

CINEMA E CANÇÃO: ANÁLISE DIALÓGICA DE ACROSS THE UNIVERSE

CINEMA AND SONG: DIALOGICAL ANALYSIS OF ACROSS THE UNIVERSE

Nicole Mioni Serni
UNESP - Araraquara

RESUMO: Esta pesquisa reflete acerca do filme musical *Across the Universe* (2007), de Julie Taymor em sua arquitetônica (forma, estilo e conteúdo) a partir dos estudos do Círculo Bakhtin, Medvedev, Volochinov. O gênero cinema e o gênero canção encontram-se em constante diálogo no gênero cinema musical, e especificamente, no *corpus* aqui trabalhado, as canções inseridas no filme são todas compostas pela banda britânica *The Beatles*. As relações dialógicas reconhecidas nesta pesquisa buscam analisar como o filme *Across the Universe* incorpora as canções de *The Beatles* e de que maneira o musical dialoga com a letra de cada canção e com cada situação em que são interpretadas no filme. Sob a abordagem dialógica do Círculo a análise do filme em questão possibilita reconhecer o gênero cinema como característico por ser composto por outros gêneros que a ele se incorporam, como em *Across the Universe*, em que gêneros como canção e dança são parte da construção do gênero cinema musical.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; diálogo; canção; musical; gênero.

ABSTRACT: This research reflects about the musical movie *Across the Universe* (2007), by Julie Taymor in its architectonic (form, style and content) from the studies of the Circle Bakhtin, Medvedev, Volochinov. The cinema genre and the song genre are in constant dialogue in the cinema musical genre, and specifically, in the *corpus* here studied, the songs within the movie are all composed by the british band *The Beatles*. The dialogical relations recognized in this research aim to analyze how the movie *Across the Universe* incorporates the songs from *The Beatles* e how the musical dialogues with the lyrics of each song and with each situation in which they are sang in the movie. The dialogical studies from the Circle make it possible to recognize the cinema genre as typically composed by other genres, that are incorporated, such as in the movie *Across the Universe*, in which song genre and dance genre are part of the construction of the musical movie genre.

KEYWORDS: cinema; dialogue; song; musical; genre.

Tomadas iniciais: Introdução

O presente trabalho reflete sobre a especificidade do filme musical tendo como foco principal a sua constituição intergenérica (a importância da canção ou mesmo da música na composição do filme). O estudo do gênero cinema, a partir do diálogo intergenérico e também interdiscursivo com a música e a canção, possui como objeto

delimitado o filme *Across the Universe* (2007), que possui em sua construção apenas canções da banda britânica *The Beatles*.

Estudar o diálogo no interior da construção do cinema, que possui, em sua composição, outros gêneros (música, canção, dança, fotografia etc), é relevante para o estudo dos gêneros discursivos (no caso da pesquisa aqui desenvolvida, calcado na abordagem dialógica do Círculo Bakhtin, Medvedev, Volochinov) e para a compreensão de como o cinema (enquanto gênero discursivo) constitui-se, necessariamente, de outros gêneros.

O filme pode ser inserido dentro do gênero cinema e também pode se subdividir em tipos específicos. O filme musical é um tipo e investigar como sua arquitetônica é composta é a preocupação central deste trabalho. A escolha por este tipo de filme apareceu em função do questionamento acerca de como ocorre a sua constituição, uma vez que existe a presença marcante de um outro gênero (a canção) em seu interior, como elemento essencial de sua arquitetônica. Assim, o interesse pelo objeto desta pesquisa se estabeleceu por sua intergenericidade e acredita-se que *Across the Universe* seja um bom exemplo de constituição desse tipo de filme, uma vez que, mais que trilha sonora, as canções de *The Beatles* presentes na trama são parte essencial do filme em si (objeto do próprio tema).

