foram substituídos pelo vermelho vivo, que contrastava perfeitamente com o amarelo da estrada.

> O efeito da "justaposição de cores" é uma aparente mudança de matiz quando diferentes cores são colocadas uma sobre as outras, ou lado a lado. Se duas cartas, uma alaranjada e outra azul esverdeado são colocadas lado a lado, a alaranjada vai parecer mais vermelha do que é realmente e o azul esverdeado, mais azul. Cada cor tende a jogar o outro em direção ao seu complemento. Quando duas cores são colocadas juntas, a primeira enfatiza na segunda as características que faltam na primeira (KALMUS, 1935, p. 146-147).

De acordo com Fricke, Scarfone e Stillman (1989), inicialmente, "o Technicolor mostrava os sapatos meio alaranjados e foi necessário equilibrar a máquina colocando mais magenta nos sapatos para que ficassem realmente vermelhos e não alaranjados" (FRICKE; SCARFONE; STILLMAN, 1989, p. 54).

Figura 31: Os Sapatinhos de Rubi

Fonte: *O mágico de Oz (1939)*

As cores nas obras de arte são usadas a fim de intensificar as sensações de interpretação por parte de quem as vê. A importância da compreensão desta teoria se traduz não apenas nas produções artísticas, mas também na utilização das cores como linguagem simbólica (SILVEIRA, 2015, p. 17).

No cinema, a psicologia das cores é bastante utilizada, criando estéticas visuais que emocionem o público subliminarmente, agindo em conjunto com outros aspectos da narrativa como a linguagem, fotografia, montagem, encenação, som, entre outras, todas em serviço da narrativa mas, como afirma Heller (2014), sem uma fórmula exata para sua utilização (HELLER, 2014, p. 28) Sendo assim, toda a construção da cena, proposta pelo cinasta, é o que vai conduzir a atmosfera emocional da produção cinematográfica.

Chegando em Oz, Dorothy percebe estar muito distante da sua realidade. O impacto colorido do *Technicolor* faz a menina maravilhar-se com a gama de cores tão diferente do cinza das pradarias do Kansas. Ao abrir a porta, é através do plano-sequência que Fleming narra a fantasia das cores de Oz. A câmera sai de trás de Dorothy e faz um giro de 180º para a esquerda, subindo para aumentar o ângulo e, também, afastando-se (para aumentar a profundidade do campo), a fim de apresentar ao espectador, o mundo mágico e colorido.

Para Aumont (2003) o que define o plano-sequência não está relacionado com a duração da cena, mas sim, à maneira como ela é articulada, a fim de apresentar pelo olhar do espectador, os acontecimentos em sequência, diferentemente de plano longo, onde. não há a sucessão de acontecimentos representados. Ainda afirma que é primordial que se leve em conta a questão do espaço de modo geral, ou seja, o campo fora de campo. O que está por vir deve gerar no espectador uma curiosidade em relação às razões da referida revelação ou ocultação do espaço (AUMONT, 2003, p. 232). Exatamente o motivo pelo qual Fleming utilizou-se do plano-sequência na apresentação do mundo maravilhoso.

Descrevendo o cenário da Terra dos Munchkins, é possível ver gigantes malvas cor-de-rosa, que mais parecem gramofones, em contraste com os diversos tons de verde das folhagens. Flores em diversos tamanhos e cores variadas margeiam o riacho descrito por Baum em 1900. Pequeninas casas coloridas, em formato de cogumelos, podem ser vistas ao fundo daquela Cidade, em harmonia a uma enorme espiral amarela e vermelha, posicionada bem ao centro do quadro (Figura 32).

> A Terra dos Munchkin deve ser a sequência mais colorida que já se viu no cinema [...] tem a Estrada de Tijolos Amarelos, a Cidade das Esmeraldas, os Sapatinhos de Rubi e tudo isso precisa ser contado através da cor (FRICKE; SCARFONE; STILLMAN, 1989)

Figura 32: Munchkinland

Fonte: *O mágico de Oz (1939)*

Após a apresentação do mundo maravilhoso ao espectador, uma bolha de sabão furta-cor flutuante traz Glinda, a Bruxa Boa do Norte, em um elegante vestido cor-de-rosa, adornado com diamantes e uma coroa na cabeça. Como o próprio nome já diz, Glinda é uma bruxa boa. A varinha de condão que segura sugere, antes mesmo da sua apresentação, que se trata de uma fada e não de uma bruxa. Seu vestido pregueado e armado lhe confere uma postura alinhada e um ar matriarcal. O cor-de-rosa também pode ser associado à inocência feminina. Muito provável, à inocência de Dorothy, que se mostra surpresa ao ser questionada por Glinda se é uma bruxa boa, ou má.

Para melhor compreender este questionamento, convém esclarecer que no mundo de Oz descrito por Baum e também na produção de 1939, a palavra *witch* designa tanto as bruxas boas quanto as más. De acordo com o *Collins English Dictionary online*[73], a palavra *witch*, deriva do substantivo inglês anglo-saxão (do ano 449 ao 1100) *wicca*. Em um inglês médio (até o ano 1500), a palavra *witcche* não diferenciava o feminino do masculino, no entanto, o significado masculino tornou-se menos comum, sendo substituído por palavras como *wizard (*utilizado para o Mágico*)* e *warlock (bruxo),* usadas nos dias de hoje. A definição da palavra *witch* que se pode encontrar no referido dicionário é: “praticante de uma religião baseada na natureza,

[73] *Collins English Dictionary*. Disponível em: https://www.collinsdictionary.com/pt/dictionary/english/witch_1. Acessado em: 30 set. 2019

fundada em crenças antigas, que honra tanto o princípio divino masculino, quanto o feminino e inclui a prática da magia, especialmente a magia de cura e a divinação". A ideia da bruxa ser uma mulher, feia, velha e má está ligada à imagem das bruxas dos contos de fadas, como as de *João e Maria* e *Branca de Neve*, que geralmente viviam isoladas nas florestas, envolvidas com suas poções mágicas. Para Von Franz (2010), há uma razão para que as bruxas más e feiticeiras desempenhem um papel fundamental nos contos de fadas: elas traduzem o medo da vida e de seus mistérios. O medo do inconsciente e do que vem a chamar de sombra.

Em oposição à Glinda, observa-se a Bruxa Malvada do Oeste, com as características daquilo que conhecemos destes contos de fadas. Uma nuvem de fumaça se dispersa trazendo a bruxa de pele esverdeada. No livro, Baum descreve apenas que "embora a Bruxa Malvada do Oeste tivesse um olho só ele era poderoso como um telescópio" (BAUM, 1900, p. 149). É possível que a ideia de caracterização da bruxa com um olho só tenha sido abandonada em função de amainar o terror em um filme originalmente voltado ao público infantil, assim como afirmado anteriormente a respeito da supressão de *Over the rainbow*. Desta maneira, aproveitando a tecnologia em cores, Fleming criou uma bruxa verde, com nariz adunco e olhos arregalados. Uma túnica preta e uma vassoura, acompanhadas de uma gargalhada, caracterizam a Bruxa Malvada do Oeste que, também pelo nome, representa o mal no filme. Seguindo as afirmações de Von Franz (2010), o lado sombrio de Dorothy. Além do medo da perda, a menina também se sente envergonhada por ter fugido de casa e justifica sua fuga pelo instinto de salvar Totó da Senhorita Gulch. Sobre a sombra, Von Franz (1993) afirma que se trata daquele "bode expiatório" ao qual aponto os defeitos que não reconheço em mim (VON FRANZ, 1993, p. 49).

É possível comparar esta dualidade acima descrita entre o bem e o mal, à oposição de realidades entre o casal protagonista, discorrida por Rick Altman (1987), como sendo uma das características do musical do período clássico.

> Uma oposição secundária, mas essencial, à divisão primária dos sexos: cada sexo é identificado com uma determinada atitude, valor, desejo lugar, idade ou outro atributo característico. Essas oposições secundárias sempre começam como diametralmente opostas e mutuamente exclusivas (ALTMAN, 1987, p. 24)

Sobremaneira, qualquer obra de arte é uma metáfora. No mistério desta metáfora, projetam-se muitos significados. Não obstante, houve muitas interpretações para *O mágico de Oz* (1939): políticas, monetárias e, em tempos de independência da mulher, interpretações também feministas, “uma vez que a própria sogra de Frank Baum era uma proeminente feminista”, fato que pode ter levado à difusão, também, desta interpretação (GARDNER apud BAUM, 2013, p. 12).

Tomando por base as afirmações de Martin Gardner, ao contrário das heroínas mais passivas da literatura europeia, Dorothy Gale pode ser entendida sob várias representações, até mesmo a partir de seu nome, uma vez que tradução de “Gale” significa vendaval. Ainda, pode ser entendida não apenas como um símbolo da cultura americana, à medida que retrata as aspirações de uma época de descrença, mas também como uma representante do Meio-Oeste Americano que, com a energia e vigor de uma jovem que parte sozinha rumo ao seu objetivo, esclarece que as habilidades do detentor do poder não passam de ilusórias.

A respeito do poder do Mágico, semelhantemente pensa Rushdie (1997), ao observar que Glinda e a Bruxa Malvada do Oeste são fontes de poder feminino:

> Glinda e a Bruxa Malvada do Oeste são os dois únicos símbolos de poder em um filme que se ocupa predominantemente com aqueles que não tem poder, e é instrutivo analisar esses símbolos. Ambos são mulheres, e um aspecto marcante de *O mágico de Oz (1939)* é a ausência de um herói – porque com toda a sua inteligência, coração e coragem, é impossível conceber o Espantalho o Homem de Lata e o Leão Covarde como protagonistas clássicos de Hollywood. O centro do poder do filme é um triângulo em cujas pontas estão Glinda, Dorothy e a Bruxa Malvada do Oeste; a quarta força, onde se acreditava estar o Mágico, revela-se uma ilusão. (RUSHDIE, 1997, p. 48).

Figura 33: Glinda, a Bruxa Boa do Norte

Figura 33.1: Bruxa Malvada do Oeste

Fonte: *O mágico de Oz (1939)*

Ao interpretar a afirmação feita por Rushdie (1997), é possível avançar pelo entendimento de que Glinda, a Bruxa Boa do Norte (Figura 33), assim como a Bruxa Malvada do Oeste (Figura 33.1) são realmente as pontas que triangulam poder com o *ego* de Dorothy. São os dois lados da mesma balança. Como o bem e o mal, a luz e a escuridão, o cor-de-rosa pregueado *versus* o preto fúnebre. Glinda sorri dengosa, chegando envolta em uma bolha de sabão furtacor, enquanto a Bruxa Malvada do Oeste, em sua vassoura, aparece e desaparece em uma nuvem de fumaça vermelha. Esta mesma dualidade, pode ser observada também no melodrama[74] descrito por Aumont e Marie (2003), em que a bruxa do Norte é a figura da benevolência matriarcal, que orienta e acalenta. A bruxa do Oeste (ou a Senhorita Gulch) é a vilã (do melodrama) que ameaça e apavora. Sobre as características da vilã de Oz, dedica-se a criar o medo em Dorothy, seja pela perseguição ou por tentar destruir o que lhe é caro. As cores, a iluminação, o cenário e o figurino complementam a narrativa em busca da fantasia, contrapondo estes dois pólos mediados por Dorothy.

