

**Canções cinematográficas:
análise dialógica do filme musical**

Les Misérables

Nicole Mioni Serni



unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

**Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP**

NICOLE MIONI SERNI

**CANÇÕES CINEMATOGRAFICAS: ANÁLISE
DIALÓGICA DO FILME MUSICAL *LES MISÉRABLES***

Araraquara - SP

2018

NICOLE MIONI SERNI

CANÇÕES CINEMATOGRAFICAS: ANÁLISE DIALÓGICA DO FILME MUSICAL *LES MISÉRABLES*

Tese de Doutorado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da UNESP/Araraquara, para a Defesa, como requisito para obtenção do título de Doutor em Linguística e Língua Portuguesa.

Linha de pesquisa: Estrutura, organização e funcionamento discursivos e textuais

Orientadora: Luciane de Paula

Bolsa: CNPq

Araraquara - SP

2018

Serni, Nicole Mioni

Canções cinematográficas: análise dialógica do
filme musical Les Misérables / Nicole Mioni Serni –
2018

140 f.

Tese (Doutorado em Linguística e Língua
Portuguesa) – Universidade Estadual Paulista "Júlio
de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras
(Campus Araraquara)

Orientador: Luciane de Paula

1. Análise dialógica do discurso. 2. Filme Musical.
3. Canção. 4. Círculo de Bakhtin. 5. Cinema. I. Título.

NICOLE MIONI SERNI

CANÇÕES CINEMATOGRAFICAS: análise dialógica do filme musical *Les Misérables*

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Linguística e Língua Portuguesa.

Linha de pesquisa: Estrutura, organização e funcionamento discursivos e textuais

Orientador: Profa. Dra. Luciane de Paula

Bolsa: CNPq

Data da defesa: 30/05/2018

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Dra. Luciane de Paula
Faculdade de Ciências e Letras – UNESP Araraquara

Membro Titular: Profa. Dra. Maria da Penha Casado Alves
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN

Membro Titular: Prof. Dr. Marco Antonio Villarta-Neder
Universidade Federal de Lavras – UFLA

Membro Titular: Prof. Dr. Odilon Helou Fleury Curado
Faculdade de Ciências e Letras – UNESP Assis

Membro Titular: Profa. Dra. Marina Célia Mendonça
Faculdade de Ciências e Letras – UNESP Araraquara

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras

UNESP – Campus de Araraquara

À Clarice Prosdocini Mioni

Junto à saudade guardo toda a gratidão a você, vó amada.

Agradecimentos

À Deus.

Aos meus pais e minha família pelo apoio cuidadoso e sempre presente.

À Luciane de Paula, pela jornada de tantos anos (oito, certo?) em que eu pude aprender e me inspirar cada dia mais! Pessoas como você, Lu, são raras e eu só tenho a agradecer pelo privilégio de tê-la como orientadora durante todos esses anos. Nunca me esquecerei do dia em que recebemos a resposta positiva da FAPESP para a bolsa de IC.

Naquele dia o parecerista disse que para a orientadora faltava apenas um grupo de estudos expressivo na área, e você disse que ele “ia ver o grupo que você iria iniciar!”. E hoje estamos aqui, com o GED repleto de pessoas, pesquisas, eventos grandemente elogiados e uma história de muitas conquistas, graças a você! É um prazer enorme ser testemunha de tudo que você alcançou e serei eternamente grata por ter me permitido estar ao seu lado. Obrigada de coração e conte sempre comigo!

Minhas amigas e amigos na caminhada acadêmica (em especial Jessica, Marly, Bárbara, Marcela, Tati, Cezinaldo, Radamés, Rafael, Thiago e Camila)

Amigos e amigas do GED (em especial Ana Beatriz, Gi, Natasha, Toninho e Jonathan)

Meus amigos do PSDE (de NYC para vida) Amanda, Laisy, Bruno e Lucas. E ao professor co-orientador durante o estágio, Peter Hitchcock.

À professora Eunice, que já no segundo ano de graduação me mostrou que era possível unir cinema e pesquisa no curso de Letras.

Às professoras de Araraquara com as quais tive aulas que muito agregaram à pesquisa, Marina, Renata, Rosário e Lu.

Ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa.

Ao CNPq pela bolsa fornecida.

À CAPES pela bolsa de doutorado sanduíche durante os quatro meses em Nova Iorque.

Aos professores da banca da defesa: Luciane de Paula, Maria da Penha Casado Alves, Marco Antonio Villarta-Neder, Odilon Helou Fleury Curado e Marina Celia Mendonça.

“And in truth, whenever a number commences in any musical,
the world does become a stage.” (FEUER, 1993, p.24)

RESUMO

Esta pesquisa se propôs a analisar o filme musical *Les Misérables* (2012), de Tom Hooper, sob a ótica dos estudos do Círculo Bakhtin, Medviédev, Volochinov, tendo como objetivo refletir, por meio de uma análise dialógica, acerca da constituição da arquitetura do filme musical como gênero discursivo, em sua forma, conteúdo, estilo, produção e circulação, conforme as ideias do Círculo. A partir de *Les Misérables* este trabalho buscou investigar a especificidade do gênero filme musical assim como analisar os diálogos entre o filme escolhido e outras obras musicais produzidas no cinema norte-americano. A canção, aqui também considerada como um gênero, é elemento constitutivo do filme escolhido e sua presença é de extrema importância na formação do musical, configurando-o como intergenérico. O filme musical norte-americano é marcado por elementos de canto e dança que se consolidam especialmente na era de ouro (anos 50 e 60). *Les Misérables* apresenta características diferentes de outros filmes musicais, como, por exemplo, a temática (a partir da obra de Victor Hugo), a fala cantada constante (e não apenas canto em momentos performáticos), e a ausência de dança (ainda que as movimentações sejam ritmadas). Estas especificidades do gênero discursivo filme musical foram discutidas ao longo desta pesquisa a partir da trajetória do filme musical, sendo possível, deste modo, analisar como a obra cinematográfica em questão dialoga com outras produções, de diferentes períodos; assim como as relações estabelecidas entre o filme e o teatro musical da Broadway.

Palavras-Chave: Diálogo; Gênero; Musical.

ABSTRACT

This research aims to analyze the musical film *Les Misérables* (2012), by Tom Hooper, within the perspective of the Circle Bakhtin, Medviédev, Volochinov studies, having as objective to reflect, by a dialogic analysis, about the constitution of the architectonic of the musical film, as a discursive genre in its form, content, style, production and circulation, based on the ideas of the Circle. With the study of *Les Misérables* this work focuses on the investigation of the specificity of the musical film genre as much as analyze the dialogs between the musical film, and other musicals produced in the North American cinema. The song, here as well considered as a genre, is an element that constitutes the movie chosen and its presence is of extreme importance in the formulation of the musical, which is built with intergenres. The North American musical film is marked by elements of singing and dancing that are consolidated in the golden era (the 50's and 60's). *Les Misérables* presents characteristics which are different from other musical films, such as, for example, the thematic (based on the novel by Victor Hugo), the constant singing (and not just singing in performatic contexts), and the absence of dance (even though every move is punctuated). These specificities of the musical film as a discursive genre were discussed along this research from the trajectory of the musical film, making it possible to analyze how the cinematographic work in focus dialogs with other productions, from different periods; such as the relations established between the movie and Broadway musical theatre.

Keywords: Dialog; Genre; Musical.

Lista de Figuras

Figura 1 Cenas de O Cantor de Jazz.....	44
Figura 2 Cena de dança de O Pícolino	45
Figura 3 Cena de canto, sem dança, de Ama-me esta noite	46
Figura 4 Cena de canto solo em O Mágico de Oz.....	47
Figura 5 Cena de canto com dança	47
Figura 6 Cena em que há dança no interior de uma festa	48
Figura 7 Cena em que “have yourself a merry little christmas” é cantada pela personagem de Judy Garland.....	48
Figura 8 Cenas de dança com Astaire	49
Figura 9 Cena com atuação marcante de Yul Brynner	50
Figura 10 Cena icônica de Gene Kelly em Dançando na chuva.....	51
Figura 11 Cena de Mary Poppins em que se misturam animações com filmagens dos atores ..	52
Figura 12 Cena com as crianças na escada.....	53
Figura 13 Cena inicial do filme e cena com performance da personagem cientista/travesti.....	54
Figura 14 Cenas, respectivamente, de Hair e de Across the Universe, em que a temática da guerra aparece.	56
Figura 15 Cena com espelhos em Chorus Line.....	58
Figura 16 Cena de Moulin Rouge em que se faz referência à Gene Kelly.....	60
Figura 17 Cena de Mamma Mia! em que há dança	61
Figura 18 Cena de Across the Universe com o recurso da solarização	61
Figura 19 Cena de Across the Universe com sobreposição	62
Figura 20 Cena de Sweeney Todd em que o barbeiro canta	63
Figura 21 Cena de uma morte.....	63
Figura 22 Foto da Broadway em 1920	69
Figura 23 Times Square em 1920	71
Figura 24 Times Square em 2009	71
Figura 25 Tabela que ilustra as chances de se ganhar a loteria de Hamilton	74
Figura 26 Programas dos quatro primeiros musicais assistidos	77
Figura 27 Programas dos quatro últimos musicais assistidos	78
Figura 28 Palco da peça musical <i>Cats</i>	80
Figura 29 Cena em que é interpretada a canção I dreamed a dream	89
Figura 30 Cena do curta em que é interpretada a canção I dreamed a dream	89
Figura 31 Cena do filme musical The Rocky Horror Picture Show	94
Figura 32 Cena do musical para a televisão	94
Figura 33 Cena da canção Valjean Soliquoy	96
Figura 34 Recorte da partitura da canção	99
Figura 35 Cena em que o personagem rasga o documento	101
Figura 36 Destaque da partitura que dialoga com a cena do filme musical	101
Figura 37 Cena em que Fantine canta.....	103
Figura 38 Cena que mostra a beira do precipício.....	105
Figura 39 Suicídio de Javert.....	106
Figura 40 Cenas em que Javert aparece junto à figura da águia	109

Figura 41 Recorte que mostra a centralidade.....	110
Figura 42 Cena com Javert que mostra a câmera contra plongée.....	110
Figura 43 Cena que mostra Javert como proporcionalmente grande	111
Figura 44 Plano geral com Eponine sozinha.....	112
Figura 45 Destaque para a chuva na cena	112
Figura 46 Sequência em que Eponine aparece não centralizada no enquadramento	113
Figura 47 Grande plano geral.....	116
Figura 48 Aproximação gradativa da câmera.....	116
Figura 49 Câmera em <i>plongée</i>	118
Figura 50 Sequência que mostra o personagem ao observar Javert	119
Figura 51 Javert em enquadramento central.....	120
Figura 52 Contra <i>plongée</i> que mostra Javert como superior.....	120
Figura 53 Câmera que mostra Gavroche durante a canção.....	125
Figura 54 Câmera que mostra os pedintes	125
Figura 55 Câmera que mostra os líderes revolucionários.....	126
Figura 56 Câmera que mostra o povo	126
Figura 57 Recorte da partitura que mostra a melodia do refrão sendo tocada antes de ser cantada.....	127
Figura 58 Destaque da melodia do refrão cantada.....	128
Figura 59 Cena da morte dos jovens.....	129
Figura 60 Cenas de Dançando no escuro	131
Figura 61 Ingressos dos musicais assistidos em Nova Iorque	138

Sumário

INTRODUÇÃO	12
1 GÊNERO DISCURSIVO E CONTEXTO: O FILME MUSICAL	21
1.1 Gênero discursivo.....	22
1.1.1 Filme	24
1.2 Musical	25
1.2.1 Histórico: uma visão panorâmica	26
1.3 A relação com o filme- <i>corpus Os Miseráveis</i>	65
2 A PEÇA MUSICAL	69
2.1 A Broadway	69
2.2 Relação vida e arte: teatro musical e as peças em Nova Iorque	72
3 O VERBIVOCOVISUAL E A CANÇÃO	85
3.1 Verbivocovisualidade	85
3.2 Canção	87
4 MÉTODO DIALÉTICO DIALÓGICO E CONCEITOS DO CÍRCULO.....	91
4.1 O ENUNCIADO, O SUJEITO, A IDEOLOGIA E A ARQUITETÔNICA	92
5 LES MISÉRABLES	96
Ato 1. Canções em foco:.....	96
Ato 2. Canções em foco:.....	116
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	130
Referências bibliográficas	133
ANEXOS	136
Estágio no exterior: Doutorado sanduíche em Nova Iorque	136

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem motivação a partir das pesquisas efetuadas durante a graduação e o mestrado. Desde a iniciação científica me interessei¹ por analisar o cinema e compreender como o gênero filme musical se constitui por meio do diálogo com diversos gêneros. Na dissertação de mestrado escolhi refletir sobre o filme musical, em específico, a fim de investigar como a canção (um gênero que por si só é intergenérico) se torna parte constitutiva essencial para as construções de sentido no gênero filme. A obra cinematográfica trabalhada na ocasião foi *Across the Universe* (2007), Julie Taymor, um filme musical que contém em sua trama apenas canções da banda britânica *The Beatles*, e por se passar na mesma época de atuação dos músicos, o filme dialoga não somente com as canções compostas pela banda, mas também com o contexto histórico por ela vivido. Para a pesquisa de doutorado continuei instigada a analisar as singularidades da construção do gênero filme musical, mas optei por uma obra cinematográfica que tivesse suas canções compostas para o musical de fato, e não canções já existentes que fossem inseridas na construção do filme (como é o caso de *Across the Universe*). O filme *Les Misérables* (2012), de Tom Hooper, foi selecionado como *corpus* do doutorado por ser um filme musical que se diferencia do escolhido para o mestrado, uma vez que suas canções foram criadas especificamente para a obra, que, inicialmente, era literária (um romance de Victor Hugo, de 1862) e, depois, adquiriu uma versão teatral musical na Broadway, em 1987 (sob a direção de Robert Hossein e música de Claude-Michel Schönberg).

A versão de *Les Misérables* eleita como *corpus* deste trabalho demonstra como as formas típicas de enunciados² de outros gêneros são incorporadas à sua genericidade e lhe alteram as características (cf. BAKHTIN, 2011 – ainda que o autor não trate do gênero filme musical, suas afirmações podem ser pensadas com relação à linguagem de maneira ampla voltada, aqui, especificamente ao cinema). O trabalho com a análise do gênero filme musical permite o estudo das formas de incorporação de diferentes genericidades pelo filme musical, pois o *corpus* selecionado como objeto da pesquisa aqui proposta traz em seu interior a canção como outro gênero que, mais que incorporado, define um gênero

¹ Destaca-se aqui que somente nesta pequena parte do texto a pesquisadora escreve em primeira pessoa, pois discorrerá sobre experiências pessoais.

² O conceito de enunciado é pensado nesta pesquisa também sob a ótica dos estudos do Círculo e será abordado com mais detalhes no capítulo quatro.

específico, o filme musical. A importância do estudo proposto 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*), em diálogo com a vida e semiotizado pela arte (teatro e cinema, no caso do objeto de estudo escolhido a ser pesquisado). O filme *Les Misérables* pode ser reconhecido como gênero filme musical, sendo a sua principal peculiaridade a presença da canção na construção da narrativa, como elemento constitutivo da obra.

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 ou a canção e a dança ou a coreografia (depende do filme) 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 sua variação, que gera outros tipos ou mesmo outros gêneros, dada a relatividade dos gêneros discursivos, que devem ser pensados na construção de sua arquitetônica e nas esferas de atividade que são compostos e circulam.

A canção, gênero presente essencialmente de maneira constitutiva no filme musical, já pode ser considerada como intergenérica, uma vez que esta é constituída por outros gêneros, pois letra e música são necessárias para a existência da canção. O gênero letra e o gênero música fazem parte da caracterização específica do gênero canção. Mesmo que separadamente letra e música sejam gêneros com suas características particulares, quando se unem constroem o gênero canção. É a partir desse diálogo (letra e música) que a constituição da canção pode ser considerada como intergenérica. Ao se falar em intergêneros estes são aqui considerados conforme discutido por Paula (2010) em que um determinado gênero constitui outro de forma intrínseca. Se retirada a canção do musical, este inexistente. Apenas a presença de um gênero no interior de outro não caracteriza a intergenericidade, mas, sim, essa retroalimentação, em que um gênero é parte da construção arquitetônica do outro e o altera. A composição do filme, assim como a canção, é intergenérica, pois apresenta relações entre gêneros como parte essencial da sua produção. A canção, aqui considerada como um gênero, é elemento constituinte de arquitetônica enunciativa do filme (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, mas, no musical, mais que incorporação, a canção ou a música constituem o

enunciado cinematográfico), uma vez que desempenha papéis constitutivos da e na narrativa: ora ela compõe falas de personagens, ora assume a função do narrador junto com a câmera, etc

Uma questão inovadora da versão de 2012 para o clássico do musical *Les Misérables* é o fato do cantar ao vivo. Ao invés dos atores gravarem as canções em estúdio para depois atuarem dublando em cima de cada canção, eles se propuseram a gravar o áudio das canções ao mesmo tempo em que atuam, como aconteceria no teatro. Cantar ao vivo no momento da gravação de cada cena traz liberdade para os atores, que imprimem na voz (por meio da entoação) a emoção da maneira que desejarem durante a atuação. Fator que torna o *corpus* escolhido diferenciado para pesquisa e análise.

A presente pesquisa teve como objetivo geral refletir, por meio de uma análise dialógica específica (de *Les Misérables*), acerca da constituição da arquitetônica do filme musical como gênero discursivo, constituído de maneira intergenérica. E como objetivos específicos analisar como o filme musical *Les Misérables* (2012) dialoga com outras obras cinematográficas musicais e quais relações estabelece também com peças musicais (em especial, espetáculos da Broadway), uma vez que muitas peças musicais são inspiração para a construção de obras cinematográficas musicais; compreender, por meio da análise dialógica discursiva, de que maneira os diversos gêneros se constituem no *corpus* escolhido, reconhecido como intergenérico; e analisar a questão da entoação na encenação (com canções gravadas ao vivo) como elemento inovador da produção cinematográfica de 2012, em diálogo com o teatro musical e a performance cançãoeira.

Sob a perspectiva teórica escolhida para este trabalho a questão do *diálogo* se encontra no centro do entendimento de todas as outras concepções que serão aqui discutidas. A partir e por meio do diálogo é que os estudos do Círculo refletem sobre o conceito, por exemplo, de enunciado e signo ideológico. Para Bakhtin, todo enunciado está ligado a outros, aqueles proferidos anteriormente e aqueles que a partir deste se formarão. As relações entre enunciados criam uma espiral de ligações entre eles, ininterrupta, sempre em processo, ampliando-se. Segundo os estudos do Círculo, todo signo é ideológico, uma vez que o enunciado é o lugar da luta de classes; pode-se compreender que existem valores, ideologias, permeando os signos, os enunciados, o discurso. Na obra *Marxismo e Filosofia da Linguagem* já se encontra a discussão sobre essa concepção: “Tudo que é ideológico possui um significado e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um signo”. (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1992, p.31). Todo enunciado está ligado a uma realidade,

a um contexto histórico e social, mas, além dessa ligação, encontra-se sempre uma marca ideológica, algum valor é representado em cada signo da interação verbal. “Compreender um signo consiste em aproximar o signo apreendido de outros signos já conhecidos; em outros termos, a compreensão é uma resposta a um signo por meio de signo.” (idem, p. 34).

Para o Círculo a concepção de sujeito também é importante nos estudos discursivos. Para esse grupo de estudiosos, o sujeito é constituído pelo outro, que também é sujeito e se constitui a partir de outros e do “eu”. Essa relação eu – outro é a própria composição do sujeito. O sujeito é eu e outro e essa relação, para os estudos do Círculo, é responsiva e responsável:

Ao agirmos com base na compreensão de algo que antecede a nossa própria ação, somos responsáveis pela compreensão construída que passa a ser o *sentido* do evento. Somos responsáveis por isso, e duplamente responsáveis porque as ações que nosso ato desencadear no futuro (ações de outros ou minhas) resultarão, por seu turno, de uma compreensão que não remete mais somente ao meu ato, mas também ao ato de que meu ato foi resposta. Em outros termos, a responsabilidade ‘responsiva’ tem dupla direção, tanto para o passado quanto para o futuro, ainda que concretamente ela é sempre realizada no presente. (GERALDI, 2010, p.287)

A ação do sujeito no mundo é singular (o ato) e suas relações (eu-outro) serão sempre responsivas e responsáveis.

Na relação com o outro é que o sujeito se constitui, porém esse outro não está necessariamente fora de mim (do eu). Esse outro pode coabitar o próprio ser (o eu). No momento em que se pensa, por exemplo, em algo a ser dito para outra pessoa a reação deste outro é levada em consideração, ou seja, ao pensar no outro e interagir com ele, o outro se encontra no eu. O sujeito é múltiplo, fragmentado, tem relações internas e externas com o(s) outro(s). Essas relações podem ser pensadas como, de acordo com o que é colocado em *Para uma filosofia do ato responsável* (2010) por Bakhtin, eu-para-mim, eu-para-o-outro, outro-para-mim. Nessas multi-facetadas definições do sujeito para o Círculo, o conceito de diálogo permanece presente, uma vez que entre diversas relações o sujeito será sempre dialógico.

Do ponto de vista do Círculo, o estudo dos gêneros envolve diversos outros conceitos importantes, sem os quais a compreensão de gênero não se forma. Para Bakhtin, os gêneros discursivos surgem sempre em uma dada esfera, ou seja, um campo de atividade daquele gênero, assim como todo gênero dispõe, segundo o filósofo russo, de uma forma, um estilo e um conteúdo específicos. Os gêneros possuem características

semelhantes que podem levar os sujeitos a reconhecê-los e atribuí-los a algum campo de conhecimento da humanidade. No entanto, eles também possuem traços únicos, 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, mas também em sua mobilidade, no seu caráter instável.

Certas características podem levar os sujeitos a reconhecer cada gênero como tal; todavia, essas qualidades não devem ser consideradas como exigência para a denominação de um certo gênero, ou seja, não existe uma fôrma em que um enunciado deve sempre se encaixar para se tornar um gênero, mas, sim atos únicos que, a cada enunciação, poderão (re)formular novos gêneros, com suas nuances e seus tons específicos: “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*.” (BAKHTIN, 2011, p.262). Para o Círculo, “uma obra só se torna real quando toma a forma de determinado gênero.” (MEDVIÉDEV, 2012, p.193) E é o filme musical que será visto a partir dessa perspectiva, como gênero, no interior desta pesquisa.

O conceito de gênero, conforme discutido por Bakhtin, não segue a ideia de que existem características (pré) definidas nas quais um enunciado em especial deve se encaixar para então ser “enquadrado como determinado gênero”. Para o Círculo, 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 são um olhar contemplativo de um sujeito que (re)cria e responde ao dialogar com uma realidade e, a partir desse ato, um dado gênero se (re)formará. 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. (idem, p.199)

Para Bakhtin, os gêneros são construções relativamente estáveis, dentro da mobilidade ou não do próprio gênero. Porém, para que um enunciado seja analisado como gênero, nesta pesquisa, torna-se necessário o esclarecimento acerca do reconhecimento

de uma dada construção como gênero. Para que um enunciado seja considerado gênero discursivo, Bakhtin aponta três marcas que todo gênero contém: 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, leva sempre em consideração a singularidade de cada gênero em particular (forma composicional; material/conteúdo/tema; estilo-marca identitária, que pode ser do autor ou do próprio gênero).

O conceito de esfera, para os estudos do Círculo, leva em consideração a produção, a circulação e a recepção de um gênero em particular. A produção seria um dado projeto; enquanto a circulação seria a maneira como ele é executado em determinada esfera; já na recepção considera-se o público, ou seja, a demanda e a leitura do projeto produzido. A esfera é também um dado campo de conhecimento, como, por exemplo, a esfera de um sujeito pode o levar a agir de certa maneira, ética, naquele determinado campo. A ética não é compreendida da maneira kantiana, universal, mas é constituída de acordo com o lugar do sujeito enunciado, de forma concreta.

No estudo dos gêneros discursivos, a esfera de atividade ajuda a pensar sobre onde um gênero ou discurso atua e onde nasce, de onde ele se alimenta e qual o seu contexto, uma vez que todo discurso acontece num espaço e tempo específicos, vindos de algum sujeito em especial. Da mesma maneira que o gênero está no social, ele nasce numa esfera de atividade.

Bakhtin também analisa os gêneros em dois grupos: primários e secundários. Conforme o filósofo russo:

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. (BAKHTIN, 2011, p.263)

Essas denominações não visam à hierarquização, mas, sim, ao reconhecimento de dois núcleos distintos de criações de gêneros do discurso. Os gêneros primários seriam aqueles do cotidiano, mais ligados à vida, enquanto os gêneros secundários estão mais conectados à arte e às construções mais complexas, não tão espontâneas quanto os gêneros primários e surgem destes

Gênero primário e secundário, assim como vida e arte, encontram-se ligados, um em processo de geração do outro (seja de maneira derivada, seja em contraposição), em constante relação dialógica (de embate - concordância ou discordância).

Os gêneros discursivos, conforme discutidos pelos autores do Círculo, são reconhecidos ao se aceitar que os diversos campos da atividade humana (arte, política, ciência, etc) têm conexão com a linguagem, ou seja, cada esfera de atividade, na sua singularidade, necessita da linguagem e essa linguagem será modificada conforme cada discurso e cada gênero específico.

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)

Na produção de um filme são necessárias especificidades de diferentes campos artísticos, desde a construção de uma breve cena cinematográfica foram utilizados gêneros diversos, como a fotografia, o teatro (a atuação), a dança (em alguns casos de musicais que apresentam a coreografia como parte de sua construção – caso, por exemplo, de *Dançando na chuva*, entre outros), a canção ou a música (trilha sonora), bem como elementos típicos de sua construção: a escolha do figurino, a movimentação da câmera, etc.

O estudo de qualquer discurso concreto carece de olhares atentos para as particularidades de cada gênero, “porque 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.” (idem p.264). Dessa maneira é que o estudo de um gênero secundário, como o filme musical, propõe-se a refletir acerca da incorporação de outros diversos gêneros em seu cerne, de maneira intergenérica, como a aqui proposta.