A obra cinematográfica em questão demonstra como as formas típicas de enunciados de outros gêneros são incorporadas à sua genericidade e lhe alteram as características (cf. VOLOSHINOV, 1976; BAKHTIN, 2003). O trabalho com a análise do gênero cinema e do tipo musical permite o estudo das formas de incorporação de diferentes genericidades pelo cinema, pois o filme selecionado como objeto desta pesquisa traz em seu interior a canção como outro gênero que, mais que incorporado, define um tipo específico de filme (o musical). A importância do presente trabalho se encontra na contribuição que se pretende realizar para o entendimento da formação de gêneros a partir da relação com outros gêneros, como concebe Bakhtin (*idem*). Conforme para Bakhtin literatura e romance são reconhecidos como gêneros, este trabalho considera cinema e filme também como gêneros. O filme *Across the Universe* pode ser reconhecido como um tipo específico de filme, o musical, sendo a principal peculiaridade deste tipo a presença da canção na construção da narrativa, como elemento constitutivo do filme musical.

As variações no interior da formação dos gêneros demonstram que o gênero não é uma forma fixa, mas algo sujeito a alterações as mais diversas, havendo, naturalmente,

graus maiores e menores de liberdade do sujeito, entendido como mediador entre o socialmente possível e o efetivamente realizado e cujo papel varia conjunturalmente, nos termos de suas circunstâncias específicas. Se, para o Círculo russo, os gêneros são relativamente estáveis, tem-se de considerar tanto sua estabilidade (tipificação) quanto a possibilidade de sua variação, que gera outros tipos ou mesmo outros gêneros, dada a relatividade dos gêneros discursivos, que podem ser pensados em sua arquitetônica e nas esferas de atividade que são compostos e circulam.

A canção, gênero presente essencialmente no musical, já pode ser considerada como intergenérica, ou seja, constituída por outros gêneros, uma vez que 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 deste diálogo (letra e música) que a constituição da canção pode ser considerada como intergenérica. A composição do cinema, assim como a canção, é intergenérica, pois possui relações entre gêneros como parte essencial da sua produção. A canção, aqui considerada como um gênero, é elemento constitutivo do filme escolhido, sua presença é de extrema importância na formação do tipo musical.

O conceito de diálogo, conforme discutido pelo filósofo russo, é basilar à teoria analítica proposta pelo Círculo e transparece em sua ideia de discurso, pois este se constitui de liames com outros discursos, que o influenciaram a ser concretizado da maneira que foi ou que, a partir dele, concretizar-se-ão. Um enunciado sempre provocará outro enunciado que, por sua vez, gerará outros, todos em relação dialógica.

Essa relação dialético-dialógica da interação verbal, em que um enunciado é construído pressupondo um outro que o negue ou confirme é ilustrada por Bakhtin como um embate, uma “arena onde se confrontam os valores sociais contraditórios” (BAKHTIN, 1992, p. 14). Esses valores apresentam-se marcados no enunciado (por meio da adjetivação, da ironia, das figuras de linguagem, entre outros elementos). Por isso, o enunciado é a arena onde as ideologias se concretizam.

O diálogo se estabelece entre discursos e sujeitos, uma vez que a interação verbal não necessita da palavra escrita para acontecer, mas sim de um enunciado, da expressão de um sujeito inserido em um contexto específico:

O diálogo, no sentido estrito do termo, não constitui, é claro, senão uma das formas, é verdade que das mais importantes, da interação verbal. Mas

pode-se compreender a palavra “diálogo” num sentido mais amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja. (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1992, p. 109)

Se um discurso é sempre proferido por alguém e direcionado a outro, o diálogo, então, é essa relação que se estabelece entre o discurso que se faz, que se espera que seja respondido ou que, ao se afirmar, negue outro enunciado.

No *corpus* desta pesquisa, os diálogos ocorrem, principalmente, entre o filme musical e as canções de *The Beatles* nele incorporadas, assim como a situação histórica vivida pela banda britânica dialoga com a época dos Estados Unidos retratada na obra cinematográfica. Ainda que, obviamente, existam outros diálogos no discurso em análise, deve-se levar em conta que diálogos existentes num dado enunciado não podem ser esgotados, principalmente ao se considerar a concepção de diálogo do Círculo, adotada nesta pesquisa.

