

APONTAMENTOS INICIAIS PARA A SEMIÓTICA DE UM GÊNERO: O FILME MUSICAL

INITIAL INDICATIONS FOR THE SEMIOTICS OF A MOVIE GENRE: THE MUSICAL FILM

Ciro Flamarion Cardoso*

Resumo: Este artigo aplica indicações de Yuri Lotman sobre a incidência semiótica de um texto dentro do texto a um gênero específico marcado por tal fenômeno, o filme musical. Para esclarecer a incidência indicada, analisam-se três filmes musicais: *South Pacific* (Joshua Logan, 1958), *West Side story* (Robert Wise e Jerome Robbins, 1961) e *My fair lady* (George Cukor, 1964). A intenção da análise é mostrar as modalidades diferentes em que se cumprem as hipóteses derivadas de Lotman, no relativo às formas de integrar ou, pelo contrário, de separar taxativamente os subtextos representados e os subtextos cantados e/ou dançados.

Palavras-chave: Gênero cinematográfico. Filme musical. Semiótica. Subtextos. Yuri Lotman.

Abstract: This article applies certain indications of method, suggested by Yuri Lotman, concerning how the semiotic effects of a text introduced within another text can work in a movie genre especially prone to such phenomenon: the musical film. In order to study the incidence of said phenomenon, three musical films are analysed: *South Pacific* (Joshua Logan, 1958), *West Side story* (Robert Wise and Jerome Robbins, 1961), and *My fair lady* (George Cukor, 1964). The analyses are made to show how varied can be the ways in which the hypotheses we derived from Lotman appear; these hypotheses speak of the forms to integrate, or contrarywise to clearly separate, the subtexts which in the film are acted, from those which are sung or danced.

Keywords: Movie genre. Musical film. Semiotics. Subtexts. Yuri Lotman.

* Professor Titular de História Antiga e Medieval na Universidade Federal Fluminense (UFF), onde atua no Curso de Graduação em História e no Programa de Pós-Graduação em História. E-mail: cirofcardoso@gmail.com

1. PROLEGÔMENOS

À primeira vista, tem-se a impressão de que cada gênero cinematográfico decorre de escolhas relativas a conteúdos específicos, integradas em algum arranjo estrutural. Isso pode sem dúvida acontecer: é o caso, por exemplo, do faroeste (*Western*), que depende de versões – diversas –, muito codificadas e simplificadas, das características (basicamente como fronteira só em parte civilizada) e da trajetória histórica do Oeste dos Estados Unidos entre o fim da Guerra de Secessão e o início da Primeira Guerra Mundial (ou seja, no meio século que vai de 1865 a 1914, embora existam exceções a este recorte temporal), com personagens esperados, estilizados e fixados em seus papéis altamente previsíveis (o vaqueiro, o xerife, o bandido, o índio). Entretanto, há outras possibilidades quanto à constituição dos gêneros.

A ficção científica cinematográfica decorre como gênero, primariamente, de uma atitude diante do mundo atual e da sociedade ocidental: sua função é a crítica de algum aspecto do presente mediante especulações e alternativas situadas quase sempre no futuro, embora não obrigatoriamente. Tal premissa de base explica ser a ficção científica um gênero muito mais heterogêneo e de codificação mais débil do que o faroeste. Como gênero específico, emergiu mais tarde do que o *Western*; embora haja alguns exemplos isolados anteriores, só na década de 1950 apareceu o cinema de ficção científica como gênero estabelecido e distinguível de outros. Exemplificando a heterogeneidade de referências no caso desse gênero, os filmes nele compreendidos podem situar-se no macrocosmo do espaço sideral (*2001: A space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968), neste mesmo planeta (*The day the Earth stood still*, Robert Wise, 1951), no microcosmo do corpo humano (*Fantastic voyage*, Richard Fleischer, 1966) ou em espaços ainda menores (*The incredible shrinking man*, Jack Arnold, 1957); no passado (*Atlantis, the lost continent*, George Pal, 1960), no presente (*Tarantula*, Jack Arnold, 1955), no futuro próximo (*Seven days in May*, John Frankenheimer, 1964) ou muito distante (*The time machine*, George Pal, 1960).¹ O quadro complica-se ainda mais pela proximidade (maior no cinema do que na literatura) da ficção científica com outro gênero, o dos filmes fantásticos, principalmente os de horror. Incluir ou não um filme como *Frankenstein* (James Whale, 1931) no âmbito do cinema de ficção científica – gênero de que exhibe diversos aspectos, narrativos ou de outros tipos – não é decisão fácil, nem evidente. Para o que nos interessa neste escrito, a resposta muitas vezes se busca, quase sempre com acerto, em termos de como as significações contidas no filme são construídas e transmitidas (em termos semióticos, portanto), mesmo quando quem a formula não esteja de todo consciente disso. Fazendo-se o balanço, *Frankenstein* é, predominantemente, um filme de horror; e é assim que