A presente pesquisa é qualitativa de caráter interpretativo, composta por etapas de descrição e análise que partam do texto/discurso, mas o vêm em sua mobilização pelo gênero. Para isso, parte-se das concepções de gênero (composição, forma e conteúdo) e intergênero, esfera de atividade, sujeito, diálogo, entoação e ato, da filosofia bakhtiniana.

Em consonância com a metodologia utilizada no projeto de pesquisa de Paula (2010), o percurso a ser seguido calca-se em três etapas: a descritiva, a analítica e a

interpretativa. Considera-se a interpretativa como síntese do exame bakhtiniano do discurso, uma vez que por meio dela é possível demonstrar como a concepção da especificidade da abordagem bakhtiniana a torna distinta de outras propostas.

O método, de acordo com Paula et al. (2011) é o dialético-dialógico e o material é o bibliográfico. Ponzio reflete sobre o método aqui considerado:

O sentido do texto se define na lógica da pergunta e da resposta, que não são categorias abstratas do *logos*, absoluto e impessoal, mas sim momentos dialógicos concretos que pressupõem “encontrar-se reciprocamente fora”, pressupõem “cronotopos” diferentes, para quem pergunta e para quem responde. O “encontrar-se reciprocamente fora”, a “extralocalização”, é, para Bakhtin, fundamental na compreensão ativa. (2011, p. 188)

Discute-se, deste modo, sobre a dialética por ela se assemelhar à dialética clássica de afirmação, negação e síntese sem, necessariamente, concluir-se no terceiro elemento, mas entendendo-o como nova afirmação, logo, reinício de um novo ciclo, sem fim, sempre em movimento, em espiral.

A dialógica calca-se no enunciado responsivo por afirmar que, conforme os escritos do Círculo, a “primeira” afirmação (ou negação) nunca será, de fato, um enunciado inicial, mas, sim, já a resposta a enunciados outros que foram proferidos antes e serão produzidos depois dele. A anti-tese, por sua vez, é uma resposta ao enunciado anterior (tese) e estimula a produção de enunciados posteriores (síntese/nova afirmação), de maneira a dialogar com aquilo que foi e com o que se espera ser respondido. A síntese também se constitui como uma outra resposta, em diálogo com a anterior e com as posteriores a ela. Ela não finaliza o processo. Ao contrário, ela o mantém em movimento, com enunciados ininterruptos.

Quando se descreve os elementos de um exemplar de gênero, como, no caso, o gênero filme musical, abordam-se as interrelações entre seus elementos e se identificam efeitos de sentido nele produzidos, o que remete à interdiscursividade³ do e no objeto, bem como, no caso do *corpus* desta pesquisa, à construção da arquitetônica do musical *Les Misérables*.

Ao se seguirem implicitamente as etapas explicitadas acima, não se pode perder de vista o caráter totalizante da pesquisa, uma vez que, segundo Paula e Stafuzza (2010), a teoria bakhtiniana é “inclassificável”. Logo, a ênfase é a interseção, necessária e positiva, entre essas etapas, dado que, a fim de preservar a unidade do discurso, o analista

³ Ressalta-se aqui o ponto de vista de interdiscursividade conforme pensado em FIORIN, J. L. Interdiscursividade e intertextualidade. In BRAIT, B. (org.). Bakhtin – outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006.

deve ter presente em seu olhar os vários aspectos que constituem o objeto de pesquisa, à luz do universo de sua discursividade e genericidade.

O encontro da vida e da arte permite a percepção de que uma complementa a outra o tempo todo, assim como os gêneros primários e secundários ou como o próprio sujeito, que se constitui somente na relação com o outro sob a perspectiva bakhtiniana. O diálogo e o aspecto inacabado (ou em acabamento) do sujeito e do discurso são reflexões aprofundadas pelos estudos do Círculo, de maneira a provocar o ato responsivo de reconhecimento das particularidades da composição de cada discurso, na arte ou na vida. Não apenas filme musical, mas diversos outros gêneros (contemporâneos ou não) podem ser pensados em suas singularidades e relações dialógicas, sempre levando em consideração que a pesquisa não esgota a espiral de ligações dialógicas de cada enunciado, mas a faz crescer e ganhar novas (re)forma-ções únicas. Conforme comentado, nos estudos de Bakhtin, os gêneros discursivos são compreendidos como relativamente estáveis, ou seja, não existe gênero acabado, fechado, mas em processo de acabamento. Da mesma maneira, a análise aqui proposta, a ser pensada a partir de *Les Misérables*, não busca finalizar um acabamento para este gênero, mas, sim, estudar as particularidades do *corpus*, como exemplar do gênero filme musical, com seus diálogos e relações, sempre em movimento.

1 GÊNERO DISCURSIVO E CONTEXTO: O FILME MUSICAL

As discussões realizadas na dissertação de mestrado da pesquisadora contribuíram para o estudo dos gêneros discursivos ao analisar, a partir da perspectiva do Círculo de Bakhtin, o filme musical *Across the Universe* (2007), de Julie Taymor, relacionando-o com o contexto retratado e a época histórica com a qual dialoga (os anos 60 e 70), assim como com a trajetória e as canções da banda britânica *The Beatles*. No entanto, esta dissertação se centrou, como era o seu objetivo, na análise do exemplar de filme musical *Across the Universe*, sem o compromisso de identificá-lo no interior de um panorama histórico do gênero musical no cinema. E esta é uma das continuidades que motivaram a escrita da presente tese, que irá desenvolver uma discussão da trajetória da produção de filmes musicais no cinema e, em especial, no cinema norte-americano. A partir, então, de uma pesquisa sobre a construção deste tipo de filme ao longo dos anos, será possível não somente (re)ver as particularidades de *Across the Universe* como também do novo filme-corporus escolhido para o doutorado: *Les Misérables* (2012), de Tom Hooper.

A discussão sobre a história do filme musical trabalhará aqui com a relação entre o estável e o instável, uma vez que entre os filmes expostos serão reconhecidas as repetições, as reiteraões e estabilidades, assim como as inovações, peculiaridades e características individuais de cada obra cinematográfica. No subitem 1.1 Será discutido o conceito de gênero discursivo sob a ótica dos estudos do Círculo de Bakhtin, seguindo para o 1.1.1, em que o gênero fílmico será ressaltado e comentado. A partir de uma visão panorâmica, no subitem 1.2 serão discutidos filmes musicais; em 1.2.1 as obras produzidas dos anos 20 até os anos 2010 serão comentadas década por década. Em 1.3 a relação entre os filmes comentados e *Les Mis* é trazida à tona para posteriormente ser aprofundada no capítulo de análise. Sendo o teatro musical a inspiração da obra cinematográfica em questão, o capítulo 2 discorre sobre a peça musical, enquanto em 2.1 a Broadway será o foco principal, como central de produção do teatro musical; em 2.2 a Broadway aparece como experiência vivenciada nos quatro meses de doutorado sanduíche em Nova Iorque. Nos capítulos 3, 4 e 5 a teoria do Círculo de Bakhtin é o foco das discussões, já no capítulo 6 as questões teóricas são aplicadas na análise do filme musical-corporus *Les Misérables*.

1.1 Gênero discursivo

O conceito de gênero discursivo sob a ótica dos estudos do Círculo de Bakhtin⁴ engloba, assim como todas as ideias do Círculo, uma série de outros conceitos a partir dos quais se forma e se encontra em relação. Para se falar de gênero discursivo torna-se necessária a discussão acerca de conceitos como diálogo, enunciado, entre outros. Nos estudos bakhtinianos o enunciado nunca é adâmico, ou seja, está sempre ligado a outros enunciados que foram construídos anteriormente e também aos que a partir dele surgirão. Essa relação dialógica forma uma espiral infinita de interligações.

A ideia de gênero discursivo é comumente ligada à simples separação por características comuns, assim como fala Aristóteles em seus escritos. Este tipo de divisão, no entanto, considera uma espécie de forma pré-montada em que uma construção deve se encaixar. As características comuns acabam por se tornar regras, particularidades que são exigidas de um devido gênero para que seja identificado como tal. Medviédev escreve que:

Normalmente, os formalistas definem o gênero como um agrupamento específico e constante de procedimentos com determinada dominante. Uma vez que os procedimentos fundamentais foram determinados fora do gênero, este foi mecanicamente composto a partir dos procedimentos. (2012, p. 193)

Os estudos do Círculo não compreendem os gêneros deste modo, pois assim haveriam regras prontas para o gênero antes mesmo deste se formar. Para Bakhtin os gêneros discursivos são relativamente estáveis, uma vez que se deve considerar tanto suas formas (relativamente) fixas quanto as características únicas e irrepetíveis de cada novo enunciado. Bakhtin afirma que

A riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana e porque em cada campo dessa atividade é integral o repertório de gêneros do discurso, que cresce e se diferencia à medida que se desenvolve e se complexifica um determinado campo. (2011, p. 262)

O filme musical, objeto do presente estudo, apresenta, como gênero discursivo, particularidades que se repetem, que permitem que este seja reconhecido como musical, tais como o canto (em que aqui será pensada a canção) e dança (ou coreografia), por exemplo. Estas marcas possibilitam o reconhecimento do gênero, pois estão frequentemente presentes nele. Há, no entanto, também as características inovadoras,

⁴ Ao se referir aqui ao Círculo de Bakhtin este trabalho considera as diversas obras produzidas por um grupo de autores do mesmo Círculo, entre eles Bakhtin, Medviédev, Volochinov, sem ter o objetivo, neste caso, de designar a autoria específica de devidas ideias ou conceitos, mas, sim, considerando a obra do Círculo como um todo de produção a ser estudada e discutida.

únicas a cada novo exemplar deste gênero. Não existe, deste modo, uma receita pronta, com exigências fixas, em que todo gênero deve se encaixar, mas, sim, formas relativamente estáveis, em que o gênero apresenta particularidades que se repetem ao mesmo tempo que apresenta as novas. Sendo todo enunciado, conforme o Círculo, único e irrepetível, cada exemplar de um devido gênero sempre apresentará traços novos.

Nesta pesquisa não apenas o filme musical será reconhecido como gênero discursivo, mas também a canção. Esta que, por si só, já intergenérica, pois possui letra e música em sua composição. Assim como a canção, o filme musical é intergenérico, pois para sua formação são utilizados diferentes gêneros. Ao se falar aqui em intergenericidade este trabalho considera não apenas a mera incorporação de um gênero no outro, um simples reconhecimento, mas um gênero como constitutivo do outro. Para a constituição do gênero canção música e letra não são apenas outros gêneros no interior da canção, são a própria composição deste gênero. No filme musical a canção ou a dança, por exemplo, são parte da construção do filme, se retirados, o gênero inexistente. São, portanto, parte integrante da constituição do gênero, que é intergenérico.

Para o Círculo os gêneros se dão em um devido espaço e tempo e circulam em esferas de atividade específicas. A discussão sobre o filme musical aqui considera, portanto, o gênero em sua forma, estilo e conteúdo, bem como sua produção, circulação e recepção dentro das esferas em que se encontram.

Os gêneros podem ser divididos entre primários e secundários, conforme discute Bakhtin. Esta divisão não visa à hierarquização nem à separação de melhor ou pior, ela visa ao reconhecimento de particularidades entre estes gêneros. Enquanto os gêneros primários estão ligados ao cotidiano e ao imediato, os secundários são os gêneros das esferas da ciência ou das artes, por exemplo. De formação mais complexa, os gêneros secundários se constroem a partir dos primários, pois os gêneros primários “que integram os complexos, aí se transformam e adquirem um caráter especial: perdem o vínculo imediato com a realidade concreta.” (BAKHTIN, 2011, p. 263)

O gênero que se considera o filme musical, neste trabalho, é o gênero discursivo, conforme discutido pelo Círculo. No entanto, o vocábulo gênero também será pensado aqui conforme as divisões entre os tipos de filmes no cinema como “negócio”. Sendo o filme um enunciado de produção mercadológica, para a indústria cinematográfica o gênero “ajudou a estabelecer padrões de filmes, fator extremamente desejável por representar economia de escala e direcionamento determinados por produções para plateias específicas” (CUNHA, 2012, p.20) O gênero na forma em que é compreendido

pela indústria se mostra como “uma estratégia para fidelizar suas plateias e minimizar seus próprios custos” (idem, p.24) Percebe-se, desta forma, que o filme musical é aqui pensado em sua circulação e recepção, ou seja, em sua relação com a vida:

O que se chama de “compreensão” e “avaliação” de um enunciado (concordância ou discordância) sempre engloba a situação pragmática extraverbal juntamente com o próprio discurso verbal. A vida, portanto, não afeta um enunciado de fora; ela penetra e exerce influência num enunciado de dentro [...] A enunciação está na fronteira entre a vida e o aspecto verbal do enunciado; ela, por assim dizer, 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. (VOLCHINOV/BAKHTIN, s/d, p.14)

Os enunciados, ou obras cinematográficas no presente caso, são considerados em seus meios de produção, sem excluí-los de seus valores ideológicos e posicionamentos de resposta aos devidos tempo e espaço em que se encontram.

1.1.1 Filme

Ao se pensar sobre o filme como um enunciado a ser analisado percebe-se que este possui particularidades, traços que se repetem, a cada exemplar de filme.

Para Bakhtin o gênero discursivo contém, como comentado, forma, conteúdo, estilo, e apresenta uma dada esfera de atividade em que circula e um tempo e espaço em que é produzido. Como relativamente estáveis, os gêneros apresentam as características comuns, que se repetem, e as inovadoras, que mantêm o gênero vivo, sempre em processo de renovação.

O filme pode ser considerado como gênero a partir do momento que se pensa neste como um enunciado, um objeto a ser analisado, que detém uma estrutura específica, característica do gênero, assim como contém outras novas, a cada filme produzido. A estrutura do filme musical trabalha com a canção, mas não entra apenas para confirmar algo do conteúdo e da forma do gênero, mas, sim, como parte do conteúdo e da forma do filme.

O musical é um gênero discursivo, e entre seus traços constitutivos está a canção. Muitos musicais possuem dança também, ou seja, as personagens se expressam tanto por canções quanto por movimentações e coreografias.

No desenvolvimento desta pesquisa não há interesse em subdivisões, a ideia de “sub”, de um dentro do outro, não é relevante para a análise aqui feita. O objetivo deste trabalho é compreender quais características norteiam o musical, o que ele apresenta de

especial, de peculiar, que, ao mesmo tempo em que não deixa de ser filme, como gênero discursivo, também carrega traços característicos de musicais. Desta forma o musical é gênero filme, porém não qualquer filme, porque tem suas peculiaridades. O trabalho com a canção e com a dança estão entre as características marcantes do filme musical, e estes traços podem ser entendidos historicamente, como será feito a seguir.

1.2 Musical

A presente pesquisa pensa o cinema e, mais especificamente, o filme musical, a partir dos estudos do Círculo de Bakhtin, que se debruçam sobre objetos como a literatura, por exemplo. Pensar o filme desta forma, sob a ótica de Bakhtin, é uma tomada de posição não tão usual, mas que se justifica ao se refletir sobre os conceitos gerados pelo filósofo russo, ainda que seus objetos de análise fossem diferentes, pois ideias como diálogo, gênero discursivo, entre outras, fomentam discussões e possibilitam análises de artes diversas, entre elas, o cinema.

A arte do cinema possui

suas maneiras de sugerir, através da colocação da câmera, do enquadramento e da interpretação, fenômenos como intimidade ou distancia, companheirismo e dominação, em suma, a dinâmica social e pessoal que se realiza entre interlocutores. (STAM, 1992, p.63)

O filme musical é aqui reconhecido como um enunciado a ser analisado, considerado como um gênero discursivo, conforme as ideias do Círculo de Bakhtin. Para o filósofo russo o enunciado é sempre dialógico, ou seja, não há enunciado que não se ligue a outros, sejam os que existiram antes dele quanto os que a partir dele se formarão. O conceito de diálogo, desta forma, é também muito importante para esta pesquisa. Ao falar sobre diálogo Bakhtin não pensa apenas no diálogo face-a-face, pensa também nas relações dialógicas mais amplas. As obras do Círculo têm o diálogo ou o dialogismo como uma tônica, que aparece em diversas discussões, Stam afirma que:

Em todos os livros encontramos variações do tema central da linguagem e do dialogismo. Esse tema central assume diversos nomes: poliglossia, heteroglossia, polifonia, dialogismo. Todos os termos estão associados à comunicação através da diferença, tanto entre pessoas como entre textos ou grupos sociais. (idem, p.12)

Ao se analisar, por exemplo, o filme musical como um enunciado poderão ser reconhecidas diversas relações dialógicas entre os exemplares deste gênero, discutidos nesta seção.

1.2.1 Histórico: uma visão panorâmica

Pensar a trajetória do filme musical no cinema ⁵não busca aqui uma mera descrição histórica, mas, sim, uma discussão com foco na estrutura do gênero, que se forma num contexto que não pode ser ignorado, pois este por vezes se mantém, e por vezes se modifica. Assim também a história e o homem se modificam, conforme surjam novas ferramentas tecnológicas; algumas características se renovam e outras vão se tornando menos comuns.

O filme musical surgiu juntamente com o filme sonoro. Quando a produção cinematográfica passa a dominar o advento do som, é feito um filme considerado o primeiro musical, *O Cantor de Jazz* (1927), de Alan Crosland. Sobre o nascimento do filme sonoro (e do musical), Cunha comenta que:

Considerado um fenômeno gerado inicialmente pela tecnologia que conseguiu reunir imagem e som – e apresentado oficialmente através de *O Cantor de Jazz* (1927), os filmes musicais rapidamente se aprimoraram com roteiros pertinentes, artistas carismáticos, produções suntuosas, música arrebatadora e dança envolvente. Além de divertir, tal força imagética e sensorial conseguia projetar esperança nos espectadores, posto que na tela houvesse algo de bom e positivo, desejado e sonhado, de tal maneira que este caráter utópico e *escapista* marcou – e perpetuou – o gênero musical já em seus primórdios. (2012, p.25)

Dentro do gênero “industrial” musical, filmes somente com dança (sem “falas cantadas”) também são considerados musicais. Porém, dentro dos objetivos desta pesquisa e na seleção de filmes a serem apontados e discutidos neste capítulo, terão maior relevância e destaque as obras musicais que possuem essencialmente o canto, ou a canção em sua construção. Esta escolha se justifica a partir do ponto de vista de que este trabalho busca observar como se constrói o gênero discursivo canção no interior do musical. É claro que não há apenas o gênero canção no interior destas obras, no entanto os filmes

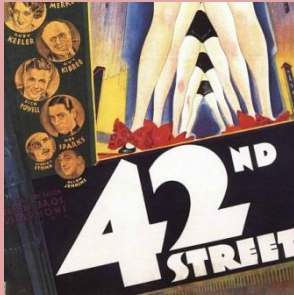
⁵ O recorte aqui feito tem foco no cinema norte-americano e esta escolha foi feita com base nas produções de filmes musicais às quais se tem mais acesso no Brasil. Sendo Hollywood uma indústria norte-americana expressiva pensa-se aqui, portanto, a especificidade a partir da expressividade de produção. Reconhece-se nesta pesquisa que filmes musicais são efetuados também para além das produções norte-americanas, no entanto, para o trabalho torna-se necessário um recorte e este foi o escolhido com base na grande indústria de cinema que os EUA contêm, assim como a presença da Broadway e sua importância para a história do teatro musical.

musicais apresentados neste panorama histórico têm em seu interior cenas com o gênero canção. Não há nenhum sem canção. Assim como não serão discutidos aqui os filmes considerados “repletos de canções”, mas que não aparecem nos filmes como falas. Isso ocorre em filmes biográficos sobre cantores, por ex. Este tipo de filme é tomado em grande parte por performances, por canções, porém estas aparecem apenas dentro deste contexto de apresentação e não como falas das personagens, como palavra cantada.

A seguir se encontra uma tabela, construída a partir dos filmes musicais mais expressivos de cada década, ainda que entre eles se encontrem alguns filmes em que prevalece a dança, todas as obras abaixo citadas são importantes para se considerar a formação do gênero filme musical ao longo dos anos no cinema.

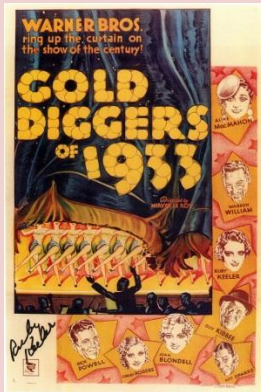
ANO	FILME MUSICAL
<u>Década de 20</u> 1927 	O Cantor de Jazz (<i>The Jazz Singer</i>) Direção de Alan Crosland
<u>Década de 30</u> 1932 	Ama-me esta noite (<i>Love me Tonight</i>) Direção de Rouben Mamoulian

1933



Rua 42 (*42nd Street*)
Direção de Lloyd Bacon

1933



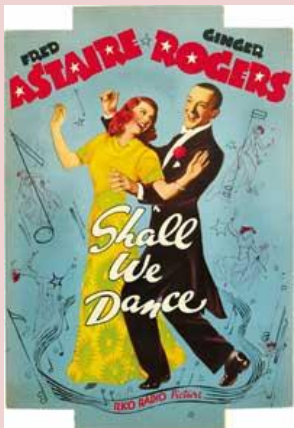
Cavadoras de ouro (*Gold diggers os 1933*)
Direção de Mervyn Leroy

1935



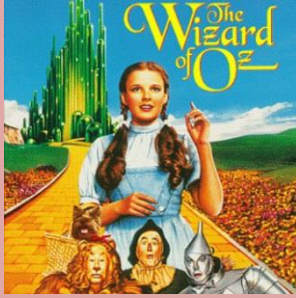
O Picolino (*Top Hat*)
Direção de Mark Sandrich

1937



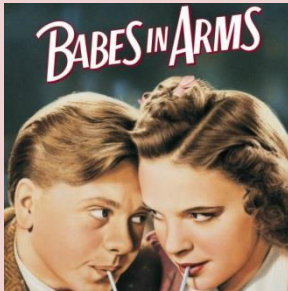
Vamos dançar? (*Shall we dance?*)
Direção de Mark Sandrich

1939



O Mágico de Oz (*The Wizard of Oz*)
Direção de Victor Fleming

1939



Sangue de artista (*Babes in Arms*)
Direção de Busby Berkeley

Década de 40

1944



Modelos (*Cover Girl*)
Direção de Charles Vidor

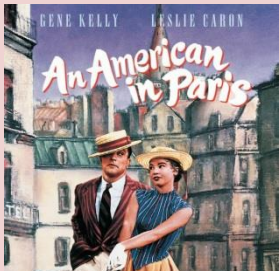
1944



Agora seremos felizes (*Meet me in St Louis*)
Direção de Vincent Minelli

1948

Desfile de páscoa (*Easter parade*)
Direção de Charles Walters

		
1948 		O Pirata Direção de Vincent Minelli
1949 		Um dia em Nova Iorque (<i>On the town</i>) Direção de Gene Kelly e Stanley Donen
<u>Década de 50</u> 1950 		Sinfonia em Paris (<i>An American in Paris</i>) Direção de Vincent Minelli
1950		Bonita e valente (<i>Annie get your gun</i>) Direção de George Sidney

		
1951 		Núpcias Reais (<i>Royal Wedding</i>) Direção de Stanley Donen
1952 		Cantando na chuva (<i>Singing in the rain</i>) Direção de Gene Kelly e Stanley Donen
1953 		A Roda da Fortuna (<i>The band wagon</i>) Direção de Vincent Minelli
1953 		Os homens preferem as loiras (<i>Gentlemen prefer blondes</i>) Direção de Howard Hawks

1953



Dá-me um beijo (*Kiss me Kate*)
 Direção de George Sidney

1954



Sete noivas para sete irmãos (*Seven brides for seven brothers*)
 Direção de Stanley Donen

1954



A Lenda dos Beijos Perdidos (*Brigadoon*)
 Direção de Vincent Minelli

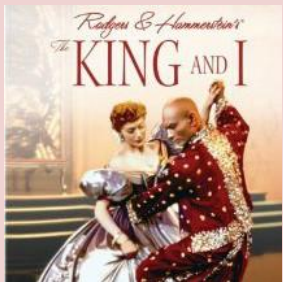
1954



Nasce uma estrela (*A star is born*)
 Direção de William A. Wellman

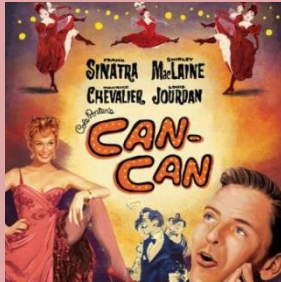
1955

Papai pernilongo (*Daddy Long Legs*)
 Direção de Jean Negulesco

		
1955 		Oklahoma! Direção de Trevor Nun
1956 		O Rei e eu (<i>The king and I</i>) Direção de Walter Lang
1957 		Cinderela em Paris (<i>Funny Face</i>) Direção de Stanley Donen
1958 		Gigi Direção de Vincent Minelli

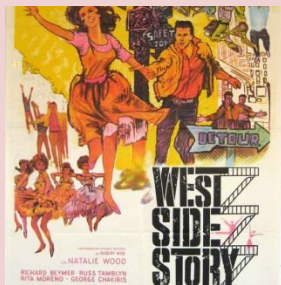
Década de 60

1960



Can Can
Direção de Walter Lang

1961



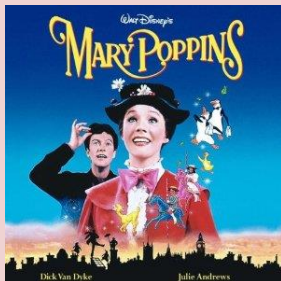
Amor Sublime Amor (*West Side Story*)
Direção de Robert Wise

1964



Amor a toda velocidade (*Viva Las Vegas*)
Direção de George Sidney

1964



Mary Poppins
Direção de Robert Stevenson

1964

Minha bela dama (*My fair lady*)
Direção de George Cukor



1964



Os guarda-chuvas do amor (*Les Parapluies de Cherbourg*)
Direção de Jacques Demy

1965



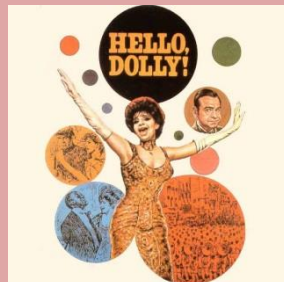
A Noviça Rebelde (*The sound of music*)
Direção de Robert Wise

