A VIDA NA ARTE: A VERBIVOCOVISUALIDADE DO GÊNERO FILME MUSICAL

LIFE IN ART: THE VERBAL–VOCAL–VISUALITY OF THE MUSICAL FILM GENRE

Luciane de Paula [97]
Nicole Mioni Serni[98]

RESUMO: Este texto reflete acerca da concepção de gênero discursivo, tendo como base tanto a sua mobilidade quanto a sua estabilização. Para isso, centra-se na exemplificação de um gênero específico: o filme musical. Este, visto como gênero fértil para o estudo de diálogos entre gêneros (intergenericidade), voltados ao sincretismo verbo-voco-visual. No filme musical, a canção e a coreografia se retroalimentam, bem como, de certa forma, alicerçam o filme (e este, encontra-se fincado na vida, refigurando-a simbolicamente, com acabamento estético). Pretende-se fazer uma breve discussão epistemológica sobre a concepção de gêneros discursivos e a relação arte e vida para, depois, a partir de uma rápida ilustração com um pequeno exemplo de *Across the Universe* colocar a discussão acerca da constituição do gênero discursivo filme musical à baila. Toda a reflexão está calcada na abordagem dialógica do Círculo Bakhtin, Medviédev e Volochínov. Refletir sobre a constituição verbivocovisual do gênero filme musical é uma maneira de se pensar a relativa estabilidade dos gêneros na contemporaneidade.

Palavras-chave: Círculo de Bakhtin; gênero; discurso; verbivocovisualidade; filme musical.

ABSTRACT: This text reflects about the concept of discoursive genre, having as basis its mobility as much as its stabilization. For that, this work centers on the exemplification of a specific genre: the musical film. This one, here considered as a fertile genre for the dialogic studies between genres (intergenres), focused on the verb-vocal-visual syncretism. In: the musical film, the song and the choreography feed one another as well as, in a certain way, enhance the movie (and this one, finds itself settled in life, symbolically reframing it, with aesthetic finishing). This research intends to create a brief epistemological discussion about the conception of discursive genres and the relation between art and life, so that afterwards, from a quick illustration with

97 Docente da Universidade Júlio de Mesquita Filho – UNESP, campus de Assis, e do Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da UNESP, campus de Araraquara. E-mail: lucianedepaula1@gmail.com

98 Doutoranda na Universidade Júlio de Mesquita Filho – UNESP, campus de Araraquara. E-mail: nicole_brass2@yahoo.com.br

an example from *Across the Universe*, the constitution of the musical film is put into discussion. All the reflection is based on the dialogic perspective of the Circle Bakhtin, Medvedev, Volochinov. To think about the verb-vocal-visual constitution of the musical film genre is a way to discuss the relative stability of genres in the contemporaneity.

keywords: Bakhtin Circle; genre; discourse; verbal-vocal-visuality; musical film.

INTRODUÇÃO

Desde o primeiro filme considerado "musical", *O Cantor de Jazz*, de 1927, de Alan Crosland, até os dias atuais, foram criadas diversas (re)leituras desse gênero fílmico que possui, essencialmente, a canção no interior de suas tramas. Mais que incorporada, a canção se faz presente nesse tipo de construção fílmica de maneira constitutiva. Sem ela, o gênero musical inexiste. Ora a serviço do enredo ou de algum personagem, ora como protagonista — com o enredo todo ou cenas ou algumas falas voltadas a ela -, a canção faz parte da arquitetônica do musical. Logo, mais que uma reles incorporação de um gênero por outro, a canção integra a composição do musical. Nesse sentido é que o presente artigo busca refletir sobre a especificidade do filme musical tendo como foco principal a sua constituição intergenérica[99] (a importância da canção ou da música na arquitetônica[100] do filme). O estudo do filme como intergenérico possui como objeto delimitado ilustrativo o filme *Across the Universe*[101] (2007), de Julie Taymor, que, em sua construção, é constituído apenas por canções da banda britânica *The Beatles*. Estudar a construção do musical é relevante para o estudo dos gêneros discursivos, dada a sua característica verbivocovisual.

Este artigo está fundamentado nos estudos bakhtnianos sobre gêneros. Ainda que Bakhtin tenha se voltado em especial à verbalidade (especificamente ao gênero romanesco no campo da literatura), as reflexões empreendidas por ele se voltam à linguagem como um todo, inclusive, em diversas obras, o filósofo deixa clara a importância de estudos voltados à música e à visualidade de forma integrada com o verbal. Tendo como foco a amplitude da perspectiva bakhtiniana é que este texto se volta ao gênero fílmico, calcado em sua constituição verbivocovisual.

O termo verbivocovisual foi cunhado por James Joyce e utilizado de maneira metafórica por Décio Pignatari para tratar da linguagem da poesia concreta. Também se utiliza aqui a expressão de maneira metafórica, pois ela não só abarca como explicita as dimensões constituintes da linguagem, como pensada pelo Círculo de Bakhtin. A

99 A questão dos intergêneros, estudada por Paula (2012), é aqui entendida como uma situação em que dado gênero faz parte da composição de outro de maneira constitutiva essencial. Sem essa retroalimentação, não há intergenericidade. Não será considerado intergênero o caso de simples presença de um gênero no interior de outro (considerado esse mecanismo como incorporação genérica), mas sim um gênero como parte da construção arquitetônica de outro (gênero), alterando-o. Este é o caso da canção, por exemplo, formada pela e na intersecção entre os gêneros orais: letra e música.

100 Ao se utilizar "arquitetônica", aqui, o conceito é compreendido como a análise do "todo" do objeto em questão, no caso, a construção do filme musical. Ainda que sejam feitos recortes de cenas e canções como semiose simbólica da unidade genérica, a análise se liga à composição do filme considerando-o em seu todo.

101 A análise desse filme foi tema da dissertação de mestrado de Serni (2013), defendida sob a orientação de Paula.

verbivocovisualidade diz respeito ao trabalho, de forma integrada, das dimensões sonora, visual e o(s) sentido(s) das palavras. O enunciado verbivocovisual é considerado, em sua potencialidade valorativa. Esse é o ponto de partida sobre o qual se desenvolve as considerações sobre a pertinência da teoria bakhtiniana para a análise da verbivocovisualidade, tema sobre o qual se reflete aqui, com um breve exemplo de análise.

O enunciado[102] fílmico pode se subdividir em tipos específicos que revelam a forma composicional cinematográfica e o estilo autoral de cada diretor e produtor. Investigar como a arquitetônica do musical é composta é a preocupação deste artigo. A escolha por pesquisar esse tipo de filme apareceu em função do questionamento acerca de como ocorre a sua constituição, uma vez que ele é marcado, de maneira mais declarada, já destacada em sua designação, por outros gêneros, a canção e a música. O filme musical demonstra como as formas típicas de enunciados de outros gêneros, conforme explica Bakhtin (2003) acerca da concepção de gênero, são incorporadas à sua arquitetura e podem lhe alterar as características. O trabalho com a análise do filme musical permite o estudo das formas de incorporação de diferentes genericidades pelo cinema, bem como permite pensar que alguns gêneros, mais que incorporados, constituem a forma composicional do enunciado fílmico, dando a ele características específicas.

Across the Universe traz em seu interior a canção como outro gênero que constitui uma especificidade fílmica: o musical. A importância do presente trabalho se encontra na contribuição que se pretende realizar para o entendimento da formação de gêneros a partir da relação com outros gêneros, como concebe Bakhtin (*idem*). O filme em questão pode ser reconhecido como um exemplar de musical, dada a peculiaridade da presença da canção na construção da narrativa (como fala das personagens, constituição cênica, trilha sonora e também expressão temática narrativa), elemento essencial do enunciado fílmico. As variações no interior da formação dos gêneros demonstram a sua relativa estabilidade, pois, se por um lado, o musical preserva características e utiliza técnicas cinematográficas de construção (enquadramento, iluminação, encenação, entre outras), ou seja, não deixa de ser filme; por outro, ele assume uma especificidade, a música e a canção, a dança e a coreografia aparecem como elementos fundamentais que constituem esse tipo de enunciado, ou seja, uma maneira (forma) particular de filme.

Se, para o Círculo russo, os gêneros são relativamente estáveis, tem-se de considerar tanto sua estabilidade quanto a possibilidade de ruptura com tal estratificação, pois é ela que gera, segundo Sobral (2011), outros tipos ou mesmo outros gêneros, dada a gama de possibilidades de construção enunciativa, que leva em consideração o estilo autoral e a forma composicional dos gêneros, pensados em sua arquitetônica, nas esferas de atividade em que são produzidos e circulam, bem como para que fim e que público e em que circunstâncias são recebidos.