o público o percebe, embora o romance de Mary Shelley em que se baseia seja um livro de ficção científica (ou, segundo alguns, de proto-ficção científica).²

O caso que me ocupará neste texto é vinho de outra cepa. Ao contrário do faroeste, e de maneira muito mais taxativa do que os filmes de ficção científica, os musicais cinematográficos não podem definir-se como gênero no nível dos conteúdos. De fato, há musicais cômicos (*Daddy Long Legs*, John Negulesco, 1955), dramáticos (*Show boat*, James Whale, 1936), trágicos (*West Side story*, Robert Wise e Jerome Robbins, 1961), fantásticos (*Brigadoon*, Vincente Minelli, 1954), ancorados na nostalgia de um tempo histórico irrevogavelmente passado (*State fair*, Walter Lang, 1945), calcados na crítica social (*South Pacific*, Joshua Logan, 1958: neste filme musical de guerra, uma dupla exemplificação do racismo e a crítica e repúdio ao mesmo é que garantem o impulso dramático), além de poderem misturar em doses muito variáveis estes e numerosos outros elementos (por exemplo, *Just imagine*, David Butler, 1930, é um musical com tema de ficção científica; e *The sound of music*, Robert Wise, 1965, começado como uma comédia, torna-se um drama – sem perder de todo, por tal razão, alguns elementos de comicidade – com a vitória do nazismo na Áustria). Isto deriva de ser o filme musical um prato feito para a análise semiótica: sua definição como gênero depende da linguagem, isto é, do código; mais exatamente, da junção sistemática mas potencialmente complicada de duas codificações heterogêneas em sua lógica intrínseca, em suas formas de significar. Quem se decide a assistir a um musical sabe que, de algum modo, dar-se-á no filme a alternância de partes organizadas: (1) segundo a linguagem, mutável no tempo, dos filmes narrativos de qualquer gênero; e (2) segundo a linguagem, igualmente variável segundo os períodos, de numerosas sequências cantadas e dançadas, isto é, dominadas pela lógica da música e da coreografia. Sabe também que, na maioria dos casos, a ação avança mais nas partes não musicais. Os números cantados e dançados efetuam com frequência, quanto à diegese, efeitos de pausa; podem comentar e estabelecer uma espécie de clima, mais do que narrar propriamente. Há, sem dúvida, exceções, por exemplo o número de dança em *Seven brides for seven brothers* (Stanley Donen, 1954) durante e mediante o qual se constroi um celeiro. O grande problema a solucionar, no filme musical, tem a ver com as decisões sobre como efetuar a junção – ou estabelecer uma disjunção explícita, já que ambas as possibilidades foram exploradas – desse par de elementos semioticamente heterogêneos.

Majoritariamente, buscaram-se formas de efetuar transições e integrações entre partes representadas e partes cantadas e dançadas que minimizassem, na medida do possível, a heterogeneidade de linguagens inerente ao gênero. Uma possibilidade seria decidir-se taxativamente pela linguagem musical (a decisão pela linguagem da representação falada, caso a tornasse a única presente no filme, destruiria o gênero): a tentativa mais notável foi *Les*

parapluies de Cherbourg (Jacques Demy, 1964); o filme, totalmente cantado como se fosse uma opereta construída à base de canções populares interligadas (música original composta por Michel Legrand), teve êxito considerável, mas a fórmula não foi seguida posteriormente, talvez por exigir do público muito mais amplo e heterogêneo dos filmes musicais o tipo de atenção longamente sustentada e de sensibilidade elitista que se podem esperar dos apreciadores, bem menos numerosos, da ópera cômica, gênero de teatro cantado que em diversos casos não contém partes faladas, mesmo porque no fim do século XIX estabeleceu-se o hábito de musicá-las como recitativos cantados, quando existiam.