1968

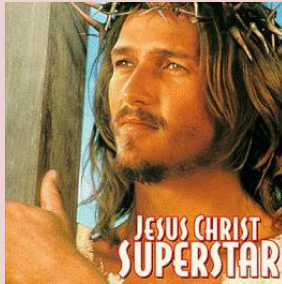


Funny Girl
Direção de William Wyler

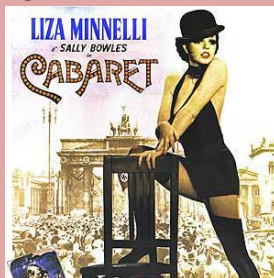
1969



Alô Dolly (*Hello Dolly*)
Direção de Gene Kelly

Década de 70**1971**

Jesus Cristo Superstar
Direção de Norman Jewison

1972

Cabaret
Direção de Robert Fosse

1975

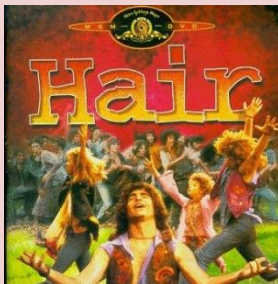
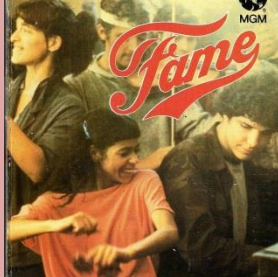
The Rocky Horror Picture Show
Direção de Jim Sharman

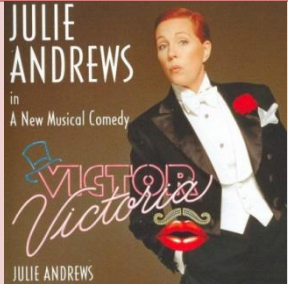
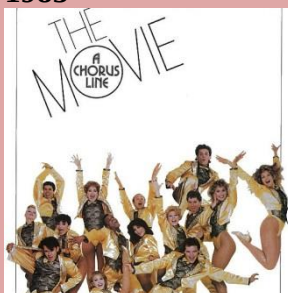
1977

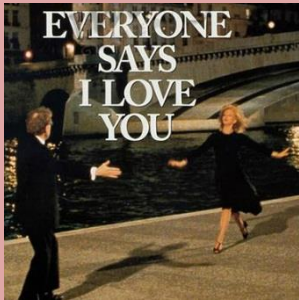
Embalos de Sábado à noite (*Saturday Night Fever*)
Direção de John Badham

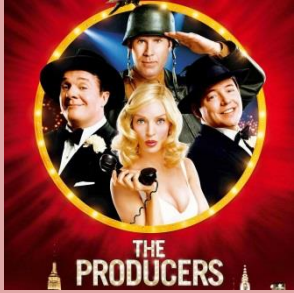
1978

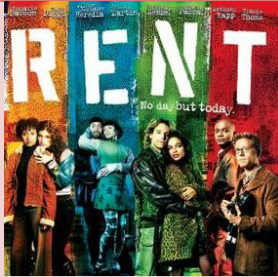
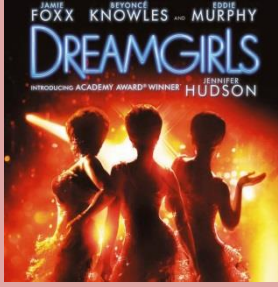
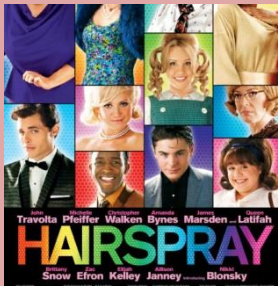
Grease
Direção de Randal Kleiser

		
1979 		O show deve continuar (<i>All that jazz</i>) Direção de Bob Fosse
1979 		Hair Direção de Milos Forman
<u>Década de 80</u> 1980 		Fama (<i>Fame</i>) Direção de Kevin Tancharoen
1982		Victor/Victoria Direção de Blake Edwards

		
1983 		Yentl Direção de Babra Streisand
1983 		Flashdance Direção de Adrian Lyne
1985 		Chorus line, em busca da fama Direção de Richard Attenbourough
<u>Década de 90</u> 1992		Mudança de hábito (sister act) Direção de Emile Ardolino

		
1996 		Todos dizem eu te amo Direção de Woody Allen
1996 		Evita Direção de Alan Parker
<u>Anos 2000</u> 2000 		Dançando no escuro Direção de Lars Von Trier
2001		Moulin Rouge Direção de Baz Luhrmann

		
2002 		Chicago Direção de Rob Marshall
2004 		O Fantasma da ópera Direção de Joel Schumacher
2005 		Os produtores Direção de Susan Stroman
2005		Rent, os boêmios Direção de Chris Columbus

		
2007 		Dreamgirls Direção de Bill Condon
2007 		Across the Universe Direção de Julie Taymor
2007 		Hairspray Direção de Adam Shankman
2007 		Sweeney Todd Direção de Tim Burton

2008 	Mamma Mia! Direção de Phyllida Lloyd
2009 	Nine Direção de Rob Marshall
<u>Anos 2010</u> 2010 	Burlesque Direção de Steven Artin
2012 	Os Miseráveis Direção de Tom Hooper

A tabela acima compõe a proposta de se contextualizar o filme musical norte-americano em um panorama histórico, pois a compreensão de um enunciado, com base na filosofia da linguagem bakhtiniana, necessita ser vista em seu contexto:

Pois aceitar um enunciado não significa capturar seu sentido geral como capturamos o sentido da “palavra de dicionário”. Entender um enunciado significa entendê-lo no contexto da sua contemporaneidade e da nossa (caso não coincidam). É necessário compreender o sentido no enunciado, o conteúdo do ato e a realidade histórica do ato em sua união concreta e interna. Sem tal compreensão, o próprio sentido estará morto, tornar-se-á um sentido de dicionário, desnecessário. (MEDVIÉDEV, 2012, p.185)

Os filmes escolhidos para este quadro se encontram entre os mais populares do gênero e são citados por críticos de cinema como Guido Bilharinho, em seu livro “O filme musical”, e David Parkinson, em “*The rough guide to film musicals*”.

A partir desta tabela as capas dos filmes musicais podem ser observadas juntamente com os atores presentes nas obras, em que alguns nomes são mais recorrentes. Entre eles estão Gene Kelly, Fred Astaire, Judy Garland, entre outros, que serão de grande importância para a história do filme musical. Este esquema cronológico das obras musicais também permite concluir que as décadas mais frutíferas para a produção de filmes musicais, a chamada era de ouro⁶, se encontra entre os anos 50 e 60. Esta época deve ser lembrada, porém, não como um momento exclusivo para a produção de musicais, de forma a se desconsiderar a qualidade de obras após este período, mas, sim, como marca histórica na trajetória do gênero. Cada obra cinematográfica musical terá seu valor e significado dentro do seu devido tempo e espaço. Para Bilharinho, sobre os *caminhos* do filme musical: “Ao contrário do que se julga e se propala, o filme musical estadunidense não acabou. Transformou-se e aprofundou-se tematicamente ao influxo dos novos tempos.” (2006, p.11) A mudança de temática na narrativa dos filmes musicais é também notável quando se projeta o olhar para uma perspectiva histórica. No entanto, estas mudanças se encontram na formação do gênero, pois o musical não “acaba” após sua época de “ouro”, mas “o que se encerrou foi sua fase romântica e alegre, na qual a ênfase, o meio e o modo concentravam-se e destinavam-se ao descontraído desfrute do prazer musical e coreográfico, constituindo a trama apenas veículo e suporte da finalidade proposta.” (idem) Com o passar dos anos as modificações do gênero se dão tanto em sua forma, estilo, quanto no conteúdo. Trazendo obras que discutem temas completamente distantes do meio musical ou teatral, tema recorrente em vários musicais dos anos 40 e 50, por exemplo.

Ao se observar os nomes de diretores também se torna clara a ocorrência maior de nomes como o de Vincent Minelli e Bob Fosse, por exemplo, que dirigiram diversos

⁶ Entre os críticos da área do cinema esta valorização da era de ouro é comum; porém, nesta pesquisa o foco não se encontra no julgamento da era melhor ou pior para o filme musical, mas, sim, considerar este período como maior produção, em questão de números de filmes de fato, e não em qualidade.

musicais expressivos em épocas diferentes. A partir daqui serão discutidos alguns dos filmes que aparecem nesta tabela cronológica.

O primeiro filme considerado musical é *O cantor de Jazz* (1927), de Alan Crosland. Esta é a primeira obra cinematográfica em que o recurso do som é utilizado, as falas das personagens podem ser finalmente escutadas pelos espectadores. O filme é preto e branco e as cenas faladas coincidem com os momentos de performance musical, as canções aparecem, deste modo, quando a personagem principal se posiciona para apresentar, de fato, um número. O filme é ainda uma transição, do cinema mudo para o sonoro, pois as cenas misturam falas escritas com momentos em que se pode-se ouvir as personagens falando. As canções não aparecem ainda, como será feito ao longo dos anos com os filmes musicais, fora de um contexto de apresentação. As cenas com canto ou são na sinagoga ou no palco, pois o “cantor de jazz” é um homem de família judaica, criado para ser o *cantor* de sua sinagoga, que deseja ser cantor dos palcos, das apresentações musicais e especialmente, do jazz.



Figura 1 Cenas de *O Cantor de Jazz*

As figuras acima mostram três momentos deste filme que transita entre o cinema sonoro e o mudo. O primeiro quadro mostra uma cena característica de filmes mudos, em que a fala aparece por escrito. Já no segundo e terceiros quadros são mostrados recortes do filme em que há falas que podem ser escutadas, mas ainda estão diretamente ligadas aos momentos de performance musical.⁷ No quadro do meio, ao se sentar para tocar e cantar a personagem principal estabelece um diálogo com sua mãe, e o espectador pode escutar esta conversa. Enquanto no último quadro, a performance musical, a apresentação de fato, também aparece nesta obra com o advento do som. Para Bilharinho: “O cinema, que já era arte extraordinária antes desse filme, com ele, após ele e a futura utilização da

⁷ A pintura facial de Al Jolson na última figura faz referência ao *Minstrel Show* (Menestréis), um tipo de teatro popular dos Estados Unidos em que artistas brancos se pintavam de negros em performances cômicas e musicais.

cor, completa-se, incorporando, em arte-síntese, os elementos da realidade que definitivamente o configuram: imagem, movimento, som e cor.” (2006, p.19)

Nos anos 30, musicais como *O Picolino* (Top Hat), 1935, de Mark Sandrich, se destacam pelo casamento entre as performances e a narrativa. Ainda seguindo um padrão de se cantar dentro de um contexto, estas performances não se tornam tão forçadas, ou deslocadas na construção do filme, estas cabem bem e trazem significações que complementam o enredo. O início do filme já brinca com a relação silêncio e som, ou silêncio e música, pois a personagem principal, interpretada por Fred Astaire, adentra uma sala de cavalheiros que prezam o silêncio, qualquer som desnecessário ali é proibido. A personagem de Astaire, por sua vez, provoca não apenas som, naquele ambiente taciturno, mas sapateia, alegremente, em frente aos cavalheiros, antes de deixar rapidamente a sala.



Figura 2 Cena de dança de *O Picolino*

Este filme se caracteriza por possuir dança e canto quase na mesma medida, mas pendendo para a superioridade da dança. É também repleto de humor, e uma trama delicada que marca o tipo de história desenvolvida no cinema musical desta época,

Ama-me esta noite (Love me Tonight), 1932, de Rouben Mamoulian, é mais um exemplar dos anos 30, porém, neste caso percebe-se que a dança não prevalece, e, sim, o canto.



Figura 3 Cena de canto, sem dança, de *Ama-me esta noite*

Uma marca recorrente tanto em *O Picolino* quanto em *Ama-me esta noite* é o trabalho com o som/silêncio, ou seja, a música (ou a ausência dela) por meio do cenário e das situações em cena. Em ambos filmes este jogo se dá ao início da obra cinematográfica. Enquanto em *O Picolino* o é interrompida pelo som do sapateado de Astaire, em *Ama-me esta noite* as cenas iniciais mostram atividades do cotidiano do despertar de uma cidade em Paris, em que sons como o arrastar de uma vassoura no chão, o ronco de um andarilho e o bater de um martelo se tornam uma sequência ritmada, uma percussão. A marca do gênero musical já se mostra, no início destes filmes, por meio da construção sonora, que capta sons (e pausas) criados a partir das situações em cena. A música, e também a canção, são parte do tema dos filmes musicais, mas se encontram também na forma, na estrutura da obra, como pode ser observado nestes dois momentos de *O Picolino* e de *Ama-me esta noite*.

Em 1939 estreia um dos filmes musicais que ultrapassa seu tempo, *O Mágico de Oz*, de Victor Fleming. Com a atuação marcante de Judy Garland este filme traz o trabalho com a cor no cinema, pois o início do filme se dá em um tom todo sépia, e somente após passar para um mundo “imaginário” ganha cor. Ao longo do musical há dança e coreografia também, porém o canto ainda se mostra mais importante. Ainda que existam diversas canções, que são conhecidas até hoje (*Somewhere over the rainbow*, *Ding Dong the Witch is Dead*, entre outras), o filme não é tomado apenas por canções. Há também muitas partes faladas. Em relação aos outros exemplares de filmes musicais, *O Mágico de Oz*, em questão, não apresenta tantas canções, e nem começa ou termina com personagens cantando.



Figura 4 Cena de canto solo em *O Mágico de Oz*



Figura 5 Cena de canto com dança

O filme *Agora seremos felizes* (*Meet me in Saint Louis*), 1944, de Vincent Minelli, é mais um trabalho com Judy Garland, só que agora já nos anos 40, com a atriz mais adulta. O musical apresenta tanto canto quanto dança, mas as coreografias aparecem apenas quando fazem parte de um contexto para a dança (como parte de uma festa, por exemplo). Não há, desta forma, momentos de coreografia junto com canções fora do contexto de apresentação ou performance. Ainda que possua canções marcantes, como *Have yourself a merry little christmas*, este filme possui mais história com falas das personagens do que com canto.



Figura 6 Cena em que há dança no interior de uma festa



Figura 7 Cena em que “have yourself a merry little christmas” é cantada pela personagem de Judy Garland

Agora seremos felizes possui uma temática familiar com uma trama leve, marca recorrente no gênero durante os anos 40, 50 e 60, pois

Se a década de 30 no país foi inicialmente marcada pelas consequências econômicas e financeiras da dramática queda da bolsa de valores em 1929, os anos 40, não obstante a guerra (e até por isso, pelo que representou de galvanização da energia do país) singularizaram-se pelo otimismo advindo dos

êxitos da política econômica implementada pelo governo Roosevelt (New Deal), pelo desenvolvimento industrial, a a vitória na guerra e a ascensão do país ao primeiro plano da economia e da política mundial. [...] O romantismo e a idealização fílmica desse período que impregnaram o gênero musical estenderam-se até fins da década de 1950. (BILHARINHO, 2006, p.11)

Também do ano de 1944, *Modelos* (Cover Girl), de Charles Vidor, é um filme desta década que já conta com um dos artistas que mais marcaria presença dentro deste tipo de filme, Gene Kelly. A trama desta obra se desenrola com várias canções e dança de sapateado. Kelly aparece novamente em *Sinfonia em Paris* (*An American in Paris*), 1950, com direção de Vincent Minelli. Nesta obra Kelly mostra mais uma vez seu talento para o sapateado, pois este filme musical contém vários números em que o ator exibe sua virtuosidade e domínio da dança de sapateado. Sobre esta época pode-se dizer que “a característica básica do filme musical estadunidense da década de 1940, mas, principalmente, dos anos 50, é, como já notado e proclamado, o otimismo temático e a alegria, leveza e desenvoltura musical.” (idem, p.65) O filme *Modelos* possui, deste modo, a trama leve, romântica e com toques de humor, marcas que caracterizavam os musicais levados pelo sapateado, tal qual os filmes em que aparecia Astaire.



Figura 8 Cenas de dança com Astaire

O diferencial nesta obra é que, além do sapateado “usual” e “esperado” para o tipo de filme há também trabalho com ballet, e, por esta razão, as coreografias clássicas de ballet são embaladas por músicas instrumentais eruditas. Conforme discute Bilharinho, “Aí o cinema musical atinge um de seus grandes momentos, que o equipara, em criatividade, planejamento, execução e desempenho, com o que de melhor se fez em ópera, música e dança em geral.” (2006, p.67) O grande “clímax” do filme ocorre por meio de um verdadeiro espetáculo de ballet, pois, “Como se trata de cena final,

direcionou-se o filme para esse clímax apoteótico e grandioso em sua limpidez e luminosidade ambiental e na desenvoltura dos movimentos coreográficos.” (idem, p.67) Longa e repleta de dançarinos e cenários diversos, esta é a sequência do filme que mais o diferencia do sapateado usual de Kelly.

O filme *O rei e eu* (1956), de Walter Lang, se constrói como um musical riquíssimo em produção, no quesito cenário, figurino, entre outros, é uma obra cinematográfica com alto investimento. O filme é inspirado na peça musical e a atuação da personagem do rei demonstra traços de peça teatral, como expressões fortes e movimentações bem marcadas.



Figura 9 Cena com atuação marcante de Yul Brynner

As cenas com canções não são tantas, apesar do filme ser bem cantado. A construção das performances musicais é diretamente ligada a cada cena, trazendo a letra da canção como falas das personagens, seja em monólogos ou em diálogos.

Na década de 50 é criado o filme musical *Dançando na chuva*, de Stanley Donen e Gene Kelly, que acabou por se tornar um dos grandes representantes do gênero com o passar dos anos.



Figura 10 Cena icônica de Gene Kelly em Dançando na chuva

Conforme discute Bilharinho sobre esta obra:

Todavia, não se pode perder de vista que é musical, com suas qualidades e especificidades. Notadamente, porque não se constitui de simples soma de sons, imagens e movimentos, mas, de seu amálgama e síntese para compor arte diversa, cinematográfica, e, nos lindes de seus parâmetros, configurar um gênero, o musical. Se se adicionar a isso, a circunstância de que a trama, mesmo leve e levemente conduzida, revela (e por isso até certo ponto desmistifica) a máquina de sonho hollywoodiana, e seus processos e, ainda, simultaneamente, com beleza e desenvoltura, o filme mostra o outro lado, isto é, a criação artística do espetáculo, da música, da dança e a capacidade de improvisação e adaptação vertiginosa às novas conquistas da técnica, têm-se algumas de suas virtualidades básicas. (2006, p.78)

Em 1964 a Disney lançou um filme musical com uma importante atriz do gênero: Julie Andrews. O filme *Mary Poppins*, de Robert Stevenson, mistura animação com filmagens das personagens. Esse cenário cria um ambiente de fantasia, típico das obras da Disney. Esta obra, dentro do gênero musical, inova em sua forma, ao utilizar, por meio da edição das imagens, os cenários de pinturas (com animações) juntamente com as filmagens das personagens.



Figura 11 Cena de Mary Poppins em que se misturam animações com filmagens dos atores

Há grandes sequências instrumentais orquestradas, na maioria das vezes com dança. A obra cinematográfica intercala falas com falas cantadas, em sua maioria lideradas pela personagem de Julie Andrews.

A Noviça Rebelde (The Sound of music), de 1965, é um dos musicais mais conhecidos. A canção se inicia antes mesmo do título aparecer, já demonstrando o valor que será dado à parte musical ao longo do filme. É um filme de longa duração e repleto de canções. Há um intervalo, um entreato, que remete ao teatro, às etapas de um espetáculo. As performances permanecem em sua maioria sem coreografias. Tendo a interpretação de Julie Andrews como uma freira que não se encaixa nos padrões do convento e vai passar uma temporada cuidando das crianças de um viúvo, as performances no interior do filme são em grande parte centradas na interação entre a noviça e as crianças. A famosa canção metalinguística “Do-re-mi” se desenvolve a partir do aprendizado das notas musicais, que são sete, assim como o número de crianças.



Figura 12 Cena com as crianças na escada

As canções são inseridas na trama de uma forma coerente, em que se criam coreografias, letras, música e interpretações que se casam durante o filme. No caso de “do-re-mi”, as notas que correspondem ao número de crianças também se relacionam com a coreografia durante a performance, especialmente quando as personagens se utilizam de uma escada para cantar as notas musicais. As notas mais agudas permanecem mais para o alto da escada enquanto as mais graves se colocam mais para baixo. Algumas canções no filme também aparentam mais um monólogo, como falas cantadas, sem coreografia.

Passada a era de ouro dos filmes musicais, os anos 50 e 60, os anos 70 demonstram uma redução na produção, mas ainda mantendo obras de qualidade do gênero. Observa-se que:

No campo do cinema musical, os anos 1970 significaram a perda de força do gênero, com a redução na produção destes filmes. Ainda assim, neste período, ele precisou gerir todas as tendências para garantir sua importância e sua audiência. E se fez presente também refletindo a diversidade de interesses e de questionamentos herdados, como pode ser comprovado por alguns de seus filmes com temáticas tão distintas”. (CUNHA, 2012, p.33)

Um nome de direção importante na história do filme musical, conforme pode-se observar na lista de filmes no início do capítulo, é Bob Fosse. O filme *Cabaret*, dirigido por ele em 1972, é baseado na peça musical homônima. Este filme concentra as performances musicais no palco. As canções ocorrem sempre no palco do cabaret, com muita dança. O canto e as coreografias aparecem no palco do cabaret como parte cantada da história que se passa na trama. Este palco se torna o ambiente em que todas as canções

são regidas pelo apresentador, se relacionando com os acontecimentos do filme. No geral é um filme elaborado, porém não possui falas cantadas nas cenas de forma espontânea.

O filme de 1975, *The rocky horror picture show*, é um exemplar bem peculiar do gênero. Esta obra carrega traços fortes de humor e sátira, ao reinventar traços típicos de filmes de terror e ficção no interior de uma atmosfera que foge da oficialidade. Em *The Rocky horror Picture show* a personagem do cientista, detentora do conhecimento, genial, criador de inovações, é interpretada por um travesti, que canta, dança e se porta de formas que contradizem o que seria um cientista “padrão”. E em sua genialidade como criador, a criatura construída por ele é um homem de físico musculoso, pele bronzada e cabelos loiros, ou seja, seu Frankenstein é na verdade a materialização de um desejo sexual.

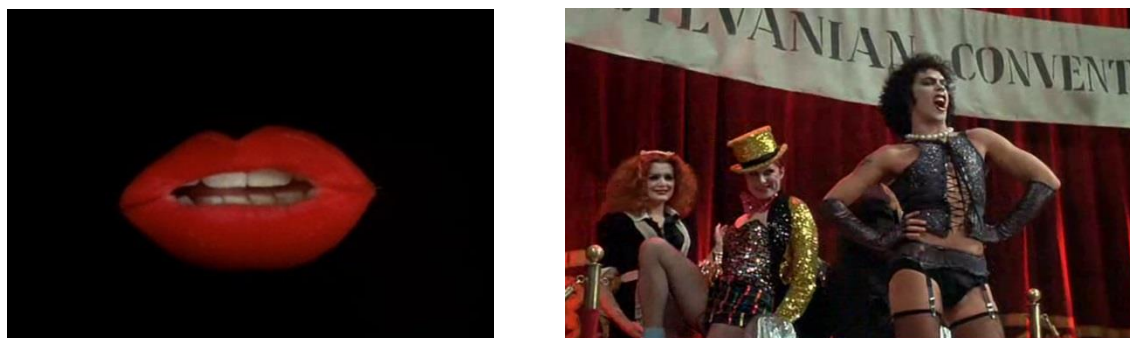


Figura 13 Cena inicial do filme e cena com performance da personagem cientista/travesti

O início do filme já traz uma canção. Uma boca gigante, em um fundo preto, canta uma letra em que são citadas as personagens do filme que está para se iniciar. E ao longo da obra cinematográfica as canções surgem fora de palcos, são iniciadas pelas personagens como se fossem falas, que são, de fato, falas cantadas. Há também coreografia ao longo do filme, e as interpretações das canções no interior do castelo (em que a maior parte do filme se desenrola) tomam rumos mais fantásticos e aparentemente fora da realidade. A narrativa em si é uma história que busca fugir ao oficial, portanto, as canções, suas coreografias e letras não seguem um modelo clássico do gênero musical. Algumas questões levantadas por Stam podem contribuir para refletir sobre esta obra musical:

O filme assume uma atitude distante, ou uma espécie de intimidade? Pressupõe um interlocutor de determinado sexo ou classe, e qual é sua atitude em relação a esse interlocutor imaginado? Quais são os pressupostos do filme em relação a nosso conhecimento, ou ideologia? Em termos retóricos, ele seduz, admoesta, convence, encanta, colabora, implora ou intimida? [...] Qual a relação entre os sujeitos falantes dos filmes, em termos de posição discursiva, grau de intimidade, relação com outros personagens? Qual a sua relação

implícita com o autor do texto, ou com o espectador, nos mesmos termos? E como se transmitem todas essas relações através da entonação? (1992, p.63)

The Rocky Horror Picture Show se insere bem na discussão gerada a partir dos questionamentos de Stam, pois é um exemplar do gênero filme musical que apresenta um conteúdo ou tema que se difere do recorrente na construção do gênero ao longo dos anos. A forma, a construção deste musical em questão, também é diferente, o que se une a um estilo único. O locutor ou, no caso da obra cinematográfica, o espectador imaginado, se encontra em um padrão da oficialidade, que compreende que certos papéis ou lugares na sociedade são tomados por certos tipos de pessoas. Os valores colocados no filme são, por sua vez, contrários aos do espectador esperado, levando ao choque com a construção vigente ou “oficial” destes papéis (como o cientista, por exemplo). O travesti, que seria na sociedade um lugar de exclusão, possui, na trama do musical, um lugar de destaque. Este lugar de destaque pode ser estabelecido também pela entonação da personagem, que ao interpretar as canções ao longo do filme coloca a voz de maneira firme e sedutora ao mesmo tempo. Na performance da canção *Sweet Transvestite*, por exemplo, a personagem do travesti alcança notas mais agudas e graves também, desenho sonoro e pertencente à melodia da canção que marcam e confirmam, por sua vez, a posição de transexual.