Cenário e Fotografia: Fundamentação teórica

Sob a perspectiva teórica escolhida para este trabalho, os estudos do Círculo Bakhtin, Medvedev, Volochinov, a questão do *diálogo* se encontra no centro do entendimento de todas as outras concepções que serão aqui discutidas. É a partir e por meio do diálogo que os estudos do Círculo refletem sobre o conceito, por exemplo, de enunciado. 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 Ponzio “A compreensão do signo é uma compreensão ativa, pelo fato de que requer uma resposta, uma tomada de posição, nasce de uma relação dialógica e provoca uma relação dialógica: vive como resposta a um diálogo.” (2011, p. 187)

É esta essência dialógica do discurso, estudada pelo Círculo, que permeia a análise da obra cinematográfica escolhido, este conceito é discutido, segundo Bakhtin:

O diálogo, por sua clareza e simplicidade, é a forma clássica da comunicação verbal. Cada réplica, por mais breve e fragmentária que seja, possui um acabamento específico que expressa a posição do locutor, sendo possível responder, sendo possível tomar, com relação a essa réplica, uma posição responsiva. (1997, p. 294)

Para o filósofo russo o diálogo é a interação verbal em sentido amplo, pois a comunicação se constrói não apenas em voz alta, na interação face a face, mas também por meio daquilo que não foi dito, do que se encontra na memória, do que se espera que seja respondido e do que de fato se responde. Ao considerar o conceito de diálogo do Círculo como a relação que se dá entre discursos, ressalta-se que essa relação não necessariamente acontece entre enunciados que se constituem num mesmo momento histórico ou entre enunciados que já aconteceram, mas também entre enunciados que ainda estão por vir, ou seja, o diálogo ocorre a partir do que se diz, do que foi dito e do que se espera que seja dito, enfim, engloba todo o processo da comunicação verbal.

Para analisar o *corpus* escolhido torna-se necessário também o estudo dos gêneros discursivos. Sob o 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, um campo de atividade daquele gênero, assim como todo gênero possui, segundo o filósofo russo, uma forma, um estilo e um conteúdo específicos. Os gêneros possuem características semelhantes que nos levam 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 desta maneira os estudos do Círculo consideram os gêneros não apenas na sua estabilidade, mas principalmente na sua mobilidade, no seu caráter instável.

Certas características poderão levar os sujeitos a reconhecerem cada gênero como tal, no entanto estas 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 seus nuances e tons próprios: “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, 2003, p.262) Desta maneira, para Bakhtin os gêneros são relativamente estáveis, pois deve-se considerar tanto sua estabilidade (particularidades em comum) e instabilidade (renovações e reconstruções no interior do próprio gênero).

Para o Círculo “uma obra só se torna real quando toma a forma de determinado gênero.” (MEDVIEDEV, 2012, p.193) E é o cinema, que será visto a partir desta

perspectiva, como gênero no interior deste trabalho. Assim como o filme, que se encontra dentro do cinema, será aqui considerado também gênero.

O conceito de gênero conforme discutido por Bakhtin não segue a ideia de que existem características (pré)existentes nas quais um determinado enunciado 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 sim um olhar contemplativo de um sujeito que (re)cria e responde ao dialogar com uma realidade, e a partir deste ato se (re)formará um gênero. Conforme Medvedev:

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

Para 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 possui: 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 estilo não é algo pessoal, é autoral, ou seja, este tipo de estudo não se prende à justificativas de relações entre o enunciado e seu autor, sujeito da vida. Características pessoais de um sujeito não justificam seu discurso ou estilo como sujeito de linguagem, o autor. Segundo Brait, “cada esfera conhece gêneros apropriados a suas especificidades. A esses gêneros correspondem determinados estilos.” (2010, p. 89.)