102 Enunciado é aqui compreendido como toda forma de interação verbal, de maneira ampla. De acordo com Brait, para Bakhtin (apud BRAIT), "O enunciado [...] é concebido como unidade de comunicação, como unidade de significação, necessariamente contextualizado. Uma mesma frase realiza-se em um número infinito de enunciados, uma vez que são únicos, dentro de situações e contextos específicos" (BRAIT, 2010, p. 63). O enunciado é, desse modo, um todo de sentido, que possui acabamento, é responsivo e tem natureza dialógica. As relações entre enunciados criam uma espiral de ligações entre eles, ininterrupta, sempre em processo, ampliando-se. A constituição de *Across the Universe* faz parte da espiral dialógica de enunciados-respostas e respostas-enunciadas, e seus possíveis diálogos não serão finalizados ao longo deste texto, mas no item 3, utilizados brevemente como exemplos de reflexão sobre a composição do gênero filme musical e este, visto como refiguração da vida em forma de enunciado artístico.

A canção, gênero presente, de forma constitutiva essencial, de maneira especial no musical, é considerada intergenérica por Paula (2012), pela sua constituição de fusão entre letra, música e performance. No filme, a canção é um gênero integrante da arquitetônica enunciativa (não se trata aqui de pensar a trilha sonora, presente na maior parte dos filmes — este seria um caso de incorporação simples de um gênero por outro. No musical, mais que incorporação, a canção e/ou a música compõem o enunciado fílmico), uma vez que desempenha(m) papéis próprios da narrativa: ora ela(s) estrutura(m) falas de personagens, ora assume(m) a função do narrador junto com a câmera etc.

A composição fílmica do musical é intergenérica porque se caracteriza como parte integrante da sua produção: diferente de outros filmes, em que a canção ou a música podem ser retiradas sem grande dano à narrativa e à constituição do enunciado, no musical, a retirada da canção ou da música é impensável, uma vez que, sem ela(s), muitas vezes, toda a narrativa se esvai, é destruída, já que ela(s) faz(em) parte da forma composicional do próprio enunciado fílmico. Assim, a canção, como explica Paula (*idem*), como um gênero, é um dos grandes elementos de construção do filme musical. A sua presença, da maneira como se apresenta nesse tipo de produção específica, é, de fato, constitutiva, pois parte essencial da formação do filme musical, como será visto no exemplo analítico de uma sequência de *Across the Universe*.

CLAQUETE: A NOÇÃO DE GÊNEROS DISCURSIVOS

A partir de Bakhtin, os estudos dos gêneros são ampliados para interações de enunciados sem preocupação de hierarquização, como anteriormente ocorria (desde Aristóteles, a ideia dos estudos que se focavam nos gêneros pensava em classificações típicas). Segundo Machado (2010, p. 152), graças à concepção de gêneros do discurso do Círculo é que se é possível:

> [...] considerar as formações discursivas do amplo campo da comunicação mediada, seja aquela processada pelos meios de comunicação de massas ou das modernas mídias digitais, sobre o qual, evidentemente, Bakhtin nada disse mas para o qual suas formulações convergem.

Os gêneros incluem os diálogos cotidianos (chamados de gêneros primários) bem como enunciações da vida pública, institucional, artística, científica e filosófica (consideradas gêneros secundários, a depender do seu acabamento — nascidos a partir dos gêneros primários, seja por incorporá-los seja por transformá-los), surgidos na esfera[103] prosaica. Do ponto de vista do dialogismo, a prosa é uma das mais amplas

103 Para o Círculo, "a noção de esfera da comunicação discursiva (ou da criatividade ideológica, ou da atividade humana, ou da comunicação social, ou da utilização da língua, ou simplesmente ideologia) é compreendida como um nível específico de coerções que, sem desconsiderar a influência da instância socioeconômica, constitui as produções ideológicas, segundo a lógica particular de cada esfera/campo" (GRILLO, 2010, p. 143). O conceito de esfera, para o Círculo, considera a produção, a circulação e a recepção de um gênero. A produção seria o projeto; a circulação seria a maneira e por onde ele circula; e na recepção considera-se o público (que, por sua vez, também produz, em resposta, outros enunciados, do mesmo ou de outros gêneros). A esfera de um sujeito pode levá-lo a agir de certa maneira. Segundo Grillo, a esfera ou campo é um conceito importante para as pesquisas em gêneros discursivos, uma vez que a "relação de um texto com outros da mesma espécie passa pela sua inserção em determinado domínio cultural, adquirindo um modo próprio de refratar a realidade em seus diversos aspectos" (2010, p. 156).

formas culturais e, no interior dela, outras formas (inclusive de outras esferas) são experimentadas. O estudo bakhtiniano dos gêneros, tomados como formas relativamente estáveis, deve considerar também a importância do contexto comunicativo no qual cada gênero em questão se encontra, o contexto em que é produzido, em que circula e no qual é recebido. Isso porque os gêneros são formas comunicativas não adquiridas em manuais, mas nos processos interativos. O gênero, segundo Machado (2005, p. 158), concebido como uso, com finalidades expressivas, não é ação deliberada, mas deve ser dimensionado como manifestação da cultura. Afinal, "[...] é dispositivo de organização, troca, divulgação, armazenamento, transmissão e, sobretudo, de criação de mensagens em contextos culturais específicos".

Para Bakhtin, os gêneros surgem em uma dada esfera e possuem uma forma, um estilo e um conteúdo específicos. Os gêneros têm características semelhantes que nos levam a reconhecê-los e atribuí-los a algum campo de conhecimento. No entanto, eles também possuem traços únicos, uma vez que a cada ato de cada gênero, em sua composição, surgem mudanças, renovações, e, dessa maneira, os estudos do Círculo consideram os gêneros não apenas na sua estabilidade (classificatória), mas também na sua mobilidade, ou seja, em seu caráter instável. Para o Círculo, o jogo entre esses dois polos é o foco, ou seja, o movimento — o que não exclui qualquer dos polos e nem transforma os estudos dos gêneros em uma rede de meras cristalizações.

Certas características poderão nos levar a reconhecer cada gênero como tal, no entanto, esses traços não devem ser considerados como exigência para a denominação de certo gênero, ou seja, não existe uma fôrma em que um enunciado deve se encaixar para ser considerado de dado gênero, de forma fossilizada. Pelo contrário, o enunciado é encarado como um ato único que pode (re)formular os gêneros, pois reitera suas estabilidades e, ao mesmo tempo, altera-lhes por renová-los, ao considerar suas nuances e tons. Como afirma Bakhtin, "Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominamos *gêneros do discurso*." (2003, p. 262). Para o estudioso, os gêneros são relativamente estáveis porque se caracterizam tanto por sua estabilidade (particularidades em comum) quanto por sua instabilidade (renovações e reconstruções no interior do próprio gênero, que podem modificá-lo com o tempo ou até criar um novo gênero).

Para o Círculo, "uma obra só se torna real quando toma a forma de determinado gênero." (MEDVIEDEV, 2012, p. 193). Desse ponto de vista, o filme é considerado um gênero discursivo (em geral, veiculado no cinema, mas não só, principalmente se se considerar o momento contemporâneo, em que o filme circula por diversos suportes e adentra diversas esferas). O filme musical é materializado por meio do enunciado vocal (musical ou cancioneiro — inclusive, neste caso, materializado com determinada entoação), com sua especificidade arquitetônica.

A canção é um gênero constitutivo do filme musical. A análise desse gênero necessita, portanto, da análise das canções que o compõem. Nos estudos da canção, podem-se considerar três tipos de sujeitos: o eu lírico, aquele que se expressa na letra da canção, tal qual na poesia — por exemplo, o sujeito que se toma como personagem do texto, no caso, letra de uma canção, palavra cantada; o intérprete, que será não aquele que "fala" no texto, mas sim o qual "dá voz" ao texto, interpreta/executa a canção, ou seja, aquele que entoa uma letra melodicamente; o compositor, autor-criador do texto, que não é o

sujeito que "fala" nem o sujeito que entoa a canção, mas sim o enunciador, aquele que constrói a canção de acordo com o seu projeto de dizer e que pode ou não coincidir com o intérprete. No filme musical, o compositor nunca coincide com o eu lírico ou com o intérprete. No entanto, o eu lírico e o intérprete (personagem, não ator-pessoa) sempre se fundem, pois, na construção do musical, as personagens dão vida às canções, e as letras por eles cantadas são parte integrante da narrativa que compõe, muitas vezes, a personalidade da personagem.

As falas de cada personagem são, na maioria das vezes, canções, por isso o intérprete, aquele que "dá voz" à letra por meio de sua personagem, é também o eu lírico, que vivencia a trama entoada pela canção e, muitas vezes, parece ser o próprio enunciador (autor-criador projetado pelo autor-pessoa), no ato da entoação, uma vez que parece construir o enunciado no ato da entoação — ilusão estética do filme, que simula as situações narradas como presentes (característica típica do gênero canção, especialmente ao se pensar em sua performance ou execução, segundo Paula, 2012).

Para o filósofo russo, os gêneros não são apenas um conjunto de fatores em comum, como se os requisitos para a existência de cada gênero surgissem antes do próprio, mas sim um olhar contemplativo de um sujeito que (re)cria e responde a uma realidade e esse ato enunciativo se materializa num gênero (não há enunciado solto, fora de qualquer gênero). Conforme Medviédev:

> O artista deve aprender a ver a realidade com os olhos do gênero. É possível entender determinados aspectos da realidade apenas na relação com determinados meios de sua expressão. Por outro lado, os meios de expressão podem ser aplicados somente a certos aspectos da realidade. O artista não encaixa um material previamente dado no plano preexistente da obra. O plano da obra lhe serve para revelar, ver, compreender e selecionar o material (2012, p. 199).