Um musical expressivo dos anos 70 foi *Hair*. Com direção de Milos Forman, o filme de 1979 é baseado na peça musical. Logo no seu início, a canção já está presente, assim como o trabalho com a coreografia. É um filme repleto de canções, de falas cantadas, as cenas sem canção são poucas. As letras das canções retratam polêmicas da época, como o uso de drogas, a libertação sexual e a luta contra o preconceito racial. Todo o universo da contracultura está presente ao longo do filme, assim como as movimentações estudantis pela paz no Vietnã, uma vez que o filme se passa nos Estados Unidos. O universo desta obra se relaciona muito com o filme musical de 2007, *Across the Universe*, que também discute os temas correntes dos anos 60 e 70, e em ambos os filmes há uma personagem do sexo masculino que é obrigada a servir o exército norte americano.



Figura 14 Cenas, respectivamente, de *Hair* e de *Across the Universe*, em que a temática da guerra aparece.

Também dos anos 70, *Jesus Cristo Superstar* é um filme baseado na peça musical da mesma época. O filme é de 1973 e foi dirigido por Norman Jewison. Com composições (originais da peça musical) de Andrew Lloyd Webber, o filme é praticamente todo cantado. Não há uma fala que não se torne logo em uma canção, ou fala cantada. Desde a primeira cena do filme as falas das personagens são cantadas. Há coreografia também, mas prevalece o canto. Mesmo quando a personagem parece apenas falar, sem estar necessariamente cantando, há música acompanhando e logo se percebe que não é fala somente, é canto.

Nos anos 70 surgem alguns filmes também com grande valor para a dança. A dança, mais que coreografia, compõe o musical e nele (re)significa o enunciado (o filme) como um todo. O ato de dançar (e se aqui considerando o ato como discutido por Bakhtin, ato responsivo e responsável, que se difere da ação, que é mecânica) pode estabelecer um posicionamento de uma personagem, por exemplo, como nos filmes *Embalos de*

Sábado a noite, ou *Footlose*, (que não possuem a canção, como comentado anteriormente, mas são considerados musicais por possuírem a dança). Nestes filmes as personagens assumem uma atitude de protesto por meio da dança:

A dança tornou-se, então, a fronteira da contravenção dos costumes e da situação contra a qual lutavam – tanto em relação ao aspecto pessoal, como ao social. Enquanto dançavam, criavam o embevecimento ante o estético e o projetivo. Logo, o que mudou foi sua relação com a realidade. [...] Afinal, como ser bem sucedido, como conquistar, como ser do jeito que a imagem era – e é – projetada através da mídia de massa e da propaganda? Ou melhor, como bradar a injustiça e a dificuldade frente a tais objetivos? Como gerar este sentido? A resposta continuava a ser dada através da ação de seus protagonistas: cantando e dançando. (CUNHA, 2012, p.34)

O filme *Fama* (1980), de Alan Parker, possui canções essencialmente nas situações de performances, e, por se tratar de uma história que conta a trajetória de jovens estudantes de uma escola de canto/dança, as interpretações estão em sua maioria vinculadas a uma situação de aula ou apresentação. São poucos momentos em que a canção se torna parte da fala das personagens, e a primeira canção fora de performances de audição ou palco só se dá aos 30 minutos de filme, em uma cena no refeitório da escola. Durante o filme quase não se canta e este exemplar de musical não seria, conforme o objetivo da pesquisa, uma obra que se aproxima de *Os Miseráveis*.

Uma das canções mais marcantes, *Out here on my own*, tem destaque no filme, mas em geral as construções das cenas com canções em *Fama* parecem descoladas da trama. Em um certo momento do filme há uma referência ao musical *The Rocky Horror Picture Show*, uma relação interessante que traz uma obra musical para o interior de um filme já (considerado pela indústria) musical.

A *Chorus Line*, em busca da fama (1985) de Richard Attenborough, baseado na peça musical homônima, lembra o filme *Fama* no sentido de que fala sobre a formação de artistas, passando por audições, seleções, etc. Porém *Chorus Line* é muito mais musical do que *Fama*. O foco das personagens, nas audições, é a dança. Todos são essencialmente dançarinos, e o filme faz referência a um famoso filme de dança dos anos 40, *Os Sapatinhos Vermelhos*. A construção das cenas de dança em *Chorus Line* deixam transparecer ou denunciar o esforço físico da dança, o suor. Além de fazer referência a um filme de temática sobre dança nesta obra, as personagens também citam musicais como *42nd street*, dos anos 30. *A Chorus Line* é um tipo de musical conhecido como “backstage musicals”, em que “Whatever technique, the effect is the same: to constantly remind the spectator that she/he is seeing from the point of view of the theatrical audience

while at the same time moving in to address the performance directly to the spectator.”

⁸(FEUER, 1993, p.28)



Figura 15 Cena com espelhos em Chorus Line

O filme todo se passa no tempo de apenas um dia da história, em que ocorriam as audições para uma linha de coro de uma peça musical. O cenário é, portanto, “delimitado”, mas ao mesmo tempo infinito, pois trabalha intensamente com o jogo de espelhos. O filme é repleto de canções, mas há também falas que não são cantadas. E acima de tudo, muita dança.

Nos anos 90 as produções de filmes musicais não são tão numerosas, porém surgem animações marcantes que poderiam ser chamadas de filmes musicais de animação. Animações como *A Bela e a fera* (1991), por exemplo, *O Rei Leão* (1994) e *Aladim* ganharam posteriormente versões musicais para teatro, na Broadway. Conforme comenta Cunha, “O impacto gerado pelos filmes musicais de animação [...] mostrava-se tão forte ou maior que o dos filmes musicais convencionais de então.” (2012, p.34-5)

A obra cinematográfica *Mudança de Hábito*, de 1992, inspirou a peça musical da Broadway de 2011. O filme dos anos 90, porém, apesar de conter muitos momentos com músicas e canções interpretadas pelas personagens, não se aproxima das características musicais de fala cantada, e não se relaciona com *Os Miseráveis*, pois esta obra contém

⁸ “Não importa qual seja a técnica, o efeito é o mesmo: constantemente lembrar o espectador que ele/ela está vendo do ponto de vista do público do teatro, enquanto está, ao mesmo tempo, em movimento para dirigir a performance diretamente ao espectador.” (tradução nossa)

performances apenas durante as apresentações do coral das freiras ou, no início, em que a personagem principal aparece como cantora em Vegas.

Em 1996 o filme *Evita*, dirigido por Alan Parker é mais um exemplar de obras baseadas em peças musicais, e que possuem composições de Andrew Lloyd Webber. Como as outras obras musicais do mesmo compositor, “Evita” se caracteriza por ser extremamente cantado, tendo poucas falas sem o canto. Tanto coro quanto solo, as personagens interpretam canções quase o tempo todo. A personagem de Antonio Bandejas, por exemplo, permanece como um narrador que conta/canta a história. Uma característica marcante de musicais é a repetição de uma mesma melodia, ao longo do filme, porém, com letras diferentes, como se fosse um “tema” musical recorrente. Esta obra se relaciona de certa forma com *Os Miseráveis* pela demonstração de mobilização popular, há cenas de protestos, em que as canções e tornam a voz do povo.

Nos anos 2000 alguns filmes musicais produzidos se destacam, como *Moulin Rouge* (2001), *Chicago* (2002), *Rent* (2005) *Dream girls* (2007), *Across the Universe* (2007) e *Mamma mia* (2008). Nesta época surgem *revivals* de musicais da Broadway,

filmes premiados como *Chicago* (2002), *Os Produtores* (2005), *Rent* (2005), *Dreamgirls – Em busca de um sonho* (2007) e *Hairspray* (2007) [...] Produções impecáveis que, sob forte impacto de marketing, guardam o carisma da época de ouro dos musicais. (CUNHA, 2012, p.35)

Algumas destas obras se destacam pelo trabalho com a canção de uma forma diferenciada, que não se encontrava nos filmes das décadas anteriores. Em *Moulin Rouge*, por exemplo, a maior parte das canções interpretadas pelas personagens são canções que já existem, ou seja, compostas antes da existência do filme. Já *Across the Universe* e *Mamma Mia*, além das canções utilizadas não terem sido compostas para o filme (como ocorria na maioria dos musicais), estas composições pertencem a um intérprete/compositor específico. Mesmo com particularidades inovadoras as referências aos musicais clássicos permanecem, como em *Moulin Rouge*, em que há uma cena de dança que faz referência à coreografia de Gene Kelly em *Cantando na Chuva*.



Figura 16 Cena de Moulin Rouge em que se faz referência à Gene Kelly

No filme de 2007, *Across the Universe*, todas as canções utilizadas na obra são composições da banda *The Beatles*, enquanto a construção de *Mamma Mia* se dá apenas com canções do grupo *Abba*. Sobre os filmes com obras de apenas um compositor, comenta Cunha:

Outra vertente observada no período introduz um tipo de musical que atinge tanto os admiradores do gênero como aqueles de um determinado tipo de música. Baseados em obras anteriormente apresentadas em teatro e buscando um espectador mais maduro, surgem no horizonte do gênero filmes musicais narrativamente construídos sobre a obra de artistas reconhecidos, costurando os versos de canções como diálogos e de fato se constituindo em verdadeiros tributos, começando por *Moulin Rouge* (2001) – este que homenageia o gênero musical com sua instigante produção visual e inúmeras referências cinematográficas –, passando por *Across the Universe* (2007), baseado nos Beatles, *Mamma Mia!* – o filme (2008), baseado nas músicas do conjunto sueco ABBA, até *Nine* (2009) que reverencia o cinema italiano e ao diretor Federico Fellini. (2012, p.36)

Observa-se então que obras como *Across the Universe* e *Mamma Mia* inovam no conteúdo, por construírem a narrativa apenas com canções de um único compositor. Em *Across the Universe* uma das marcas principais do musical, a dança, aparece muito pouco, porém, em *Mamma Mia* muitas cenas são construídas com coreografias.



Figura 17 Cena de Mamma Mia! em que há dança

Across the Universe possui também o uso de recursos diferenciados na forma, na construção das cenas, como o efeito de Sabatier (ou a solarização) e a sobreposição de imagens.



Figura 18 Cena de Across the Universe com o recurso da solarização



Figura 19 Cena de *Across the Universe* com sobreposição

Inicialmente uma peça musical, o filme *Sweeney Todd* é do ano de 2007 e demonstra uma questão importante para análise do filme musical como gênero, a marca autoral. O estilo no gênero, para o Círculo, pode ser do próprio gênero (no caso, filme musical) e também pode ser autoral, ou seja, as marcas específicas de um sujeito autor podem ser reconhecidas e analisadas como o estilo daquele autor, quando um devido enunciado apresenta uma assinatura, que para o cinema será o diretor. O diretor de *Sweeney Todd*, Tim Burton, transparece em suas obras por meio de algumas particularidades. O estilo deste diretor se mostra dentro do seu gênero de produção, o filme, e este estilo permanece na produção do filme musical assinado por ele. A temática de *Sweeney Todd* fala sobre um barbeiro que possui um lado assassino, um conteúdo que revela o possível lado sombrio de uma personagem/trama, e esta é uma marca que aparece em muitas obras do diretor. Sendo o filme em questão um musical, gênero que, como foi visto até aqui, tratou em sua maioria de temas mais utópicos, a obra de Burton carrega um tom sombrio. Neste quesito *Sweeney Todd* rompe com o aparente padrão do gênero, pois sua temática não é comum na produção de filmes musicais como um todo.



Figura 20 Cena de Sweeney Todd em que o barbeiro canta



Figura 21 Cena de uma morte

Nas cenas acima os tons escuros e acinzentados dominam a coloração do cenário e figurinos como um todo. Estas escolhas permanecem ao longo de toda a obra cinematográfica, demonstrando a forma com que o diretor trabalhou o filme. As cores escuras e os tons de cinza criam destaque para as cenas em que o vermelho do sangue aparece, estes recursos se encontram no âmbito da forma e contribuem para a significação do filme como um todo. Estas observações demonstram as marcas de estilo autoral do diretor Tim Burton, que se encontram tanto no conteúdo/tema do filme musical quanto na forma com que o filme foi construído.

Desde que surgiu, até hoje, o musical mantém algumas características, e em consonância com as ideias escritas por Bakhtin, os gêneros discursivos possuem tanto características que se repetem quanto as que são novas, que renovam o gênero. Ao se analisar o filme musical como gênero a partir desta perspectiva, pode-se verificar que algumas características são de fato recorrentes, mas não se tornam em nenhuma instância uma regra, uma delimitação do gênero. Entre os traços que se repetem na maioria dos filmes musicais até hoje estão o canto (que aqui é pensado como a canção) e a dança.

O musical teve forte influência do sapateado, desde seus primórdios. Fred Astaire, já nos anos 30 (considerando que os primeiros filmes musicais surgiram no final da década de 20, a década de 30 seria também o início da produção de filmes deste gênero), atuava em filmes com papéis que sempre apareciam com a dança de sapateado. Logo surgiu também Gene Kelly, Ginger Rogers, entre outros, que permaneceram reforçando o sapateado nos filmes musicais. Pode-se dizer, desta forma, que inicialmente uma das principais características destas obras cinematográficas era a dança de sapateado. Também havia o canto, a canção. Mas especialmente nas obras em que havia o sapateado de Astaire e Kelly a dança prevalecia sobre o canto.

Uma das noções teóricas basilar à teoria do Círculo e também de grande importância para esta pesquisa é o conceito de diálogo. Ao serem discutidas diversas obras nesta sessão do trabalho a relação dialógica entre elas é sempre comentada, ou seja, todos estes enunciados estão relacionados entre si. Conforme a teoria do Círculo, todo enunciado se liga aos que foram proferidos antes dele e aos que a partir dele se formarão. E uma vez que o filme musical é aqui considerado gênero discursivo, este também é pensado em sua forma, estilo e conteúdo. Bakhtin discute que:

O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. Esses 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. (2011, p. 261)

Quando observado a partir de um panorama histórico, o filme musical apresenta elementos de forma, estilo e conteúdo que se repetem e outros que se renovam. Na forma pode-se pensar a estrutura do enunciado, por exemplo, e no cinema consideram-se o enquadramento, as tomadas, a fotografia, a iluminação, a edição, etc. Já no estilo e

conteúdo refletem, respectivamente, os traços únicos, autorais, e o conteúdo ou tema. Em muitas obras cinematográficas musicais o tema envolve a montagem de uma peça musical, ou de um filme musical, ou até a aprendizagem do canto e da dança. Nem todos os musicais apresentam este conteúdo, mas é um tema recorrente nas obras deste gênero, tais como *Singing in the Rain*, *Chorus Line*, *Fama*, etc. Sobre o estilo, Bakhtin afirma que:

é indissociável de determinadas unidades temáticas e – o que é de especial importância – de determinadas unidades composicionais: de determinados tipos de construção do conjunto, de tipos do seu acabamento, de tipos de relação do falante com outros participantes da comunicação discursiva – com os ouvintes, os leitores, os parceiros, o discurso do outro, etc. O estilo integra a unidade de gênero do enunciado como seu elemento. (2011, p.266)

Estas características dos gêneros discursivos são férteis para discussões acerca da construção de enunciados específicos, como aqui é pensado o filme musical, porém, ao se considerarem as ideias do Círculo, esta pesquisa não busca “desmembrar” forma, estilo e conteúdo, mas pensá-los individual e coletivamente ao mesmo tempo, no todo do enunciado, conforme discute Medviédev: “Assim, na arte, o significado é absolutamente inseparável de todos os detalhes do corpo material que a encarna.” (2012, p. 54). A construção dos enunciados-filmes e, em especial, de *Os Miseráveis*, são deste modo uma discussão importante para esta pesquisa. Ainda que focada em um filme-corpus específico, todas as transformações do filme musical discutidas nesta sessão contribuem para o entendimento da construção do gênero.

1.3 A relação com o filme-corpus *Os Miseráveis*

One dominant impulse in musical films appears to be congenital: the desire to capture on celluloid the quality of live entertainment. Yet also from infancy, the dream of immediacy came up against the reality of technological truth: film is not a ‘live’ medium. ⁹(FEUER, 1993, p.2)

Conforme Feuer o filme musical norte-americano não era, inicialmente, o lugar da performance ao vivo, do espetáculo que se aproximasse do teatro. No entanto, *Os Miseráveis* rompe com estes padrões e grava suas canções ao vivo, como será discutido a seguir nesta seção.

⁹ “Um impulso dominante nos filmes musicais parece ser congênito: o desejo de capturar em celuloide a qualidade do entretenimento ao vivo. Ainda também da infância, o sonho do imediato veio contra a realidade da verdade sobre a tecnologia: o filme não é uma mídia ao vivo.” (tradução nossa)

O panorama histórico sobre a trajetória do filme musical no cinema se faz indispensável para se pensar no exemplar escolhido como corpus: *Os Miseráveis* (2012), de Tom Hooper.

Os filmes já comentados possuem características que se aproximam e se distanciam de *Os Miseráveis*. A começar, por exemplo, pelo fato de que os filmes escolhidos para se pensar a partir de *Os Miseráveis* são aqueles em que a canção aparece como fala das personagens, pois é assim que a canção aparece ao longo de todo o filme. Em *Os Miseráveis* praticamente não se encontram falas isoladas, sem músicas. O filme é quase inteiramente cantado, repleto de falas cantadas.

Assim como outros filmes musicais, *Os Miseráveis* foi inspirado em uma peça musical homônima, sendo a criação original em francês de 1980 e a estreia na Broadway somente em 1987. Entre alguns outros filmes inspirados em peças estão *Cabaret* (1972), de Fosse; *Hair* (1979), de Milos Forman; *A Chorus Line* (1985), de Richard Attenborough; *Evita* (1996), de Alan Parker, entre outros.

Por ter como referência uma obra originalmente teatral, estes filmes podem trazer características de peças para o cinema. Em *Os Miseráveis* há uma particularidade do teatro, inovadora para o cinema musical: o cantar ao vivo. Durante a produção dos filmes musicais o procedimento usual sempre foi gravar em estúdio com os atores todas as canções dos filmes. E posteriormente, no momento das gravações, os atores interpretavam a canção tendo a faixa gravada em estúdio como áudio. O que chegava aos nossos ouvidos ao contemplar a obra cinematográfica eram canções gravadas em estúdio, e não no momento da cena. Já no filme-corpus desta pesquisa as canções foram gravadas no momento da cena, tendo apenas uma faixa de piano base para que os atores interpretassem as canções. A entoação, desta forma, se modifica, pois “situada na fronteira entre o verbal e o não-verbal, a entoação constitui um canal e um conformador sutil de relações sociais. É por intermédio da entoação que o sujeito falante estabelece contato com seu ouvinte inteiramente social.” (STAM, 1992, p.63). Ao se pensar sobre a performance cantada ao vivo as ideias do Círculo sobre entoação são essenciais para se refletir sobre esta particularidade de *Os Miseráveis*. Conforme Medviédév:

A entoação expressiva que dá cor a cada palavra do enunciado reflete sua singularidade histórica, diferente da entoação sintática que é mais estável. O caráter expressivo é determinado não pelo esquema lógico do sentido, mas por toda sua plenitude e integridade individual, e por toda sua situação concreta e histórica. Da mesma forma, a entoação expressiva dá cor ao sentido e ao som, aproximando-os de forma íntima na união peculiar do enunciado. (2012, p.185)

Este método de produção do gravar as canções ao vivo possibilitou, portanto, mais liberdade e expressividade para os atores em cena. Desta forma o filme musical em questão se aproximou do teatro musical, trazendo particularidades de peça teatral para o cinema. Feuer também reforça que a performance ao vivo torna a narrativa mais próxima do espectador:

The Hollywood musical worships live entertainment because live forms seem to speak more directly to the spectator. To make a verbal analogy, live entertainment seems to be a 'first-person' form, a performance which assumes an active and present spectator.¹⁰(FEUER, 1993, p.23)

Uma marca comum ao gênero filme musical é a presença de canções que foram compostas para o musical em si, e não canções preexistentes que foram inseridas no filme; assim também em *Os Miseráveis*, as canções foram todas compostas especificamente para a obra.

A temática do filme em questão não se insere nos conteúdos mais frequentes em filmes musicais. Grande parte da produção dentro deste gênero trata de questões mais leves e utópicas, em que as personagens dançam e cantam por meio de performances virtuosas e chamativas. Já em *Os Miseráveis* o tema coloca as personagens em situações de decadência e sofrimento. Conteúdo que em nada se parece com o dos musicais canônicos repletos de sapateado e brilho nas roupas. Este caráter não deve ser considerado precisamente inovador, uma vez que outros filmes foram produzidos com temáticas diferenciadas também antes dele (entre os exemplos anteriormente citados estão *The Rocky Horror Picture Show*, *Sweeney Todd*, *Across the Universe*, etc, que possuem conteúdos incomuns historicamente dentro do gênero filme musical).

Alguns críticos de cinema já discutiram os possíveis tipos de filmes musicais, entre eles, Thomas Schatz. Não é o intuito deste trabalho classificar os filmes, mas ter conhecimento dos estudos já feitos sobre eles e, a partir destes pontos de vista, pensar no filme musical em suas peculiaridades, estáveis e instáveis, ao longo dos anos.

Inicialmente, para Schatz (1981), os filmes musicais eram construídos de duas formas distintas. A primeira era quando as várias complicações do enredo se resolviam em um show, o filme se tornava acima de tudo um grande espetáculo de dança e canto, por exemplo. A segunda era quando em diversos pontos da narrativa as personagens expressavam seus conflitos e emoções por meio da música e do movimento.

¹⁰ O musical de Hollywood venera o entretenimento ao vivo porque as formas ao vivo parecem falar mais diretamente ao espectador. Para fazer uma analogia, o entretenimento ao vivo se parece com uma forma de primeira pessoa, uma performance que assume um espectador ativo e presente. (tradução nossa)

Em *os Miseráveis* não há nenhum momento em que as personagens executem alguma coreografia ou dança, como é encontrado na maioria dos filmes musicais. As movimentações das personagens enquanto cantam, no entanto, são ritmadas e fazem parte da interpretação da canção de cada cena.

A análise do filme em questão será aprofundada no capítulo seis, mas a partir de alguns apontamentos sobre a estrutura de *Os Miseráveis* como exemplar do gênero filme musical pode-se perceber que a composição da obra cinematográfica como um todo produz sentidos que se relacionam com a arquitetura do gênero musical, com a presença de outro gênero, a canção, como parte essencial da construção do filme.

2 A PEÇA MUSICAL

Conforme comentado na seção anterior, grande parte dos filmes musicais foram construídos a partir de peças musicais. Para a compreensão do filme musical como gênero discursivo cabe aqui uma discussão sobre o teatro musical, fonte de inspiração para as produções cinematográficas.

2.1 A Broadway

A Broadway surge¹¹ no início de 1900 e suas peças inicialmente não eram levadas a sério pelo público em geral. O distrito teatral atraía pessoas de classe média em busca de música e os melhores assentos da casa custavam entre 1,50 e 2,0 dólares apenas. O público geralmente se envolvia com a peça, conversavam com os atores, batiam palmas e interagiam.

Após a entrada dos EUA na primeira guerra mundial as peças da Broadway eram usadas mais como um escape da dura realidade. Já nos anos de 1920, após o final da guerra, a Broadway se ilumina, os teatros crescem e novas ideias surgem. A partir desta década este centro de peças começa a se tornar uma influência para o teatro do mundo todo.



Figura 22 Foto da Broadway em 1920¹²

¹¹ As discussões aqui encontradas possuem como base os dados disponíveis em <http://www.spotlightonbroadway.com>, um projeto desenvolvido pelo escritório municipal de mídia e entretenimento da cidade de Nova Iorque.

¹² Imagem retirada do site: <http://www.spotlightonbroadway.com/broadway-history> Acesso em 28/09/2015

Com a queda da bolsa em 1929 e o período da Grande Depressão a Broadway também afundou durante os anos de 1930, fazendo com que o número de produções diminuísse bastante. Mesmo assim foi um período criativo para o teatro, com obras que se voltaram para o comunismo, com dramas de protesto social que falavam sobre a classe trabalhadora em busca de levar os ideais comunistas ao grande público em teatros offbroadway.

Durante os anos 40 a Broadway começa a perder sua força ao competir com a televisão e com o cinema, levando muitos teatros a se fecharem. O distrito começou a se parecer cada vez menos com um território de teatros e alguns dos arredores se tornaram favelas.

De 1950 até 1970 a Broadway e todo o comércio do teatro musical continuaram o declínio iniciado nos anos 30. O número de produções permaneceu pequeno e muitas das produções da época eram *revivals*. Ainda assim, alguns musicais importantes surgiram nessa época, como *West Side Story*, *My Fair Lady*, *Wonderful Town*, *The Sound of Music*, *Man of la Mancha* e *Hair*. A dificuldade de se investir em peças musicais naquela época era tão grande que apenas as pessoas mais empolgadas acabavam se envolvendo, o que contribuiu para a produção de musicais extravagantes como estes durante este período.

Os musicais da Broadway ainda hoje se encontram em destaque e suas adaptações são transportadas para diversos países, mantendo a mesma estrutura e superprodução, modificando apenas a língua da peça.

A iluminação da Times Square se modificou e ganhou cores, e as tecnologias para o aumento deste aspecto podem ser observadas nas fotos a seguir:



Figura 23 Times Square em 1920¹³



Figura 24 Times Square em 2009¹⁴

¹³ Imagem retirada do site: <http://www.spotlightonbroadway.com/broadway-history> Acesso em 28/09/2015

¹⁴ Imagem retirada do site: <http://www.spotlightonbroadway.com/broadway-history> Acesso em 28/09/2015

As performances grandiosas, carregadas em brilho dos filmes musicais das décadas de 50 e 60 se relacionam com as luzes e a aparência glamorosa do próprio distrito da Broadway. Sendo o teatro musical a principal referência para as produções cinematográficas deste gênero, percebe-se a vasta referência à aparência da Broadway em si no interior das construções dos filmes musicais.

2.2 Relação vida e arte: teatro musical e as peças em Nova Iorque ¹⁵

Durante os meses de maio a agosto de 2017 a aluna efetuou um estágio de doutorado sanduíche, com bolsa CAPES/PDSE, em Nova Iorque, sob a orientação do Professor Peter Hitchcock. Neste período a doutoranda teve como objetivo geral: refletir acerca da constituição da arquitetônica do filme musical como gênero discursivo, constituído de maneira intergenérica, pensando-o em sua relação com o teatro musical e em especial a Broadway. E como objetivos específicos: coletar dados sobre teatro musical e sobre a Broadway considerando-os em relação com o filme musical norte americano; aprofundar o estudo teórico do Círculo de Bakhtin, em especial, as noções de cultura e estética; compreender, por meio da análise dialógica discursiva, de que maneira os diversos gêneros se constituem no filme musical escolhido, reconhecido como intergenérico, e também analisar a questão da entoação na encenação como elemento inovador da produção cinematográfica *Les Misérables*, em diálogo com o teatro musical e a performance cançãoeira.