Quanto à concepção de esfera, para o Círculo:

a noção de esfera da comunicação discursiva (ou da criatividade ideológica, ou da atividade humana, ou da comunicação social, ou da utilização da língua, ou simplesmente ideologia) é compreendida como um nível específico de coerções que, sem desconsiderar a influência da instância socioeconômica, constitui as produções ideológicas, segundo a lógica particular de cada esfera/campo. (GRILLO, 2010, p. 143)

O conceito de esfera, para o filósofo russo, leva em consideração a produção, circulação e recepção de um gênero em particular. A produção seria um dado projeto, enquanto a circulação seria a maneira como ele circula, em qual esfera, já na recepção considera-se o público, ou seja, a demanda deste projeto. 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 ou não naquele determinado campo. A ética, deste modo, não é compreendida de maneira kantiana, universal, mas sim constituída de acordo com o lugar do sujeito. Segundo Grillo a esfera ou campo é um conceito importante para as pesquisas em gêneros discursivos, uma vez que a “relação de um texto com outros da mesma espécie passa pela sua inserção em determinado domínio cultural, adquirindo um modo próprio de refratar a realidade em seus diversos aspectos.” (2010, p. 156.)

No estudo dos gêneros discursivos a esfera de atividade pensa 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, 2003, p.263)

Os gêneros surgem, desta maneira, um partir do outro, conforme os estudos do Círculo, Machado afirma que: “Para Bakhtin, os gêneros discursivos sinalizam as possibilidades combinatórias entre as formas da comunicação oral imediata e as formas escritas. Gêneros primários e secundários são, antes de mais nada, misturas.” (2010, p. 161) Os gêneros primários seriam, desta forma, aqueles do cotidiano, mais ligados à vida,

enquanto os gêneros secundários estão mais conectados a arte e as construções mais complexas, não tão espontâneas quanto os gêneros primários.

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

No texto “Discurso na vida e discurso na arte”, de 1926, encontra-se a discussão de que, para a compreensão do enunciado¹ poético, torna-se necessário o estudo do enunciado também fora de seu contexto artístico. Volochinov afirma que, para analisar o discurso na arte, “precisamos antes analisar em detalhes certos aspectos dos enunciados verbais fora do campo da arte – enunciados da *fala da vida* e das *ações cotidianas*, porque em tal fala já estão embutidas as bases, as potencialidades da forma artística.” (idem, p.4). Ao afirmar que nas ações cotidianas se encontram as potencialidades da forma artística, este autor do Círculo reflete sobre tal relação a partir e por meio do conceito bakhtiniano de gênero discursivo, pois assim como coexistem, de maneira dependentemente dialógica, vida e arte, coexistem os gêneros primários e secundários.

O estudo do artístico e, no caso específico dos principais estudos do Círculo, o estudo do discurso literário, revela-se também como um estudo do social, da vida, pois, apesar de não serem a mesma coisa, encontram-se em diálogo. A construção literária é refiguração do social e o artístico é refiguração da vida, como comenta Ponzio: “Os diferentes significados ideológicos, cognitivos, políticos, morais, filosóficos, entram na construção poética [...] na finalidade do ser *figurado*, e toda a organização da obra se faz em função dessa *figuração*.” (2010, p. 142)

Por mais que vida e arte estejam interligadas e tenham uma relação dialógica, não podem ser consideradas a mesma coisa, pois a arte é (re)figuração da vida, e apesar do discurso artístico ter sido construído a partir e por meio do social, sua ligação com ele não o torna idêntico. Na arte, o discurso simboliza, representa, reinterpreta e (re)constrói a vida, de maneira a dialogar com o social.

O filme *Across the Universe*, como já foi descrito no início do trabalho, é um musical que possui em sua trama apenas canções da banda britânica *The Beatles* dos

¹ Enunciado é aqui compreendido como toda forma de interação verbal, de maneira ampla, considerando-se os enunciados da comunicação não necessariamente entre textos escritos.

anos sessenta. As canções inseridas no filme dialogam com o contexto dos músicos bem como apresentam características musicais de revisitação destas, típicas do momento histórico de produção do filme, e se encaixam no discurso do sujeito que as interpreta no enredo. As canções e as situações escolhidas para serem cantadas, em cada momento específico do filme, acontecem em relações dialógicas, entre os sujeitos e as letras das canções, entre as canções e a situação pela qual as personagens passam no musical.