Os Munchkins são os habitantes de Oz descritos no livro de Baum (1900) como pequenos e, no fime de 1939, interpretados por portadores de nanismo. Os anões são figuras comuns nas histórias de contos de fadas, a exemplo de *A Branca de Neve, Rumplestilskin e Rosa Vermelha*. Em sua imagem costumeira, são barbudos e usam chapéu com pontas, confundindo-se com gnomos e duendes. Apesar de serem prestativos e, por vezes auxiliarem as heroínas nas histórias conhecidas, podem também serem vistos como seres primitivos e grosseiros.

Von Franz (2010) define os anões como a primeira intuição advinda do inconsciente. Aquele impulso para fazer ou dizer algo que, sendo seguido, faz com que os esforços sejam poupados. Ainda, os diferencia dos gigantes, que apresentam estruturas emocionais mais complexas, pois são mais discretos e arredios. Seguindo a definição de Von Franz (2010), em uma interpretação particular, os anões de Oz podem ser entendidos como um impulso que aflora o inconsciente de Dorothy. Vale lembrar que em Oz, a orientação para que Dorothy siga a Estrada de Tijolos Amarelos é reforçada pelos Munchkins com a canção *Follow the yellow brick road*. Na narrativa

---

[74] "Termo da história do teatro, que designa em sua origem uma espécie de drama falado e cantado, e que adquiriu (no fim do século XVIII) o sentido mais especializado – distinguindo-se da ópera e da ópera cômica – de "drama popular" que acentuados efeitos patéticos, salientados por uma música expressiva" e, também, define-se por alguns traços constantes, entre eles, "uma estrutura narrativa simples, opondo a inocência perseguida e uma força do mal que oprime com personagens-tipo: a moça pura, a criança inocente, a esposa espirituosa, o traidor, a megera, o aristocrata egoísta e cupido" (AUMONT; MARIE, 2003, p. 185).

se apresenta como um impulso repetido: *"Siga a Estrada de Tijolos Amarelos"* diz o primeiro Munchkin. "*Siga a Estrada de Tijolos Amarelos",* reafirma o segundo Munchkin. Outros dois anões também repetem a frase para orientar Dorothy, até iniciar a canção.

Na Cena 15, denominada "cena de boas-vindas", impressionam pelo grande número de atores em cena e pelo colorido de suas roupas criando o que foi definido por Xavier (2017) como espetáculo visual.

De acordo com Fricke, Scarfone e Stillman (1989), os figurinos dos habitantes de Oz foram idealizados individiualmente, tomando por base os requisitos propostos no manual cromático *Technicolor*. Mesmo assim, os resultados nem sempre condiziam com os matizes propostos.

Embora os cenários de Oz sejam multicoloridos, tons de verde e vermelho se sobressaem ao longo de todo o filme em cores. Para Laura Carvalho Hércules (2013), o verde em *O Mágico de Oz (1939)* representa as fontes de poder da história: a Cidade das Esmeraldas e a Bruxa Malvada do Oeste.

Na Terra dos Munchkins, o verde das folhagens e das colinas vistas ao horizonte de Oz, contrastam com a espiral vermelha e amarela que aparece ao fundo do cenário. Nos figurinos dos pequenos, a paleta de cores varia entre tons terrosos e avermelhados a azuis esverdeados. Os anões que têm o verde como destaque em suas roupas, assim como os chapéus mais altos e encorpados, são aqueles que ocupam algum posto de poder na Cidade, a exemplo do Prefeito, do Legista e dos Soldados da Guarda Munchkin. Poucos são os anões que não possuem chapéus, mas todos têm, ao menos, um penteado verticalizado, sugerindo um volume em suas cabeças. Von Franz (2011) afirma que os chapéus pontudos dos anões são representações de conteúdos inconscientes externados, em referência àquilo que não precisa ser explorado, ou seja, não é necessário esforço para que "brotem" da consciência.

As roupas foram todas desenvolvidos em tamanho natural, na intenção de produzir a sensação de que os pequenos eram visivelmente menores. Como solução para a personalização da grande quantidade de figurinos, fivelas, botões, laços, pompons, vasos, flores pássaros e gaiolas, coletes e, principalmente chapéus altos foram utilizados a fim de caracterizar cada um dos habitantes de Oz.

Figura 34: Os chapéus dos Munchkins

Fonte: FRICKE, SCARFONE; STILLMAN (1989)[75]

Seguindo pela Estrada de Tijolos Amerelos, outras cenas podem exemplificar a presença do verde e do vermelho como cores predominantes. Ao encontrar o Espantalho, o verde vivo da grama baixa predomina, mesmo contrastando com o amarelo da estrada A transição dessas duas cores se dá pelo milharal, no qual as espigas amarelas afloram da plantação esverdeada. Já nas cenas em que os amigos encontram o Homem de Lata, a paisagem assume algumas árvores. São macieiras, em que o verde das copas das árvores contrasta com o vermelho das maçãs encantadas. Os troncos das árvores, assim como a casa de madeira ao fundo, assumem a posição de interseção dessas duas cores. Vale ressaltar que o telhado da casa (em que aparece a Bruxa Malvada do Oeste) também é verde. Ainda, em relação ao Leão Covarde, o verde assume tons mais escuros por se tratar de uma floresta. A iluminação sombria de um azul mais escuro sugere a entrada de pouca luz, sendo compatível com uma vegetação mais fechada. Na sequência, o verde o vermelho e o azul (em um tom mais claro) podem ser vistos no Campo de Papoulas.

No castelo da Bruxa Malvada do Oeste, as paredes de pedras e a iluminação azulada sugerem um ambiente frio e inóspito. Os contrastes do verde e do vermelho da bola de cristal se somam às mesmas cores presentes na ampulheta e na pele da bruxa.

[75] *The Wizard of Oz: The Official 50th anniversary pictorial history*, p. 57

Figura 35: Os Munchkins

Fonte: *O mágico de Oz (1939)*

Para apresentação dos Munchkins, a música também se somou às cores dos figurinos, na produção do sentido da fantasia. De uma maneira peculiar e pouco convencional para os musicais da época, as rimas e aliterações presentes nas músicas de Arlen e Harbourg vão se mesclando às informações transmitidas aos espectadores. Em um plano longo, a sequência musical de mais de seis minutos combinou coreografias captadas em plano alto, com aproximadamente cento e cinquenta participantes, a exemplo de *Ding! Dong!,* a planos com poucos passos demarcados, como em *The lullaby league* (Figura 36) ou *The lollipop guild*. (Figura 37). A respeitio do plano longo, Bordwell (2008) afirma que:

> Durante os anos 1920 e 1930, os diretores de Hollywood combinaram as táticas da montagem fundada na continuidade com planos alongados, nos quais os corpos se moviam com graça pelo Quadro. Em planos mais demorados, os diálogos podem também ser mais longos e os atores podem reagir tanto por expressões facias, quanto por gestos e posturas (BORWELL, 2008, p. 19)

Figura 36: The lullaby league

Figura 37: The lollipop Guild

Fonte: *O mágico de Oz (1939)*

Ding! Dong! que, assim como *Wer're off to see the wizard*, criou rimas emparelhadas, fáceis de serem percebidas, a exemplo de *It realy was no miracle,* em que todas as frases terminam em itch (*The house began to pitch /The kitchen took a slitch /It landed on the Wicked Witch in the middle of a ditch /Which was not a healthy situation for the Wicked Witch*). "Uma série em que, como acontece nas aliterações de um apregoador de espetáculo de variedades, saudamos a cada nova rima como uma espécie de feito de ginastas" (RUSHDIE, 1997, p. 44). Esse tipo de jogo verbal continua a caracterizar as canções, como pode ser observado, também, em *Ding! Dong!*, em que Harbourg utilizou a técnica de fazer trocadilhos sanfonados (*Ding, Dong, the witch is dead!/ Whicholwitch/ The Wicked Witch*) que, na sequência, encontraram plena expressão em *We're off to see the wizard*, tornando-se um gancho da canção, cuja letra soa da seguinte maneira: "*We're off to see the wizard /The wondeful wizzerdeovoz/ We hear he is/ A wizzavawizz/ A wizztherwozz/ The wizzardeovoz is on because"* (Id., ibid., p.45).

3.2 OS PERSONAGENS SECUNDÁRIOS

> As emoções são reações a questões que parecem muito importantes para nosso bem-estar e [...], frequentemente começam tão rápido que não temos consciência dos processos mentais que a deflagram Contar a história faz vivenciar novamente as emoções, revelando os sentimentos e convertendo-os em sensações, visões, sons, cheiros, ou até sabores em nossa mente (EKMAN, 2011, p. 40).

De acordo com Harmetz (1989), o crédito por adaptar as músicas criadas por Arlen e Harbourg aos temas recorrentes vistos nas apresentações do Espantalho, Homem de Lata e Leão Covarde deve-se ao orquestrador da MGM, George Bassman[76]. Partindo da criação de *I'm hanging on to you*, que a dupla havia escrito para o musical da *Broadway Hooray for What!* (1937) e que havia sido deixada de lado do espetáculo, a dupla lembrou-se da melodia, pensando ser apropriada para a ocasião. Adaptada, a canção originou *If I only had a brain*. Bassman, então, apropriou-

[76] Bassman é creditado como um dos arranjadores de música em *O mágico de Oz* (1939). Mais notavelmente foi o responsável pelos minutos que acompanham a sequência do tornado.

se do tema secundário, manteve a melodia e a derivou, criando assim as personalidades para o Homem de Lata em *If I only had a heart* e para o Leão Covarde em *If I only had a nerve* (HARMETZ, 1989, p.72), na intenção de conduzir espectador por uma caminho de unidade narrativa, como defende Chion (1997).

3.2.1 O ESPANTALHO

Seguindo pela Estrada de Tijolos Amarelos, Dorothy se vê frente a uma bifurcação do caminho. Confusa com qual direção deve tomar, recebe orientações de um espantalho. Neste momento do filme, muito provável que o espectador já tenha feito a associação entre o personagem de palha de Oz e o funcionário atrapalhado da fazenda, no Kansas, descrito anteriormente.