Assistir aos musicais em Nova Iorque permitiu analisar como são constituídas as peças hoje, em seu principal contexto de produção (a própria Broadway). Passar pela vivência do estar em Nova Iorque destacou as questões mercadológicas do funcionamento da Broadway. Os ingressos para assistir aos musicais são caros e os meios mais em conta para se consegui-los são: *rush tickets*, *lotteries*, *standing room*, entre outros¹⁶. Todos

¹⁵ Nesta sessão a doutoranda se utilizará da sua experiência/vivência na Broadway durante seu estágio em Nova Iorque sob a orientação do Professor Peter Hitchcock. Afim de analisar a constituição do Teatro Musical, a partir daqui a aluna por vezes irá narrar sua trajetória como espectadora das peças, detalhamento que contribui para a discussão sobre a construção do musical como gênero da perspectiva bakhtiniana, em seu contexto de produção, circulação e recepção.

¹⁶ Os *rush tickets* são ingressos que se vendem assim que a bilheteria do teatro é aberta. O público que deseja buscar estes ingressos chega horas antes da abertura da bilheteria (se estas abrem, por exemplo, às 10h da manhã, há pessoas que chegam na fila às 6h). As *lotteries* são loterias que ocorrem tanto de forma física quanto digital. A loteria presencial é um sorteio em papel, em que os participantes inscrevem seu nome e aguardam o horário do sorteio no mesmo dia. Já a loteria digital é feita exclusivamente *online*. Os participantes precisam acessar a página das peças que desejam concorrer e se inscrever para os sorteios,

muito concorridos e de difícil aquisição. Nenhum destes meios leva ao ganho de um ingresso, mas, sim, à chance de se pagar um valor menor do que o tabelado ou considerado regular para cada peça. Os métodos e valores disponíveis para aquisição dos ingressos variam de musical para musical. Estas características das formas de se adquirir um ingresso para a Broadway confirmam a faceta mercadológica dos musicais como “negócio” na cidade de Nova Iorque.

A doutoranda se inscreveu em diversas loterias *online*, diariamente, e em algumas conseguiu vencer a “chance de comprar” ingressos mais baratos, como para a peça *Hamilton: An American Musical*. A loteria digital para esta peça (que foi/ainda é um fenômeno na Broadway, detalhe que será discutido a seguir nesta sessão) é tão concorrida que existe até um gráfico que “brinca” com a dificuldade de se conseguir ganhar:

que ocorrem por vezes no dia anterior à peça, por vezes no mesmo dia pela manhã. Caso receba o *e-mail* dizendo que foi sorteado, o espectador precisa pagar por seus ingressos no período máximo de uma hora ou sua chance passará para outra pessoa. A concorrência é, por este motivo, muito grande, assim como a procura. A categoria *standing room* define um tipo de ingresso vendido para aqueles que se sujeitarem a assistir à peça inteira de pé. Um pequeno espaço do teatro (nem todos possuem esta modalidade) fica separado para que os espectadores do *standing room* assistam ao musical por um valor inferior, porém estes permanecem o tempo todo sem um lugar para se sentar. Todos estes meios de se conseguir ingressos mais baratos ilustram como a indústria dos musicais da Broadway é forte em Nova Iorque.

Your odds of winning the Hamilton lottery

Ten thousand people enter the Hamilton lottery every day. A total of 21 tickets are rewarded, giving and winning entrants have the option to take one or two tickets apiece.

Odds of winning:

- If every winner takes one ticket: 476:1
- If every winner takes two tickets (with one left over): 909:1

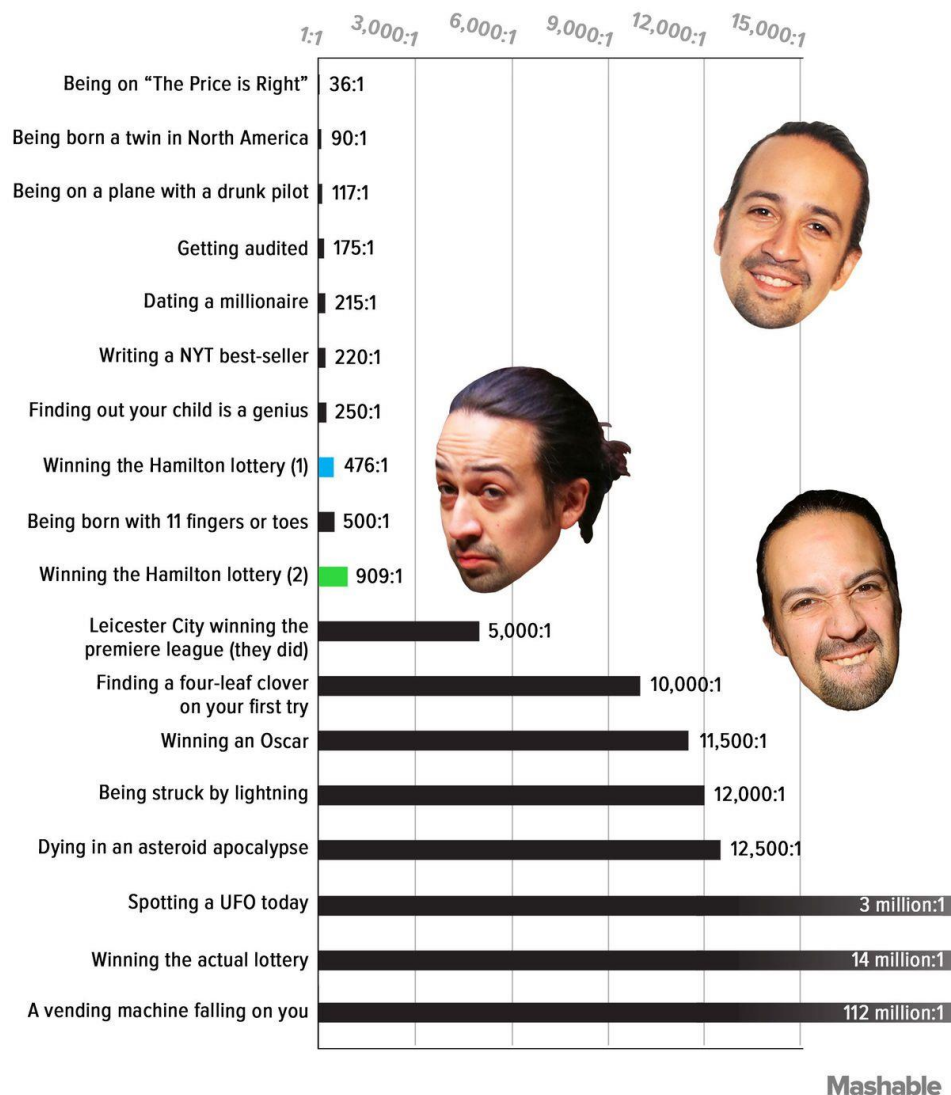


Figura 25 Tabela que ilustra as chances de se ganhar a loteria de Hamilton¹⁷

Hamilton é um dos musicais mais populares da Broadway e continua sendo um fenômeno até o presente momento. O gráfico acima afirma que “dez mil pessoas entram para a loteria de Hamilton todos os dias. Um total de 21 ingressos são sorteados e ao

¹⁷ Imagem retirada do site: <http://mashable.com/2016/05/26/odds-of-winning-a-hamilton-ticket/#Nh4kesCYbgq9> Acesso em 20/07/2017

ganhar os vencedores têm a chance de escolher entre adquirir um ou dois ingressos de uma vez” (tradução nossa).

Ao longo dos quatro meses, a doutoranda assistiu a sete peças musicais diferentes. A vivência do funcionamento da Broadway trouxe grande contribuição para o estudo dos musicais conforme pensados por esta pesquisa, em seu contexto de produção. As loterias confirmaram a faceta mercadológica da Broadway, em que é preciso concorrer ao ingresso mais em conta caso o espectador não tenha condições de pagar pelos preços regulares. Peças com maior prestígio e público, como *Hamilton*, possuem ingressos com valores que começam em 400 dólares, enquanto a loteria sorteia ingressos a 10.

As peças assistidas foram selecionadas por meio das oportunidades de loterias. Cinco foram resultado de ingressos mais baratos por meio das loterias, um por meio de ingressos vendidos exclusivamente por meio de universidade e um por meio *dos rush ticktes*. Todas as peças assistidas possuíam filas enormes para entrar e um público que lotava os teatros, mais uma confirmação do quão forte e expressivo o teatro musical é como “negócio” em Nova Iorque.

Ao se observarem as sete peças analisadas podem-se notar alguns traços comuns, como o uso de planos no palco. A maioria destas peças se utilizava de planos mais baixos e planos mais no alto dentro do próprio palco. Estas estruturas por vezes eram fixas, com escadas, por exemplo, e em outros casos eram móveis. Apesar de a maioria das peças apresentar dança, em algumas esta característica era mais frequente e marcante na trama do que em outras. Enquanto em algumas peças o canto era mais valorizado, em outras a expressividade da dança era maior do que o canto.

Havia uma diferença grande também entre a quantidade de recursos e tecnologias para o cenário/*background* nas peças. Algumas tinham um forte trabalho com projeção (*Anastasia*, por ex, como será comentado a seguir), enquanto outras se utilizavam de pouquíssimos recursos deste tipo, como *Chicago*.

Algumas peças se utilizam também de artifícios como fogo em cena. Em *Fantasma da Ópera* há uma cena com fogo no palco que chega a ser tão forte e intenso que se pode sentir o calor da cadeira do espectador. Estes recursos pirotécnicos lembram/se assemelham a um “show” de fato, o que aproxima o musical da ideia de

“espetáculo”¹⁸. A constante interrupção para palmas também confirma esta questão, uma vez que performances como esta eram abundantemente aplaudidas no meio do musical.

As peças como um todo passam a ideia da necessidade de entretenimento. Ao observá-las, como espectador (e contemplador), a construção da narrativa (seus artifícios tecnológicos, sua intensidade nos aspectos da dança e do canto) se faz de forma a manter o público entretido cem por cento do tempo, como se não fosse possível “tirar os olhos do palco”. Esta necessidade de entretenimento constante é uma característica do musical que se diferencia do teatro para o cinema.

Quanto à performance das canções, a dinâmica da interpretação dos solos, por exemplo, se mostra muito forte nas peças. Há um aumento gradativo na intensidade, volume e projeção da voz durante os solos, que culmina num clímax da canção. A trajetória das narrativas demonstrara sempre ter uma parte inesperada, que surpreende o espectador, como uma morte, um acidente, algo terrivelmente dramático, enquanto os filmes musicais nem sempre apresentam esta característica.

As sete peças assistidas durante os quatro meses em Nova Iorque serão também analisadas uma por uma nos parágrafos a seguir. Abaixo se encontram os programas de todas as peças digitalizados:

¹⁸ É importante ressaltar que a presente pesquisa considera as relações existentes entre os musicais e o Circo e a Ópera, porém, como estas duas últimas não são o foco principal, não figuram aqui com discussão aprofundada.



Figura 26 Programas dos quatro primeiros musicais assistidos



Figura 27 Programas dos quatro últimos musicais assistidos

As capas dos programas observadas em conjunto mostram também as questões mercadológicas dos musicais ao se reparar que apenas uma é colorida. A capa colorida é paga pela produção da peça, enquanto as em preto e branco não. *Hamilton* possui capa colorida por ser a peça mais popular entre todas as assistidas. As primeiras capas também mostram um detalhe na parte superior com as cores da bandeira LGBT, detalhe que se dá pela época do ano em que se distribuíram estes programas. Durante o mês de junho aconteceu em Nova Iorque a parada gay e a cidade se mobilizou de diversas formas, inclusive nas capas das peças. Este posicionamento pode ser tomado tanto como um “lugar” das produções da Broadway (que apoia as causas LGBT) quanto como um instrumento para se chamar/incentivar um público (e um mercado) específico. Nota-se também que uma das capas apresenta assinaturas dos atores e este momento será comentado a seguir nos detalhamentos da experiência como espectador de cada peça.

Cats

Esta peça contém canções de Andrew Lloyd Webber e T. S. Elliot, sendo o primeiro o mesmo compositor de musicais como *Fantasma da Ópera*, *Jesus Cristo Superstar* e *Evita*.

O teatro se encontrava lotado e, ainda que o musical tenha sido assistido durante a semana, no período da tarde havia fila para entrar do lado de fora. O corpo de funcionários da peça (*staff*) era em geral impaciente e extremamente direto. Este aspecto confirma a posição das peças como lugares comerciáveis, pois as pessoas que ali trabalhavam demonstravam pouco cuidado com o público. O teatro (espaço físico) também era pequeno e apertado, diferente de peças com orçamentos maiores (como *Hamilton*), o local era tão pequeno que não possuía fosso da orquestra, ou seja, não era possível ver os músicos, apenas ouvi-los.

Cats apresenta muita dança, inclusive há várias cenas sem fala, em que só há coreografias. É um musical que coloca muita expressividade por meio da dança. O cenário era fixo, não se modificava ou trocava a ambientação como ocorre em outros musicais. *Cats* se passa com um cenário que mostra um beco dos gatos, e pode ser observado na imagem a seguir:



Figura 28 Palco da peça musical *Cats*

Há muitas luzes no palco desta peça e o espectador se distrai com elas da mesma forma que um gato se encantaria. A experiência do espectador é construída também por meio destes detalhes que são coerentes com o conteúdo da peça (uma narrativa sobre a vida de felinos).

Os recursos utilizados no palco também trabalham com fogo, mas não tanto quanto em *O Fantasma da Ópera*. A peça apresenta em diversos momentos o jogo de luzes claro/escuro (cenas em que todas as luzes se apagam e voltam a ligar rapidamente, e no “flash” do momento claro das luzes acesas os personagens/gatos se encontravam sempre num salto/no ar, por exemplo).

Todos demonstravam grande desenvoltura/habilidade física levada ao máximo pelos atores/cantores. Essa intensidade das performances corporais dos atores se coloca próxima da noção dos musicais da Broadway como “espetáculo” de fato. Como uma produção que “deve” apresentar ao espectador uma vivência extrema. Esta questão apareceu não somente neste primeiro musical e ainda será comentada nos próximos parágrafos.

O cenário, apesar de fixo, possuía a característica comum à maioria das peças: o trabalho com planos. Ainda que todo o musical se passe no beco dos gatos, diversas cenas se utilizam de planos diferentes, ora mais altos, ora mais baixos; recurso que explora melhor as possibilidades do palco. Enquanto na produção musical dentro do cinema pode-se pensar nas cenas construídas a partir da “visão” da câmera, o teatro tem como

possibilidades os planos do palco, assim como os focos de luz, que se colocam em cada personagem conforme este canta/interpreta parte de um solo.

Uma característica que apareceu somente em *Cats* foi a presença de uma cena que mostrasse um pouco de dança sapateado. Esse tipo de dança, tão expressiva nos filmes musicais, se mostrou, desta forma, pouco frequente nas peças assistidas durante o período em Nova Iorque.

Como comentado anteriormente, os solos das peças demonstraram uma dinâmica na escolha do “crescer” gradativo das canções. Assim também no solo de *Memory* percebe-se que a atriz guarda a potência da voz para uma única nota/parte da canção. Esta dinâmica se mostrou muito presente nas peças como um todo.

Phantom of the Opera

Este musical teve também o teatro lotado, como os outros, com fila para entrar do lado de fora. Já o espaço físico do teatro era grande, diferente de *Cats*. Por se tratar de um dos musicais que permaneceu em cartaz por mais tempo na Broadway o teatro é também todo personalizado/inspirado no musical, repleto de detalhes e referências à peça na decoração e arquitetura do local. *O Fantasma da Ópera* demonstra pequenos detalhes também nos figurinos e nas tecnologias de cenário, que, como foi citado, levava recursos de peso, como fogos e fumaça, por exemplo.

Enquanto em *Cats* a coreografia era grande parte da expressividade dos personagens em cena, esta peça só apresentou dança em cenas com contextos de “dança” de fato (como “dança de salão” em pares). O conteúdo do musical apresenta tema metalinguístico – fala sobre Teatro Musical (ópera no caso) – e esta é uma característica que se assemelha a muitos filmes musicais.

Este foi o único musical em que a pesquisadora buscou observar a relação dos atores com o público: após a peça os atores se direcionam até uma porta de saída em que o público os espera para pegar autógrafos. Os atores se mostram de forma solícita e alguns já aparecem até com canetas nas mãos para assinar. A partir da observação desta prática é possível notar que os atores de peças musicais da Broadway não se aproximam dos atores do cinema, uma vez que o saírem da parte dos autógrafos todos os protagonistas das peças se dirigiam à pé para o metrô/ para seus destinos sem nenhum tipo de acampamento pessoal ou transporte particular.

Sunset Boulevard

A peça, que possui canções de Andrew Lloyd Weber, tinha o teatro lotado, como os demais musicais, no entanto, trazia em seu elenco uma protagonista que era do cinema (Glenn Close). A questão do estrelismo e das palmas que interrompem a peça (e que a aproxima mais da ideia de “espetáculo”) era muito presente em *Sunset Boulevard*.

A orquestra deste musical permanecia no palco (e não num fosso, como em *O Fantasma da Ópera*). As músicas possuíam um estilo próximo do Jazz, o instrumental era extremamente preciso e virtuoso.

Hamilton: an american musical

De todas as sete peças assistidas, *Hamilton* é a única que possui um programa com capa colorida, como pode-se observar nas digitalizações apresentadas anteriormente. A empresa que distribui os programas musicais da Broadway fornece capas em preto e branco gratuitamente para os teatros, enquanto as coloridas são pagas pela peça. *Hamilton*, desta forma, se configura em mais um aspecto como uma peça bem sucedida e cara, tanto por ser a única que apresenta uma capa da “playbill”¹⁹ colorida quanto por conter ingressos de valor altíssimo.

Até mesmo a dinâmica da loteria deste musical era muito diferente das outras, como foi comentado anteriormente, era extremamente difícil de se ganhar o ingresso de valor mais baixo (apenas dez). As regras da loteria para *Hamilton* eram diferentes, pois só se podia pegar o ingresso na hora de entrar na peça, enquanto todas as outras davam a opção de se buscar o ingresso com meia hora de antecedência. O espaço físico do teatro era grande, e ainda que os valores dos ingressos fora da loteria comessem em torno de 400 dólares, o local se encontrava lotado.

Há nesta peça musical uma “aparente” contradição entre o estilo musical das canções (*hip hop/rap*) e o contexto histórico da narrativa (século XVIII) e isso pode considerado como uma das características únicas deste musical associadas com sua popularidade.

Neste musical há muita dança e muita expressividade por meio das coreografias, também ligadas aos movimentos de rap/hip hop. Os debates históricos que aparecem ao longo da narrativa, por exemplo, são “travados” como uma batalha de rap.

¹⁹ Dados encontrados no endereço oficial: <http://www.playbill.com/article/ask-playbillcom-theatre-size-equity-archives-and-playbill-covers-com-144869> acesso em 08/09/2017.

Há um outro fator diferencial neste musical, que é a presença de muitos atores negros (diferente de outros musicais). Em *Hamilton* muitos personagens são interpretados por atores negros, ainda que na “História” dos Estados Unidos aqueles sujeitos aos quais se faz referência sejam brancos. (as referências históricas/inspirações reais para peça).

Hamilton possui mobilizações neste formato também para além da peça. “*Immigrants, we get the job done!*” é um projeto ligado ao autor de *Hamilton* (Lin-Manuel Miranda) que apoia e ajuda imigrantes nos estados unidos. Uma canção/vídeo inédito²⁰ do projeto foi lançado no dia 28/06/2017.

On you feet!

A peça que conta a história de Gloria Estefan foi a única de todas as assistidas que não teve o teatro lotado. Havia muita dança, mas em contexto de apresentação de danças na narrativa, uma vez que contava a trajetória da carreira da cantora. Esta foi uma das peças assistidas que possuía mais partes faladas, sem canções. A banda, que se encontrava no palco, muitas vezes fazia parte das cenas.

Quanto ao conteúdo a narrativa sempre passa por um momento “triste”, uma parte que não seria “esperada”. No caso desta peça, o acidente de Gloria. O figurino era também extremamente colorido, ligado à cultura do país da história, Cuba.

Chicago

O teatro para esta peça estava quase lotado, mas não tão lotado quanto outros. Os ingressos foram adquiridos por meio de *rush tickets*, como foi mencionado no início desta sessão. A banda ficava no palco, assim como em *On your feet!* E muitas vezes interagia com os personagens em cena. Esta peça se utiliza de poucos ou quase nenhum recurso tecnológico de cenário/ fundo de palco.

Em *Chicago* há muita dança, por vezes mais do que o canto, ainda que o musical possua canções fortes e icônicas. O filme musical inspirado na peça se relaciona muito com o teatro, a ponto de parecer uma peça filmada.

²⁰ O videoclipe pode ser assistido no endereço oficial da campanha: https://www.youtube.com/watch?v=6_35a7sn6ds e a letra da canção fala sobre as dificuldades dos imigrantes nos Estados Unidos.

Anastasia

Anastasia foi a peça mais recente (entrou em cartaz no ano de 2017) e mesmo assim também teve o teatro lotado.

O ponto mais forte da peça era o cenário e as projeções que ocorriam no palco. Os recursos tecnológicos eram bem avançados se comparados com outros musicais, se utilizando inclusive de vídeos nas projeções (e não apenas imagens).

Conclui-se a partir destas vivências com as peças que a vivacidade cultural não se limita à Broadway, mas é uma característica da cidade de Nova Iorque. As expressões culturais presentes pela cidade são numerosas e a cidade se mostra como um ambiente aberto a essas manifestações artísticas.

Assistir às peças da Broadway contribuiu para se pensar o gênero de uma forma interativa, considerando a esfera de atividade na qual são produzidos, em que se movimentam, circulam e são recepcionados. A recepção é ativa. Os sujeitos respondem com novas produções a partir da contemplação dos musicais. Neste aspecto, sob a ótica dos estudos do Círculo:

O material em si e por si funde-se diretamente com o meio extra-artístico circundante e tem um número infinito de aspectos e definições [...] Por mais que se vá longe na análise de todas as propriedades do material e de todas as combinações possíveis dessas propriedades, nunca se será capaz de encontrar seu significado estético, a menos que lancemos mão, de contrabando, de um outro ponto de vista que não pertença à moldura da análise do material. (VOLOCHINOV/BAKHTIN, s/d, p.4)

Conforme a perspectiva teórica escolhida, a vivência de assistir aos musicais é de extrema importância, pois do ponto de vista do Círculo deve-se olhar para o contexto, a circulação, a recepção e as relações dialógicas dos enunciados a serem analisados.

Os aspectos mercadológicos ligados às loterias, teatros lotados e preços altos das peças confirmam o aspecto massivo destes enunciados; porém, não excluem a sua riqueza estética. A presente pesquisa não deixa de pensar nestas produções como respostas a demandas de popularidade e consumo e considera que, tendo como aporte teórico os estudos bakhtinianos, as relações entre os musicais analisados sempre refletem e refratam a vida, sem deixar de lado as questões sociais, culturais, econômicas e políticas.

3 O VERBIVOCOVISUAL E A CANÇÃO

Tendo como objeto de pesquisa filmes musicais, este trabalho pensa sobre o enunciado fílmico a partir da perspectiva da verbivocovisualidade, conforme calcado por Luciane de Paula (no prelo), em que se discute uma abordagem bakhtiniana tridimensional da linguagem. Ao se analisar o *corpus* aqui escolhido consideram-se suas partes verbais, sonoras (vocais) e imagéticas (visuais), e estas dimensões estão presentes em qualquer enunciado, mais ou menos enfatizadas conforme a arquitetura de cada gênero.

As ideias do Círculo de Bakhtin trazem conceitos e discussões que convergem para a visualidade e a sonoridade ou musicalização, e este posicionamento, ainda que não usual, é tomado por autores leitores das obras bakhtinianas. Suas obras e reflexões serão base para discussão a seguir apresentada sobre a verbivocovisualidade e o Círculo de Bakhtin.

3.1 Verbivocovisualidade

A análise do filme musical como gênero discursivo não apenas prevê uma confirmação do posicionamento que aqui se toma de gênero discursivo, mas também defende o ponto de vista de que tais materialidades podem ser discutidas sob a ótica dos estudos do Círculo de Bakhtin.

A autora Haynes aborda os estudos de Bakhtin para discutir linguagens imagéticas, visuais. Não é um posicionamento usual, mas é coerente com as leituras possíveis a partir das ideias do filósofo russo. A autora afirma que: “I attempt to do what Bakhtin has suggested. I take his discourse not as authoritative, but as internally persuasive, as inviting development, extension, and application toward the goal of creative understanding²¹.” (2008, p.15) A fim de estudar a criação da arte (como obra), a autora se utiliza das teorias do Círculo para discorrer sobre as materialidades artísticas, em especial as visuais.

O filme musical, objeto do presente estudo, é aqui considerado como um enunciado verbivocovisual, desta forma considera-se tanto sua parte verbal, quanto as não

²¹ “Eu busco fazer o que Bakhtin sugeriu. Eu levo seu discurso não como autoritário, mas como internamente persuasivo, como construção convidativa, extensão e aplicação em busca do objetivo da compreensão criativa.” (tradução nossa)

verbais (no caso, imagéticas e sonoras). As ideias bakhtinianas, ainda que não tenham se debruçado sobre tais enunciados (como o filme), convergem para possíveis leituras destas materialidades. É importante ressaltar que o próprio Círculo era composto por membros de diversas áreas, entre elas, a música: “Among Bakhtin’s interlocutors and the members of his Circle, we find not only poets, men of letters, philosophers and linguists, but also scientists, biologists, painters, sculptors, musicians and musicologists²².” (CASSOTTI, 2010 p.114)

A autora Haynes, pesquisadora das obras do Círculo, defende em sua obra que Bakhtin “brings us back to the aesthetics of the creative process itself, back to the activity of the artist or author who creates²³.” (2008, p.4), a preocupação se encontra, deste modo, nas produções estéticas de obras de arte, sejam enunciados verbais ou não. As dimensões verbivocovisuais, ainda que não tenham sido parte da corpora analisada pelo Círculo, integram o conjunto da cultura oral, a qual não se encontra apartada da escrita, pois “Bakhtin não trata a oralidade como um domínio à parte da escrita, e não faz uma drástica divisão entre cultura oral e a cultura escrita como dois âmbitos contrastantes.” (BUBNOVA, 2011, p.269). A parte sonora (que aqui se considera em especial a canção) possui valor igual à escrita, pois, sob a ótica escolhida, a cultura oral também pode ser objeto de estudo.