Para que um enunciado seja considerado gênero, Bakhtin aponta três características: forma, estilo e conteúdo. Na forma são pensadas as diversas maneiras como as construções aparecem, enquanto no estilo e no conteúdo transparecem, respectivamente, o sujeito autoral e o tema. O estudo da constituição dos gêneros discursivos, conforme o filósofo russo, considera a singularidade de cada gênero em particular (forma composicional; material/conteúdo/tema; estilo identitário, do autor e do próprio gênero). O estilo não é algo pessoal, mas sim autoral. Características pessoais de um sujeito não justificam seu estilo como sujeito de linguagem, mas os traços estilísticos do autor-criador, de certa forma, "definem" uma obra por identificá-la por meio de seu projeto de dizer. Afinal, "cada esfera conhece gêneros apropriados a suas especificidades. A esses gêneros correspondem determinados estilos." (BRAIT, 2010, p. 89.)

CÂMERA: O FOCO NA VIDA E NA ARTE

Bakhtin trata dos gêneros em dois grupos que se retroalimentam: primários e secundários:

> Os gêneros discursivos secundários (complexos — romances, dramas, pesquisas científicas de toda espécie, os grandes gêneros publicísticos, etc.) surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado (predominantemente o escrito) — artístico, científico, sociopolítico, etc. (2003, p. 263)

Essas denominações não visam à hierarquização, mas o reconhecimento de dois núcleos distintos de criações de gêneros do discurso:

> Durante o processo de sua formação, os gêneros secundários absorvem e assimilam os gêneros primários (simples) que se constituíram na comunicação discursiva imediata. Os gêneros primários, ao integrarem os gêneros secundários, transformam-se e adquirem uma característica particular: perdem sua relação imediata com a realidade dos enunciados alheios. (BAKHTIN, 2003, p. 62)

Os gêneros surgem, dessa maneira, um partir do outro, do contato entre eles nas esferas de atividades. Machado afirma que "Para Bakhtin, os gêneros discursivos sinalizam as possibilidades combinatórias entre as formas da comunicação oral imediata e as formas escritas. Gêneros primários e secundários são, antes de mais nada, misturas." (2010, p. 161). Os gêneros primários seriam, dessa forma, aqueles do cotidiano, mais ligados à vida; enquanto os gêneros secundários estão mais conectados às construções complexas, não tão espontâneas quanto os gêneros primários.

A canção, por exemplo, segundo Paula (2014), caracteriza-se como um simulacro imagético de retroalimentação à concepção de gênero tal qual pensada pelo Círculo, pois, ao mesmo tempo em que ela nasce do cotidiano, oral, como gênero primário; devido à elaboração tanto verbal quanto musical (seja em consonância ou dissonância), ela (a canção) transforma-se em gênero secundário, uma vez que construída com dado acabamento. Todavia, no ato de sua execução (a entoação performática), a canção parece tanto semiotizar o cotidiano quanto dele se nutrir (via oralidade, refrão com facilidade, dada repetição sonora etc). Com isso, cria a ilusão de ser primária.

O filme musical, contudo, não possui esse mesmo sentido, pois, ao entoar melodicamente a narrativa, o sujeito perde a naturalidade da fala espontânea, assim como a movimentação das personagens (que, no musical, é explicitada pela coreografia, bastante distante do "real"). O conjunto arquitetônico do musical (inclusive, não apenas fílmico, mas também teatral — seja ele um musical da Broadway seja uma ópera) constrói um tom de artificialidade oposto ao efeito de sentido criado pela canção em outras situações. Isso ocorre exatamente pelo uso excessivo de musicalidade e da movimentação corporal coreográfica que compõem o enunciado fílmico, em essência. Nem todos são tão excessivos, pois há os que rompem com essa estabilidade, ainda que esses sejam traços típicos do gênero musical. Em *Across the Universe*, a coreografia aparece em alguns momentos e, em outros, ela fica ausente da narrativa. Clássicos como *Cantando na chuva* e *Les Misérables* (a montagem de 2012) são exemplos típicos de musicais que apresentam características bem distintas quanto à dança: este não possui sequências coreográficas e é gravado com os atores cantando ao vivo (como no teatro), diferente daquele, em que tudo é expresso pela sapateado (a música e a canção aparecem como suporte para a dança, inclusive) e gravado por partes, em tomadas ensaiadas em estúdios com a música e a canção sobrepostas à interpretação coreográfica.

Seja a canção produzida para outros fins, veiculada por outros suportes (o álbum, o DVD ou o clipe musical), deslocada para compor a trama de um filme (caso de canções de *The Beatles* em *Across the Universe*); seja um repertório musical ou cancioneiro composto especificamente para a narrativa fílmica (como é o caso de *Les Misérables*), quando ela (a canção) é introduzida no filme musical, mais que incorporada como trilha sonora para compor uma cena ou levar a determinada comoção, ela passa a fazer parte

da trama e, tanto como fala das personagens quanto como voz do narrador ou ainda como composição de determinado ambiente, ela passa a constituir o filme, com função específica modificada de sua origem, pois intrínseca ao gênero, inclusive, nomeando-o.

Ao se refletir sobre a ligação imprescindível existente entre arte e vida a partir dos estudos do Círculo, pode-se pensar o fazer artístico em diálogo de reflexo e, principalmente, de refração permanente com o social, de onde surge. A arte e a vida seguem em constante conexão, pois "A arte, também, é imanentemente social; o meio social extra-artístico [...] encontra resposta direta e intrínseca dentro dela" (VOLOCHINOV/BAKHTIN, Mimeo, s/d, p. 2).

A discussão que Bakhtin promove entre os gêneros primários e secundários encontra-se em diálogo com a discussão também feita por ele acerca da vida e da arte, uma vez que, assim como é preciso o estudo da fala cotidiana (da vida) para compreender o enunciado poético (da arte), a compreensão do gênero primário se faz necessária para o estudo do secundário e vice-versa, uma vez que um se nutre do outro, como dito acerca da canção, por exemplo. O gênero secundário surge do primário, da mesma maneira que a arte se nutre, reflete e refrata a vida. Ao mesmo tempo em que se consegue reconhecer a vida na criação de um gênero complexo, torna-se visível a relação dialógica entre a arte e o social — daí, o embate feito pelo Círculo tanto com o formalismo russo quanto com o estruturalismo, expresso pela negação radical do subjetivismo idealista e do objetivismo abstrato, respectivamente (o que se encontra tanto no ensaio "Discurso na vida e discurso na arte", quanto em *Marxismo e Filosofia da Linguagem* e ainda no *Método Formal nos Estudos literários*).

Vida e arte, gênero primário e secundário, encontram-se ligados, um em processo de geração do outro (seja de maneira derivada seja em contraposição), em constante relação dialógica. Os gêneros discursivos, conforme discutidos pelos autores do Círculo, são reconhecidos ao se aceitar que os diversos campos da atividade (arte, política, ciência, filosofia etc.) têm conexão intrínseca com a linguagem. Cada esfera, na sua singularidade, necessita da linguagem e essa linguagem tanto altera quanto é modificada, conforme cada discurso e cada gênero específico, pelo ato enunciado. A construção de cada discurso utiliza artifícios particulares, pois os enunciados

> [...] refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua, mas acima de tudo, por sua construção composicional (BAKHTIN, 2011, p. 261).

Por mais que vida e arte estejam interligadas, não podem ser consideradas a mesma coisa, pois a arte é (re)figuração da vida, e apesar do discurso artístico ter sido construído a partir e por meio do social, sua ligação com ele não o torna idêntico àquele, uma vez que o representa a partir de determinada(s) voz(es). Na arte, o discurso interpreta a vida, de maneira a dialogar com o social.

O diálogo entre vida e arte deve ser discutido na interação entre gêneros primários e secundários. Na construção do discurso artístico, quando em diálogo com a contemporaneidade, encontram-se diversos meios de criação verbo-voco-visual complexa, como no caso aqui estudado, o filme musical. Na produção de um filme são necessárias especificidades de diferentes campos, desde a construção de uma breve cena até a arquitetônica da obra genérica. Da micro à macroestrutura são utilizados recursos

diversos, como a fotografia, o teatro (a atuação), a escolha do figurino, a movimentação da câmera, a trilha sonora, a iluminação com determinado fim cromático etc. No musical, a especificidade fílmica se encontra na forma composicional da estrutura narrativa, assim como a canção denota a sua especificidade genérica, conforme explicitado anteriormente.