Ao encontrar o Espantalho, Dorothy, na Cena 28, demonstra não entender muito bem o que está acontecendo naquele mundo tão diferente do seu. Surpresa em ver o personagem de palha falando, a menina é questionada se está assustada com o fato de um espantalho falar. Prontamente, sem muito raciocinar, Dorothy responde que apenas está preocupada se ele se machucou ao cair do suporte que o segurava. Decepcionado e com dificuldades de parar em pé, o Espantalho lamenta não assustar ninguém, nem ao menos os corvos os quais deveria espantar da plantação. Sente-se um fracassado por não ter um cérebro. Esta cena é uma mescla dos três fenômenos descritos por Todorov (1981). É fantástico à medida que um espantalho falar é uma ocorrência impossível. É estranho, pois ninguém consegue falar sem a presença de um cérebro, nem mesmo no mundo da fantasia, ao mesmo tempo que se torna maravilhoso, à medida que um ser que anda e fala tem consciência da ausência de seu próprio cérebro.

Esta cena caracteriza que, ao longo do percurso, a menina cria identidade com o maravilhoso, construindo em si a sensação de pertencimento àquele mundo tão diferente do seu que, no entanto, não conflita com seu objetivo maior, que é voltar para casa, conforme afirma Justin G. Schiller[77]: “Dorothy aceita a realidade empírica do que experimenta, sabe o que quer e parte para fazer o que for preciso para conseguir” (SCHILLER apud HEARN, 2000, p. 13).

---

[77] Justin G. Schiller é um dos principais fundadores do *The International Wizard of Oz Club*, em 1957

O diálogo inicial desta cena em especial, é importante para a construção da ideia de um significado sintomático em que a falta de coordenação do Espantalho é a representação da falta de habilidade de Dorothy em lidar com as situações que envolvem a racionalidade. Para o espectador, reforça as características da personalidade de Dorothy como uma menina doce, ingênua, benevolente e infantilizada, uma vez que se veste, fala e se comporta como uma criança menor do que sua idade cronológica aparenta.

Assim como a música *Over the rainbow* apresentou as angústias de Dorothy, *If I only had a brain é* o que colabora na compreensão da personalidade do Espantalho, bem como seus sentimentos, desejos e frustrações pelo espectador, fortalecendo a narrativa fílmica e favorecendo a construção de significados. A este respeito, Chion (19997) afirma que:

> Nos filmes musicais a música serve como um ponto de apoio, como um fio condutor rítmico, a um conjunto de ritmos visuais mais distantes e sutis, que são construídos para os olhos (CHION, 1997, p. 51)

Ainda vale ressaltar que, mesmo sem ter um cérebro, ao longo de todo o filme, as ideias e os planos de ação sempre partem do Espantalho, a exemplo de como soltá-lo do suporte em que estava preso, ou também sobre a estratégia utilizada para entrarem no castelo da Bruxa Malvada do Oeste. Retomando o conceito de Von Franz (1993) sobre os chapéus serem a externalização dos conteúdos do inconsciente e, paralelo a isso, percebendo o grande chapéu do Espantalho, pode-se entender que assim como Dorothy, o Espantalho já possui o cérebro e todas as características do pensar, apenas não tem consciência desse fato, o que pode ser conferido na canção *If I only had a brain*, quando ao longo de toda a letra da música pensa nas diversas coisas que faria se tivesse um cérebro. Na verdade, o personagem já executa todas elas, a exemplo do que se pode conferir: *Eu poderia passar as horas / Conferindo com as flores / Consultando a chuva / E minha cabeça estaria coçando / Enquanto meus pensamentos estavam ocupados se chocando / Se eu tivesse apenas um cérebro.* Mais tarde, esta mesma constatação é endossada pelo Mágico, que, assim como Dorothy não tem controle sobre sua razão e, ao final da história, se encontra realinhada e pronta a “voltar ao lar”.

Figura 38: Letra *If I only had a brain*

I could wile away the hours	Eu poderia passar as horas
Conferrin' with the flowers	Conferindo com as flores
Consultin' with the rain	Consultando a chuva
And my head I'd be scratchin'	E minha cabeça estaria coçando
While my thoughts were busy hatchin'	Enquanto meus pensamentos estavam ocupados se chocando
If I only had a brain	Se eu tivesse apenas um cérebro
I'd unravel any riddle	Eu desvendaria qualquer enigma
For any individ'le	Para qualquer indivíduo
In trouble or in pain	Com problemas ou com dor
With the thoughts you'd be thinkin'	Com os pensamentos que você pensaria
You could be another Lincoln	Você poderia ser outro Lincoln
If you only had a brain	Se você tivesse apenas um cérebro
Oh, I would tell you why	Oh, eu diria por que
The ocean's near the shore	O oceano está perto da costa
I could think of things I never thunk before	Eu conseguia pensar em coisas que nunca pensei antes
And then I'd sit and think some more	E então eu sentaria e pensaria um pouco mais
I would not be just a nuffin'	Eu não seria apenas um chato
My head all full of stuffin'	Minha cabeça toda cheia de coisas
My heart all full of pain	Meu coração todo cheio de dor
I would dance and be merry	Eu dançaria e seria feliz
Life would be a ding-a-derry	A vida seria um *ding-a-derry*
If I only had a brain	Se eu tivesse apenas um cérebro

Fonte: *Elab/orado pela autora*

A Cena 29, é mais uma em que se pode conferir os tons esverdeados predominantes no cenário. O figurino do próprio Espantalho é de um tom verde musgo e complementa o gradiente dos diversos nuances esverdeados. Em Primeiro Plano, a câmera enquadra Dorothy que, lamentando a infelicidade de seu novo amigo, questiona-o sobre o que faria se tivesse um cérebro, tornando profícua a dissolução de áudio.

Cena 29

1- Em Plano Médio, a câmera enquadra o Espantalho à esquerda de Dorothy. Ambos sentados à grama, ao lado de fora do milharal. O olhar do Espantalho busca em sua mente ausente a resposta para o questionamento de Dorothy. Gesticula e arregala os olhos, como quem está certo sobre suas afirmações. Corre o antebraço direito sobre a testa, com a intensão de demonstrar exaustão a respeito das diversas coisas que faria se tivesse um cérebro. A seguir, rola sobre a grama, parando em meio da Estrada de Tijolos Amarelos. A câmera o acompanha e abre para um Plano Americano, a fim de enquadrar Dorothy, que corre para socorrê-lo

2- Em Plano Americano o Espantalho encontra dificuldades para ficar em pé, intensificando o gesticular e as expressões faciais.

3- Em Meio-Primeiro Plano a câmera focaliza Dorothy a esquerda do Espantalho, para que a menina participe da canção. Dorothy também lamenta as diversas coisas que o Espantalho poderia fazer se tivesse um cérebro.

4- Em Plano Ameriano, de uma maneira caricata, o Espantalho estufa o peito e engrossa a voz, sugerindo ser um intelectual. Executa passos de dança descordenados e dá um rodopio. Dorothy, de costas para a câmera, o segura para que não caia. A seguir, bem ao centro do quadro, dá outro rodopio e se ajoelha, com ar de vítima. Logo se levanta, esboçando um sorriso irônico para Dorothy

5- Em Plano Médio o Espantalho, Dorothy e Totó estão centralizados no quadro. É possível ver a bifurcação da Estrada de Tijolos Amarelos ao fundo, sugerindo os diversos caminhos que Dorothy poderia seguir. O Espantalho ainda executa outros passos descordenados até cair no chão novamente.

Na verdade, o Espantalho, assim como Dorothy, é um sonhador. Dorothy em *Over the rainbow* sonha com um lugar em que não existam problemas. O Espantalho, por sua vez, em *If I only had a brain* sonha sobre o que faria se tivesse um cérebro, a exemplo da frase "...*eu dançaria e seria feliz"*.

O momento em que o Espantalho se junta à Dorothy na Estrada de Tijolos Amarelos e, de braços dados, caminham em direção ao Mágico, pode ser entendido como o início do processo de assimilação de Dorothy a respeito da importância do controle de sua razão, representado pela ausência de cérebro do Espantalho.

3.2.2 O HOMEM DE LATA

Em direção à Cidade das Esmeraldas, Dorothy, Totó e o Espantalho param sob as macieiras e resolvem comer algumas maçãs. O vermelho das inúmeras maçãs

desperta fome nos amigos. Esta cena retrata bem a fantasia de Todorov (1981), pois as macieiras são encantadas e mostram-se revoltadas por terem suas frutas arrancadas de si. Mais uma vez a ideia de provocar as macieiras na intenção de que as frutas sejam arremessadas, parte do Espantalho. A ideia funciona e Dorothy e o Espantalho começam a juntar as maçãs que ficaram pelo chão. Ao encontrar uma das frutas mais distantes, Dorothy se depara com um homem todo feito de lata e aparentemente corroído pela ferrugem. De um modo geral, as cores do cenário sugerem o verde das copas das árvores do entorno, em contraste com tons terrosos, de seus troncos. Seguindo o raciocínio de Bordwell e Thompson (2014) a respeito da forma fílmica como condutora das expectativas, provavelmente o espectador tenha feito a associação com o emotivo Hickory da fazenda, no Kansas.

Na Cena 32, o Homem de Lata murmura algumas palavras (pois suas articulações estão completamente enferrujadas), sugerindo uma lata de óleo que está ao lado. Então, Dorothy e o Espantalho lubrificam suas juntas questionando o motivo dele ter enferrujado. "*Mais ou menos há um ano e meio estava cortando aquela árvore. Foi quando começou a chover de repente. E quando dava uma machadada me enferrujei. Desde então, fiquei assim*", falou o Homem de Lata. Dorothy imaginou que, sendo lubrificado, tudo voltaria a ser perfeito.

Assim como fez com o Espantalho, Dorothy mostrou-se preocupada com as dores no corpo que o Homem de Lata poderia estar sentindo. Agradecendo a preocupação, o Homem de Lata afirmou que a causa de seu incômodo era o fato de ser oco por dentro, em função do funileiro ter esquecido de lhe dar um coração. Dorothy e o Espantalho mostram-se surpresos com a situação.

O dispositivo que dá sequência à música de apresentação das características e anseios do Homem de Lata ao espectador é uma batida em seu peito oco, fazendo a transição para a canção.

Figura 39: Letra If I only had a heart

When a man's an empty kettle	Quando um homem é uma chaleira vazia
He should be on his mettle	Ele deveria ter o seu valor
And yet I'm torn apart	E ainda estou despedaçado
Just because I'm presumin'	Só porque eu sou presumido
That I could be kind of human	Que eu poderia ser um pouco humano
If I only had a heart	Se eu tivesse apenas um coração
I'd be tender, I'd be gentle	Eu seria gentil, seria gentil
And awful sentimental	E terrível sentimental
Regarding love and art	Em relação ao amor e à arte
I'd be friends with the sparrows	Eu seria amigo dos pardais
And the boy that shoots the arrows	E o garoto que atira as flechas
If I only had a heart	Se eu tivesse apenas um coração
Picture me a balcony	Imagine-me uma varanda
Above a voice sings low	Acima de uma voz canta baixo
Wherefore art thou, Romeo?	Portanto és tu, Romeu?
I hear…	Eu escuto…

Fonte: *Elaborado pela autora*

Pode-se perceber que em *If I only had a heart*, Haley trabalhou muito as expressões e o olhar, uma vez que seus movimentos estavam limitados pela armadura de lata. Já no início, ao contar sua história, em Plano Médio e ao centro do quadro, o Homem de Lata olha nos olhos de seus novos amigos e também para câmera, a fim de compartilhar com o espectador o seu sofrimento pela ausência de coração. Mais uma vez há uma ruptura em função da quebra da quarta perede, conforme esclarecido por Bordwell e Thompson (2014) e, também Xavier (2003).