Uma das melhores integrações conseguidas entre os dois sistemas semióticos contrastantes foi provavelmente acidental: a versão filmica de *My fair lady* (George Cukor, 1964) realiza tal transição/integração pelo fato de que o ator protagonista, Rex Harrison, ao mesmo tempo incapaz de cantar e não tendo sido dublado por um cantor – como também já ocorrera ao ser protagonista no palco –, fala ritmicamente e representa os seus números musicais com acompanhamento orquestral (e com tremendo carisma), só entoando musicalmente uma ou outra frase. Isso permitiu uma notável continuidade das linguagens, ao estabelecer, desde o início do filme e em diversas ocasiões ao longo dele, uma ponte entre ambas as semióticas. A mesma fórmula foi também usada no único número musical atribuído a outro personagem, o Coronel Pickering.

É possível, pelo contrário, apostar na disjunção mais ou menos completa. Assim, soluções relativas sobretudo às imagens foram usadas às vezes para deixar mais clara do que já é por si mesma a separação entre partes representadas e partes cantadas/dançadas. Isso se nota, por exemplo, em *The music man* (Morton Da Costa, 1962) e, mais contundentemente, como será analisado, em *South Pacific* (Joshua Logan, 1958). Um modo diferente de efetuar um divórcio ainda mais radical aparece nos filmes musicais de Bob Fosse (por exemplo *Cabaret*, 1972).

Em termos de filiação histórica, o faroeste e a ficção científica tiveram antecedentes literários, mas não assim o filme musical. Este último se vincula à trajetória do teatro musicado, iniciada no século XVI e geradora de gêneros variados: ópera, opereta, balé (abstrato tanto quanto narrativo), teatro de variedades, sobretudo o caso especial constituído pelos musicais da Broadway; uma parte importante e a seguir a imensa maioria dos filmes musicais hollywoodianos derivaram de musicais de sucesso dados a público anteriormente nos teatros da Broadway e adjacências, em Nova York, mesmo nos casos em que a primeira encenação houvesse ocorrido em Londres. O advento do cinema sonoro e o do filme musical foram simultâneos (*The jazz singer*, Alan Crosland, 1927). Os gêneros teatrais historicamente precedentes

a que mais se parece o musical cinematográfico são: as operetas europeias do século XIX (por exemplo as de Jacques Offenbach e André Messager, na França; ou a vienense, de Franz Lehar e Johann Strauss pai e filho), que costumavam contar com uma parte importante de falas não musicadas e investiam muito na coreografia, bem mais do que as óperas (e em modalidade mais popular, não se tratando de balé clássico, e sim, mais frequentemente, de valsas e outras danças de salão); o teatro musical de variedades, com auge na *Belle Époque*; e, como se disse, os musicais da Broadway tal como se constituíram em gênero próprio a partir da época de George Gershwin. Há filmes musicais tão coerentes em sua linha narrativa quanto qualquer opereta encenada no teatro (*Maytime*, Robert Z. Leonard, 1937); e outros em que uma tênue linha narrativa funciona como mero pretexto para alinhar números sucessivos e variados, lembrando o teatro de variedades ou *vaudeville* (*The band wagon*, Vincente Minelli, 1953; *Meet me in Las Vegas*, Roy Rowland, 1956).

Do ponto de vista semiótico, porém, apesar de elementos comuns sem dúvida constatáveis, teatro e cinema são gêneros distintos. Para se dar conta dessa diferença, basta prestar atenção, nos exemplos muitíssimo numerosos em que um filme musical retomou um espetáculo de teatro musical (da Broadway quase invariavelmente, já se disse), nos contrastes consideráveis quanto às soluções buscadas para a construção (e outros). Há também, sem dúvida, aspectos comuns. Em especial no caso do cinema musical que veio a assumir a forma de superproduções milionárias à *grand spectacle* – cujo auge hollywoodiano se situou entre meados da década de 1950 e meados da década seguinte –, os problemas estruturais, às vezes insolúveis, podem ser parecidos com os da ópera. Por exemplo, numa ópera como *La Traviata*, de Giuseppe Verdi, com libreto de Francesco Maria Piave (1853), a ação conhece dois píncaros de excitação e brilhantismo tanto musicais quanto cênicos, no primeiro ato (o Brinde; a Grande Ária de Violetta Valery, cuja *cabaletta* conclui o ato com bravura) e na segunda parte do segundo ato – em especial no *concertato* que, ao terminar o ato em questão, une a orquestra, todos os cantores solistas mais importantes e o coro, na conclusão impressionante e de forte dramatismo da cena da festa em casa de Flora Bervoix. Isso torna inevitável alguma queda de excitação, no tocante à recepção do espetáculo, durante o último ato, cuja ação transcorre no quarto de Violetta agonizante, por mais bela e pungente que seja a música. Analogamente, se examinarmos *My fair lady* em sua versão cinematográfica (George Cukor, 1964), a ação parece concluir, no tocante ao seu ápice cênico, com o baile na embaixada e a volta a casa logo depois; mas, nesse ponto, ainda faltam mais de quarenta minutos de filme!³ Embora esses longos minutos finais - quando, ao cansaço do público, soma-se o anticlímax de ser evidente que o mais excitante já foi visto e ouvido - contenham um número