Mais afundo, no âmbito musical especificamente, as ideias do Círculo podem ser consideradas para quaisquer obras de arte, sejam elas verbais ou não, uma vez que:

For Yudina and Sollertinsky a complete understanding of a musical work, for example, demands a continuous shift outside music, towards literature, philosophy and the other arts. In their writings, they often highlight the ties between the musical and extra-musical world, the connections between the artwork and external cultural universe. And, even if Bakhtin focused his philosophical theories on literary creation and on the verbal text, his concept of dialogism can be applied to any artwork intended as a nonverbal text.
²⁴(CASSOTTI, 2010, p.114)

²² “Entre os interlocutores de Bakhtin e membros do seu Círculo encontramos não apenas poetas, homens das letras, filósofos e linguístas, mas também cientistas, biólogos, pintores, escultores, músicos e musicologistas.” (tradução nossa)

²³ “nos traz de volta para o processo de criação estética em si, para a atividade do artista ou autor que cria” (tradução nossa)

²⁴ Para Yudina e Sollertinsky uma compreensão completa do trabalho musical, por exemplo, demanda um contínuo deslocamento para fora da música, rumo à literatura, à filosofia e outras artes. Em seus escritos, eles frequentemente destacam as ligações entre o mundo musical e o extramusical, as conexões entre o trabalho artístico e o universo cultural externo. E, ainda que Bakhtin focasse suas teorias filosóficas em criações literárias e no texto verbal, seu conceito de dialogismo pode ser aplicado para qualquer trabalho artístico considerado como um texto não verbal.” (tradução nossa)

É do ponto de vista do Círculo também que aqui a canção é reconhecida como gênero discursivo, como produção enunciativa preme de sentidos a serem analisados.

3.2 Canção

Nesta pesquisa a canção também possui um lugar específico na análise do filme musical. Ao se pensar o filme como gênero discursivo, a canção também será aqui considerada como um gênero discursivo sob a ótica dos estudos bakhtinianos. Mais do que ser considerada como gênero, a canção se diferencia, a partir dos posicionamentos tomados no presente trabalho, da música. A canção é composta por letra e música, sendo a letra sua parte “textual”, ou verbal, enquanto a música é a parte sonora (ou musical). Canção é aqui reconhecida como palavra cantada e para tal compreende um enunciado em que seu o intérprete verbaliza uma letra cantada (musicada) e em que o ato concreto da canção será tomado como performance. A performance no filme musical é ligada ao intérprete/personagem e à narrativa na qual se insere. A canção é a palavra cantada do personagem. Laing ressalta que no musical:

The instrumental music, and the musical qualities of the melody line and supporting harmony, enable the vocal elements to be transformed from the level of normal everyday speech, and to be given a sense of deep emotional and unmediated self-expression. [...] The character must carry the weight of the emotional content of the song, and therefore becomes sincere for the audience because of this direct, musical, expression, and through the commitment to their performance that often takes over their whole body, in either a particularly intense singing style or, of course, dance²⁵. (2000, p.10-11)

Desde os trovadores mostrava-se uma ligação entre música, poesia e canção. Sobre a canção nacional, por exemplo, Wisnick aponta que “No Brasil a poesia e a música vieram se encontrar e produziram uma ligação que ao mesmo tempo é da poesia com a música e é da cultura letrada com a cultura oral, ou se quisermos, do erudito com o popular.” (documentário Palavra(en)cantada²⁶). Ao se discutir sobre filmes musicais, a canção também se caracteriza como a transformação da fala em poesia, “the ordinarily prosaic

²⁵ A música instrumental e as qualidades musicais da linha melódica e a harmonia de apoio permitem aos elementos vocais serem transformados do nível de discurso do cotidiano para um sentido de auto expressão profunda e não mediada. [...] O personagem deve carregar o peso do conteúdo emocional da canção e, desta forma, se torna sincero para o público por sua expressão direta e música e por meio do compromisso de sua performance que geralmente toma seus corpos inteiros, seja em uma forma intensa de canto seja, é claro, pela dança. (tradução nossa)

²⁶ Documentário de 2009, dirigido por Helena Solberg. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=liWshEbZ8Ik>

words of the characters are elevated and transformed into the patterns of poetry²⁷.” (LAING, 2000, p.9)

Tratar de canção a partir de uma análise dialógica do discurso também se justifica uma vez que o próprio Círculo se utiliza em suas concepções de vocabulário ligado ao som ou à musicalidade, Bubnova lembra que “O filósofo russo da linguagem Mikhail Bakhtin, apesar de não ter se ocupado do folclore e da tradição oral, mas da literatura escrita canônica, utiliza amplamente o vocabulário relacionado ao oral, à voz, à audição, à escuta, ao tom, à tonalidade, à entonação, ao acento, etc.” (2011, p.269)²⁸ Quanto à voz especificamente, a autora afirma que do ponto de vista do Círculo “Todo enunciado é resposta a algum outro, pois “O mundo que nos rodeia, segundo Bakhtin, está povoado de vozes de outras pessoas.” (idem, p.271) Os enunciados estão, desta forma, sempre interligados: “Em uma palavra soa a voz de quem disse essa palavra antes.” (idem, p.277)

O estudo da canção, para o presente trabalho, lida com um enunciado em sua dimensão verbivocovisual e assim também se considera que os estudos do Círculo contribuam e sejam coerentes para análise destas materialidades: “Bakhtin affirms that the text is “the primary given”, “the point of departure” for all human and philological sciences. He also specifies that, if we mean “text” in a broad sense, as a coherent complex of signs, then even “the study of music” deals with texts (works of art)²⁹.” (CASSOTTI, 2010, p.115)

Conforme concebe Paula, a canção “nasce do processo de composição e de musicalização, sendo que o último pode ser anterior, posterior ou concomitante ao texto. O ato de cantar finaliza esse processo e inicia outro, que envolve a relação entre sujeitos” (2014, p. 229). Deste modo, uma “mesma” canção pode provocar significações diferentes conforme a construção do enunciado verbivocovisual no qual se insere. Uma das canções mais conhecidas do musical *Les Misérables* é *I dreamed a dream*, que está inserida no musical em um momento dramático da trama em que uma personagem canta sobre o declínio de seus sonhos e ideais. Sua situação específica, construída no interior do musical, se refere às injustiças sociais da época da história; no entanto, a letra da canção,

²⁷ “As palavras prosaicas comuns dos personagens são elevadas e transformadas para os padrões da poesia” (tradução nossa)

²⁸ Ainda que a autora aponte neste excerto que Bakhtin não tinha se ocupado do folclore e da tradição oral, a presente pesquisa compreende que estes podem não ter sido objeto principal de aprofundamento, mas com certeza são parte dos estudos do Círculo, como em A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento.

²⁹ “Bakhtin afirma que o texto é “inicialmente dado”, o “ponto de partida” para toda a ciência humana e filológica. Ele também especifica que se quisermos dizer “texto” em um sentido amplo, como um complexo coerente de signos, então até o estudo da música lida com textos (trabalhos de arte).” (tradução nossa)

se inserida em um novo contexto, pode estabelecer significados outros. Este é o caso de um vídeo intitulado “Dream”³⁰ (veiculado pelo Youtube) em que *I dreamed a dream* é subscrita em um enunciado verbivocovisual “novo”, uma animação. Este desenho animado mostra animais diversos que tomam a palavra e cantam esta canção como um lamento frente à situação de desmatamento da vida selvagem/natureza.

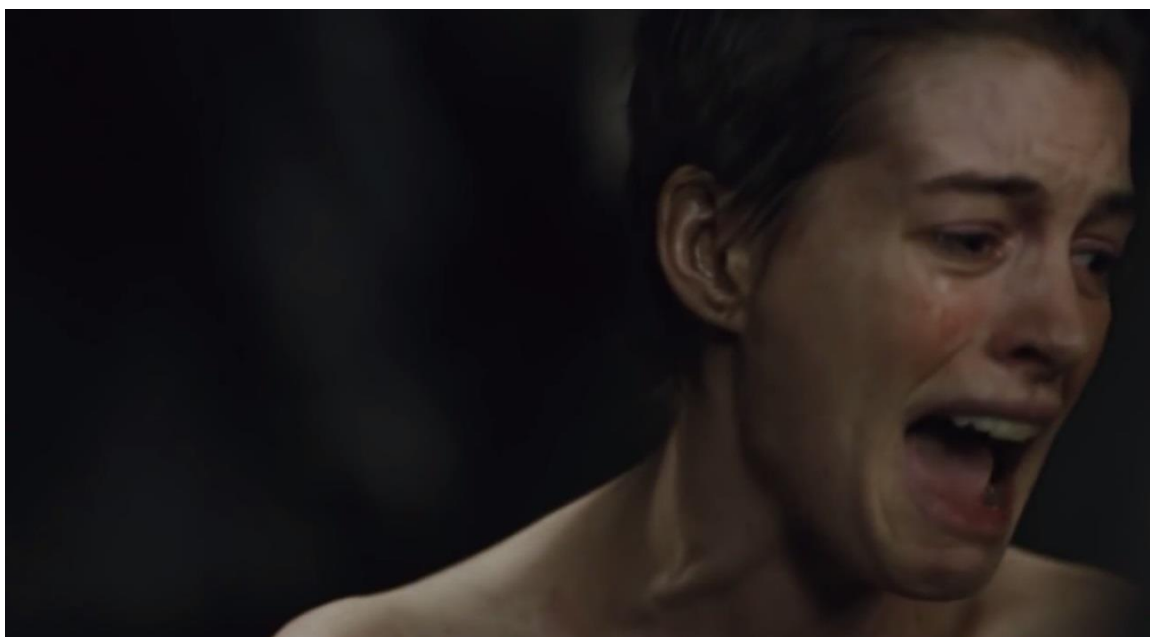


Figura 29 Cena em que é interpretada a canção *I dreamed a dream*



Figura 30 Cena do curta em que é interpretada a canção *I dreamed a dream*

³⁰ Vídeo produzido pela WCFF, Wildlife Conservation Film Festival. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RjMzXykfbm8>

Ao se lembrar que para o Círculo as vozes são sempre vozes-respostas, “Todas as palavras são direcionadas a alguém e são de alguém (não há palavras neutras, que existam por conta própria), e dizer palavras próprias – as que “pertencem” a alguém – só é possível em resposta a algo que foi dito antes de nós.” (BUBNOVA, 2011, p.271). Desta mesma forma, a animação responde a um enunciado anterior. Enquanto a letra permanece “igual”, os sujeitos e meios de produção se modificaram. Sobre o sujeito na canção, Paula salienta que “A canção se torna emblemática de situações passionais consideradas extremas – sejam elas positivas ou não – na vida de quem a escuta” (2007, p.233). O filme musical apresenta personagens que interpretam canções no lugar de suas falas, ou seja, o gênero canção (que possui sempre uma letra, uma melodia/parte musical e um intérprete) se encontra inserido na construção de um outro gênero discursivo, o filme musical.

4 MÉTODO DIALÉTICO DIALÓGICO E CONCEITOS DO CÍRCULO

No interior dos estudos do Círculo, quando observados em sua totalidade de conceitos e obras, é possível notar um método de análise recorrente. Aqui este método será reconhecido como dialético-dialógico, uma vez que todo enunciado-resposta se encontra numa espiral ininterrupta de construções na interação verbal. Numa dialética-dialógica todo enunciado é responsivo e responsável, único e irrepetível, sobre o caráter dialógico do ato-enunciado Bubnova lembra que:

O caráter de acontecimento que tem o ato-enunciado – é ato bilateral, de dupla autoria construtora de sentido – determina sua condição dialógica e sua inerente responsabilidade/responsividade: a alternante capacidade de tomar consciência de seu compromisso no ato por meio da capacidade de responder ao ato-enunciado anterior e prever uma futura resposta. (2011, p.275)

Para se compreender os diversos conceitos do Círculo é necessário discutir o caráter de resposta do enunciado. Para o filósofo russo, todo ato é resposta, uma vez que, “Todo sentido, repito, é uma resposta a um sentido anterior, todo autor é responsável pelo sentido do enunciado que emite, todo autor compartilha a autoria com o receptor de sua resposta, etc. Ao atuar e ao falar, somos autores dos atos responsáveis que envolvem nossa posição no mundo e nosso ser.” (idem, p.275)

Para pensar sobre literatura (sobre a poética sociológica) Medviédév coloca os questionamentos a seguir; para se pensar o gênero discursivo filme musical, também se colocam neste trabalho as mesmas perguntas:

O que é uma obra literária? Qual é sua estrutura? Quais são os elementos dessa estrutura e quais são suas funções artísticas? O que é o gênero, o estilo, o enredo, o tema, o motivo, o protagonista, o metro, o ritmo, a melodia, e assim por diante? Todas essas questões, e, em particular, aquela sobre o reflexo do horizonte ideológico no conteúdo da obra e sobre as funções desse reflexo no conjunto de sua estrutura artística, pertencem ao vasto campo de pesquisas, da poética sociológica. (2012, p. 75)

As ideias do autor aplicadas ao presente objeto de pesquisa se tornam: O que é um filme musical? Qual é sua estrutura? Quais são os elementos dessa estrutura e quais são suas funções artísticas? A partir desse ponto de vista posiciona-se uma categoria de análise para o filme musical, tomado como enunciado-ato-resposta inserido em um devido espaço-tempo.

Um método de análise sob a ótica dos estudos do Círculo prevê uma obra inserida historicamente sempre, porque:

Uma obra literária não pode ser compreendida fora da unidade da literatura. Mas essa unidade em seu todo, assim como cada um de seus elementos, não pode ser compreendida fora da unidade da vida ideológica. Por sua vez, essa unidade não pode ser estudada em sua totalidade, nem em seus elementos isolados, fora de uma única lei socioeconômica. (idem, p. 72)

Os enunciados fílmicos, além de serem considerados historicamente, também são observados em suas partes específicas, colocando-as em relação com o todo da obra também, pois “Somente diante da observação de todas essas condições é possível realizar o autêntico estudo histórico concreto da obra de arte.”(ibidem, p.72)

O meu lugar extra localizado em relação ao outro (objeto-filme) permite contemplá-lo e responder a ele de uma posição específica: “Compreender um objeto significa compreender meu dever em relação a ele (a orientação que preciso assumir em relação a ele), compreendê-lo em relação a mim na singularidade do existir –evento: o que pressupõe a minha participação responsável, e não a minha abstração” (BAKHTIN, 2010, p.66). Assim se pensa sobre o filme musical como gênero discursivo a ser analisado.

4.1 O ENUNCIADO, O SUJEITO, A IDEOLOGIA E A ARQUITETÔNICA

Para se falar de enunciado sob a ótica dos estudos do Círculo de Bakhtin é preciso pontuar, inicialmente, que para o filósofo russo nenhum enunciado é adâmico, ou seja, toda produção de enunciados concretos possui marcas (ou vozes) de enunciados proferidos anteriormente, assim como se liga aos que a partir deste se formarão. Um enunciado ressoa vozes de outros, forma um elo entre seus atos-enunciados-únicos que é ininterrupto (não se encontra nem seu ponto de início, nem seu fim). Os concomitantes atos-respostas são a essência da interação verbal, o diálogo:

A combinação do som com o silêncio significativo, que responde a algo dito e/ou significado antes, produz como resultado a irrupção do sentido. Só aquilo que responde a uma pergunta tem sentido. O sentido é, então, uma resposta a algo dito antes, e, é algo que pode ser respondido. A voz é, assim, a fonte de um sentido personalizado; atrás dela há um sujeito pessoa; mas não se trata de uma metafísica da presença [...] mas de um constante devir do sentido permanentemente gerado pelo ato-resposta, que vai sendo modificado no tempo ao ser retomado por outros participantes no diálogo. (BUBNOVA, 2011, p.274)

Como pode-se discutir a partir das ideias do Círculo, uma voz nunca está sozinha, em um enunciado outros ressoam, “O sentido, por assim dizer, soa.” (idem, p.275). Pode-se dizer que a proposta bakhtiniana lida com uma translinguística, pois sobre a palavra oral, a translinguística, a estudiosa do Círculo Russo, Tatiana Bubnova afirma que “Em suma, a palavra oral é origem e fim do diálogo existencial que Bakhtin trata de explicar mediante sua exegese literária e teoria translinguística – uma linguística que vai além da análise dos elementos formais da língua, em direção às relações dialógicas, que são o sentido próprio da comunicação.” (ibidem p.278)

Para Bakhtin o sujeito se forma na relação entre o eu e o outro, pois “É no processo da comunicação verbal, da interação com o outro, eu alguém se faz sujeito forjando seu próprio eu. O “eu” só existe na medida em que está relacionado a um “tu”: “Ser significa comunicar-se”, e um “eu” é alguém a quem se dirigiu como um “tu”” (ibidem, p.271). A autora Haynes pontua a necessidade que se tem do outro como:

We cannot author ourselves, because we cannot see the whole of ourselves. From within the self, there is always the possibility of and openness to change. This means that no stable or authoritative definition of the self is possible. For this we need the other, and the other needs us.” ³¹(2008, p.71)

O eu precisa do outro, assim como o outro precisa do eu. O ato único e irrepetível é também importante para compreensão da obra do Círculo como um todo, pois todo enunciado se dá em um dado espaço e tempo: “A ligação orgânica entre o signo e o sentido, alcançada em um ato histórico concreto do enunciado, existe apenas para esse enunciado e apenas para essas condições de sua realização.” (MEDVIÉDEV, 2012, p.184)

No caso do filme musical *The Rocky Horror Picture Show* (1975), de Jim Sharman, as particularidades de tempo/espaço, produção/recepção do enunciado concreto estão diretamente ligadas ao se considerar a adaptação da FOX de 2016. A obra cinematográfica em questão, que (desde sua versão inicial para o teatro) lida com desconstruções de padrões por meio de um tom irônico e escrachado, recebeu uma versão para a TV este ano que se distancia da versão de 1975 em alguns aspectos e em outros se aproxima. Estas particularidades do enunciado se dão em função do tempo/espaço e produção/recepção da versão de 2016, que se deu em uma transmissão televisiva (já não

³¹ Não podemos exercer autoria de nós mesmos, porque não podemos ver o nosso todo. De dentro do eu há sempre a ‘possibilidade de’, e, ‘a abertura para’ a mudança. Isto significa que não é possível uma definição estável ou autoritária do eu. Para isso precisamos do outro, e o outro precisa de nós.

cinematográfica, o que modifica o público/recepção e também a forma de produção a obra) transmitida em um horário específico (20h, que possui um conteúdo limitado conforme uma faixa etária permitida); tais pontos delimitam a construção de *The Rocky Horror Picture Show*.



Figura 31 Cena do filme musical *The Rocky Horror Picture Show*



Figura 32 Cena do musical para a televisão

O personagem conhecido como Doutor Frank'n Further, que na versão de 1975 fora interpretado por Tim Curry, é feito por uma transexual negra (Laverne Cox) na versão para a TV de 2016. Enquanto pode-se observar que a formatação da cena “Sweet Transvestite” recebeu uma roupagem pouco explícita sexualmente (com figurinos de erotismo velado, que não provoca choque com o que se espera do padrão de erotismo tido como aceitável na mídia), ao mesmo tempo tende-se a notar que a posição do personagem do doutor (que na trama é nomeado como um travesti transexual) é interpretada por um sujeito transexual de fato. Este posicionamento marcado na construção do enunciado coloca em discussão um dos temas do filme que é a travesti e a transexualidade também. Da forma que aqui se compreende enunciado pensa-se que:

Entender um enunciado significa entendê-lo no contexto da sua contemporaneidade e da nossa (caso elas não coincidam). É necessário compreender o sentido no enunciado, o conteúdo do ato e a realidade histórica do ato em sua união concreta e interna. Sem tal compreensão, o próprio sentido estará morto, tornar-se-á um sentido de dicionário, desnecessário. (MEDVIÉDEV, 2012, p.185)

Os exemplos de produções musicais (uma para o cinema e outra para a tv) demonstram as características do gênero discursivo que como enunciado concreto se modifica conforme seu contexto de produção.

Ao se pensar em enunciado, do ponto de vista do Círculo, percebe-se que mais uma vez os conceitos se interligam. Falar de enunciado é também falar de gênero discursivo: “Cada tipo de intercâmbio comunicativo [...] constrói e completa, à sua maneira, a forma gramatical e estilística da enunciação, sua *estrutura tipo*, que chamaremos a partir daqui de *gênero*.” (VOLOCHINOV, 2013, p.159). É sob esta ótica de enunciado e gênero que o presente trabalho pensa o filme musical (na trajetória do gênero) e, em especial, a obra cinematográfica *Les Misérables* (2012), de Tom Hooper, que será discutida a seguir.

5 LES MISÉRABLES

O filme musical em questão possui mais de 20 canções ao longo da trama, porém, nem todas serão colocadas em foco na presente análise. A metodologia para abordagem de *Les Mis* se dará em duas partes. Assim como na peça musical, a obra se divide em atos. Aqui também o filme musical será considerado em uma divisão que será denominada em: Ato 1 e Ato 2. No primeiro momento serão comentadas canções que se caracterizam como solos (em que um único personagem interpreta a canção). No ato 2 o foco será em canções de coro, representadas no interior do musical como canções em grupos de movimentação pela revolução. A discussão das canções se dará por meio da apresentação de fotogramas retirados do filme, assim como as letras das canções e suas partituras, quando necessário.

Ato 1. Canções em foco:

VALJEAN SOLIQUOY

As cores neste solo são predominantemente o ocre e o amarelo, cores que aparecem no ambiente da casa do bispo e que se relacionam com o divino e a Igreja ao representar a luz (ocre/amarelo) e o dourado do ouro das Igrejas. A canção se assemelha muito à fala (fala cantada) e as tomadas da câmera focam no rosto de Jean Valjean, enquanto o personagem constantemente olha para cima.



Figura 33 Cena da canção Valjean Soliquoy

Esta canção também se parece com um choro, pois o personagem canta como se fizesse uma confissão. Na cena acima pode-se perceber numa câmara *plongée*, que, ao observar o personagem de cima para baixo, reforça sua inferioridade ao interpretar a canção. A letra da canção é:

What have I done?
 Sweet Jesus, what have I done?
 Become a thief in the night
 Become a dog on the run
 Have I fallen so far
 And is the hour so late
 That nothing remains but the cry of my hate
 The cries in the dark that nobody hears
 Here where I stand at the **turning of the years?**
 If there's another way to go
 I missed it twenty long years ago
 My life was a war that could never be won
 They gave me a number and murdered Valjean
 When they **chained me and left me for dead**
Just for stealing a mouthful of bread
Yet why did I allow this man
 To touch my soul and teach me love?
 He treated me like any other
 He gave me his trust
 He called me brother
 My life he claims for **God above**
 Can such things be?
 For I had come to hate the world
 This world that always **hated me**
 Take an eye for an eye
 Turn your heart into stone
 This is all I have lived for
 This is all I have known
One word from him and I'd be back
 Beneath the lash, upon the rack
 Instead he offers me my freedom
 I feel my shame inside me like a knife
 He told me that **I have a soul**
 How does he know?
 What spirit comes to move my life?
 Is there another way to go?
 I am reaching, but I fall
 And the night is closing in
 As I stare into the void
 To the whirlpool of my sin
 I'll escape now from that world
 From the world of Jean Valjean

Jean Valjean is nothing now
Another story must **begin**³²

A dinâmica da canção, tanto em sua melodia (interpretada pelo personagem) quanto no acompanhamento instrumental, reflete os traços emotivos da situação de Jean Valjean na narrativa e, especificamente, na devida cena. A canção começa com um andamento mais lento e calmo do instrumental de fundo; porém, a partir de “*turning of the years*” (destacado em vermelho) o acompanhamento passa a ser mais rápido, é a partir

³² O que eu fiz?

Doce Jesus, o que eu fiz?
Tornei-me um ladrão na noite
Tornei-me um cão em fuga
Teria eu caído tão longe
E é a hora tão tarde
Que nada resta senão o choro do meu ódio
Os gritos no escuro que ninguém ouve
Aqui, onde estou com o passar dos anos?
Se houver outro caminho a seguir
Eu o perdi vinte longos anos atrás
Minha vida era uma guerra que nunca poderia ser vencida
Eles me deram um número e assassinaram Valjean
Quando eles me acorreram e me deixaram pra morrer
Apenas por roubar um bocado de pão
E agora por que eu permiti a esse homem
Tocar minha alma e me ensinar amor?
Ele me tratou como qualquer outro
Ele me deu sua confiança
Ele me chamou de irmão
Minha vida ele reivindica a Deus acima
Podem essas coisas existir?
Pois eu vim para odiar o mundo
Este mundo que sempre me odiou
Tome olho por olho
Transforme seu coração em pedra
Isso é tudo que eu vivi
Isso é tudo que eu conheci
Uma palavra dele e eu voltaria
Abaixo do chicote, sob tortura
Em vez disso, ele me ofereceu minha liberdade
Sinto a vergonha dentro de mim como uma faca
Ele me disse que eu tenho uma alma
Como ele sabe?
Que espírito move minha vida?
Existe outro caminho a percorrer?
Estou tentando, mas eu caio
E a noite está se encerrando
Enquanto olho para o vazio
Para o redemoinho do meu pecado
Eu escaparei agora deste mundo
Do mundo de Jean Valjean
Jean Valjean não é nada agora
Outra história deve começar (tradução nossa)

então da frase que fala sobre o passar dos anos que a canção ganha um ritmo mais acelerado, como um tempo que passa a correr. Assim ela permanece, até a melodia chegar na frase “*chained me and left me for dead, just for stealing a mouthfull of bread*”, em que é criada uma ênfase por meio do instrumental, que toca notas fortes e mais espaçadas. A frase em questão resume a trajetória que Jean Valjean teve até então na narrativa, ser preso (acorrentado) e deixado “para morrer” apenas por “roubar um pedaço de pão” e por isso seu destaque na melodia é justificado, pois é o motivo central da injustiça sofrida pelo personagem.