A seguir, em primeiro plano, dirige-se à câmera novamente e, assim como Dorothy em *Over the rainbow*, olha para o céu em busca de esperanças para a solução de seus problemas, pois, da mesma maneira que Dorothy e o Espantalho, o Homem de Lata é também um sonhador.

Durante a canção, a câmera se alterna em planos médios e primeiros planos, mostrando ora o Homem de Lata sozinho no quadro, ora com os dois amigos. Na sequência, a câmera se abre em plano geral para que Haley apresente seu número de dança. A coreografia que acompanha *If I only had a heart* é mais simples e limitada fisicamente do que a do Espantalho. Em comparação, ambos apresentam suas personalidades pela parte musicada. O solo do Espantalho tem um enfoque na sua dança descoordenada, já o Homem de Lata, que também se apresenta ao espectador pela canção, volta-se à expressividade e à emissão dos sons que são ecoados do seu corpo de lata.

Observando atentamente o Homem de Lata, sem a música, é possível perceber que seu figurino não é realmente feito de lata. A roupa é apenas de cor

metálica e, portanto, não produziria os sons apresentados no filme sem os artifícios sonoros utilizados por Bassman, que se apropriou de “bigormas, madeiras e latão para acompanhar a dança do personagem, principalmente enfatizando o apito emitido pelo funil em sua cabeça, ao soltar fumaça” (FRICKE; SCARFONE; STILLMAN, 1989).

Mais uma vez é possível apontar o fantástico, o maravilhoso e o estranho de Todorov (1981). Trata-se de uma cena fantástica uma vez que é impossível um homem real ter seu corpo feito de lata. Ainda, seguindo o que diz o autor, entende-se como estranho o fato de que, mesmo não tendo coração, o Homem de Lata externe suas emoções, chegando, muitas vezes a enferrujar com seu próprio choro, o que o torna, também, maravilhoso.

Ao final da canção, Dorothy então, tem a ideia de convidar o Homem de Lata a seguirem juntos o caminho até a Cidade das Esmeraldas, a fim de que o Mágico possa oferecer a ele um coração.

Assim como o Espantalho já possui a capacidade de pensar, apenas não tem consciência deste fato, o Homem de Lata também possui a capacidade de se emocionar, tanto é que chora.

Seguindo com o raciocínio de que a falta do cérebro no Espantalho foi entendida como a representação da ausência do domínio da razão de Dorothy, é possível compreender que a ausência de coração no Homem de Lata é a representação da ausência do domínio das emoções de Dorothy, bem como a dificuldade na mobilidade do Homem de Lata é a mesma dificuldade que Dorothy tem ao enfrentar suas emoções. Ainda, a ferrugem é uma maneira de representar as dificuldades em controlar o emocional, assim como a associação feita entre Dorothy e a carroça enferrujada, em *Over the raimbow*.

Sendo assim, na Estrada de Tijolos Amarelos, quando o Homem de Lata se junta aos amigos rumo à Cidade das Esmeraldas, pode-se afirmar que se trata da representação do entendimento de Dorothy a respeito, também, da importância do controle de suas emoções como parte do processo de sua jornada.

3.2.3 O LEÃO COVARDE

Em Oz, na Cena 38, ao encontrarem o Leão Covarde, os amigos estão amedrontados por desconhecerem os perigos da floresta que leva ao Mágico. Com

mais medo está o Leão Covarde, que posa de briguento na intenção de assustar e afastar os viajantes. Quando Totó é ameaçado, a coragem de Dorothy se sobressai e faz com que, em sua defesa, dê um tapa no focinho do Leão, que revela sua verdadeira personalidade: ser um leão covarde. Tal confronto talvez seja um dos primeiros momentos em que fica claro que, apesar de Dorothy estar na posição de heroína (mérito a ela conferido pelos Munchkins quando mata a Bruxa Malvada do Leste), ela não age do mesmo modo como os heróis costumam fazer: entrando em combate com o leão. Contrariamente a isso, ela tenta discipliná-lo, como uma mãe descontente que repreende a postura do filho.

Nesta cena, o enfrentamento tem um tom cômico, já que o Leão Covarde se põe a chorar como uma criança, em um drama exagerado, remetendo aos excessos característicos do melodrama do cinema clássico, definidos anteriormente por Aumonte e Marie (2003) e, segundo Jean-Marie Thomasseau (2005), trata-se de:

> um gênero teatral que privilegia primeiramente a emoção e a sensação. Sua principal preocupação é fazer variarem estas emoções com a alternância e o contraste de cenas calmas ou movimentadas, alegres ou patéticas. É tambémum gênero no qual a ação romanescae espetacular impede a reflexão e deixa os nervos à flor da pele. O melodrama é verdade, prática em geral um moral convencional e burguês [...], mas não se pode esquecer que ele veiculou, durante uma boa parte do século não só ideias políticas, sociais e socialistas, mas sobretudo humanitárias [...]. Os sonhos e as esperanças dos estados sociais mais dedsfavorecidos, mas também criou e manteve a efervecência de um imaginário popular, rico e vigoroso (THOMASSEAU, 2005, p. 140)

De acordo com Thomasseau (2005) o termo melodrama surgiu na Europa e alcançou grande popularidade explicada, entre ouras razões, pelo fato de ter por base o “triunfo da inocência oprimida e a punição do crime e da tirania” (THOMASSEAU, 2005, p. 34), ratificando a oposição entre o bem e o mal, descrita anteriormente, nesta pesquisa.

O que dá início ao solo do Leão Covarde, é a necessidade de compartilhar com os amigos seu sofrimento*: “... – Só quero que saibam como me sinto*”, afirma o Leão, no início da canção.

Figura 40: Letra de If I only had the nerve

Yeh, it's sad, believe me, Missy When you're born to be a sissy Without the vim and verve	Sim, é triste, acredite em mim, Missy Quando você nasceu para ser um maricas Sem vim e verve
But I could change my habits Never more be scared of rabbits If I only had the nerve	Mas eu poderia mudar meus hábitos Nunca mais tenha medo de coelhos Se eu tivesse apenas a coragem
I'm afraid there's no denying I'm just an awful dandy-lion A fate I don't desserve	Receio que não há como negar Eu sou apenas um terrível leão-dândi Um destino que eu não mereço
But I could show my prowess Be a lion, not a mouse If I only had the nerve	Mas eu poderia mostrar minha coragem Seja um leão, não um rato Se eu tivesse apenas a coragem
Oh I'd be in my stride A king down to the core Oh I roar the way I never roared before And then I'd rrwuff And roar some more	Oh, eu estaria no meu caminho Um rei até o âmago Oh, eu rugi do jeito que nunca rugi antes E então eu *rrwuff* E rugir um pouco mais
I would show the dinosaurus Who's king around the forus A king they's better serve	Eu mostraria o dinossauro Quem é rei em todo o fórum Um rei que eles servem melhor
And with my regal beezer I could be another ceaser If I only had the nerve	E com meu zumbido real Eu poderia ser outro Cézar Se eu tivesse apenas a coragem
I'd be brave as a blizzard I'd be gentle as a lizard I'd be clever as a gizzard If the Wizard is a Wizard who will serve?	Eu seria corajoso como uma nevasca Eu seria gentil como um lagarto Eu seria inteligente como uma moela Se o Assistente for um Assistente, quem servirá?
Then I'm sure to get a brain A heart,...	Então eu tenho certeza de ter um cérebro Um coração,...

Fonte: Elaborado pela autora.

Bert Lahr fez do Leão Covarde o personagem cômico de *O mágico de Oz (1939).* A apresentação da personalidade do Leão Covarde é feita por meio de uma interpretação de Lahr, com a intenção de transparecer ao espectador o quão vexatório é ser um leão covarde. Por meio de uma coreografia entre os cinco amigos e Totó, o Plano Americano enquadra-os, lado a lado na Estrada de Tijolos Amarelos, em que todas as atenções se voltam para o lamento do Leão Covarde. Ao mesmo tempo em que o leão narra suas frustrações, os passos de dança de cada um dos personagens vão entrando em sincronia, na representação de um quebra-cabeças que aos poucos vai se encaixando, reforçado pelas participações de cada um dos personagens, exprimindo seus anseios na canção, como se fossem um só pelo mesmo objetivo.

> *Eu seria corajoso como uma nevasca...*
> *Seria gentil como um lagarto...*
> *Seria inteligente como uma ave...*
> *Se o Mágico puder nos ajudar.*
> *Tenho certeza que terei um cérebro... um coração... um lar...*
> *E coragem* (O MÁGICO DE OZ,1939)

Em uma análise partícular, vale observar que o Espantalho e o Homem de Lata sentem-se tristes pelas ausências do cérebro e do coração, respectivamente. Do mesmo modo, Dorothy sente-se triste na sua realidade sem Totó. Já o Leão Covarde sente-se envergonhado pela sua falta de *coragem,* assim como Dorothy pelo seu

comportamento infantil. Este pensamento complementa, então, o entendimento de que, efetivamente, as ausências de cérebro, coração e coragem são as representações daquilo que se encontravam desalinhadas dentro de Dorothy. A partir disso, quando o Leão Covarde se soma aos amigos na Estrada de Tijolos Amarelos, rumo à Cidade das Esmeraldas, é possível compreender que se trata do processo de assimilação de Dorothy sobre a importância do domínio de sua razão e emoção e, também, a coragem, na busca do auto-conhecimento.

3.3 A UNIDADE

Na sequência das músicas de boas-vindas, Dorothy é orientada por Glinda, a Bruxa Boa do Norte, a seguir pela Estrada de Tijolos Amarelos. Neste momento, um dos Munchkins repete a frase de Glinda, que diz: "– *Siga a Estrada de Tijolos Amarelos*". Esta frase dispara o início de *Follow the Yellow Brick Road*, música cantada por Dorothy, Glinda e os Munchkins, seguida da canção *You are to see the Wizard,* com a letra na segunda pessoa do singular. É possível observar que *Follow the Yellow Brick Road* também conta com as figuras de linguagem propostas por Harbourg, a exemplo da aliteração resultante em *brick road* e, também da assonância entre as palavras f*ollow* e *yellow,* que em inglês tem sons semelhantes.