musical de altas efetividade e comicidade (*I'm gettin' married in the morning*), não cabe muita dúvida de que o mais impressionante, inclusive musicalmente, ficou para trás. Os responsáveis devem tê-lo percebido, já que o intervalo entre as duas partes do filme (durante o qual, nas salas de projeção, o espetáculo era interrompido por vários minutos, havendo somente trilha sonora) foi colocado, ao contrário do que ocorria no espetáculo teatral, antes e não depois do baile na embaixada; isso atenuou o problema sem o solucionar efetivamente.

A diferença, neste ponto, com os filmes narrativos ordinários (ou ao comparar a ópera com uma peça de teatro não musicada) não é de natureza, mas de grau: a música sublinha, amplifica, prolonga, torna mais taxativos os contrastes. Daí o uso hábil, que pode ser manipulador – atraindo o puritanismo de certos teóricos ou cineastas que gostariam de banir tal efeito –, do fundo musical de execução não diegética (sobretudo quando composto especificamente) em numerosos filmes narrativos, em momentos ou passagens que se deseja destacar de maneiras variadas apelando para temas musicais diferenciados; um filme em que isso se aplica com *savoir faire* infalível é *Gone with the wind* (Victor Fleming, 1939). Mesmo assim, o efeito, nesse sentido, de números cantados e/ou dançados é incomparavelmente mais potente e, pela mesma razão, pode resultar em desequilíbrios mais graves, do tipo que exemplifiquei.

Outro fenômeno de desequilíbrio – desta vez no tocante às proporções desejáveis que é prudente manter quanto à incidência das linguagens heterogêneas envolvidas no musical cinematográfico – explica às vezes as reações ruidosas de desaprovação e impaciência, de parte do público presente na sala de projeção, quando, na última parte de algum longo filme musical, mais um número cantado tem início. Tendo assistido em quatro países diferentes, em ocasiões também diversas, ao filme *West Side story* (Robert Wise e Jerome Robbins, 1961), todas as vezes ocorreram manifestações assim no momento em que, já bem avançado o espetáculo fílmico, a personagem Anita atacou o truculento número musical *A boy like that*, logo somando-se-lhe a protagonista, Maria, em passagem passavelmente operística no tipo de nota aguda contida em sua frase musical inicial. Em contraste, porque faz mais sentido dramático (e porque o público percebe que o filme agora está terminando), a retomada em voz baixa e entrecortada pela protagonista de uma pequena parte da canção precedente em que Maria e Tony expressavam suas esperanças para o futuro, agora irremediavelmente frustradas no momento da morte de Tony, é bem aceita como um curto e emotivo *flashback*, e pode até mesmo provocar nos espectadores uma ou outra lágrima discretamente enxugada.

2. UMA OPÇÃO TEÓRICA E METODOLÓGICA

De uns tempos para cá, devido ao horror sagrado que experimenta o ceticismo pós-moderno diante de quaisquer coisas concretas que não desmanchem no ar, ou daquilo que enxergue como falso essencialismo, tornou-se moda afirmar ser a noção de gênero cinematográfico “eminente transistórica, senão atemporal”.⁴ A autora que acabamos de citar logo atenua tal afirmação dizendo que, como cada gênero cinematográfico “nasce, se desenvolve, degenera e morre” (provavelmente esteja neste ponto citando Christian Metz sem mencioná-lo pelo nome), a noção de gênero “sugere também a ideia de formas específicas a tal ou qual período de um cinema regional”, sendo cada gênero parcialmente determinado por seu contexto e, portanto, historicamente analisável.⁵