261 My life was a war that could ne-ver be won. They gave me a num-ber and mur - dered Val-jean When they

262

263 chained 3 me and left me for dead Just for steal 3 ing a mouth ful of

264

(VALJEAN) 265 bread.

266 +WWs, Brs

267

ff *ff* *p*

Figura 34 Recorte da partitura da canção

A partir do recorte da partitura da canção é possível reconhecer os traços citados: O símbolo > , por exemplo, significa que a nota deve ser tocada em “crescendo”, ou seja, com mais força e/ou presença. Esta é uma marca da dinâmica do instrumental. A parte destinada ao instrumental se encontra com a marcação na cor amarela e a parte da melodia/do solista está em azul.

Antes da frase aqui discutida (sublinhada em azul na partitura) aparecem no recorte acima os pentagramas do acompanhamento, que mostram o andamento com várias marcações do código da dinâmica > , enquanto na frase em destaque especificamente ele é marcado de forma pontual. A marca > coincide com as sílabas tônicas “*Chain*” em “*Chained*” e “*Lef*” em “*Left*”. O ritmo ganhado na virada de melodia em “*turning of the years*” se modifica e em conjunto com a frase que resume a trajetória do personagem, o instrumental modifica seu andamento de forma a destacar a grande injustiça da vida de Jean Valjean até aquele momento.

A frase *Yet why did I allow this man* marca o início de uma parte da canção em que esta se torna mais calma e com andamento mais lento, assim como na letra a revolta da frase “*Chained me and left me for death, just for stealing a mouthfull of bread*” é substituída por um Jean Valjean que fala sobre ter sido tocado em sua alma pelo gesto do bispo. Já no final da frase “*This world that always hated me*” em *hated me* o andamento lento termina e volta a ser rápido, mais uma vez sendo refletido na canção o estado emotivo do sujeito que a interpreta. Em *One word from him and I'd be back* Jean Valjean volta a falar do bispo e o andamento em coerência com o conteúdo da letra se desacelera mais uma vez. Os destaques *God above* e *I have a soul* podem ser observados como espelhos, pois possuem a mesma melodia cantada e falam ambos sobre a possível presença divina e existência da alma de Jean Valjean.



Figura 35 Cena em que o personagem rasga o documento

321 322 323

gin.

WWs, Brs

ff

Segue

Figura 36 Destaque da partitura que dialoga com a cena do filme musical

O final da canção é prolongado na palavra “*Begin*”, momento da narrativa em que o personagem decide começar uma nova vida e se desvincular do seu passado. Sua mudança é representada pelo rasgar de sua ficha em que constava seu antecedente como prisioneiro. O ato de rasgar este papel ocorre de forma simultânea com o instrumental da canção, sendo colocado de forma forte e pontual, como o gesto revoltado do rasgar do personagem. Na sequência de fotogramas acima o personagem é mostrado no ato de rasgar seu “passado” no papel, e no recorte da partitura da canção o instrumental em destaque possui uma frase que se relaciona com o rasgar. Ao vir de uma nota mais grave para uma mais aguda em um *legato* (que liga uma nota à outra, simbolizado pelo arco que liga as figuras musicais), o instrumental se relaciona com os gestos do personagem em cena no filme. Enquanto o solista sustenta uma nota (na sílaba “*gin*” da palavra “*Begin*”) o acompanhamento instrumental marca o rasgar com o desenho de suas notas.

Ao se considerar a perspectiva bakhtiniana a análise de *Les Mis* aponta traços específicos e pontuais da obra cinematográfica, porém sempre a considera também em seu conjunto:

Independentemente das funções que o material possui na construção da obra, dentro dele predomina uma lei natural. Porém, além disso, cada átomo do material também está repleto da lei puramente artística. Um material é, em sua totalidade, arranjado artisticamente. Não importa qual elemento pequeno do material tomarmos, nele acontece um contato imediato da lei extra-artística (ética, cognitiva ou outra) com a puramente artística. (MEDVIÉDEV, 2012 p.176)

O autor do Círculo afirma que cada parte de uma produção artística possui relação com a totalidade da obra, com a sua construção por inteiro. Ainda que aqui sejam tomados separadamente, os excertos do enunciado fílmico são parte de uma composição. Os fotogramas, os recortes da partitura, as letras da canção; cada fragmento está interligado no todo.

I DREAMED A DREAM

Figura 37 Cena em que Fantine canta

Em *I Dreamed a dream* a canção toda é gravada sem cortes. A partir do momento em que ela é cantada (na pequena parte falada do início ela apresenta cortes), é interpretada num único plano, ou seja, em plano sequência. Esta opção de filmagem traz o espectador para o tempo do filme e torna aquilo que se narra mais real e mais próximo. Neste solo da personagem Fantine o enquadramento é em primeiro plano, pois pode-se ver ainda um pouco abaixo do rosto da personagem, em que fica evidente seus ombros magros e vestimentas rasgadas. O posicionamento da personagem para um dos cantos não apenas coloca-a como marginalizada, mas também evidencia a solidão, insuficiência e falta de controle. Um personagem locado ao centro mostra-se no controle, sendo suficiente e ocupando a região central do recorte de imagem. A posição de Fantine, por sua vez, deixa um vazio ao seu lado, colocando neste espaço o destaque para o fato de ela estar só, deslocada emocional e socialmente na narrativa. Essas marcas que podem ser observadas a partir do fotograma fazem parte do todo da cena e criam significações específicas para o enunciado fílmico em questão.

I dreamed a dream in times gone by
 When hope was high and life worth living
 I dreamed, that love would never die
 I dreamed that God would be forgiving
 Then I was young and unafraid
 And dreams were made and used and wasted
 There was no ransom to be paid
 No song unsung, no wine untasted

But the tigers come at night
 With their voices soft as thunder
 As they tear your hope apart
 As they turn your dream to shame
 He slept a summer by my side
 He filled my days with endless wonder
 He took my childhood in his stride
 But he was gone when autumn came
 And still I dream he'll come to me
 That we will live the years together
 But there are dreams that cannot be
 And there are storms we cannot weather
 I had a dream my life would be
 So different from this hell I'm living
 So different now from what it seemed
 Now life has killed the dream
 I dreamed³³

³³ Eu sonhei um sonho em tempos passados
 Quando a esperança era grande e a vida valia a pena viver
 Eu sonhei que o amor nunca morreria
 Eu sonhei que Deus seria misericordioso
 Então eu era jovem e sem medo
 E os sonhos eram feitos e usados e desperdiçados
 Não havia resgate a pagar
 Nenhuma música desconhecida, nenhum vinho sem sabor
 Mas os tigres vêm à noite
 Com suas vozes suaves como trovão
 À medida que destroem sua esperança
 E transformam seus sonhos em vergonha
 Ele dormiu um verão ao meu lado
 Ele encheu meus dias de maravilha infinita
 Ele levou minha infância a passos largos
 Mas ele se foi quando chegou o outono
 E ainda sonho, que ele virá a mim
 Que vamos viver os anos juntos
 Mas há sonhos que não podem ser
 E há tempestades que não podemos prever
 Eu tive um sonho que minha vida seria
 Tão diferente desse inferno que estou vivendo
 Tão diferente agora do que parecia

Na letra de *I dreamed a dream* há um contraste entre as partes da letra que falam sobre esperança e as partes que falam sobre tristeza. Os trechos da letra destacados em verde narram o sonho de esperança e do “amor que não morreria”, enquanto as partes em laranja marcam o conteúdo desesperançoso e sombrio da letra. A trajetória da personagem aparece, desta forma, no conteúdo da letra da canção e também na interpretação do canto, que, nas partes destacadas em verde, é cantado com uma voz mais melodiosa e suave, enquanto nas partes em laranja traz uma voz rasgada, quase distorcida e que impõe mais força no cantar.

STARS

Esta primeira canção solo do personagem Javert pode ser destacada pela relação entre o conteúdo da letra e o local em que o personagem a interpreta. Javert canta sobre o ato de cair e esta cena é feita à beira de um precipício (uma sacada) e a morte deste personagem ao final do musical se dará por meio de um suicídio em que ele se joga das alturas.



Figura 38 Cena que mostra a beira do precipício

Agora a vida matou o sonho
Que eu sonhei (tradução nossa)



Figura 39 Suicídio de Javert

Na letra da canção *Stars*, Javert relaciona cair (*to fall* em inglês) a Lúcifer (*the fallen*, o caído). Ao final este personagem comete suicídio ao se jogar (cena acima) e acaba por se tornar, ele mesmo, *the fallen one*.

A letra de *Stars* é a seguinte:

There, out in the darkness
 A fugitive running
 Fallen from God
 Fallen from grace
 God be my witness
 I never shall yield
 Till we come face to face
 Till we come face to face
 He knows his way in the dark
 Mine is the way of the Lord
 And those who follow the path of the righteous
 Shall have their reward
 And if they fall
 As Lucifer fell
 The flame
 The sword!
 Stars
 In your multitudes
 Scarce to be counted
 Filling the darkness
 With order and light
 You are the sentinels

Silent and sure
 Keeping watch in the night
 Keeping watch in the night
 You know your place in the sky
 You hold your course and your aim
 And each in your season
 Returns and returns
 And is always the same
 And if you fall as Lucifer fell
 You fall in flame!
 And so it must be, and so it is written
 On the doorway to paradise
 That those who falter and those who fall
 Must pay the price!
 Lord let me find him
 That I may see him
 Safe behind bars
 I will never rest
 Till then!
 This I swear
 This I swear by the stars!³⁴

³⁴ Lá, na escuridão
 Um fugitivo correndo
 Caído de Deus
 Caído da graça
 Deus seja minha testemunha
 Eu nunca cederei
 Até que nos encontremos frente a frente
 Até que nos encontremos frente a frente
 Ele conhece o caminho no escuro
 O meu caminho é o do Senhor
 E aqueles que seguem o caminho dos justos
 Terão sua recompensa
 E se eles caírem
 Como Lucifer caiu
 A chama
 A espada!
 Estrelas
 Em suas multitudes
 Escasas para serem contadas
 Enchendo a escuridão
 Com ordem e luz
 Vocês são as sentinelas
 Silenciosas e seguras
 Vigilando a noite
 Vigilando a noite
 Vocês conhecem seu lugar no céu
 Vocês mantêm seu curso e seu objetivo
 E cada uma na sua temporada
 Retorna e retorna
 E é sempre o mesmo
 E se vocês caem como Lucifer caiu
 Vocês queimam em chama!
 E assim deve ser, e assim está escrito
 Na porta do paraíso

Conforme discutido pelo Círculo de Bakhtin forma e conteúdo estão interligados:

a forma não deve perder sua conexão com o conteúdo, sua correlação com ele, pois de outro modo ela se torna uma experiência técnica esvaziada de qualquer importância artística real. [...] A seleção do conteúdo e a seleção da forma constituem um e o mesmo ato estabelecendo a posição básica do criador (VOLOCHINOV/BAKHTIN, s/d, p.17)

No fazer artístico tudo está interligado, assim como nas canções aqui analisadas. Ao se observar a letra em seu todo podem-se destacar partes distintas, que configuram na composição de sua forma. Estes traços, no entanto, não estão apartados do conteúdo, como será comentado a seguir.

A canção *Stars* pode ser dividida em A, B e C. As partes destacadas em vermelho (A) apresentam melodias similares no plano musical e também conteúdos similares no plano da letra. A primeira parte vermelha pode ser denominada como A e a segunda como A', pois traz variação sobre a mesma melodia, ou seja, aquilo que é cantando é quase igual, porém não idêntico. O conteúdo da letra de A discorre sobre a presença do fugitivo (Jean Valjean) e o dever de Javert encontrá-lo. O sujeito da canção (que neste caso é também o interprete e o personagem) coloca o fugitivo como aquele que “conhece o caminho na escuridão”, porém Javert seria quem “segue o caminho dos justos e terá a sua recompensa”. Em A' as estrelas são colocadas como alegoria para a ordem e a vigilância, que seriam o papel do sujeito da canção. A relação com o dever e o divino se encontra também na parte B, grifada em verde. É neste trecho da canção que o sujeito se refere a Lúcifer, o caído, que, conforme comentado anteriormente, acaba por ser o próprio Javert, que se suicida numa queda fatal. O desfecho da canção se dá em C com o juramento de Javert, sob as estrelas, de que encontraria seu fugitivo, e mais uma vez a tarefa do sujeito da canção é comparada a um compromisso/dever divino. Estas relações do conteúdo da letra podem ser observadas também no *mise-en-scène*, em que se encontra a estátua de uma águia compondo o enquadramento da cena junto com Javert. A figura do personagem é tão ligada a esta ave durante a canção que por vezes estes chegam a ser sobrepostos, de forma a se fundirem, como pode ser observado abaixo.

Que aqueles que vacilam e aqueles que caem
Devem pagar o preço!
Senhor, deixe-me encontrá-lo
Para que eu possa vê-lo
Seguro atrás das grades
Eu nunca vou descansar
Até então!
Isso eu juro
Isto juro pelas estrelas! (tradução nossa)



Figura 40 Cenas em que Javert aparece junto à figura da águia

A águia se relaciona ao predador que busca a presa, como Javert procura por Jean Valjean, e também carrega a simbologia de espiritualidade e/ou ligada ao divino. Na letra de *Stars*, Javert se coloca como sujeito que tem um dever supremo de encontrar e prender seu “fugitivo” e para isso clama por intervenção divina, sempre se colocando ao lado da luz e da justiça, enquanto Jean Valjean é a escuridão.

Outras características do conteúdo da canção e do personagem/sujeito da canção se encontram marcadas na cena, como a posição de centralidade do personagem de Javert. Diferente de canções como *I dreamed a dream*, em que o sujeito da canção não é colocado no centro do enquadramento, Javert é disposto na cena de forma a confirmar seu poder.



Figura 41 Recorte que mostra a centralidade

A perspectiva da câmera também pode contemplar o sentimento de superioridade de Javert. Na figura abaixo a câmera contra plongée se coloca abaixo do personagem, instalando desta forma um status de autoridade a Javert. Assim como no fotograma seguinte, em que Javert é disposto em uma perspectiva em que se parece proporcionalmente grande com relação ao cenário (distante) ao fundo. Seu corpo se figura com um tamanho grande e realça sua posição de dominação na interpretação da canção.

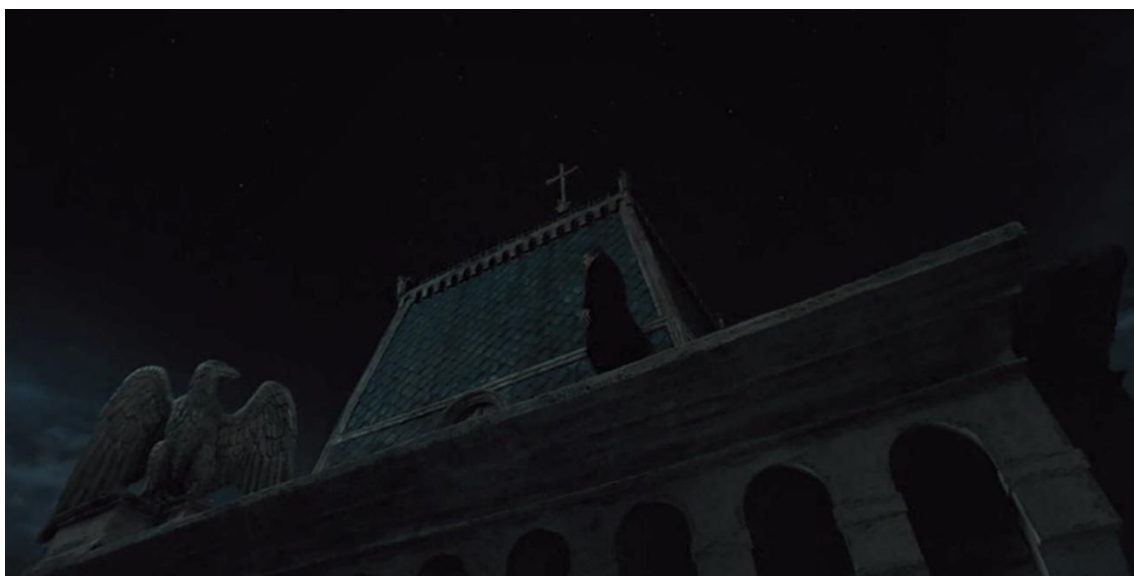


Figura 42 Cena com Javert que mostra a câmera contra plongée

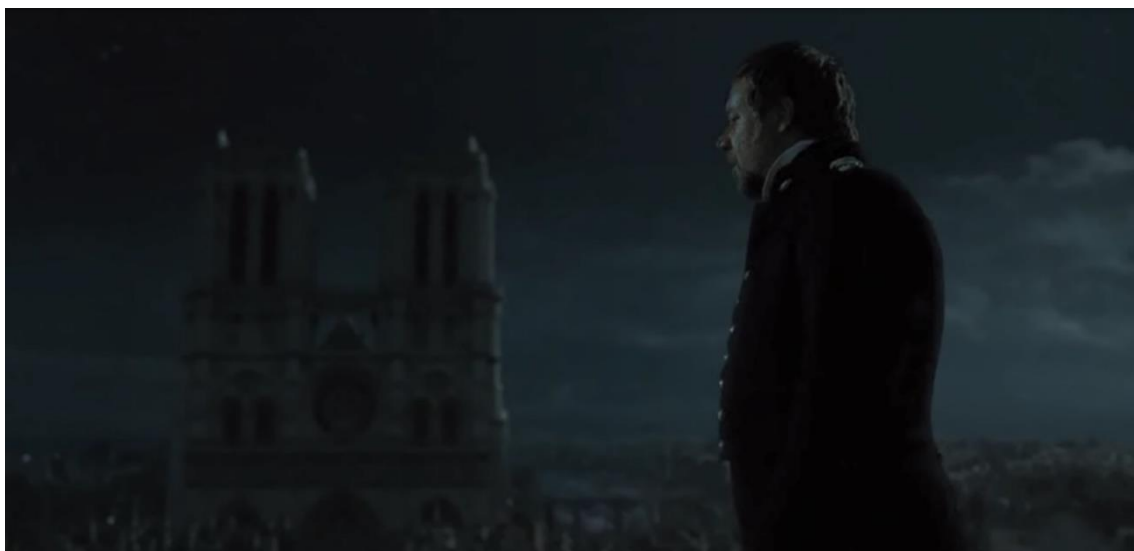


Figura 43 Cena que mostra Javert como proporcionalmente grande

ON MY OWN

Em *On my own* o início da canção traz um plano geral, que possibilita mostrar a ambientação da personagem, que se encontra sozinha. A solidão de Eponine se coloca, desta forma, desde o começo da canção, e assim permanece explícita em planos que poderiam ser “conjuntos” (com outro personagem ao lado) mas que deixam um vazio ao lado da intérprete da canção.

A chuva também, como parte do *mise-en-scène*, carrega a ambientação do tom de tristeza de *On my own* ser cantada na rua, numa noite chuvosa.



Figura 44 Plano geral com Eponine sozinha



Figura 45 Destaque para a chuva na cena

A não centralidade da personagem no enquadramento não apenas evidencia sua solidão como também posiciona a personagem (assim como Fantine) no lugar de marginalizada, de não conter um espaço na sociedade em que vive ou até no momento emocional/afetivo que está passando naquele momento da narrativa.

Há durante a sequência de cenas de *On my own* uma predominância do plano próximo à personagem (quase um *close up*). E perto do encerramento da canção a câmera ganha um plano plongée, em que a personagem é vista de cima para baixo, linguagem da câmera que reforça a diminuição e impotência de Eponine ao interpretar a canção.



Figura 46 Sequência em que Eponine aparece não centralizada no enquadramento

A letra da canção pode ser observada abaixo:

On my own
 Pretending he's beside me
 All alone
 I walk with him till morning
 Without him
 I feel his arms around me
 And when I lose my way I close my eyes
 And he has found me

In the rain the pavement shines like silver
 All the lights are misty in the river
 In the darkness, the trees are full of starlight
 And all I see is him and me forever and forever

And I know it's only in my mind
 That I'm talking to myself and not to him
 And although I know that he is blind
 Still I say, there's a way for us

I love him
 But when the night is over
 He is gone
 The river's just a river
 Without him
 The world around me changes
 The trees are bare and everywhere
 The streets are full of strangers

I love him
 But every day I'm learning
 All my life
 I've only been pretending
 Without me
 His world will go on turning
 A world that's full of happiness
 That I have never known

I love him
 I love him
 I love him
 But only on my own³⁵

³⁵ Por mim mesma
 Fingindo que ele está ao meu lado
 Totalmente sozinha
 Eu ando com ele até de manhã
 Sem ele
 Eu sinto seus braços ao meu redor

A parte destacada em laranja na letra da canção expressa a ilusão que o sujeito da canção carrega com relação a presença/ausência do amado. A palavra em destaque, “eyes”, marca um breve momento de silêncio, uma pausa que é dada tanto na canção quanto na movimentação da câmera. Ao mesmo tempo que a personagem fecha os olhos (ao cantar “close my eyes”), para de andar; a câmera deixa de se movimentar e todo o instrumental da canção se silencia. Esta palavra demonstra, desta forma, o funcionamento do som (no caso ausência de), imagem e letra da canção para a construção de um sentido.

Em embate com a parte laranja, a parte destacada em azul na letra define a passagem para um tom mais triste e angustiante da letra. Enquanto no excerto em laranja o instrumental da canção traz um piano mais delicado, que quase imita os pingos de chuva que ambientam o cenário, a partir da parte em azul o instrumental ganha força com instrumentos de corda em um tom mais dramático.

E quando eu me perco, fecho meus olhos
E ele me encontra

Na chuva a calçada brilha como prata
Todas as luzes são enevoadas no rio
Na escuridão, as árvores estão cheias de luz das estrelas
E tudo o que vejo é ele e eu para sempre e para sempre

E eu sei que é só na minha mente
Que eu estou falando sozinha e não com ele
E embora eu saiba que ele não veja
Ainda digo, há um jeito para nós

Eu o amo
Mas quando a noite acaba
Ele se vai
O rio é apenas um rio
Sem ele
O mundo à minha volta muda
As árvores estão nuas e em toda parte
As ruas estão cheias de estranhos

Eu o amo
Mas todos os dias aprendo
Toda a minha vida
Eu apenas tenho fingido
Sem mim
O mundo dele continua girando
Um mundo cheio de felicidades
Que eu nunca conheci

Eu o amo
Eu o amo
Eu o amo
Mas somente por mim mesma (tradução nossa)

Ato 2. Canções em foco:

WORK SONG/LOOK DOWN

Esta é a canção inicial, que abre a obra cinematográfica em questão. Antes da parte cantada começar o instrumental já toca a melodia principal, que é a melodia da frase “*look down*”. Nesta introdução instrumental o enquadramento em grande plano geral mostra os personagens pequenos, ao longe, e aos poucos a movimentação da câmera vai se aproximando da cena.



Figura 47 Grande plano geral



Figura 48 Aproximação gradativa da câmera

O grande plano geral e plano geral utilizados especificamente nos fotogramas acima valorizam a ambientação, enquanto os personagens que figuram menores tornam evidente sua pequenez e posição inferior com relação ao todo em que se encontram. “*Look down*” ou “*Work song*” é a primeira canção de *Les Mis*, considerada seu Epílogo, e nela são apresentados prisioneiros que, trabalhando, interpretam a canção com a letra a seguir:

Look down, look down
 Don't look 'em in the eye
 Look down, look down
 You're here until you die
 No God above
 And Hell alone below
 Look down, look down
 There's twenty years to go
 I've done no wrong!
 Sweet Jesus hear my prayer!
 Look down, look down
 Sweet Jesus doesn't care
 I know she'll wait
 I know that she'll be true!
 Look down, look down
 They've all forgotten you
 When I get free ya won't see me
 Here for dust!
 Look down, look down
 You'll always be a slave
 Look down, look down
 You're standing in your grave³⁶

³⁶ Olhe para baixo, olhe para baixo
 Não o olhe nos olhos
 Olhe para baixo, olhe para baixo
 Você está aqui até morrer
 Sem Deus acima
 E abaixo apenas o inferno
 Olhe para baixo, olhe para baixo
 Há vinte anos a frente
 Eu não fiz nada de errado!
 Doce Jesus escute minha oração!
 Olhe para baixo, olhe para baixo
 Doce Jesus não se importa
 Eu sei que ela vai esperar
 Eu sei que ela será fiel!
 Olhe para baixo, olhe para baixo
 Eles todos esqueceram você
 Quando eu me libertar, você não me verá
 Aqui pelo pé!
 Olhe para baixo, olhe para baixo
 Você sempre será um escravo
 Olhe para baixo, olhe para baixo

A canção fala sobre olhar para baixo e não o olhar nos olhos. Este “ele” a quem não se deve olhar nos olhos não está marcado com o nome de Javert na canção, porém na sequência Javert aparece observando os prisioneiros, de cima para baixo. A canção versa sobre os presos olharem para baixo, Jean Valjean, no entanto, lança seu olhar para cima, na direção de Javert, como pode ser observado nos fotogramas abaixo. O enquadramento da câmera com relação aos prisioneiros (entre eles Jean Valjean) é feito inicialmente em *plongée*, ou seja, de cima para baixo, inferiorizando os personagens.



Figura 49 Câmera em *plongée*



Figura 50 Sequência que mostra o personagem ao observar Javert

A posição de domínio e controle de Javert é expressa pelo enquadramento abaixo, em que sua figura se encontra centralizada e ao fundo, à sua frente, estão dispostos os prisioneiros trabalhando a seu serviço.



Figura 51 Javert em enquadramento central

Na imagem a seguir a câmera em contra-plongée reforça o poder do personagem Javert, pois este é apresentado mais uma vez centralizado e acima do olhar da câmera, que, na letra da canção, expressa a presença de um “ele” a quem não se deve olhar nos olhos.



Figura 52 Contra *plongée* que mostra Javert como superior

LOOK DOWN (THE BEGGARS)

Durante esta cena a canção “*Look down (The Beggars)*” é interpretada ora pelos pedintes/povo das ruas, ora pelos jovens revolucionários. “*The beggars*” são os pedintes, enquanto Gavroche, Marius e Enjolras são personagens envolvidos na revolução. As partes em que cada personagem interpreta a canção podem ser observadas na letra a seguir:

BEGGARS

Look down and see the beggars at your feet
 Look down and show some mercy if you can
 Look down and see the sweepings of the street
 Look down, look down,
 Upon your fellow man!