A melodia, a letra e a coreografia de *You're off to see the Wizard*, apresentada no início de sua jornada até a Cidade das Esmeraldas é adaptada, dando origem à música *We're off to see the wizard.* É possível perceber que, enquanto está sozinha, a letra da música se traduz em *"Você vai ver o Mágico".* A partir do encontro com o Espantalho, a letra passa a dizer "*Nós vamos ver o Mágico",* sem a introdução feita em *Follow the yellow brick road.* Para Chion (1997) "as repetições têm a vantagem de criar um sentimento de continuidade e de estabilidade que fazem com que se preste atenção conscientemente à música, sem deixar a concentração ao que se vê" (CHION, 1997, p. 51). Portanto, a cada encontro de Dorothy com um novo amigo, reforça-se a unidade narrativa por meio da música. Ainda, observa-se o leve arrastar de pés seguido de um pulinho, coreografia repetida durante toda a viagem de Dorothy, desde *You're off see a wizard*.

Figura 41: Rumo ao Mágico de Oz

Fonte: *O mágico de Oz (1939)*

Partindo do entendimento de que Dorothy vê nas ausências do cérebro do Espantalho, do coração do Homem de Lata e da coragem do Leão Covarde a representação do que está em desequilíbrio dentro de si – o fato de caminharem lado a lado pela Estrada de Tijolos Amarelos, de braços dados, reforça a compreensão de unidade, de elo, de construção. Em uma interpretação particular pode-se afirmar que ao chegar à Cidade das Esmeraldas Dorothy, acompanhada de sua razão, emoção e coragem, estivesse plena para seguir o caminho em busca do entendimento de si mesma, como se o Espantalho, o Homem de Lata e o Leão Covarde fossem todos parte de Dorothy.

Cabe ainda outra observação particular: Na realidade cinzenta do Kansas, Dorothy, baseada em sua *tristeza* e seu *medo* de perder Totó, age por impulso (sem o controle da *razão* e da *emoção)* o que a impede de encontrar a coragem para enfrentar seus problemas. O que Dorothy encontra é a vergonha (olhar de si em relação ao outro, descrito por Sartre) com seu comportamento infantil que, apenas faz com que retorne ao seu ponto de partida. Por outro lado, nas fantasias de Oz, o mesmo medo (da Bruxa Malvada do Oeste) desta vez não a paralisa, pelo contrário, motiva Dorothy a encontrar a razão (Espantalho), a emoção (Homem de Lata) e, enfim a coragem (Leão Covarde) para enfrentar seus medos, momento em que assume o controle sobre si e sobre seus impulsos.

Seguindo por este raciocínio, pode-se entender a Estrada de Tijolos Amarelos como a representação do percurso que Dorothy, precisa fazer até se descobrir pronta para voltar para casa. Cada obstáculo ultrapassado, cada frustração, tem valor individual na construção deste caminho. São as experiências vividas por Dorothy que fazem dela o que ela é. Sendo assim, para este dissernimento, é necessário ter a razão e a emoção em equilíbrio ao controle de seus medos.

Em complemento a esta interpretação particular, com base na psicologia das cores estudadas por Heller (2013), ainda é possível reforçar esta ideia pela interpretação cromática.

Figura 42: A encruzilhada

Fonte: *O mágico de Oz (1939)*

Se a busca for a uma associação afetiva, a escolha da cor para a Estrada de Tijolos Amarelos esbarra na intenção de representar a transição da infância à adolescência e suas dificuldades como processo de maturidade, uma vez que, segundo Heller (2013), “pertence também ao simbolismo do amarelo o fato de que nenhuma outra cor é tão instável quanto ela – uma pitada de vermelho transforma o amarelo em alaranjado, uma pitada de azul e ela se torna verde. [...] Mais do que todas as outras cores, ela depende das cores combinadas a ela” (HELLER, 2013, p. 152)

> O amarelo é a cor da maturidade, idade idealizada como dourada: espigas douradas, frutos dourados, folhas douradas, outono dourado. Se juntarmos maçãs ou peras verdes com outras, amarelas, e convidarmos alguém a pegar as mais maduras, as que estarão mais doces, todos irão escolher as amarelas. [...] Um antigo costume de Páscoa: quando uma moça dava a algum admirador ovos de páscoa pintados de amarelo, era sinal de aceitação (Id., ibid., p.158).

3.4 A FANTASIA E O MÁGICO

> O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural. O conceito de fantástico se define pois com relação ao real e imaginário, e estes últimos merecem algo mais que uma simples menção (TODOROV, 1981, p. 16).

Seguindo pela Estrada de Tijolos Amarelos, Dotothy e os quatro amigos, inicialmente orientados por Glinda, a Bruxa Boa do Norte, buscam encontrar na Cidade das Esmeraldas as respostas para aquilo que mais desejam: cérebro, coração, coragem e voltar para casa. O Mágico de Oz é a autoridade máxima da Cidade das Esmeraldas, o berço da fantasia onde, de acordo com a letra da canção de apresentação, todos trabalham felizes e sem muito esforço. É o lugar sem problemas almejado por Dorothy na canção *Over the rainbow*.

Os tons esverdeados presentes ao fundo da Estrada de Tijolos Amarelos e, também, ao longo de todo o cenário da Cidade das Esmeraldas podem remeter a diversas interpretações, assim como as cem nuances encontradas por Heller (2013) em seus estudos cromáticos. Dentre todas as cores, o verde é a cor intermediária do espectro, o que lhe confere o título da neutralidade entre os tons quentes e frios e o equilíbrio entre os extremos. Esta posição de “cor do meio termo” lhe atribui ora características positivas, como a “ideologia verde”, ora negativas, como tudo o que é horripilante, a exemplo de dragões, monstros de fábulas modernas e, até mesmo, os extraterrestres.

Somando-se à interpretação de Hércules (2014), que entende o verde como representação de poder, Heller (2013), complementa que o verde também se tornou conhecido como a cor do veneno. Pintores renomados como Cézane, Monet e Van Gogh frequentemente se utilizavam do verde em suas telas. O pigmento era produzido a partir do arsênico, substância de alta toxicidade, que pode ter contribuído na diabete súbita de Cézane, nos problemas emocionais de Van Gogh e na cegueira de Monet. Assim como, possivelmente, foi o responsável pela morte por intoxicação de Napoleão Bonaparte, que se refugiou em uma casa inteira tingida de verde. A autora ainda afirma, que a associação mais comum e conhecida, remete o verde à esperança. Esta ideia sobrevive em função de estar aparentada à experiência primaveril, pois:

> As analogias idiomáticas tornam isso visível: a esperança germina como a semente na primavera. A primavera significa renovação após um tempo de escassez. Também a esperança é um sentimento de que os tempos de privação estão ficando para trás (HELLER, 2013, p. 200).

Seguindo na interpretação e, com base nas afirmações de Heller (2013), em *O mágico de Oz (1939),* o verde que caracteriza a Cidade das Esmeraldas pode ser associado afetivamente ao local no qual os amigos projetam suas esperanças.

Ratificando, em *O mágico de Oz (1939),* assim como em *...E o vento levou (1939),* a narrativa se dá por meio das cores. Em uma observação particular e agregando às demais análises sobre a cor no mundo de Oz, percebe-se que o verde assume a própria representação da fantasia e tudo que está ligado ao fantástico, uma vez que no cinema contemporâneo o verde também continua a ser utilizado como a cor da magia, a exemplo de *Oz: Mágico e Poderoso (2013)*[78], *Malévola (2014)*[79] *e Vingadores: guerra infinita (2018)*[80]*.* Vale ainda ressaltar que em uma produção recente, *Coringa (2019)*[81], o verde foi usado para representar a loucura e as alucinações do personagem que, conforme visto anteriormente e defendido por Freud, a loucura nada mais é do que uma variação da fantasia.

A cor preenche todo o espaço do cenário e pode também levar o espectador a interpretá-la, por meio de uma alegoria política, na qual “os financistas conservadores que administram a Cidade das Esmeraldas forçam seus cidadãos a olharem para o mundo através das cores do dinheiro”, os *greenbacks*[82], imaginando ser a cor (o capital), a única maravilha a ser contemplada, uma vez que as coisas não são legitimamente verdes. (ROCKOFF, 1990, p. 750). Tudo depende da confiança ou do olhar subjetivo.

Em relação aos figurinos dos habitantes da Cidade das Esmeraldas, o diferencial estava na uniformidade dos diversos tons de verde do feltro (Figura 44), que conferia às jaquetas um caimento diferenciado com um custo reduzido. “Outras jaquetas eram quase idênticas, mas se diferenciavam em meio à multidão nas cenas de plano geral” (FRICKE; SCARFONE; STILLMAN, p. 57).

---

[78] *Oz: The great and powerful (2013)*, no título original.
[79] *Maleficient (2014),* no título original.
[80] Avengers: infinity war (2018), no título original
[81] Joher (2019) no título original
[82] Termo utilizado para descrever as cédulas utilizadas durante a Guerra Civil Americana, entre 1861 e 1865. O nome vem do fato de todo o verso da cédula ser impresso na cor verde.

Figura 43: Cidade das Esmeraldas

Fonte: *O mágico de Oz (1939)*

No livro de Baum (1900), para entrar na Cidade das Esmeraldas era imprescindível o uso dos óculos de lentes verdes,

> por que se não usarem os ´óculos podem ficar cegos com o brilho e o esplendor da Cidade das Esmeraldas. Mesmo as pessoas que vivem na Cidade usasm esses óculos dia e noite. E os óculos são presos às pessoas por chave para não poderem ser tirados, porque foi esa a ordem de Oz desde que a cidade foi construída, e a única chave capaz de desprender os óculos fica comigo (BAUM, 2015, p. 135)

Mais tarde, quando descobrem que o Mágico era um farsante, descobrem também que a Cidade das Esmeraldas nunca foi verde e que era mais um dos truques do Mágico para que lhe obedecessem. Na produção de 1939, Fleming não adotou os óculos, optando por realmente colorir a Cidade em tons esverdeados.

Retomando à produção de 1939, assim como na realidade do Kansas, a busca de Dorothy pelos conselhos do Professor Marvel é desmascarada pelo espectador, na fantasia de Oz, Totó tem esta finalidade e, instintivamente, puxa a cortina revelando que o Mágico não passava de um farsante.

Em continuidade da construção de um significado sintomático para *O mágico de Oz* (1939), é possível entender, então, que Dorothy depositava suas esperanças de vida, tanto nas premonições do Professor Marvel (na realidade), bem como a expectativa de voltar para casa no poder conferido ao Mágico de Oz (na fantasia). O que se percebe ao final, é que este poder não é real, mas um simulacro[83],

[83] O simulacro corresponde às representações que tentam dar veracidade a algo que não é equivalente ao seu real (BAUDRILLARD, 1981, p. 13)

na representação de que não se pode buscar além de si, respostas encontradas em si mesma.