Câmera em ação: Análise de *Across the Universe*

A partir daqui serão discutidas cenas do filme musical que demonstrem os diálogos entre gêneros e as movimentações que levam significados de dentro para fora e do exterior para o interior da obra cinematográfica. As análises escolhidas para compor esta parte não buscam fazer um recorte que exclua a totalidade do filme e pense apenas em partes, mas sim exemplificar as intergenericidades do *corpus* e contribuir para uma reflexão acerca da obra cinematográfica em sua totalidade.

As relações com a temática da época da guerra fria permeiam a narrativa do filme como um todo. O diálogo entre as canções, suas letras e os momentos em que são interpretadas no interior do filme escolhido também traz referências externas ao filme, como a figura do “Tio Sam”, famoso desenho que chamava os jovens norte-americanos a fazer parte do exército. A frase padrão desta figura, em inglês, diz “Eu quero você” (I want you). Uma das canções dos *Beatles* interpretada no filme tem o mesmo título: “I want you”. A letra da canção diz “I want you (eu quero você)/ I want you so bad (eu quero você tanto)/ it’s driving me mad (está me deixando louco)”, a letra desta canção está inserida em um momento do filme em que Max é obrigado a se apresentar para alistamento no exército. A cena em questão é muito expressiva na totalidade do filme, pois as opiniões e forças controversas em relação à guerra do Vietnã são uma constante ao longo da narrativa do musical.

Esta canção é interpretada no momento em que a personagem chamada Max, do sexo masculino, comparece ao exército por obrigação, após receber a carta que ele acabou queimando. A figura do “Tio Sam” aparece ao mesmo tempo em que a canção é interpretada, dando assim voz ao desenho, que canta “I want you” para os jovens americanos:



Fig.01 Cena do filme em que a figura canta.

A voz representada pela figura (e pela interpretação da letra da canção) do Tio Sam dialoga com a voz do capitalismo, ou até mesmo a voz dos EUA e seu governo, que na época à qual o filme se refere, de fato buscava cativar os jovens para se alistarem, levando-os, desta maneira, a ajudar nas questões políticas do país, mais especificamente, a guerra no Vietnã.

Na sequência desta canção no filme a personagem adentra o local em que fará o alistamento para o exército e logo aparecem figuras de soldados homens-bonecos, todos se movendo em sincronia e entoando a letra de “I want you”.



Fig.02 Cena em que aparecem as figuras dos soldados.

A movimentação e a coreografia dos militares nesta cena, além de dialogar com a letra da canção, que deseja ter os jovens no exército, faz referência à disciplina e à

obediência exigida no meio militar, pois os soldados cantam e dançam em passos sincronizados e precisos.

Ainda em diálogo com a frase “Eu quero você” os soldados também demonstram o poder de hierarquização que todo o exército e a própria figura do “Tio Sam” exercem sobre os jovens norte-americanos que são obrigados a se alistar e a servir o seu país, tornando-se assim, inferiores às vontades dos militares.



Fig.03 Cena em que os militares dominam os jovens.

A dança que até então mostrava os militares em movimentos conjuntos recebe a participação dos jovens, fragilizados, com pouca roupa, conforme parte do processo exigido no alistamento. Ao longo da coreografia ritmada a partir das frases: “Eu quero você”, “Eu quero você tanto”, “Está me deixando louco”, os jovens se mantêm sempre abaixo dos soldados, dialogando com a questão da superioridade e da dominação por parte do exército. A pressão exercida pelo meio militar no contexto do filme e da época que ele retrata é figurativizada pelos soldados nesta canção.

Ao final da canção a letra repete a frase “She’s so heavy (ela é tão pesada)” e revela os mesmos jovens do alistamento em um outro cenário, de aparência mais árida e não habitada, como um cenário de guerra. Enquanto os “futuros militares” cantam “Ela é tão pesada” a estátua da liberdade aparece, sendo carregada por todos eles.