AÇÃO: *ACROSS THE UNIVERSE*[104]

O filme musical *Across the Universe* é constituído, em sua trama, apenas por canções da banda *The Beatles*. As canções dialogam com o contexto dos músicos, bem como se apresentam ressignificadas, dado o momento histórico de produção do filme. Elas se encaixam no discurso dos sujeitos que as interpretam na trama enunciativa, escolhidas para serem entoadas em momentos específicos. A construção interativa refigura a vida na arte ao colocar na boca dos sujeitos as letras das canções, mas também dialoga as canções com as situações vividas pelas personagens no musical e essas situações, na maior parte do tempo, referem-se a episódios históricos ocorridos nos Estados Unidos, nos anos sessentas, especialmente ao que se refere ao cenário contracultural — o movimento *hippie*, o modo de vida alternativo (de maneira concentrada no Village), o psicodelismo, as produções artísticas desenvolvidas na época (em particular duas obras literárias: *On the road* e *Um estranho no ninho*), as experiências com drogas (especialmente, *LSD,* maconha e álcool), as passeatas e movimentos (pacifistas, feministas, etc) e, em especial, a guerra do Vietnã.

Nos anos sessentas, muitas foram as expressões artísticas advindas diretamente do *modus vivendi* contracultural. Para focar a música e a canção, pode-se dizer, com base em Paula (2007), que, por meio do *folk* e do *rock*, o público jovem massivo foi cativado. Um público "que começava a fazer desses estilos musicais a expressão de seu descontentamento e de sua rebeldia, o que flagrou a inseparabilidade da música e da canção (ou a arte) com o comportamento" (idem, p. 9).

Conforme Paula (*ibidem*), conhecido como "verão do amor", o Festival de Monterey, realizado em São Francisco, em 1967, antecipou o Festival de Woodstock, ocorrido em 1969, no estado de Nova Iorque. Muitas pessoas, de diversos estados e de fora do país, mudaram-se para a cidade, invadida por um estilo de vida "paz e amor". Nessa mesma época, os Estados Unidos haviam sido invadidos por ingleses em busca do famoso "sonho americano", dada a crise vivida na Inglaterra e isso também colaborou para o auge da "Nova Inglaterra" (os EUA).

Ainda que *Across the Universe* narre uma aparente história de amor entre um casal de classes sociais distintas, representantes de dois países diferentes (Lucy, uma garota de classe média alta tradicional norte americana e Jude, um garoto pobre, operário das fábricas inglesas de Liverpool), o filme toca em questões históricas que vão muito além de uma história de amor. Na verdade, o amor é pretexto para se tocar na história da contracultura norte-americana. As informações quanto a ela aparecem ao longo do filme, de tal forma que o expectador, se não conhecer a história, pode ter uma leitura que considera apenas a narrativa "*happy end*" que não é, de fato, concretizada, pois o

104 Tradução livre de *Across the Universe*, título do filme e também de uma canção de *The Beatles*: Pelo Mundo.

filme termina com os dois jovens em dois telhados[105] de dois prédios de Manhattan, especificamente no Village, local onde moravam os artistas em Nova Iorque, olhando-se de tal forma que leva o expectador a crer que se reencontraram e podem ficar juntos, mas estão, literalmente, separados. Lucy (referência explícita à canção "*Lucy in the Sky with Diamond*", dos *Beatles*) não consegue chegar até Jude[106] (mais uma vez, o nome da personagem remete ao título de outra canção dos *Beatles*, "*Hey, Jude*") porque tem sua passagem impedida pela polícia que cerca o prédio em que ele se encontra. Pode-se, então, pensar que o casal tem um amor platônico e que cada um representa um país (Jude, a Inglaterra decadente e Lucy, os Estados Unidos) e uma classe social (proletária/operária, o que é visto nas cenas que se passam na Inglaterra — todas, escuras, com predominância do negro, tomadas voltadas às fábricas, bairros operários e esferas trabalhadoras; e média-alta, o que fica nítido logo nas cenas iniciais do filme voltadas aos Estados Unidos — extremamente douradas, ensolaradas e ambientadas em locais abastados), em seu "devido lugar". Se se considerar a cena final do filme, não há "*happy end*" e não se pode pensar que a história por trás da narrativa de amor protagonizada relaciona-se unicamente com uma certa vertente de *The Beatles*, tamanhas as referências à contracultura, conforme análise de Serni (2013).

Algumas cenas, cores, tomadas cinematográficas, o figurino e até a movimentação das personagens em *Across the Universe* remetem à história da contracultura norte americana, regada a drogas alucinógenas e psicodelismo, vida alternativa em comunidades, ações contra a guerra do Vietnã e produções artísticas (Jude pinta; há um casal de músicos;[107] a mocinha se engaja no movimento contra a guerra; Max é convocado e obrigado a ir para o Vietnã; os protagonistas se mudam para Nova Iorque e vivem em comunidade; algumas personagens são referências claras a figuras emblemáticas não só de Woodstock, mas também de toda a contracultura — como Jimi Hendrix, Janis Joplin e Joe Cocker[108] — frequentam festas regadas a "refresco elétrico,"[109] etc.).

105 Essa cena final refrata o registro da produção do último álbum de The Beatles, com clipe filmado no telhado da gravadora da banda. No filme, o primeiro disco de Sadie é gravado no telhado e o emblema da gravadora é o morango pintado por Jude, num ato rebelde, após uma briga com Lucy. Morango/coração-granada que também está nos cartazes de divulgação e na capa do DVD do filme. Voltar-se-á à sua representação adiante.

106 Não apenas os protagonistas têm os nomes dos sujeitos líricos de canções emblemáticas de *The Beatles*. Outras personagens também encarnam esses papéis, como é o caso de Prudence (de *"Dear Prudence"*), Max (de *"Maxwell"s Silver Hammer"*), Sadie (de *"Sexy Sadie"*) e JoJo (de *"Get Back"*), por exemplo. Contudo, mais que herdar os nomes das personagens das canções (muitas vezes, explicitados já nos títulos), os sujeitos fílmicos possuem a sua composição toda calcada nos perfis das personagens beatleneanas. Compreendê-los pede que o expectador adentre o universo tanto da banda britânica (em suas diversas fases) quanto do contexto sociocultural dos anos sessentas.

107 O casal, formado por JoJo e Sadie remetem ao romance lendário de Jimi Hendrix e Janis Joplin. Toda a configuração das personagens (seus perfis, figurino, canções, vida alternativa etc) fazem clara referência aos mitos do *rock*.

108 Joe Cocker, inclusive, aparece no filme e interpreta três personagens diferentes: um cafetão, um hippie e um mendigo. Com este último papel, toca e canta *"Come Together"*, na rodoviária, como fez em Woodstock, com sua guitarra imaginária (episódio que o deixou conhecido e inspirou muitos roqueiros).

109 Bono Vox, do *U2,* participa, como Dr. Robert [e faz referência a Timothy Leary, um psicólogo que se torna guru, a princípio, financiado pela CIA para sintetizar o *LSD* como arma química a ser usada contra a guerra do Vietnã e, depois, por defender a tese de que, ao invés de controlar as mentes, o "refresco elétrico", como era denominado ainda em sua fase liberada nos Estados Unidos, muito usado por jovens, especialmente, universitários, poderia expandir a consciência — como acreditava também Aldous Huxley, entre outros artistas da época, conforme Paula (2007), ao se referirem ao *LSD* e a outros alucinógenos como a mescalina, como o gatilho que abriria "as portas da percepção", tese que instigou nomes e filosofias

Musicalmente, de acordo com Paula (2007), os Festivais reinavam e simbolizavam mais que tocar e ouvir música. Eram movimentos de protesto e vida alternativa (bandeira "paz e amor"). O uso das guitarras era intenso. A exploração do instrumento ocorria de maneira global, de cima a baixo, com escalas que iam dos acordes mais graves aos mais agudos, rasgando o silêncio com distorção, *flanger*, *wah-wah* e outros efeitos, até a exaustão das escalas e dos músicos. As letras eram mais "sentimentais", bastante subjetivas, num flerte intenso com a poesia *beat*. Dois líderes de destaque desse tipo de letra e som são Bob Dylan e John Lennon. Aliás, este era uma das figuras que ligava a produção de *The Beatles* com a contracultura norte americana e o mundo *pop*.

Há muitas referências à contracultura em *Across the Universe*, ao longo de toda a trama. As citadas aqui são algumas poucas que, além de refletirem sobre a construção do filme musical, demonstram a relação histórica viva semiotizada pelo e no enunciado fílmico, uma vez que toda a sua composição temática e formal está alicerçada na contracultura norte americana. O estilo autoral da diretora Julie Taymor[110] também é identificado na produção fílmica e passa a co*nstituí-la.*

Dentre os tantos temas e canções explorados em Across the Universe, analisar-se-á um dos principais momentos da trama (tanto que uma de suas cenas foi utilizada para a divulgação do filme, como capa do DVD e imagem dos cartazes comerciais da obra): a execução da canção "*Strawberry Fields"*,[111] símbolo da ferida emocional vivida por Jude e Lucy, na relação amorosa em si, e, principalmente, como morango/coração-bomba que se refere à dor do casal pela separação deles de Max, irmão de

continua 109

de bandas como *The Doors*, por exemplo — foi banido de Harward, onde lecionava, e perseguido pelo mesmo Governo que antes incentivara e encomendara sua pesquisa inicial. Nesse momento é que o uso da droga foi proibido]. Bono (Dr. Robert — alusão a Ken Kesey, autor de *Um estranho no ninho*) aparece numa festa em que Lucy e seus amigos experimentam o "refresco elétrico" e toda uma sequência de cenas representam o estado alucinógeno vivido pelas personagens (cores fortes etc), o que remete ao psicodelismo. A canção que embala esse momento do filme, cantada pela personagem interpretada por Bono é "I am the Walrus", com uma letra aparentemente sem conexão entre seus versos, numa narrativa solta que aproxima elementos de convivência aparentemente desconexas.