Figura 44: Figurino da Cidade das Esmeraldas

Fonte: *O mágico de Oz (1939)*

3.5 A VOLTA AO LAR

Dorothy então, pronta a voltar para casa de balão com o Mágico de Oz, é pega de surpresa por Totó, que salta atrás de um gato. A menina, instintivamente, se põe atrás do cãozinho e perde a oportunidade de voltar para casa. Sem mais esperanças, percebe-se sozinha, uma vez que todos já tiveram seus desejos atendidos. Novamente Glinda, com seu ar matriarcal, informa Dorothy de que, assim como seus amigos, ela sempre possuiu dentro de si condições de voltar para casa, mas que precisava se perceber pronta a fazê-la. Cabe aqui referenciar uma lenda popular citada por Von Franz (1993), denominada *O Artífice dos Sonhos*. A história trata da discussão entre os deuses, após haver criado a raça humana, a respeito de onde esconder as respostas para as questões da vida, para que, assim, os homens se vissem obrigados a procurá-las:

> – Podemos escondê-las no topo de uma montanha. Eles nunca irão procurar lá – disse um deus.
> – Não – disseram os outros – Eles logo as encontrarão.
> – Podemos ocultá-las no centro da Terra. Eles nunca irão procurar lá. sugeriu outro deus.
> – Não – replicaram os outros – Eles logo as encontrarão.
> – Então outro deus disse: – Podemos escondê-las no fundo do mar. Eles nunca irão procurar lá
> – Não – disseram os outros. –Eles logo as encontrarão.
> Todos se calaram...
> Depois de algum tempo outro deus sugeriu:

> – Devemos colocar as respostas às questões da vida dentro dos homens. Eles nunca irão procurar lá.
> E assim foi feito (VON FRANZ, 1993, p. 117).

Consciente deste fato, Dorothy bate os tornozelos três vezes, e os mágicos Sapatinhos de Rubi levam a menina novamente em uma viagem.

Antes mesmo do retorno ao Kansas, o espectador, com base nos conceitos apresentados por Bordwell e Thompson (2014) a respeito da forma fílmica e das repetições como condutoras das expectativas, traça um comparativo em que a realidade do Kansas foi representado em tons de sépia e a fantasia de Oz em colorido e projeta, por meio de uma antecipação inconsciente, que as cores do filme também retornarão ao sépia (BORDWELL; THOMPSON, 2014, p. 137), o que realmente acontece.

De volta ao cinza do Kansas, a frase “Não há lugar como o nosso lar” é carregada de significados, uma vez que, por meio de uma formação clássica em *tableau*[84], Fleming sinaliza a recomposição familiar, a regeneração de Dorothy, prepara para a celebração final do filme, apontando um futuro de felicidade geral (assim como nos contos de fadas), sob um olhar “encenado”, conforme descreve Xavier (2003), a respeito das características do melodrama teatral, uma vez que, segundo o autor, o espectador do cinema clássico é herdeiro do lugar ocupado pelo espectador do teatro, principalmente pelo fato de a câmera cinematográfica revelar um espaço articulado para representar a realidade na busca da ilusão (XAVIER, 2003, p. 68). Somando-se a este discurso, Bordwell caracteriza o estilo *tableau* como sendo a cena representada por uma câmera bem distante da ação, na qual os artistas encenam um drama em cenas prolongadas. Com poucos cortes, exceto para juntar as cenas.

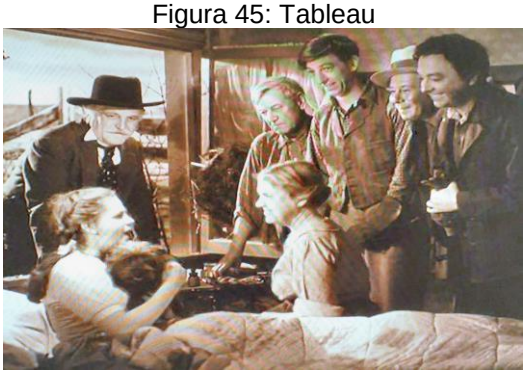
> A abordagem é chamada “estilo tableau”, porque as performances do palco da época costumavam ser organizadas para parecerem imagens (o *tableau* em francês significa pintura, mas também um layout conscientemente pictórico dos atores no palco). E muitas cenas do período parecem pinturas cuidadosamente compostas ou produtos teatrais. O novo estilo passou a ser conhecido como estilo popular (PLATINGA apud BORDWELL, [85]

---

[84] Termo utilizada na pintura viva. É uma expressão francesa para definir a representação por um grupo de atores ou modelos de uma obra pictórica preexistente ou inédita. Tradição do século XIX, advinda do teatro, herdada pelo cinema, com o objetivo de simular uma situação.

[85] PLANTINGA, C. Folk Psychology for film critcs and scholars. Projects 5, 2, 26-50. Disponível em www. davidbordwell.net. Acesso em 16 out. 2019.

Figura 45: Tableau



Fonte: Página de pesquisa do Google[86]

Em um olhar particular, entende-se que nesta cena a quebra da quarta parede teve a intenção de romper a imersão do espectador na fantasia, trazendo-o para realidade.

> O ilusionismo, fonte de envolvimento da platéia, é então assumido como a ponte privilegiada no caminho da compreensão da experiência humana, da assimilação de valores, da explicitação de movimentos do coração. Tal demanda, própria do universo da ilustração do século XVIII, tem seus desdobramentos e, depois da Revolução Francesa, em outra atmosfera social e política, explode no teatro popular de 1800. Aí se consolida o gênero dramático de massas por excelência: o melodrama. Esse tem sido, por meio do teatro (século XIX), do cinema (século XX) e da TV (1950), a manifestação mais contundente de uma busca de expressividade (psicológica, moral) em que tudo se quer ver estampado na superrfície do mundo, na ênfase do gesto, no trejeito do rosto, na eloquência da voz. Apanágio do exagero e do excesso, o melodrama é o gênero afim às grandes revelações, às encenações do acesso a uma verdade que se desvenda após um sem-número de mistérios, equívocos, pistas falsas, vilanias. Intenso nas ações e sentimentos, carrega nas reviravoltas, ansioso pelo efeito, e a comunicação, envolvendo toda uma pedagogia em que o nosso olhar é convidado a aprender formas mais imediatas do reconhecimento da virtude ou do pecado (XAVIER, 2003, p. 39).

Xavier (2003) ainda afirma que, é justamente o melodrama o responsável por fornecer ao espectador uma espécie de “manual moral”, apresentando a dualidade entre o bem e o mal e que, conforme analisado no Capítulo 2, e afirmado por Altman (1987), é uma das características presentes também no musical do cinema clássico.

Na realidade do Kansas, na Cena 96, Dorothy está em seu quarto, na presença de todos os personagens apresentados ao longo da história. O espectador entende que a menina está voltando de um sonho, mas Dorothy mostra-se confusa diante da realidade, afirmando ter realmente vivido todas aquelas experiências

[86] Disponível em. <https://internetmonk.com/archive/71177>. Acesso em 13 out. 2019.

fantásticas. Questiona-se do fato de tudo não ter passado de um sonho, uma vez que reconhece a presença de cada um dos seus amigos, como duplos em sua jornada. A dúvida do sonho ou realidade independe de saber que o lar e a família são o lugar onde sempre ela deveria estar. O fato de Dorothy ter retornado ao lar reporta ao final feliz proposto pelos contos de fadas.

No entendimento de Freud (1900), o sonho é um processo de projeção da realidade imaginada, ao qual denomina de “processo figurativo do sonho”: uma manifestação natural do inconsciente. A respeito deste paradoxo de semelhança entre o que é desejado e o que é real descrito por Freud, Didi-Hüberman (2013) escreveu:

> Mas em que essa evocação do trabalho do sonho concerne exatamente a nossa questão? Não nos preveniu Freud desde o início contra toda apreensão “artística” do trabalho do sonho, ao separar energicamente o rébus, apresentado como paradigma onírico, da ideia comum de um sonho concebido como desenho representativo? Sim, ele o fez, e a localização de exemplos “artísticos” no texto freudiano evidentemente não basta para nos esclarecer sobre o valor profundo de tais exemplos. A questão da estética freudiana, a questão de saber o que Freud pensava da arte ou de que maneira esperava explicar psicanaliticamente a criatividade artística [...]. O problema aqui é bem diferente: tratar-se-ia apenas [...] de compreender como a noção freudiana de *figurabilidade*, se ela “abre” [...] o conceito clássico de representação, pode dizer respeito ou atingir nosso olhar sobre as imagens da arte. Em suma, como o “abrir-se” da representação pode nos mostrar algo mais naquilo que habitualmente chamamos de as representações da pintura (HÜBERMAN, 2013, p. 203 e 204).

Para Von Franz (1993) a vida consciente desenvolve-se por meio dos sonhos e “apontam para o indivíduo o sentido único da sua vida também única” (VON FRANZ, 1993, p.113). Ainda, diferencia os sonhos jovens dos sonhos dos adultos, entendendo que o primeiro tem o objetivo de adaptação da difícil transição da vida, como é o caso de Dorothy.

Combinando as afirmações de Freud (1900) às de Von Franz (1993), em uma representação sintomática no filme *O mágico de Oz (1939),* pode-se entender o sonho como a maneira encontrada pela narrativa de levar Dorothy ao realinhamento de seu ego. Sendo assim, retomando as ideias de Sartre a respeito do afastamento de si para a compreensão de si mesmo, discorrido anteriormente em que afirma que a melhor exemplificação de nós pode ser dada pelo espectador de uma representação teatral, “cuja consciência se esgota na captação do espetáculo imaginário, na previsão dos acontecimentos por esquemas antecendentes, na disposição como sendo o herói, o traidor, a prisioneira, etc..., espectador esse que, todavia, no próprio surgimento que

o constitui como consciência do espetáculo, faz-se não teticamente consciência (de) ser co-espectador do espetáculo" (SARTRE, 1943, p. 512) e, somado às afirmações de Estés (1999) sobre o processo de resgate de si e de sua consciência[87], o qual denomina de "retorno ao lar" (ESTÉS, 1999, 192), pode-se, por meio de analogia, afirmar que a volta para o Kansas é entendido como o resgate do equilíbrio pessoal de Dorothy, que se encontrava em desalinho. Quando a menina descobre que a capacidade de voltar sempre esteve dentro dela, metaforicamente entende-se a percepção e a retomada do domínio sobre suas emoções e sentimentos. Sendo assim, da frase "*Não há melhor lugar do que o nosso lar*", infere-se "Não há nada melhor do que recuperar o controle das nossas emoções e sentimentos e voltar à consciência".

Por meio da análise deste capítulo, buscou-se unir as deduções levantadas nos primeiros dois capítulos, seguindo por uma esteira de interpretações que, aliadas à narrativa dos personagens do mundo colorido e às teorias da fantasia e das cores, resultou na construção de significados que justificaram, na produção de *O mágico de Oz (1939)*, a presença da cor como um dos elementos fantásticos. Sendo assim, pode-se concluir, ao final dessa pesquisa, que tanto as músicas, como as cores, foram ferramentas primordiais na construção da fantasia no filme *O mágico de Oz (1939)*, podendo caracterizá-lo como um sub-gênero denominado fantasia musical.