Fig.04 Cena em que a estátua é carregada.

O diálogo com a letra da canção fica mais explícito a partir da aparição da estátua da liberdade, pois desta maneira ela se torna o fardo pesado que eles são obrigados a carregar. Ao cantarem “Ela é tão pesada” a referencia à estatua está visível, porém a simbologia e a representação que esta figura leva consigo também transparecem o diálogo com todo o país e o governo norte-americano. Aquela que é “tão pesada” não precisa ser apenas a estátua, mas sim toda a obrigação, a exigência e falta de opção que os jovens encontram na idade de se alistarem, eles carregam o fardo do dever de servir, querendo ou não.

Na última cena da canção, como uma espécie de encerramento da ideia e dos diálogos promovidos pela canção e pela sequencia de situações a personagem em foco aparece embalada e carimbada, ou seja, registrada como produto, como objeto do exército ao qual foi obrigada a se alistar.



Fig.05 Cena em que o homem vira produto.

Todo o desejo e necessidade de ter os jovens no alistamento militar são resumidos nesta cena final, uma vez que a canção “I want you (eu quero você)” foi explorada em diálogos com embates de valores e demonstração de domínio do exército sobre o jovem norte americano, que neste encerramento, passa a pertencer explicitamente ao governo.

Esta canção dos *Beatles* nas cenas que foram discutidas cumpre os propósitos de relações entre a experiência vivida pela personagem, em particular, e o enredo do filme, como um todo. O *rock* e a rebeldia da banda britânica dos anos sessenta dialoga com o posicionamento dos ideais das personagens do musical que se envolvem na causa contra a guerra. As canções dos *Beatles* foram compostas como respostas aos acontecimentos mundiais da sua época, e nesta cena do musical *Across the Universe* a canção “I want you” é revisitada e resignificada no mesmo contexto histórico (época da guerra fria), porém com o estilo e a forma de um gênero diferente, o cinema, e um tipo específico, o musical.

Quando a cena de Max no alistamento é finalizada a câmera passa para o apartamento em que ele mora com outros colegas, entre eles, uma jovem chamada Prudence. Na cena posterior a canção da banda britânica dos anos sessenta intitulada *Dear Prudence* será interpretada.

Na trama do filme a canção *Dear Prudence*, assim como *I want you*, demonstra o caráter de significação única a cada enunciação, quando a mesma canção (aparentemente) é interpretada, colocada como enunciado concreto, em lugares e tempos diferentes, de maneira a criar significados novos e singulares. *Dear Prudence* começa a ser interpretada para que as personagens pudessem estabelecer comunicação com uma

moça em específico, chamada Prudence. A jovem, trancada em um pequeno quarto, se recusa a sair, então seus colegas iniciam a canção *Dear Prudence*. O diálogo inicial se dá pelo nome da personagem e o título da canção, que diz à “querida Prudence” que ela deve sair para brincar e ver os céus ensolarados.

A letra da canção segue sendo interpretada pelas personagens como um contato de encorajamento para que a personagem Prudence saia de seu enclausuramento. Quando os três amigos da personagem entoam “look around (olhe à sua volta)” o cenário em volta deles se torna um céu azul. Enquanto as personagens repetem “around round (à sua volta, volta)” a câmera gira em torno dos jovens, dialogando com as palavras dos intérpretes da canção por meio do seu movimento.



Fig.06 Cena em que o fundo se torna um céu azul.

A partir da transformação do cenário no próprio céu azul do qual a canção fala Prudence deixa o quarto em que estava trancada. A tomada seguinte aparece como uma fusão do céu que invadiu o cenário com um céu real, em que Prudence aparece, já fora da casa.



Fig.07 Cena em que Prudence se encontra fora do quarto.

Nesta sequência os mesmos jovens se encontram em uma marcha pela paz, em que diversas pessoas carregam placas com dizeres contra a participação dos Estados Unidos na guerra do Vietnam.