Aparecem gêneros sempre que há arte envolvendo autores/obras reconhecidas como artísticas (ou seja, textos em qualquer linguagem, semioticamente falando, a que se concedam socialmente certas conotações diferentes das atribuídas a outros textos)/público. Isto já era verdade na literatura do antigo Egito desde aproximadamente 2000 a.C. O gênero é, portanto, uma característica inseparável das diversas artes. Estruturalmente, muda de um domínio artístico a outro, não só porque suas linguagens (de novo, usando o termo semioticamente) variam, mas também segundo outros critérios. Há artes, como a literatura e a pintura, que não interpõem necessariamente a figura do intérprete entre a obra e o público, enquanto a música e o teatro só podem vir a ter existência social e ser apreciados plenamente mediante um desempenho (*performance*) que supõe a intervenção de intérpretes (instrumentistas, cantores, bailarinos, atores, etc.) e abrem, portanto, novas possibilidades de variação: por exemplo, ao executar no presente uma peça de piano composta sob o Romantismo, alguns pianistas procurarão se conformar ao estilo romântico de execução, enquanto outros reivindicarão o direito de reler a peça num sentido contemporâneo. O fenômeno dos gêneros é passível de abordagem que privilegie aspectos estruturais. Nem mesmo ao ser esta a opção de análise será possível, entretanto, deixar de lado a História, já que as características estruturais dos gêneros são, sempre e em todos os casos, mutáveis no tempo.

Na Semiótica filmica de Christian Metz, os gêneros cinematográficos, nos casos daqueles de forte codificação, são considerados, cada um, como um conjunto de códigos particulares que se agregam aos códigos gerais organizadores de todos os filmes. Em mais de uma ocasião, o autor ilustra esses gêneros bem estruturados com o faroeste (*Western*) e o *film noir* norte-americano do período 1940-1955. Também inclui entre os gêneros de maior estruturação a comédia musical (nome que dão os franceses aos filmes musicais em geral) clássica. Cada gênero desses é um grupo de filmes reunidos

numa espécie de supertexto devido à similaridade de muitos de seus traços, facilmente reconhecíveis porque muito codificados. Quando se tratar, mais especificamente, de focar a unidade da codificação de numerosas mensagens filmicas (que é como Metz designa os filmes individualmente considerados), seria mais pertinente, parece-lhe, aplicar a designação classe de filmes. O faroeste, segundo Metz, pôde comportar, sem se desestruturar, a presença frequente de elementos de auto-paródia. Também suportou bem, em sua fase final, antes de praticamente desaparecer, uma inversão radical dos valores atribuídos às situações e personagens tradicionais nele presentes. A plena estruturação do gênero em questão só se completou na década de 1930; desde então, manteve-se aproximadamente por meio século, compreendendo grande número de filmes, alguns de enorme sucesso, e atravessando etapas diversas.⁶

É provável, no entanto, que a de Metz não seja a melhor opção semiótica para abordar o caso do filme musical, marcado pela alternância sistemática e pelo choque eventual de dois sistemas heterogêneos de codificação (no vocabulário de Metz, seriam dois conjuntos específicos de códigos particulares, somando-se aos códigos filmicos gerais presentes necessariamente em todos os filmes). Voltei-me, então, na busca de uma alternativa teórico-metodológica, para a última forma tomada pela Semiótica proposta pelo líder da Escola de Tartu, Yuri M. Lotman (1922-1993), em livro publicado no ano de sua morte, por considerá-la bem mais adequada ao meu propósito neste artigo.

No livro em questão, Lotman insiste em que o ponto de partida de qualquer sistema semiótico não são signos (ou códigos) isolados, mas sim, as relações entre signos (ou entre códigos). Analogamente, a semiose tem como ponto de partida, não um modelo isolado de comunicação, e sim algo bem mais vasto, que ele denomina espaço semiótico (ou semioesfera). Este último está repleto de conglomerados de elementos que mantêm as mais variadas hierarquias, relações e tensões uns com os outros: podem chocar-se; e podem oscilar entre uma identificação plena e uma divergência total. Os textos heterolinguísticos funcionam no sistema maior, que possui uma memória dos estados precedentes e o que o autor chama de pressentimento do futuro. O espaço do sentido apresenta uma multiplicidade de volumes tanto sincrônica como diacronicamente, limites indefinidos, bem como a capacidade de mudar, seja em forma gradual, seja em forma explosiva e imprevisível, nesta última situação gerando, pontualmente ou em forma mais abrangente, novos começos que a seguir serão interpretados como algo inevitável, a única coisa que poderia ter acontecido.⁷