110 Talvez, o filme mais conhecido dirigido por Taymor seja *Frida*. Mas, ela é conhecida pela produção de musicais e óperas, tanto para cinema quanto para teatro. Alguns de seus trabalhos são a versão de *Rei Leão* para o teatro, *Spider-Man: t*urn off the dark e a versão *off-broadway* de *Sonho de uma noite de verão*. Dentre as características que compõem o seu estilo, reconhecíveis em *Across the Universe*, destacam-se a intensidade e a performance. A tentativa é a de se fazer uma ópera *pop*, com elementos que fundem estratégias do teatro (tais como a utilização de bonecos gigantes, máscaras, objetos performáticos, entre outras) e do cinema (tudo gira em torno da canção, ora coreografada ora não; as tomadas da câmera em ângulos típicos de um espetáculo, com os atores voltados para o público, tanto em tomadas internas quanto externas). A iluminação é sofisticada, com papel de destaque. O figurino e a cenografia são ricos em detalhes, reconstroem a época e ambientam as personagens, assim como a conglomeração de múltiplos núcleos narrativos que se encontram e podem ser analisados em conjunto, na constituição da arquitetônica enunciativa; ou isoladamente, uma vez que cada personagem ou grupo de personagens possui uma célula dramática desenvolvida (alguns exemplos são Jojo e Sadie, voltados à construção mais estável de suas carreiras e de seu relacionamento amoroso; Prudence e o dilema com sua homossexualidade; Jude e a busca de sentido para a sua existência; Lucy e o engajamento pela família, contra a guerra, pelo feminismo e pela liberdade sexual; Max e sua tentativa frustrada de resistência e fuga do sistema).

111 A sequência fílmica encontra-se disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=htx0SyWON2k> (Acesso em: 30 de março de 2015). *Strawberry Fields* se encontra no álbum *Magical Mystery Tour,* de 1967. Este álbum, depois de *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band,* representa o auge da psicodelia do grupo. A banda deixa o *rock* "iê-iê-iê" para mergulhar na contracultura, por meio de canções psicodélicas, mensagens de paz e amor, contra a violência e a guerra. Os discos de 67 e 68 marcam a sua fase "*Revolver*" e "pós-revolver", encaminhada ao *rock progressivo* que, para alguns, é a grandeza da banda, sua fase "madura" musicalmente, com estruturas e execuções complexas.

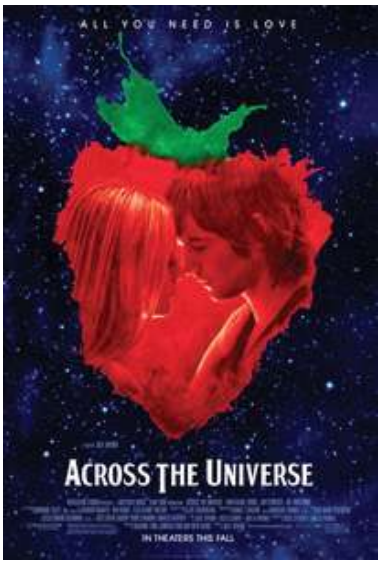
Lucy e melhor amigo de Jude, convocado pelo exército (por meio da canção "*I want you*",[112] cantada pelo Tio Sam) para ir à guerra "proteger o país".

A capa que se segue, do DVD na sua versão brasileira, é a mesma do cartaz e coincide com a abertura do filme: o céu estrelado que remete a "*Lucy in the Sky with Diamonds*", com uma mancha vermelha ao centro que contem Lucy e Jude se olhando, uma macha verde acima e um formato que funde um morango a um coração e a uma granada, o que se refere tanto ao amor dos protagonistas quanto à guerra do Vietnã. O morango que se encontra no centro da imagem (capa, cartaz e cena) será, no filme, logotipo da gravadora de Sadie, desenhado por Jude. Esse logotipo representa a voz contracultural alternativa das personagens do filme. Uma crítica à guerra e um pedido de paz e amor a todos, o que se revela pela explosão de amor entre Lucy e Jude, de Lucy e Jude por Max e pela explosão de bombas e granadas no Vietnã, uma vez que cenas desses dois universos (o amor e a guerra) se sobrepõem, especialmente na cena em que a canção "*Strawberry Fields*"[113] é interpretada (conforme será analisado a seguir):

112 Há diversos deslocamentos e construções de sentidos variados no ato de execução de *"I want you"* no filme, a depender de cada situação vivida por cada personagem que a entoa. Se, para Max, o dilema vivido é ter que ir à guerra e a canção é cantada pelo Tio Sam, com soldados em marcha a rotular a personagem, contra a sua vontade, com tom convocatório e militar; para Prudence, apaixonada por Sadie, cantar *"I want you"* num tom rouco, com andamento musical lento, quase que como uma confissão, do lado de fora da casa, no telhado, olhando o casal da janela do banheiro, possui um tom amoroso doloroso. Essa mesma canção, entoada por Sadie, dentro de casa, namorando JoJo e levando-o pela mão para o quarto, tem um tom amoroso sexy, bastante diferente daquele sofrido cantado por Prudence. O mesmo enunciado, portanto, ambientado de maneiras diferentes e colocado como voz de personagens específicas adquire significações próprias, nem sempre relacionadas à entoação da canção apartada da trama fílmica. Com esse exemplo, pode-se ver o quanto a canção, mais que incorporada, passa a fazer parte da constituição genérica do filme, muitas vezes, inclusive, adquirindo construções de sentidos próprias à situação narrada/entoada. Além disso, as diferentes significações dessa canção demonstram o quanto o enunciado é único.

113 A letra de *"Strawberry Fields"* ("Campos de Morango"): *"Let me take you down / "Cause I"m going to Strawberry Fields / Nothing is real and nothing to get hung about / Strawberry Fields forever // Living is easy with eyes closed / Misunderstanding all you see / It"s getting hard to be someone / But it all works out / It doesn"t matter much to me // Let me take you down / "Cause I"m going to Strawberry Fields / Nothing is real and nothing to get hung about / Strawberry Fields forever // Always, no, sometimes, think it"s me / But you know I know when it"s a dream / I think, er, no I mean, er, yes / But it"s all so wrong / That is I think I disagree // Let me take you down / "Cause I"m going to Strawberry Fields / Nothing is real and nothing to get hung about / Strawberry Fields forever / Strawberry Fields forever / Strawberry Fields forever"*. Tradução livre das autoras: "Deixe-me te levar / Pois estou indo aos campos de morango / Nada é real e não há nada com o que se preocupar / Campos de morango para sempre // Viver de olhos fechados é fácil / Entendendo mal tudo o que você vê / Está ficando difícil ser alguém / Mas tudo se ajeita / Não importa muito isso pra mim // Deixe-me te levar / Pois estou indo aos campos de morango / Nada é real e não há nada com o que se preocupar / Campos de morango pra sempre // Sempre, não, às vezes, pense que sou eu / Mas você sabe que eu sei quando é um sonho / Eu acho, não, digo, sim / Mas está tudo tão errado / Isso é, acho que discordo // Deixe-me te levar / Pois estou indo aos campos de morango / Nada é real e não há nada com o que se preocupar / Campos de morango pra sempre / Campos de morango pra sempre / Campos de morango pra sempre".

Figura 1 – Pôster do filme no Brasil[114]



Fonte: Quero Posters

O morango e o "universo" por trás da imagem são significativos para a constituição temática do musical, pois a canção *Strawberry Fields* ilustra os sentimentos das personagens, tanto ao que se refere ao amor quanto à guerra. O desenho dos protagonistas dentro do morango/coração-granada direciona o olhar do leitor para uma história de amor que é pretexto para outra história ali existente: a da contracultura, "paz e amor", embalada pelo *rock* e pelo *LSD* (os diamantes estrelares do céu que pairam como pano de fundo do cartaz) em contraposição às revoluções e às guerras existentes. Ao mesmo em que o morango pode simbolizar o amor, também representa o sangue da guerra e as bombas jogadas em território "inimigo" pelo governo dos Estados Unidos. O que significa atravessar o Universo e a que universo se refere o mundo do *rock* beatleneano do filme, de maneira musical? Pelas pesquisas realizadas, atravessar o universo significa andar pelo mundo geográfica e internamente, política e sensorialmente, como pregava o movimento contracultural da época, como se pode visualizar pelos fotogramas (figuras 2 a 5) que seguem, de cenas apresentadas no momento da execução da canção por Jude, que espeta os corações enfileirados, em seu quadro, numa alusão à concepção de que o sofrimento amoroso vivido pode ser utilizado como matéria artística numa relação explícita entre a vida elaborada esteticamente pela arte:

Legenda 1: Cena do filme em que Jude canta *Strawberry Fields* após ter discutido com Lucy, enquanto observa o quadro dos morangos espetados que acabara de criar, feridos, escorrendo sangue, como soldados enfileirados.