Fig.08 Cena com a passeata em que os jovens se encontram.

Como as personagens cantam em um espaço e tempo diferentes da cena anterior a frase “Dear Prudence” ganha novo sentido na marcha de protesto, pois Prudence dialoga com o sentido de prudência, e não mais apenas com a personagem do filme. A querida Prudence que precisa abrir seus olhos, sair para brincar e olhar à sua volta se torna a própria prudência, que não enxerga os danos da guerra, que se encontra perdida em um momento de violência como aquele ao qual a passeata se refere.

Conforme as discussões a partir das cenas do filme, a análise dialógica do cinema configura um campo fértil para se pensar os estudos dos gêneros, bem como a análise do filme musical como tipo específico do gênero cinema. Além disso, esta pesquisa também pode contribuir para se pensar diálogos como constituintes de dado tipo ou gênero discursivo, não apenas entre filmes e canções, mas também entre os discursos e temas internos e externos ao mesmo gênero ou a gêneros distintos que, incorporados de determinada maneira, podem ou não revelar peculiaridades intergenéricas, num movimento dialógico de entrada e saída simultânea e constante do enunciado selecionado como objeto pesquisado. E é isso que configura o caráter dialógico, tal qual concebido por Bakhtin e seu Círculo, conforme assinala Stam (que se refere-se, especificamente, ao cinema):

Esse conceito multidimensional e interdisciplinar do dialogismo, se aplicado a um fenômeno cultural como um filme, por exemplo, referir-se-ia não apenas ao diálogo dos personagens no interior do filme, mas também ao diálogo do filme com filmes anteriores, assim como ao “diálogo” de gêneros ou de vozes de classes no interior do filme, ou ao diálogo entre as várias trilhas (entre a música e a imagem, por exemplo). Além disso, poderia referir-se também ao diálogo que conforma o processo de produção específico (entre produtor e diretor, diretor e ator), assim como às maneiras como o discurso fílmico é conformado pelo público, cujas reações potenciais são levadas em conta. (1992, p. 34)

De acordo com Stam, o gênero cinema, e no caso desta pesquisa, o filme musical, proporciona diálogos como respostas ao que se assiste e ao que se conhece, ao que já existia antes do filme e o que será feito após sua produção, circulação e recepção, sem esgotar assim, as possibilidades de crescimento da espiral que se desenha a partir do movimento dialógico. Pensar como essa espiral se configura a partir do filme musical *Across the Universe* é o propósito deste trabalho.

Cenas em fade-out: Considerações finais

Os diálogos aqui comentados não esgotam as possibilidades de discussão no interior do *corpus*, mas ilustram o seu caráter intergenérico, uma vez que para a construção deste gênero (filme, tipo musical), a cada cena, foram utilizados diversos gêneros. Conforme comentado, nos estudos de Bakhtin, os gêneros discursivos são compreendidos como relativamente estáveis, pois se encontram em movimento, ou seja, não existe gênero acabado, fechado, mas em processo de acabamento. Da mesma maneira a análise de *Across the Universe* não busca finalizar um acabamento para este

gênero, mas sim estudar as particularidades do *corpus*, como exemplar do gênero cinema musical, com seus diálogos e relações, sempre em movimento.

Referências

ACROSS THE UNIVERSE. Julie Taymor. Revolution Studios. 2007. 1 DVD.

BAKHTIN, M. M. (VOLOCHINOV) (1929). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.

BAKHTIN, M. M. (1929). *Problemas da Poética de Dostoievski*. São Paulo: Forense, 1997.

_____. (1920-1974). *Estética da Criação Verbal*. (Edição traduzida a partir do russo). São Paulo: Martins Fontes, 2003.

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

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

PONZIO, A. L. *A revolução bakhtiniana*. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. *Encontro de palavras: o outro no discurso*. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.

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

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

THE BEATLES. “*Dear Prudence*”. *The Beatles*. London: EMI Studios. 1968.

_____. “*I Want To Hold Your Hand*”. *I Want to Hold Your Hand*. London: Parlophone, 1963.