[87] No livro de Estés, refere-se ao fato de que todos nós precisamos, com regularidade, usar nossos instintos e descobrir o caminho de volta ao lar, de volta às origens. Estés usa o termo "selvagem"

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No contexto da cultura cinematográfica, o fantástico pode ser definido de um modo suficientemente convincente, apesar das mesclas em que convive com outros géneros. Se, como afirma Bordwell e Thompson (2014) a causalidade é, na concepção da narrativa do cinema clássico, uma das características fundamentais para a seu entendimento, o filme fantástico é aquele onde essa mesma causalidade mais se afasta do que se entende por realidade e das leis comuns do quotidiano.

Em *O mágico de Oz (1939)* as relações de causa-efeito como as conhecemos são constantemente desafiadas, seja ou na mente dos personagens, ou na supensão momentânea da descrença vivida pelo espectador em que, conforme defendido por Samósata (2012), tudo acaba por, a certo momento e em certas condições, se tornar possível. As leis do mundo e as suas premissas são quebradas e um novo regime de causalidade é instaurado. Novos conceitos e justificativas entram em vigor. Daí que se compreende a forma como a magia surge como motivo e como contexto desta narrativa. Como afirmou Munari (1997), o fantástico acabará então, por estar muitas vezes ligado ao sobrenatural. E nesse aspecto as oposições entre o bem e o mal defendidas por Altman (1987) adquirem os seus poderes e as suas competências nas mais diversas instâncias. Esta quebra das leis e expectativas quotidianas convida o espectador para mundos desconhecidos, permitindo viajar ao passado, atravessar épocas e continentes, descobrir lugares puramente imaginários e, muitas vezes, apenas imaginados na mente das personagens, como é o caso de Dorothy. Este fascínio por universos diferentes da realidade não é exclusividade do cinema. Os sonhos muito chamaram a atenção de Freud (1900) e de Jung (2000) em seus estudos sobre o inconsciente. Também, conforme afirmado por Costa (2005), o cinema sempre manteve uma relação de grande proximidade e influência com outras artes, e não seria diferente em relação ao imaginário fantástico, sem esquecer a tradição literária dos contos de fadas definida por Von Franz (1993), abundante neste campo e que deu origem a esta pesquisa com o livro de Baum (1900).

Desta maneira, pode-se constatar que desde os seus primórdios, com as trucagens de Méliès no primeiro cinema até à atualidade, o fantástico detém uma forte presença na história cinematográfica. Pode-se ainda mencionar a ligação díspar que o fantástico mantém com outros géneros cinematográficos, a exemplo do melodrama,

originado no espetáculo teatral e, em especial, com o género musical, em que a mesma verosimilhança realista é desafiada.

O musical atribui à música a importância da sua essência. Em *O mágico de Oz (1939)* a música assume a função não apenas de um complemento dramático das situações ou, ainda, da condução dos personagens, mas de um dispositivo narrativo em si mesmo, sem se sobresair à trama, surgindo a partir do próprio desenvolvimento da história e determinando os comportamentos dos personagens. Isto significa que a música nesta produção de 1939 detém um papel singular na morfologia da narrativa. Se existe aspecto que nitidamente distingue o musical clássico dos outros gêneros, pode-se afirmar que é a maneira como a música se comporta na trama, integrando-a no próprio universo e desafiando a realidade por meio do canto e da dança. Os momentos coreográficos, ou as sequências cantadas pelos personagens, tanto no Kansas como em Oz são, portanto, o que caracteriza *O mágico de Oz (1939)* como pertencente ao gênero musical. Nesses momentos, os personagens expõem seus sentimentos e pensamentos, as suas motivações e decisões. De acordo com Bordwell e Thompson (2014), são essas sequências que possibilitam a caracterização dos personagens e propulsionam o desenvolvimento da ação. Ainda, é por meio destes momentos que é possível perceber a *mise-en-scène* como parte de um todo, com coreografias de grande dimensão, cenários e efeitos especiais apresentadas por meio de uma paleta cromática de grande diversidade, mesmo recorrendo à montagem em tons de sépia, figurinos e outros elementos.

Considerando a produção de *O mágico de Oz (1939)* em um período de crise política e social como a Grande Depressão Americana e entre duas guerras mundiais, esta obra fantástica assume a forma escapista da realidade quotidiana, descrita por Aumont e Marie (2003) e Marcondes Filho (2002), que é finalizada por meio do “padrão moral final feliz”, tão presente nos musicais e nos melodramas do período clássico. Sendo assim, Dorothy reforça o moral heróico capaz de superar as adversidades presentes nos filmes do gênero.

As coreografias visuais e rítmicas dos personagens, bem como as músicas de Arlen e Harburg, combinadas ao Technicolor pensado por Fleming, foram capazes de, por si só, sugerir mundos feéricos, permitindo ao espectador as experiências do fantástico, do estranho e do maravilhoso definidos por Todorov (1981). Ainda, o filme de 1939 proporcionou por meio da música e da fantasia, a interpretação de diversos significados, a exemplo do entendimento sobre as emoções e sobre o auto-

conhecimento de Dorothy, propostos por Estès, Von Franz, Sartre, Freud e Jung e que, em uma análise particular, entende os personagens do Espantalho, do Homem de Lata e do Leão Covarde como sendo todos parte de Dorothy.

Se, após o período áureo dos musicais ao qual pertence *O mágico de Oz (1939)* seguiu-se um acentuado declínio na produção do gênero, a verdade é que este mesmo tem despertado o interesse frequente das novas produções, com propostas que partem das premissas descritas por Altman (1987).

Diante disso, pode-se confirmar a inicial ideia de que *O mágico de Oz (1939)* é uma produção híbrida denominada fantasia musical, uma vez que a cor intensa presente nos cenários e nos figurinos, associados às músicas que, em cada personagem, somavam elementos na *mise-en-scène e* engrandeciam a narrativa fantástica, trabalharam efetivamente na produção dos sentidos.

Se por um lado, a realidade fez com que o medo de Dorothy a impedisse de resolver seus problemas, encontrando apenas vergonha de si, a fantasia a fez enxergar sobre a necessidade de vencer o medo e seguir em um processo de resgate de si e de sua consciência, por meio de um filme adaptado de um conto de fadas.

REFERÊNCIAS

ADAMATTI, Margarida M. **Caminhos cruzados entre intermidialidade, star system e música no Ébrio de Gilda de Abreu.** Intexto, Porto Alegre, UFRGS, n. 42, p. 166-187, maio/ago. 2018. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/75278/47817. Acesso em: 10 out. 2019.

ADAMSON, Kayleigh M. **"Somewhere over the rainbow":** the gay anthem of the century. In: Queer Cultura Collection: England and Woman's Studies 245: Introduction to lesbian and gay studies. Net, Londres. 2015. Disponível em https://sites.psu.edu/245spring2015/2015/04/01/somewhere-over-the-rainbow-the-gay-anthem-of-the-century/. Acesso em 13 jul. 2019.

ALLEN, Minoo. **Classic Movie Hub**. 15 set/ 2013. Disponível em: <http://www.classicmoviehub.com/blog/movie-musicals-101-integrated-vs-backstage-2/>. Acesso em 14 mai. 2019.

ALTMAN, Rick. **Sound theory, sound practice.** Nova York: Routledge. 1992, p. 126-137.

_____. **The American film musical**. Indianápolis: Indiana University Press. 1987.

_____. **The Musical.** In: NOWELL-SMITH, Geoffrey (Org.). The Oxford History of World Cinema. Oxford: Oxford University Press, 1997.

ARISTÓTELES. **Política.** Tradução: Antônio Campelo Amaral e Carlos de Carvalho Gomes.da Moeda, 1990. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa

AUMONT Jacques. O cinema e a encenação. Tradução: Pedro Eloi Duarte, Texto e Grafia Ltda. Lisboa, 2008

AUMONT, Jacques et.al. **A estética do filme.** Tradução: Marina Appenzeller. Campinas: Papirus. 1994.

AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Papirus Editora. 2003, p. 231-232 e 278.

_____. **A análise do fime**. Tradução: Marcelo Felix. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2013.

AYLESWORTH, Thomas. **History of Movie Musicals**. Nova York: Gallery Books. 1984.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulações e simulacros**. Tradução: Maria João da Costa Pereira. Lisboa, Relógio D'água, 1981.

BAUM, L. Frank. **O mágico de Oz.** Tradução Sérgio Flaksman. Rio de Janeiro: Zahar. 2015.

BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Tradução: Luís Carlos Borges. Campinas: Unicamp. 2013.

_____. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Tradução Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas: Papirus. 2008.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução.** Tradução Roberta Gregoli. São Paulo: Edusp. 2014.

BRANTLEY, Ben. **Critics notebook:** why Oz is a state of mind in gay life and drag shows. In: New York Times. Net, Nova York. 1994. Disponível em <https://www.nytimes.com/1994/06/28/movies/critic-s-notebook-why-oz-is-a-state-of-mind-in-gay-life-and-drag-shows.html?pagewanted=all&src=pm>. Acesso em 12 jul. 2019. Acesso em 15 jul. 2019.

CAILLOIS, Roger. **Images, images.** Paris: Corti, 1966. p. 11.

_____. **O mito e o homem.** Lisboa: Edições 70. 1972.

CAGE, Ken; MOYRA, Evans. **Gayle: The language of Kinks and Queens. A history and dictionary of gay language in South Africa.** Cape Town: Jacana, 2003. p. 10.

CHION, Michel. **La música en el cine.** Tradução: Manuel Frau. Paidós, Espanha. 1997.

_____. **Audio-Vision: sound on screen.** Tradução: Claudia Gorbman, New York, Columbia University Press. Net, Nova York. 1994

COSTA, Flávia C. **O primeiro cinema:** espetáculo, narração, domesticação. Rio de Janeiro: Azougue. 2005.

_____. Primeiro cinema. In: Mascarello, F. **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus. 2006, p. 17-51.

COTTA VAZ, Mark & BARRON, Craig. **The invisible art:** the legends of movie painting. San Francisco: Chronicle Books. 2004, p. 54-57.

DARNTON, Robert. **O grande massacre de gatos.** Tradução: Sonia Coutinho. São Paulo: Companhia das Letras, 1988

DELEUZE, Gilles. **Espinosa e o problema da expressão**. Disponível em: http://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/12/DELEUZE-G.-Espinosa-e-o-Problema-da-Expressão1.pdf

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**: questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34. 1990, 2013.

EDER, Bruce. **Original soundtrack:** The wizard of Oz [Rhino original soundtrack deluxe edition]. In: AllMusic. Net, Ann Arbor. Disponível em <https://www.allmusic.com/album/the-wizard-of-oz-rhino-original-soundtrack-deluxe-edition-mw0000192368>. Acesso em 16 mai. 2019.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme.** Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar. 2002.