GAVROCHE

'Ow do you do? My name's Gavroche
 These are my people, here's my patch.
 Not much to look at, nothing posh
 Nothing that you'd call up to scratch
 This is my school, my high society
 Here in the slums of Saint Michele
 We live on crumbs of humble piety
 Tough on the teeth, but what the hell!
 Think you're poor?
 Think you're free?
 Follow me! Follow me!

BEGGARS

Look down and show some mercy if you can
 Look down, look down, upon your fellow man!

GAVROCHE

There was a time we killed the King
 We tried to change the world too fast
 Now we have got another King
 He's no better than the last
 This is the land that fought for liberty
 Now when we fight, we fight for bread
 Here is the thing about equality
 Everyone's equal when they're dead
 Take your place!
 Take your chance!

Vive la France! Vive la France!

STUDENTS & BEGGARS

Look down and show some mercy if you can
Look down, look down, upon your fellow man!

COURFEYRAC

When's it gonna end?

BEGGAR 1

When we gonna live?

JOLY

Something's gotta happen now!

BEGGAR 2

Something's gotta give!

STUDENTS & BEGGARS

It'll come, it'll come, it'll come
It'll come, it'll come

ENJOLRAS

Where the leaders of the land?
Where is the king who runs this show?

MARIUS

Only one man, General Lamarque
Speaks for the people here below

ENJOLRAS

Lamarque is ill and fading fast!
Won't last the week out, so they say.

MARIUS

With all the anger in the land
How long before the judgement day?

ENJOLRAS

Before we cut the fat ones down to size?

ALL
Before the barricades arise?³⁷

³⁷ PEDINTES

Olhe para baixo e veja os pedintes a seus pés
Olhe para baixo e mostre piedade se puder
Olhe para baixo e veja o lixo da rua
Olhe para baixo, olhe para baixo
Sobre o seu companheiro!

GAVROCHE

Como vai você? Meu nome é Gavroche
Este é meu povo, aqui está o meu remendo.
Não há muito para olhar, nada elegante
Nada que você chamaria para arranhar
Esta é minha escola, minha alta sociedade
Aqui nas favelas de Saint Michele
Nós vivemos em migalhas de piedade humilde
Duros nos dentes, mas que diabos!
Se acha pobre?
Se acha livre?
Siga-me! Siga-me!

PEDINTES

Olhe para baixo e mostre piedade se puder
Olhe para baixo, olhe para baixo, para o seu companheiro!

GAVROCHE

Houve um tempo em que matamos o rei
Nós tentamos mudar o mundo rápido demais
Agora nós temos outro rei
Ele não é melhor que o último
Esta é a terra que lutou pela liberdade
Agora quando nós lutamos, lutamos pelo pão
Esse é o lance sobre igualdade
Todos são iguais quando estão mortos
Tome seu lugar!
Agarre a sua oportunidade!
Vive la France! Vive la France!

ESTUDANTES & PEDINTES

Olhe para baixo e mostre piedade se puder
Olhe para baixo, olhe para baixo, para o seu companheiro!

COURFEYRAC

Quando irá acabar?

PEDINTE 1

Quando iremos viver?

JOLY

Algo precisa acontecer agora!

PEDINTE 2

Alguém tem que ceder!

Na letra da canção pode-se perceber que as partes destacadas em azul, cantadas pelo povo/pedintes, apresentam a mesma melodia de “*Look down*”, que aparece no início do filme. A presente melodia se caracteriza, deste modo, como sendo interpretada pelos personagens em situações coletivas (presos em serviço braçal, pedintes que vivem nas ruas) e de forma a expressar sua condição de pobreza e/ou marginalização no contexto em que se encontram.

Durante a cena no filme musical a câmera mostra os sujeitos que interpretam a canção, intercalando inicialmente entre o personagem Gavroche e os pedintes, e posteriormente entre os líderes revolucionários e o povo, como pode-se observar nas imagens abaixo. A primeira imagem mostra uma câmera baixa, com centralidade em Gavroche. Já a imagem dos pedintes possui uma câmera plongée em um plano aberto.

ESTUDANTES & PEDINTES

Irá chegar, irá chegar, irá chegar, irá chegar, irá chegar

ENJOLRAS

Onde estão os líderes desta terra?

Onde está o rei que comanda este show?

MARIUS

Somente um homem, General Lamarque

Fala pelo povo aqui abaixo

ENJOLRAS

Lamarque está doente e piorando rapidamente

Não durará a semana, eles dizem.

MARIUS

Com toda a raiva na terra

Quanto tempo até o dia do juízo final?

ENJOLRAS

Antes de cortarmos os gordos em pedaços?

TODOS

Antes das barricadas se erguerem? (tradução nossa)



Figura 53 Câmera que mostra Gavroche durante a canção



Figura 54 Câmera que mostra os pedintes



Figura 55 Câmera que mostra os líderes revolucionários



Figura 56 Câmera que mostra o povo

No recorte da cena dos líderes revolucionários a simetria causa um efeito de espelhamento, pois neste momento da narrativa Enjolras e Marius são personagens equiparáveis. Ambos se encontram na liderança da revolução, sob o mesmo nível de motivação. Já a câmera da cena que mostra o povo traz um primeiro plano, com câmera contra-plongée e uma perspectiva de não centralidade. Assim como o restante do filme a sequência de cenas não possui coreografia e nas cores predominam tons de azul, cinza e marrom.

ABC CAFÉ/RED, BLACK

Em *Red, Black* os jovens cantam sobre a revolução ao mesmo tempo que o personagem Marius deseja cantar sobre um novo amor, Cossette. O vermelho do sangue se torna a cor do desejo.

A melodia do refrão de *Red, Black* aparece no instrumental da canção antes de ser de fato cantada pelo intérprete, o personagem Enjolras. Na sequência a seguir se encontram excertos da partitura em que é possível observar este momento da canção.

PIANO-CONDUCTOR -174- #13-ABC Café

[H] Poco meno mosso

Ob solo, crescendo

mf

67 58 59

[11] (ENJOLRAS)

60 61 62

It is time for us all to dec-ide who we are. Do we fight for the right to a night at the

Kbd1, Gtr

mp

mp

11ms

Kbd3, Str

p

Figura 57 Recorte da partitura que mostra a melodia do refrão sendo tocada antes de ser cantada

Figure 58 shows a musical score for a piece titled "Poco più mosso". The score is written for voice and instruments (Guitar, Keyboard/Wind/Brass). The vocal line is marked with a blue bracket and a red oval. The instrumental parts are marked with yellow brackets. The lyrics are: "Red, the blood of an - gry men. Black, the dark of ag - es past. Red, a world a - bout to dawn, Black, the night that ends at last." The tempo is marked "Poco più mosso".

Figura 58 Destaque da melodia do refrão cantada

Nas duas figuras acima a parte em que existe um intérprete cantando é apresentada com uma marcação em azul, enquanto a marcação em amarelo mostra as linhas em que o instrumental se encontra. O destaque vermelho indica o refrão de *Red, Black*, que, como comentado, é relevante tanto na canção quanto ao longo do musical como um todo. Na figura 57 a melodia do refrão é tocada pelo instrumental logo antes da entrada do personagem Enjolras. O instrumental apontado é reconhecível como de fato a melodia do refrão ao se comparar com a parte circulada em vermelho na figura 58. Ambas partes circuladas em vermelho (na figura 57 e 58) mostram a melodia do refrão desta canção. O personagem de Enjolras lidera o grupo de jovens na revolução e o fato da melodia do refrão ser apresentada logo antes de iniciar sua parte cantada é significativo para a constituição do personagem como líder do movimento/luta e da melodia/canção em questão.



Figura 59 Cena da morte dos jovens

Ao longo do musical a melodia desta canção se torna como um hino para os envolvidos ativamente na revolução. Na cena em que os últimos personagens engajados na barricada (que já havia sido tomada) morrem ouve-se ao fundo a melodia de *Red, Black* sendo tocada. Esta canção se torna assim um grito de guerra, pois os líderes morrem sob a execução deste hino. O fotograma acima mostra o personagem Enjolras, em um enquadramento plongée, que apresenta sua morte vista de cima para baixo. O personagem morre vestido com as cores da canção (*Red, Black*), de forma a perpetuar a canção na construção visual da cena; ainda que não cante, o personagem interpreta a canção ao se fazer presente em preto e vermelho na composição da cena.

Este capítulo discutiu canções solos (Ato 1) e em grupo (Ato 2) de forma a escolher recortes significativos que se relacionassem com a constituição do filme como um todo. As análises aqui apresentadas não buscaram esgotar as possibilidades de relações encontradas nas canções do *corpus*, mas, sim, representar o filme musical em questão como gênero discursivo, em suas relações móveis e únicas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme proposto, a análise dialógica específica de *Les Misérables* refletiu acerca da constituição da arquitetônica do filme musical como gênero discursivo, reconhecido como intergenérico. A partir da discussão sobre a trajetória do filme musical norte-americano foi possível analisar como a obra cinematográfica em questão dialoga com outras produções, de diferentes períodos; assim como as relações estabelecidas entre o filme e o teatro musical. O filme-*corpus* escolhido apresentou características diferenciadas com relação a outros filmes musicais, como, por exemplo, a ausência de cenas com danças, traço recorrente em muitas produções cinematográficas musicais. No entanto, ainda que não possua dança, as movimentações no interior do filme são ritmadas e constituem a composição de cada cena junto com a interpretação das canções. Os traços únicos de *Les Misérables* demonstram a renovação do gênero, pois, conforme o Círculo: “Essa ligação orgânica do sentido e do signo [...] é criada para depois ser destruída e recriada, porém, já em novas formas, nas condições de um novo enunciado.” (MEDVIÉDEV, 2012, p.184).

A presente pesquisa reflete o caráter móvel (ou em movimento) da produção de um dado gênero (no caso, uma tese), uma vez que, se observados o projeto de pesquisa inicial e a construção (concreta) do texto aqui apresentado, percebem-se as modificações entre o proposto/esperado e o encontrado/discutido. Os objetivos gerais e específicos foram contemplados no interior da pesquisa; no entanto, o olhar anterior à obra (no sentido de “colocar as mãos na massa”) não pôde prever os resultados que foram alcançados.

O filme musical *Les Misérables* (2012), Tom Hooper, é o exemplar de gênero discursivo que fomenta a discussão teórica e a análise sob a ótica dos estudos do Círculo; no entanto, este trabalho não possui o foco unicamente nesta obra cinematográfica, mas, sim, em seu caráter musical, o que a torna (ou não) um exemplar deste gênero, o que a aproxima ou distância das produções feitas na indústria norte-americana desde que o filme musical foi criado.

Para se pensar este possível ‘lugar’ de *Les Mis* entre as produções musicais e, mais além, pensar o ‘lugar’ dos filmes musicais norte-americanos em geral cabe aqui a referência a um outro filme considerado musical. *Dancer in the Dark* (2000) Dançando no Escuro foi colocado na lista do capítulo de contexto; no entanto, será comentado somente aqui justamente por seu caráter crítico em relação aos filmes

musicais. Na história de *Dançando no escuro* uma personagem cega é condenada injustamente à pena de morte, e em diversos momentos a tragicidade e o drama da personagem são interpelados por cenas musicais.

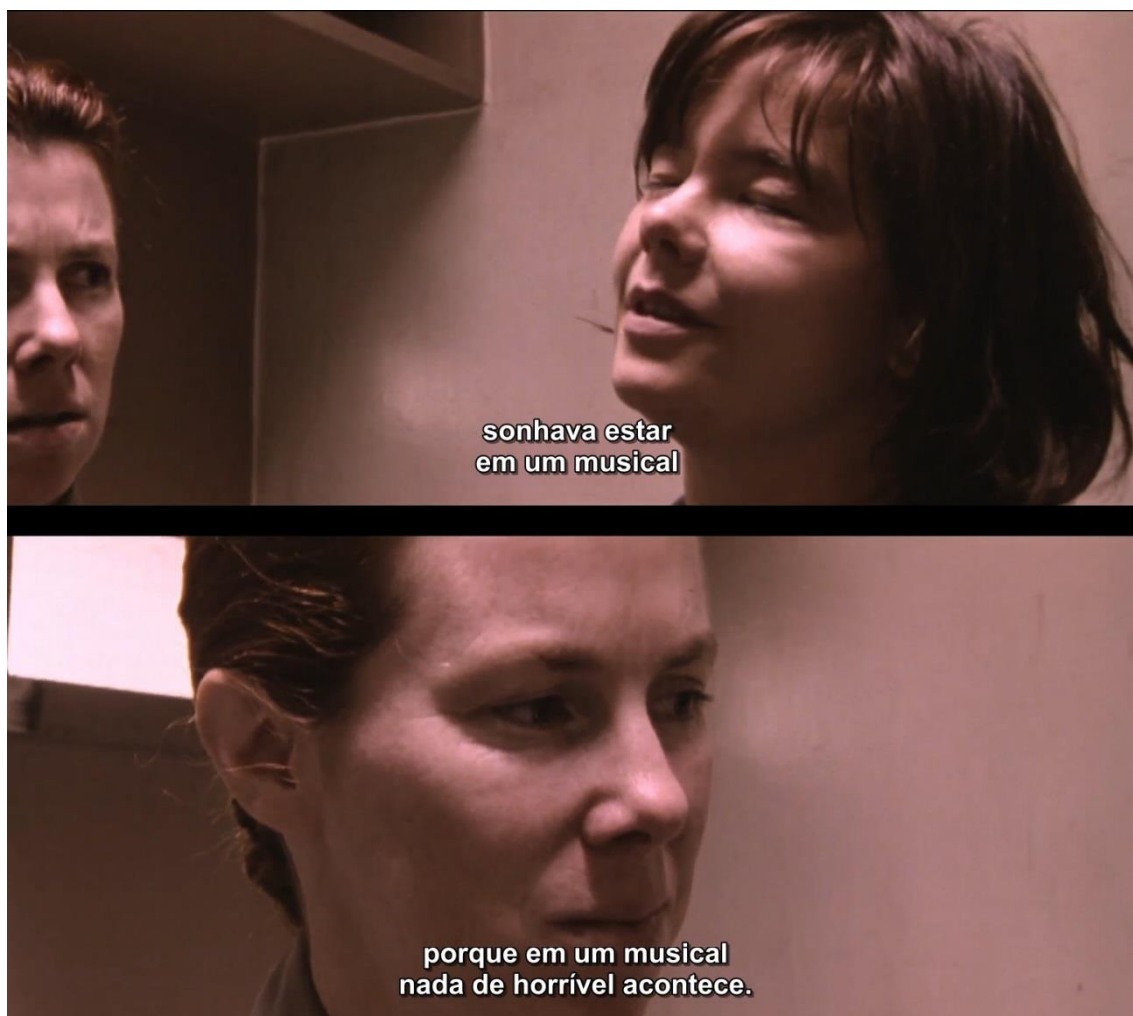


Figura 60 Cenas de *Dançando no escuro*

Na interpretação destas canções a personagem reforça várias vezes que adora musicais norte-americanos, pois neles “tudo acaba bem” e “todos são felizes”. Na sequência acima a personagem comenta que em musicais nada de horrível acontece. Na cena em que a personagem vai presa (por um crime que não cometeu) a canção interpretada por ela diz que “isto é um musical, e sempre há alguém para me pegar quando eu cair”; durante a coreografia ela cai nos braços da polícia. Todos estes momentos do filme constroem o sentido de que musicais são lugares de pessoas satisfeitas e plenas, e essa discussão é importante para se considerarem as características do filme musical como gênero discursivo.

A pesquisa a respeito desse tipo de produção cinematográfica possibilitou a percepção de que musicais carregam ainda as marcas da época considerada “áurea” do gênero (fílmico) nos Estados Unidos (anos 50 e 60). No entanto, estes traços encontrados nestas décadas, que, de fato, são as décadas em que mais se produziram musicais no cinema norte-americano, não delimitam o gênero. O filme musical é composto por canções; porém, não possui conteúdo necessariamente superficial ou alegre/suave. Os *Miseráveis* é um exemplo de que o tema no interior de um musical não se restringe às questões leves e dançantes. Desta forma a pesquisa sobre filme musical como gênero discursivo buscou aqui discutir os traços tidos como comuns, assim como os inovadores e/ou únicos, uma vez que musicais não são sempre ‘suspensos no tempo’, ‘distantes da realidade’, ou artificiais, são a construção de um enunciado que se modifica e se renova a cada novo exemplar do gênero.

Referências bibliográficas

- ALTMAN, R. *The American film musical*. Indianapolis: Indiana University Press, 1987.
- AMORIM, M. *O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas Ciências Humanas*. São Paulo: Musa, 2001.
- BAKHTIN, M. M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- _____. (1975). *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo: UNESP, 1993.
- _____. *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.
- _____. (1920-1974). *Estética da Criação Verbal*. (Edição traduzida a partir do russo). São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BAKHTIN, M. M. (VOLOCHINOV) (1929). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.
- BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. 3. ed. Campinas: UNICAMP, 2001.
- _____. Interação, Gênero e Estilo. In PRETI, D. *Interação na Fala e na Escrita*. São Paulo: Humanitas, 2002, p. 125-157.
- _____. (Org.). *Bakhtin: Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- _____. (Org.). *Bakhtin: Outros Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2006.
- _____. (Org.). *Bakhtin e o Círculo*. São Paulo: Contexto, 2009.
- _____. (Org.). *Bakhtin – Dialogismo e Polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009.
- BRAIT, B; ROJO, R. *Gêneros: artimanhas do texto e do discurso*. São Paulo: Escolas associadas, 2001.
- BILHARINHO, Guido. *O filme musical*. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 2006.
- BUBNOVA, T. *Voz, sentido e diálogo em Bakhtin*. Tradução do espanhol de Roberto Leiser Baronas e Fernanda Tonelli. *Bakhtiniana*, São Paulo, v. 1, n.6, p. 268-280, 2º semestre 2011.
- CASSOTTI, R. *Music, Answerability, and Interpretation in Bakhtin's Circle: reading together M.M.Bakhtin, I. I. Sollertinsky, and M. V. Yudina*. in Orekhov, B.V. *Chronotope and Environs*, Fetschift N. Pan'kov, Ufá, Vagant, 2010, pp. 113-120.
- CLARK, K.; HOLQUIST, M. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CUNHA, Paulo Roberto Ferreira da. *O Cinema Musical Norte-americano: Gênero, Histórias e Estratégias da Indústria do Entretenimento*. São Paulo: Annablume, 2012.

- FEUER, J. *The Hollywood Musical: second edition*. Indianapolis: Indiana University Press, 1993.
- FIORIN, J. L. Interdiscursividade e intertextualidade. In BRAIT, B. (org.). *Bakhtin – outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.
- GERALDI, J.W. Sobre a questão do sujeito. In: PAULA, L. de; STAFUZZA, G. (Orgs.). “Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável”. Volume 1. *Série Bakhtin – Inclassificável*. Campinas: Mercado de Letras, 2010.
- HAYNES, D. J. *Bakhtin and the visual arts*. Nova Iorque: Cambridge, 2008.
- HUGO, Vitor. *Os Miseráveis*. Trad. Frederico Ozanam Pessoa de Barros. 4. ed. São Paulo : Cosac & Naify, 2012. 2 v.
- LAING, H. Emotion by Numbers : Music, Song and the Musical. In: MARSHALL, B ; STILWELL, R. (Orgs.) *Musicals : Hollywood and Beyond*. Portland : Intellect Books, 2000.
- LES MISÉRABLES*. Direção de Tom Hooper. Estados Unidos: Universal Studios, 2012. 1 DVD (158 min.), color, sonor, legendado.
- MACHADO, I. A. Gêneros Discursivos. In BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 151-166.
- MARCHEZAN, R. C. Diálogo. In BRAIT, B. (org.). *Bakhtin – outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.
- MEDVIÉDEV, P. N. *O método formal nos estudos literários: introdução a uma poética sociológica*. São Paulo: Contexto, 2012.
- MORSON, G. S.; EMERSON, C. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. São Paulo: Edusp, 2008.
- PARKINSON, D. *The Rough Guide to Film Musicals*. London: Penguin Group, 2007.
- PAULA, L. *O SLA Funk de Fernanda Abreu*. Tese de Doutorado desenvolvida na UNESP – FCLAr. Orientação da Profa. Dra. Renata Maria Facuri Coelho Marchezan. Araraquara: Mimeo, 2007.
- _____. *A intergenericidade da canção*. Projeto de Pesquisa trienal da orientadora na UNESP. Assis-SP: UNESP, 2010 (Mimeo).
- PAULA, L. de; STAFUZZA, G. (Orgs.). “Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável”. Volume 1. *Série Bakhtin – Inclassificável*. Campinas: Mercado de Letras, 2010.
- _____. “Círculo de Bakhtin: diálogos in possíveis”. Volume 2. *Série Bakhtin – Inclassificável*. Campinas: Mercado de Letras, 2011.
- PONZIO, A. L. *A revolução bakhtiniana*. São Paulo: Contexto, 2011.

SCHATZ, T. *Hollywood Genres*. Random House: New York, 1981.

SCHONBERG, Claude-Michel;BOUBLIL, Alain. *Les Miserables Vocal Score*. [S.l.]: John Cameron, 1985. 1 partitura.

STAM, R. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992 (Série Temas, Vol. 20).

VOLOCHINOV, V, N. *A Construção da Enunciação e Outros Ensaio*s. São Carlos: Pedro e João Editores, 2013.

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

ANEXOS

Estágio no exterior: Doutorado sanduíche em Nova Iorque

Durante os meses de maio a agosto de 2017 a aluna efetuou estágio em Nova Iorque por meio de bolsa CAPES PDSE sob a orientação do Professor Peter Hitchcock³⁸, no Graduate Center da City University of New York. Este intercâmbio se deu afim de enriquecer a pesquisa, coletar dados sobre a produção do filme musical e sobre o teatro musical da Broadway, uma vez que cinema e teatro se encontram em constante relação no que se refere ao musical. O enunciado aqui escolhido como *corpus* e ilustração do gênero possui esse cruzamento de linguagens (teatral e fílmica) em sua gênese, especificamente com relação à produção da canção (não gravada em estúdio, mas executada no ato de gravação do filme, como se faz no teatro).

O plano de pesquisa para o doutorado sanduíche foi constituído de quatro meses de coleta de dados e escrita, e contemplou os objetivos a seguir:

Objetivo Geral

- Refletir acerca da constituição da arquitetônica do filme musical como gênero discursivo, constituído de maneira intergenérica, pensando-o em sua relação com o teatro musical e em especial a Broadway.

Objetivos Específicos

- Coletar dados sobre teatro musical e sobre a Broadway considerando-os em relação com o filme musical norte americano;
- Aprofundar o estudo teórico do Círculo de Bakhtin, em especial, as noções de cultura e estética;
- Compreender, por meio da análise dialógica discursiva, de que maneira os diversos gêneros se constituem no filme musical escolhido, reconhecido como intergenérico;
- Analisar a questão da entoação na encenação como elemento inovador da produção cinematográfica *Les Misérables*, em diálogo com o teatro musical e a performance cançãoeira.

³⁸ O professor Peter Hitchcock trabalha com cultura e Bakhtin no Graduate Center da CUNY e por isso foi escolhido com co-orientador estrangeiro desta pesquisa: <https://www.gc.cuny.edu/Page-Elements/Academics-Research-Centers-Initiatives/Doctoral-Programs/English/Faculty-by-Field/Peter-Hitchcock>

Durante os meses em Nova Iorque a aluna pôde cumprir os objetivos propostos e a coleta de dados sobre teatro musical se deu especialmente com as peças assistidas. No período da bolsa a doutoranda compareceu a sete peças musicais diferentes na Broadway e os ingressos podem ser observados a seguir (as peças são, respectivamente: *Cats*, *Phantom of the Opera*, *Sunset Boulevard*, *Hamilton*, *On your feet*, *Chicago* e *Anastasia*). A escolha destas peças (e não outras) se deu por meio das oportunidades de se conseguir ingressos com valores mais acessíveis. Visto que a doutoranda teria um tempo limitado para assistir ao maior número de peças possível foram priorizadas as formas de aquisição dos ingressos que estivessem com preços mais baixos. A maioria dos ingressos foram, desta forma, adquiridos por meio das loterias.



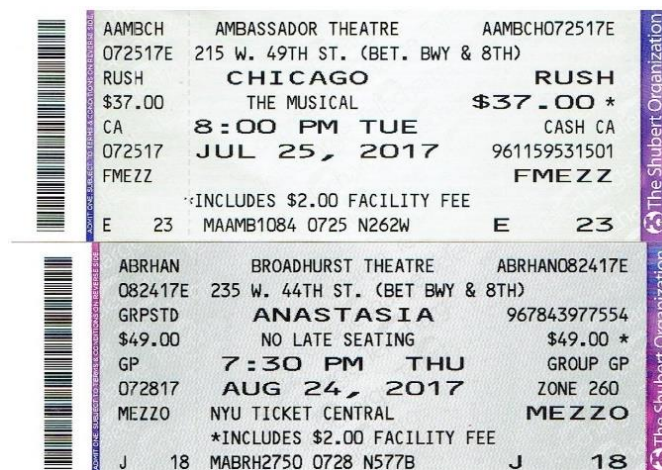


Figura 61 Ingressos dos musicais assistidos em Nova Iorque

Esta pesquisa contribuiu para a formação da aluna e colaborou para a construção de uma parte significativa da tese, uma vez que proporcionou contato com a produção do teatro musical e com um professor que, com um olhar da área dos estudos culturais e sendo bakhtiniano, pôde em Nova Iorque, ajudar a refletir sobre o estudo do gênero musical, proposta central da pesquisa.

Além disso, este plano iniciou uma parceria entre professores e alunos pesquisadores do Círculo de Bakhtin atentos à questão da arte e da mídia, especialmente, de produções cinematográficas e teatrais, nos Estados Unidos e no Brasil, por meio do GED – Grupo de Estudos Discursivos, com o contato entre a orientadora, a aluna e o co-orientador, o que pode possibilitar a formação de uma rede de pesquisa entre grupos com estudos especialmente voltados a enunciados de materialidades verbivocovisuais, como tem sido pesquisado por Paula.

Os resultados deste estágio serão divulgados em forma de publicações de artigos e capítulos de livros, escritos individualmente e em parceria com os orientadores.