114 Fonte: Quero Posters. Disponível em: <http://www.queroposters.com.br/poster-across-the-universe.html>. Acesso em: 7 fev. 2014.

Legenda 1: Cena do filme em que Jude canta *Strawberry Fields* após ter discutido com Lucy, enquanto observa o quadro dos morangos espetados que acabara de criar, feridos, escorrendo sangue, como soldados enfileirados.



Fonte: *Across the Universe* (2007)

Legenda 2: Enquanto Jude canta, imagens de sangue, morte e bombas remetem ao Vietnã e se fundem com o quarto onde o protagonista cria. A granada prestes a explodir se torna o coração esmagado na mão da América e de Lucy.



Fonte: *Across the Universe* (2007)

Legenda 3: Jude, em explosão de ciúme de Lucy e revolta pela guerra. A explosão das granadas e da morte são matéria-prima para a explosão de cores a tinta representando o sangue que tinge o amor e o morango que simboliza o coração partido também explode em forma de arte, no quadro que compõe.



Fonte: *Across the Universe* (2007)

Legenda 4: Enquanto Jude "suja" todo o quarto com tinta/sangue para compor sua obra, a câmera se afasta, o chão do quarto desaparece e os morangos caem como bombas sobre um território não identificado, mas com referências ao Vietnã. Nesse momento, surgem sons de queda (assobio) e explosões (bateria e inclusão incidental de som de bombas e tiros de metralhadora) no fundo da canção entoada por Jude. Tudo se funde: imagens, sons e sentimentos, num grande "caos" "*Across the Universe*" ("através do universo").



Fonte: *Across the Universe* (2007)

A crescente independência de Lucy e seu engajamento político incomodam Jude, que não se interessa pelos mesmos ideais e não aceita que a parceira trabalhe e se torne independente. Sua revolta com essa situação transparece na canção "*Strawberry Fields*" e também em "*Revolution*". Jude chega a invadir o trabalho de Lucy e lá entoa a letra de "*Revolution*": "*You say you want a revolution / well you know / we all want to change the world*[115]" e, ao mesmo tempo em que canta, ele se revolta, atirando papéis para cima e bagunçando o local, até ser expulso. A revolta de Jude se dá por conta de Lucy assumir o comando de sua vida ao trabalhar fora e participar ativamente do movimento pacifista contra a guerra, por isso ele fica "em crise", com ciúmes de Lucy com o líder pacifista e interpreta *Strawberry Fields*. Esses momentos (de *Revolution* e de *Strawberry Field*) marcam também o embate de gêneros tão característico dos anos sessentas, pois a revolução desejada não é apenas contra a guerra do Vietnã, mas também a revolução feminista e a sexual.

Enquanto Jude canta em seu apartamento, depois de fumar um cigarro de maconha (Figura 6), embalado pela voz dos jornalistas vinda da televisão na sala ao lado, Max também interpreta a canção no campo de batalha e as imagens dos dois aparecem sobrepostas invertendo os lugares de cada personagem — Max no quarto com Jude e Jude na guerra com Max (Figuras 7 e 8). Ao mesmo tempo, Lucy vê as notícias sobre a guerra pela TV e, preocupada com o irmão, projeta-o nas imagens dos soldados transmitidas pelos noticiários e também há a sobreposição de imagens da guerra com Lucy (Figuras 9 e 10).

Legenda 5: O cigarro de maconha como disparo para a inspiração criativa como típico elemento contracultural.



Fonte: *Across the Universe* (2007)

Legendas 6 e 7: Jude e Max sobrepostos e unidos pelo pensamento, um no lugar do outro.



Fonte: *Across the Universe* (2007)

115 Tradução livre do trecho da canção "*Revolution*" ("Revolução") feita pelas autoras: "Você diz que quer uma revolução / bem, você sabe / nós todos queremos mudar o mundo".

Legendas 8 e 9: Lucy assistindo a transmissão da guerra pela TV, imaginando ver seu irmão e as imagens de soldados armados na guerra sobrepostas, em sua face e mente.





Os "Campos de Morango", título da canção (consagrados na história de vida de John Lennon, por remeterem à sua infância),[116] fazem referência, neste momento do filme, à dor sentimental de Jude (que sente ciúmes de Lucy) e à dor dos soldados, que servem ao exército na guerra, como Max, involuntariamente, obrigados pelo governo norte-americano. Os morangos que Jude joga na tinta vermelha e espeta num quadro são jogados também sobre o campo de batalha e se tornam bombas, numa sequência cênica que traz imagens históricas (registros reais) de explosões de bombas em tempo de guerra, transmitidas pela televisão.

Os morangos, como corações enfileirados, espetados como soldados atentos (mortos-vivos desde a sua convocação), com sangue escorrendo de seus corpos (muitos mortos, de fato, na guerra ou com o psicológico afetado quando voltavam para a casa), representam, no filme, que universo(s)? Vivos, disformes como são compostos, eles remetem ao universo contracultural que clama "paz e amor" e da cultura *pop* de Andy Warhol (com sua crítica à homogeneidade que reifica o homem exatamente ao colocar lado a lado, reproduzidas, imagens — como a de Marilyn Monroe, a de uma embalagem de sopa e a da lata de Coca-Cola — iguais, com cores vibrantes diferentes para questionar o que faz o capitalismo com as pessoas), do *rock* (dos *The Beatles*) e dos *hippies* em oposição ao universo hegemônico capital vigente (representado pelas figuras do Tio Sam e da estátua da liberdade, no filme, embalados pela canção *I want you* — que, nos anos sessentas ficou muito conhecida pela voz de Bob Dylan, um dos ícones da contracultura, por suas canções de protesto); e dos Estados Unidos (e seu *slogan American way of life*) com a Inglaterra e o Vietnã.

A canção é entoada por Jude depois de Lucy chegar em casa com o líder do movimento pacifista no qual se encontra engajada, com uma televisão para assistir à transmissão da guerra. Jude se encontra tentando criar um quadro para ser a logotipo da gravadora de Sadie. Como Cézanne, ele tenta fazer uma obra de natureza morta, a partir da reprodução, com carvão, o mais "fiel" possível, de frutas como maçã verde, pera, banana e morangos. Lucy estranha, pois o estilo de Cézanne nada tem a ver com

116 John Lennon disse, em entrevista, que compôs *Strawberry Fields* ao se lembrar de sua inocência na infância, pois saia para brincar num campo de morango pregado a um campo de concentração nazista, sem se dar conta do que significava aquele campo tão belo, suculento e alegre junto do sangue preconceituoso derramado no campo ao lado. Assim, essa relação entre o amor pueril e a guerra, explicitada no filme, de certa forma, também remete à constituição da canção, conforme a fala de seu autor-criador. Tanto a canção quanto o filme (a arte) se nutrem e refiguram a vida.

a poeticidade de Jude, com Sadie e com o momento vivido. Irritado, ele pega o prato de frutas e se fecha num outro cômodo da casa. Fuma um baseado e começa a entoar *Strawberry Fields*. Confuso, Jude (re)produz, como , à maneira de Warhol, um quadro de morangos enfileirados. Só, depois, com a explosão dos morangos e de sua revelação emotivo-volitiva, consegue, finalmente, criar um quadro seu, reconhecido pela gravadora e é, inclusive, pago por sua arte (que agrada ao capital, ainda que seja crítica e questionadora).

A matéria prima (saída da vida) para a criação artística pode ser qualquer uma (no caso, frutas). A questão é o tom emotivo-volitivo, elaborado esteticamente. A maçã, reproduzida de forma clássica, como natureza morta, revela um posicionamento axiológico bastante distinto dos morangos espetados na tela, como *pop art* e do morango/coração-granada criado por Jude. No primeiro caso, a voz de Jude encontra-se "morta", artificial; no segundo, a sua indignação ainda não tem um estilo próprio; apenas na terceira explode, em grito entoativo, o seu estilo autoral. O morango-coração-granada revela, de forma elaborada esteticamente (como arte), a dor do ciúme da namorada e da falta do amigo, levado pela guerra (situação vivida). Os morangos-corações-granadas dilaceram Jude tanto quanto os vietnamitas e os soldados norte-americanos na guerra.