EKMAN, Paul. A linguagem das emoções. Tradução Carlos Szlak. São Paulo, Lua de Papel, 2003

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem.** Tradução: Waldéa Barcellos. Rocco, 1999

FREUD, Sigmund. **O poeta e o fantasiar**. 1906, 1911.

_____. **A interpretação dos sonhos -** Vol 4. São Paulo. Companhia das Letras, 1900.

_____. **A repressão**. In Obras completas. Vol 12. São Paulo. Companhia das Letras. 2005. P. 61-112

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas.** Tradução: Salma Tannus Muchail. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes. 1999.

FRICKE, John; SCARFONE, Jay; STILLMAN, William. **The Wizard of Oz: The oficial 50th Anniversary Pictorial History**. Warner Books. 1989.

HARMETZ, Aljean. **The making of the Wizard of Oz.** New York, Delta. 1989.

HEARN, Michael Patrick. **The Hatching of Father Goose.** The Baum Bungle, Vol. 43 nº3 – Winter. 1999, p.45.

_____ **The annoteded Wizard of Oz**. Nova York: Norton & Company, 2000

HELLER, Eva. **A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão**. Tradução: Maria Lúcia Lopes da Silva. São Paulo: Ed. G.Gili Ltda. 2014

HÉRCULES, Laura Carvalho. A cor na análise fílmica: um olhar sobre o moderno cinema frânces. Revista Comunicacion, São Paulo, v.1, n.10, ago. 2012. Disponível em: http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa8/101.A_cor_na_analise_filmicaum_olhar_sobre_o_moderno_cinema_frances.pdf. Acesso em: 13 out. 2019.

HOW TECHNICOLOR changed movies. Net, Vox. 2017. Documentário. Streaming (11 min). Son. Color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=Mqaobr6w6_I>. Acesso em 15 fev. 2019.

JACKSON, Rosemary**. Fantasy: the literature of subversion.** Nova York: Methuen. 1981.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução: Maria Luiza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000

KALMUS, Natalie. **Color Consciousness.** Jornal da Sociedade de Cinema. 1935. Hollywood (p. 139-147). Disponível em <https://translate.google.com/translate?hl=pt-BR&sl=en&u=https://www.eastman.org/sites/default/files/technicolor/pdfs/ColorConsultants_ColorConsciousness.pdf&prev=search>. Acesso em 17 abr. 2019.

KEMP, Philip. **Tudo sobre cinema.** Tradução de Fabiano Morais**.** Rio de Janeiro: Sextante. 2011.

LAYTON, James; PIERCE, David. **The Dawn of Technicolor:** 1915-1935. George Eastman House. Annoteded Edition. 2015.

LIGHTMAN, Heber A. (Ed.). American Cinematographer, v. 50, n.1, 1969.

MARTINEZ, Monica; SILVA, Paulo C. **Fenomenologia**: o uso como método em Comunicação. In: Revista E-compós, v. 17, n 2, mai./ago. 2014. Bet, Brasília: E-compós. Disponível em <www.e-compos.org.br/e-compos/article/download/1012/762/>. Acesso em 5 jul. 2019.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Televisão**: a vida pelo vídeo**.** São Paulo: Moderna. 2002.

MATTINGLY, David. **The digital matte painting Handbook.** Wiley Publishing Inc. Indianápolis – Indiana, 2011 – Chapter 1. Não paginado. Disponível em: < https://books.google.com.br/books/about/The_Digital_Matte_Painting_Handbook.html?id=09PyVeSXiPsC&redir_esc=y>. Acesso em 4 abr. 2019.

MORIN, Edgar. **As estrelas: mito e sedução no cinema.** Tradução: Luciano Trigo.José Olympio. Rio de Janeiro, 1989.

_____. **Cultura de massas no século XX: neurose** Tradução: Maura Ribeiro Sardinha. Forense Universitária, 2002

MOVIE MUSICALS. In: Classic Movie Hub. Net, Los Angeles. Disponível em <https://www.classicmoviehub.com/blog/movie-musicals-101-integrated-vs-backstage-2/>. Acesso em 13 fev. 2019.

MUNARI, Bruno. **Fantasia:** imaginação, criatividade, inventividade. Tradução José Jacinto Correia Serra. Edições 70, Lisboa. 1997.

NAMORA, Ricardo. **Teoria da literatura e interpretação: o século XX em 3 argumentos.** Imprensa da Universidade de Coimbra. Net, Coimbra. 2014. p. 137. Disponível em <https://books.google.com.br/books?id=hQSPCwAAQBAJ&pg=PA137&lpg=PA137&dq=suspens%C3%A3o+momentanea+da+descren%C3%A7a&source=bl&ots=Z1rH_eZPrW&sig=ws9lSOLWlzfS35Z_ovURftD3TKk&hl=pt-PT&sa=X&ved=2ahUKEwi84qre2vndAhUDEZAKHeYrBlsQ6AEwBHoECAIQAQ#v=onepage&q=suspens%C3%A3o%20momentanea%20da%20descren%C3%A7a&f=false>. Acesso em 18 mar. 2019.

PARAFITA, Alexandre. **Histórias de arte e manhas.** Texto Editores: Lisboa. 2005.

_____, Alexandre. **Contos de animais com manhas de gente.** Âmbar: Porto. 2005.

POIVERT, Michel. **Notas sobre a imagem encenada, paradigma reprovado da história da fotografia?** Tradução: Fernanda Veríssimo. Porto Arte: UFRGS. v 21, nº35 2016. Disponivel em: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/73716/41486>. Acesso em: 5 abr. 2019.

PUDOVKIN, Vsevolod. **Film technique and film acting:** the cinema writings of V.I. Pudovkin**.** 2012

ROCKOFF, Hugh. **The wizard of Oz as monetary allegory**. Journal of political Economy, 1990, vol.98, p. 750. Disponível em: <https://translate.google.com.br/translate?hl=pt-

PT&sl=en&u=https://economics.rutgers.edu/joomlatools-files/docman-files/RockoffWizardofOz.pdf&prev=search>. Acesso em 15 mar. 2019.

ROGERS, Katharine. L. Frank Baum, **Creator of Oz**: a biography. New York, St. Martin's Press. 2002.

RUSHDIE, Salman. **The wizard of Oz**. Londres: BFI Publishing. 1992.

SAMOSATA, Luciano de. **A história verdadeira.** Tradução Gustavo Piqueira. Ateliê Editorial. 2012.

SANDRONI, Paulo. **O mágico de Oz:** um discurso a favor do bimetalismo. In: RAE – Revista de Administração de Empresas, vol, 38, nº 3, 1988. Net, FGV EAESP, São Paulo. Disponível em <http://www.fgv.br/rae/artigos/revista-rae-vol-38-num-3-ano-1998-nid-46485/>. Acesso em 17 fev. 2019.

SANTOS, Antonio R. **Metodologia Científica**: a construção do conhecimento. 5ª edição revisada. Rio de janeiro: DP&A. 2002.

Sapatinhos de rubi de Dorothy são vendidos por US$ 666 mil. In: Ilustrada OnLine – Folha On Line. Net, São Paulo, 25 mai. 2002. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fol/cult/ult25052000308.htm>. Acesso em: 14 fev. 2019.

SARTRE, Jean-Paul. **O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica.** Tradução Paulo Perdigão. Vozes. Petrópolis, 1943

SCHNEIDER**,** Steven Jay. **1001 Filmes Para Ver Antes de Morrer**. Rio de Janeiro: Sextante. 2008, p.64.

SCHWARTZ, Vanessa. **O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema:** o gosto do público pela realidade na Paris fim de século. In _____; Chaney, Leo (Orgs). O cinema e a invenção da vida moderna. Rio de Janeiro: Cosac & Naify, 2001. P.411-440.

SEABRA, Jorge. **Cinema: tempo memória análise**. Imprensa da Universidade de Coimbra. Net, Coimbra. 2014

SELZNICK, Brian. **A invenção de Hugo Cabret**. Tradução de Marcos Bagno. São Paulo: SM. 2007.

SENNETT, Ted. **Hollywood musicals**. New York, Harry. N. Abrams Inc. 1982.

SHIPMAN, David. **Judy Garland:** a primeira biografia completa. Rio de Janeiro: Record. 1997.

SILVA, Edna L. Da; MENEZES, Estera M. **Metodologia da pesquisa e elaboração da dissertação**. 4ª edição. Rev. Atual. Florianópolis: UFSC. 2005.

SILVA, José R. T. **Metodologia fenomenológica**. In: Reflexões Sociológicas. Net, Recife. Publicado em 15 nov. 2011. Disponível em <http://reflexoesociologicas.blogspot.com/2011/11/metodologia-fenomenologica.html>. Acesso em 10 jun. 2019.

SILVEIRA, Luciana M. **Introdução à teoria da cor**. Curitiba: Editora UTFPR, 2ª ed. 2013.

SOARES, Natália. C. **Relações sinestésicas entre imagem e som, entre cor e som e alguns exemplos no cinema silencioso**. Laika, São Paulo, jun. 2013. Disponível em: < http://doczz.com.br/doc/307255/baixar-arquivo---revista-laika>. Acesso em: 14 out.2019

SRAGOW, Michael. **An american movie master**. University Press of Kentucky. Net, Kentucky. 2013.

STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação:** da fidelidade à intertextualidade. Ilha do Desterro, Universidade Federal de Santa Catrina. Net, Florianópolis. 2006, p.19-53

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo.** São Paulo. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 2 ed.1998.

TECHNICOLOR ONLINE Research Archive. George Eastman Museum. Net, Nova York. Disponível em <https://www.eastman.org/technicolor-online-research-archive>. Acesso em 18 fev. 2019

THE MEN WHO made the movies – George Cukor. Net, Cinematogrophos. Documentário, 2015. Streaming (50 min.) son. color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=joqikcLEjAA>. Acesso em 23 abr. 2019.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama**. Tradução: Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo. Perspectiva, 2005.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução: Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1981.

TURNER, George**. American Cinematographer**, v. 80, n.3, Mar. 1999, p. 108.

USAI, Paolo C. **A silent cinema: an introduction**

VON FRANZ, Marie. L. **O caminho dos sonhos.** Tradução: Roberto Gambini. Cultrix.São Paulo, 1993.

_____. **O feminino nos contos de fada**. Vozes. São Paulo, 2010.

_____. **Mitos de criação**. Paulus. São Paulo, 2011.

XAVIER, Ismail. **O cinema no século.** Rio de Janeiro: Imago. 1996.

_____. **Aula 1 - 04/11/2002 – O Cinema Clássico na Ótica de Alfred Hitchcock**. 2002a.

_____. **Aula 3 - 22/11/2002 – O Cinema Clássico na Ótica de Alfred Hitchcock.** 2002b.

_____ **O olhar e a cena**. Cosac & Naify, 2003

_____. **O discurso cinematográfico:** a opacidade e a transparência. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra. 2017