Strawberry Fields é emblemática e, de certa forma, simboliza a temática do filme porque sua letra se volta à alienação (*Living is easy with eyes closed* — "Viver com os olhos fechados é fácil"), à relação realidade e sonho (*Cause I"m going to Strawberry Fields / Nothing is real and nothing to get hung about* — Pois estou indo aos campos de morango / Nada é real e não há nada com o que se preocupar; *But you know I know when it"s a dream* — Mas você sabe que eu sei quando é um sonho"), ao questionamento e à crítica ao momento vivido (*But it"s all so wrong* — Mas está tudo tão errado) e, principalmente, ao drama vivido por Jude quanto à sua identidade artística e a uma "causa" (um ideal) pelo qual lutar e ver sentido na vida (*It's getting hard to be someone* — "Está ficando difícil ser alguém") e a sua perdição (*I think, er, no I mean, er, yes / But it"s all so wrong /That is I think I disagree* — Eu acho, não, digo, sim / Mas está tudo tão errado / Isso é, acho que discordo"). Diante de tantas indecisões e indagações, uma certeza existe: mudar o sistema e acabar com o campo de concentração que se tornou o mundo, transformando-o num campo de morango para sempre (*Let me take you down* — Deixe-me te levar; e, finalmente, *Strawberry Fields forever* — Campos de morango para sempre). Nesse sentido, os campos de morango representam a fuga sistêmica, uma espécie de "mundo das maravilhas" ideal contracultural. Todavia, impossível esquecer que até mesmo no mundo das maravilhas há enfrentamentos com rainhas e bruxas. Se, por um lado, o tom é desesperançoso (sem saída, sem sonho, sem identidade, sem ideal), por outro, é questionador, pois a transformação é clamada como abertura dos olhos, que deve explodir, interna e externamente, como granada nas mentes e nos corações despreparados. Isso é exatamente o que ocorre com Lucy e Jude.

No caso de Jude, ele começa sem inspiração, imitando Cézanne, ao rascunhar uma obra de natureza morta (figura 11); passa à reprodutibilidade da *pop art* de Andy Warhol (figura 12); para, finalmente, encontrar sua revolução quando se expande e se mostra, de forma passional, em seu novo quadro (figura 13). Enquanto pinta, cenas da guerra do Vietnã passam pela televisão, na sala, dentro de sua mente e imagens do filme são entremeadas por imagens reais da época.

Figura 2 — Rascunho de natureza morta, como Cézanne



Fonte: *Across the Universe* (2007)

Figura 3 — Quadro de *pop art*, no estilo de Andy Warhol



Fonte: *Across the Universe* (2007)

Figura 4 — Quadro definitivo de Jude que se transforma no logotipo da gravadora de Sadie e símbolo do filme



Fonte: *Across the Universe* (2007)

A figura abaixo, recorte da quarta capa do DVD, apresenta o filme como uma obra que se volta a uma história não hegemônica por meio de canções de , típicas da memória musical e cultural da sociedade, inseridas numa narrativa específica, que reflete e refrata valores dos anos sessentas, colocadas de uma maneira particular, com um posicionamento axiológico específico:

Figura 5 — Detalhe do encarte do DVD — a contracapa



Fonte: Capa do DVD de *Across the Universe* (2007)

Se o morango, na capa e no cartaz, ao formar um coração em torno do casal protagonista do filme, constrói o sentido de que o morango simboliza o romance; essa mesma fruta, na interpretação de *Strawberry Fields*, mostra-se vermelho sangue, bombástico, violento, ou seja, semiose das diversas guerras vividas: a briga amorosa do casal, a separação da família e dos amigos pela guerra, a destruição de países pela disputa político-econômica desumana entre nações. A entoação da canção assegura o tom raivoso dos gestos e das cenas imageticamente compostas no filme, pois Jude performatiza a canção com gestos coléricos ao pintar seu quadro, ambientado pelo som da TV que transmite a guerra do Vietnã (com sonoplastia de bombas e tiros, assim como por vozes de jornalistas), pelo ciúme exacerbado, pela falta de inspiração e pela falta do amigo, que se encontra na guerra. Mais que ambientar a trama, a canção é a voz da personagem, externalizada tanto pelo verbal (a letra da canção e a fala dos jornalistas na TV) quanto pelo não-verbal (música, sonoplastias e imagens), assim como representa o posicionamento da diretora (sua voz criadora autoral) e ainda semiotiza a história (a contracultura nos anos sessentas) ao encarnar a vida na arte.

Ao término da execução de "*Strawberry Fields*", a câmera sai das cenas do quarto e da mente de Jude e Lucy desfocada e se distancia, tornando nítida uma máquina de lavar roupa, numa lavanderia, com roupas brancas sendo lavadas. A sujeira do sangue e da guerra alvejada pela máquina, num aparente discurso de paz. Aparente porque, em outro momento do filme, o líder do movimento pacifista aparece confeccionando bombas caseiras para serem usadas nas passeatas antiviolência. Lucy o indaga acerca dessa contradição (diz: "Eu pensei que o outro lado é que atirava bombas") e vai embora. A próxima cena, depois da discussão entre o casal e a sujeira feita por Jude no quarto para produzir o seu quadro, ocorrer numa lavanderia também representa a "lavagem de roupa suja" da relação do casal (que, a seguir, separa-se).

Uma marca deste filme que não é típica do gênero filme musical, mas é muito expressiva em *Across the Universe* é a incorporação de pinturas, de diversos estilos, na composição da obra, seja por interdiscursividade seja por intertextualidade. Além da criação de Jude, que poderia nem ser considerada por se tratar da profissão da personagem, outro exemplo ocorre na cena de execução de *"Dear Prudence"*, em que as paredes da sala da casa comunitária onde todos moram no Village se transformam num céu repleto de nuvem, como um quadro de Magritte. A cena em que executivos andam de maneira coreografada pelas ruas também parece outro quadro de Magritte em movimento. Esses são apenas alguns dentre os vários exemplos.

Ao que se refere às execuções das canções, neste filme, elas também possuem uma peculiaridade: muitas vezes, elas são realizadas a capela ou embaladas com um único instrumento de fundo. Essa não é uma característica comum do gênero, mas sim deste enunciado. Em geral, as canções entoadas a capela ocorrem em momentos em que as personagens falam sobre seus dilemas internos, sem coreografia, como se externalizassem seus sentimentos ou pensamentos.

Tanto a exemplificação da incorporação de outro gênero (a pintura) pelo gênero fílmico quanto a da execução à capela e sem coreografia foram citados para demonstrar o quanto a reles incorporação de um gênero por outro não denota intergenericidade e variação ou mudança na constituição genérica. Ao mesmo tempo, especialmente a execução da canção realizada de uma maneira específica revela a relativa estabilidade do gênero. Afinal, se, por um lado, identificamos, pela canção, que o filme faz parte da arquitetura do gênero musical, por outro, ele inova o gênero ao utilizar a canção de uma maneira única, não peculiar à tradição clássica do gênero.

Os trechos aqui explicitados apenas ilustram muito brevemente o caráter intergenérico do gênero filme musical. Conforme dito, nos estudos de Bakhtin, os gêneros discursivos são compreendidos como relativamente estáveis, pois se encontram em movimento, ou seja, não existe gênero acabado, fechado, cristalizado, mas em processo de acabamento, com recorrências e também possibilidades de variação. Esse é o caso ilustrado por *Across the Universe*. A exemplificação não busca finalizar um acabamento para este gênero, mas, demonstrar a representação da vida pela arte por meio de um exemplo de gênero específico, o filme musical, com suas características típicas e particulares, especialmente ao que se refere ao estilo da autora-criadora (tomada como a diretora da obra) e, principalmente, à arquitetura composicional do enunciado mencionado, tanto de regularidade quanto de variação genérica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A vida, seja no pequeno (cotidiano) ou no grande tempo (histórico), é refigurada pela arte, que lhe dá acabamento estético específico a depender da arquitetônica do gênero que a concretiza. O ato responsivo de reconhecimento das particularidades da composição de cada gênero é realizado, na arte ou na vida, pelos sujeitos discursivos que, na perspectiva bakhtiniana, constituem-se na relação eu-para-mim, eu-para-o-outro, outro-para-mim, interna e externamente.

Não apenas o filme, mas os gêneros discursivos em geral devem ser pensados em suas regularidades e singularidades (isto é, em sua relativa estabilidade), de maneira interativa. Não basta olhar o conteúdo, a forma e o estilo, mas também as esferas de atividade nas quais são produzidos, circulam e são recebidos (tendo em vista a recepção ativa, uma vez que, nela, os sujeitos respondem com novas produções — na contemporaneidade, isso fica claro se se considerar não só as discussões sobre um dado enunciado, sempre genérico, mas também as produções realizadas a partir desse enunciado, em resposta a ele e, a depender do caso, alterando-o, como ocorre, por exemplo, com *fanfics*, *fanarts* e sua relação com o seriado televisivo).

Ao se pensar sobre um determinado gênero, deve-se contextualizá-lo, pois as referências históricas, culturais e sociais, de determinado(s) ponto(s) de vista, adentram os

enunciados (nunca neutros) por meio da(s) voz(es) social(is) assumidas e/ou negadas dos sujeitos discursivos (autor-criador, narrador — no caso do filme, essa função é assumida pela câmera — personagens). Assim, a valoração à contracultura em *Across the Universe*, por exemplo, compõe a temática, a forma e o estilo do filme, assim como revela o posicionamento axiológico da autora-criadora (a diretora), orquestrado esteticamente no filme pela composição das personagens, da cenografia, pela escolha das canções, a tomada da câmera, o figurino, as estratégias utilizadas para marcar a sua voz por meio do estilo assumido etc. Esse conjunto de fatores, ao mesmo tempo, identifica *Across the Universe* como gênero filme musical e constrói a sua peculiaridade enunciativa que, de certa forma, constitui-se como variação dentro do próprio gênero.

O fato de as canções serem entoadas à capela, de forma confessional ou com sonoplastias e a música mais baixa que a letra, como fala das personagens, sem coreografia, enquanto os sujeitos atuam, por exemplo, criando um quadro, como ocorre em "*Strawberry Fields*" e em tantos outros momentos da obra, ilustra essa caracterização relativamente estável do gênero filme musical.

A variação se dá pelo estilo e pode se tratar apenas de uma peculiaridade de determinado enunciado (o estilo de dado autor-criador), assim como pode levar a um novo caminho que pode, com o tempo, alterar o gênero (pode ser que outros filmes utilizem a mesma "técnica" e, se isso passar a ser recorrente, talvez, no grande tempo, a coreografia possa não ser mais o foco dos musicais). Apenas a recorrência desse traço em diversas obras pode designar se o gênero será alterado ou não. Desse ponto de vista, a variação se dá no embate com a regularidade. A instabilidade só é possível dentro da estabilidade, daí, a relatividade se encontrar no embate que não despreza nenhum ponto de vista, assim como não opta por este ou por aquele polo. A questão não se encontra na exclusão dicotômica, mas sim na igualdade e na diferença dentro do enunciado, colocadas ao mesmo tempo, de maneira viva, em embate, no jogo discursivo, que reflete e refrata a vida — na arte, com elaboração e acabamento estético.

Não se pode esquecer que o gênero fílmico é massivo e atende a determinadas demandas (tais como a popularidade, o consumo capital, entre outras), mas isso não exclui a sua riqueza estética, da mesma maneira que não se pode tratá-lo como enunciado artístico não comercial (e, no mundo capital, a arte, mesmo a não-massiva, pode ser/estar apartada do mundo e dos interesses de consumo? Com base no Círculo, não. Afinal, a arte é, como todo enunciado, social, mas também cultural, econômico, político etc).

No ensaio "Discurso na vida e discurso na arte", Volochínov/Bakhtin afirma que, para analisar o discurso artístico, "precisamos antes analisar em detalhes certos aspectos dos enunciados verbais[117] fora do campo da arte — enunciados da *fala da vida* e das *ações cotidianas*, porque em tal fala já estão embutidas as bases, as potencialidades da forma artística." (Mimeo, s/d, p. 4). Assim, é possível pensar a arte massiva como qualquer outro enunciado, no embate com outros enunciados de gêneros diversos e esse exercício dialógico é fundamental para se trabalhar com a concepção de gênero. Afinal, um enunciado (e um gênero) se constitui de determinada maneira

117 E também os não verbais e sincréticos — acréscimo das autoras, com base em algumas afirmações do próprio Volochínov/Bakhtin que, em *Marxismo* e *Filosofia da Linguagem*, inclui, em sua primeira parte, o musical e o imagético como elementos constitutivos dos enunciados e, por esse motivo, não devem ser desconsiderados.

em relação outros. Por isso, a questão do cotejo é essencial como método dialético-dialógico (Paula et ali, 2011).

O filme é visto, dessa perspectiva, como gênero, com sua especificidade arquitetônica (no caso, musical), construído por um sujeito (a diretora, vista como autora-criadora), num tempo-espaço específicos (no caso de *Across the Universe*, o olhar contemporâneo, do século XXI sobre os anos sessentas do século XX, tomados pelo viés da contracultura, a partir das canções de *The Beatles*).

Para Bakhtin, discurso e evento são indissociáveis, pois "o discurso verbal envolve diretamente um evento na vida, e funde-se com este evento, formando uma unidade indissolúvel." (VOLOCHINOV/BAKHTIN, Mimeo, s/d, p. 5). A linguagem surge para e no social, por isso o discurso forma uma unidade com cada evento no qual e para o qual foi gerado. O enunciado e a situação por ele refigurada também constituem uma relação inseparável, pois "a situação se integra ao enunciado como uma parte constitutiva essencial da estrutura de sua significação." (idem, p. 6). O discurso está ligado a um evento e o enunciado, a uma situação. Juntas, dialogam, vida e arte.

A enunciação "bombeia energia de uma situação da vida para o discurso verbal, ela dá a qualquer coisa linguisticamente estável o seu momento histórico vivo, o seu caráter único". (idem, p. 10). A singularidade do ato discursivo também é discutida por Bakhtin (2010), pois, para ele, todo evento é irrepetível e possui características particulares de um certo momento. Essa unicidade se refere às experiências vivenciadas, semiotizadas pelo enunciado, que transfigura a situação da vida em discurso, com determinado acabamento e posicionamento. O estudo do enunciado artístico revela-se também como um estudo do social, da vida, uma vez que a construção artística refigura o social (a vida), pois, como comenta Ponzio: "Os diferentes significados ideológicos, cognitivos, políticos, morais, filosóficos, entram na construção poética [...] na finalidade do ser *figurado*, e toda a organização da obra se faz em função dessa *figuração*." (2010, p. 142).

O trabalho com os gêneros discursivos, vistos em sua relativa estabilidade, de maneira viva, compostos em dadas esferas, em interação com sua produção, circulação e recepção, é relevante para se pensar a constituição social da linguagem e do homem. Por isso, buscou-se aqui refletir sobre a compreensão dos gêneros contemporâneos, a partir do gênero fílmico, com sua construção verbo-voco-visual. Para isso, partiu-se da composição do filme musical, constituída por meio da síncrese com outros gêneros (em especial com a canção e com a música, mas não só — no caso de *Across the Universe*, por exemplo, a pintura também é muito expressiva, como mencionado), a fim de pensar a construção enunciativa da contemporaneidade.

Um filme, tomado em sua complexidade genérica, com um olhar atento para o jogo entre a regularidade e as particularidades do enunciado, é uma ilustração do trabalho com os gêneros do ponto de vista bakhtiniano. Afinal, "todo trabalho de investigação de um material linguístico concreto [...] opera inevitavelmente com enunciados concretos (escritos e orais) relacionados a diferentes campos da atividade humana e da comunicação." (BAKHTIN, 2011, p. 264). Voltar-se ao jogo das pequenas instabilidades que constituem a estabilidade (sempre relativa) dos gêneros é essencial se se quer trabalhar numa perspectiva bakhtiniana, que se difere da prescrição dos manuais acerca dos estudos e pesquisas de gêneros. Esse foi o intuito da reflexão aqui empreendida

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. M. (VOLOCHINOV). **Marxismo e filosofia da linguagem.** São Paulo: Hucitec, 1992.

____. **Estética da Criação Verbal.** Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

____. **Estética da Criação Verbal**. Tradução: Paulo Bezerra. . São Paulo: Martins Fontes, 2011.

____. **Para uma filosofia do ato responsável**. São Carlos: Pedro e João, 2010.

THE BEATLES. Penny Lane. **Strawberry Fields**. London: Parlophone, 1966. 1 DVD.

BRAIT, B. Estilo.In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin:** conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2010.

GRILLO, S. C. Esfera e campo. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin:** outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2010.

MACHADO, I. A. Gêneros discursivos. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin:** conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2010, pp. 151-166.

____. **O romance e a voz**: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin. São Paulo: Imago/ FAPESP, 2005.

MEDVIEDEV, P. N. **O método formal nos estudos literários:** introdução a uma poética sociológica. São Paulo: Contexto, 2012.

PAULA, L. **O SLA Funk de Fernanda Abreu.** 2007. 295 f. Tese. (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) Faculdade de Ciências e Letras. UNESPCAr. Araraquara, 2007. Mimeo.

____. **A intergenericidade da canção.** Projeto de Pesquisa trienal da orientadora na UNESP. Assis-SP: UNESP, 2012 (Mimeo).

____. A constituição do gênero canção: sujeitos verbo-musicais.In: PAULA, L. de (Org.). **Discursos em Perspectiva – humanidades dialógicas**. Campinas: Mercado de Letras, 2014, pp. 213-242.

PAULA, L. de; FIGUEIREDO, M. H. de; PAULA, S. L. de. O Marxismo no/do Círculo de Bakhtin.In: STAFUZZA, G. B. **Slovo.** Curitiba: Appris, 2011.

PONZIO, A. L**. Encontro de palavras:** o outro no discurso. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010a.

____. **Procurando uma palavra outra**. São Carlos: Pedro e João, 2010b.

SOBRAL, A. U. Gêneros discursivos, posição enunciativa e dilemas da transposição didática: novas reflexões**. Letras de Hoje**, 2011. v. 46, pp. 37-45.

SERNI, N. M. **Gênero discursivo cinema, o filme musical:** análise dialógica de Across the Universe. 2013. 157 f. Dissertação.(Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa). Car UNESP. Araraquara, 2013.

TAYMOR, Julie. **Across the Universe.** Julie Taymor. EUA: Revolution Studios, 2007, 1 DVD.

VOLOCHINOV/BAKHTIN. **Discurso na vida e discurso na arte**. s/d. Mimeo.