Para o que agora interessa, as indicações mais importantes acham-se no nono capítulo do livro de Lotman, cujo título é *O texto dentro do texto*.⁸ O tema desse capítulo é a intrusão códica (ou de linguagens), percebida em diferentes modalidades. Assim, entre fins do século XVIII e as primeiras décadas do

século XIX, ocorreu uma intrusão, em certos ambientes das classes altas da Rússia, da língua francesa na russa, formando curiosas interseções em níveis variados, às vezes inesperados. O autor evoca, mais pertinentemente para meu assunto presente, no âmbito das semióticas artísticas (literatura, artes plásticas, teatro, cinema), o texto dentro do texto, isto é, a intrusão de um texto em outro, como construção retórica que se evidencia tanto nas opções de construção do autor quanto na percepção por parte do público. Uma nova base de geração e percepção de sentido é criada pela passagem de um sistema de compreensão semiótica do texto artístico a outro, no interior de um limite estrutural variável. Os efeitos de um artifício retórico como esse são sobretudo dois: (1) ele reforça o aspecto de jogo, de artificialidade ou construção, que caracteriza o texto artístico; e (2) evidencia os limites do texto, tanto externos (separação entre texto e não texto: a intrusão significa a transformação de um não texto em texto) quanto internos (separações entre sistemas dotados de codificação diferente). Tal intrusão mostra o caráter móvel dos limites, sua permeabilidade básica; portanto, torna perceptíveis as eventuais mudanças de estrutura de tais limites.

O jogo que aparece cada vez que ocorre um texto dentro do texto se baseia na contraposição entre o real e o convencional: assim ocorre quando há um quadro dentro do quadro, um filme dentro do filme, o teatro encenado no teatro (ou, como possibilidade alternativa, a dispersão de atores na plateia), um romance dentro do romance, etc. A nova codificação resultante da intrusão de um segmento heterogêneo no texto é percebida como convencionalidade artística; por conseguinte e em contraposição, o espaço de base do texto passa a parecer real. Os efeitos conseguidos podem ir da duplicação à deformação. Em qualquer caso, o texto dentro do texto, ao ser explicitamente esclarecedor da união retórica entre coisas e signos de coisas, torna manifesto o fato de ter o texto artístico uma dupla natureza sgnica. Por um lado, ele simula a realidade, fingindo ser uma coisa dentre as outras do mundo real, dotada de existência autônoma, independente do autor; por outro lado, o texto artístico é manifestamente a obra de alguém e tenta transmitir certos significados específicos. Dessa dupla interpretação nasce o jogo já mencionado entre realidade e ficção. Caso o texto inserido dentro de outro dependa de um sistema semiótico incomensurável (isto é, intraduzível) relativamente ao sistema semiótico do texto de base, tornar-se-á mais perceptível ao receptor a especificidade semiótica de cada sistema. A intrusão num dado texto de um elemento vindo de fora e expressado em sistema semiótico diferente, sem eliminar necessariamente o caráter linear do movimento presente no texto de base, introduz imprevisibilidade e tensão.

Os exemplos dados por Lotman no que diz respeito ao texto dentro do texto em obras artísticas de diversa natureza têm a ver, majoritariamente, com uma intrusão eventual e passageira. Num desses exemplos, porém – o

romance russo *O Mestre e Margarida*, de A. M. Bulgakov –, dá-se a alternância sistemática de duas linhas narrativas (ou subtextos, como os denomina Lotman) que transcorrem em temporalidades e lugares diferentes, marcadas, uma por sua denotação como real, a outra como irreal. Bulgakov, após estabelecer tal dualidade, passa a complicá-la e até a invertê-la: o que deveria ser real aparece como intrinsecamente inverossímil, enquanto o que de saída fora apresentado como irreal está sujeito a severas leis de verossimilhança. A finalidade do romancista parece ter consistido em propiciar uma passagem, do mundo de aparência distorcida habitualmente tomado como real, para uma dimensão autêntica de mistério universal.⁹

O exemplo do romance de Bulgakov se parece ao caso aqui examinado, o do filme musical, na alternância permanente de subtextos¹⁰ ao longo de toda a obra, bem como no fato de que cada subtexto necessariamente repercute sobre os do outro tipo e conduz a releituras deles. Há, entretanto, duas diferenças de peso: (1) no caso de um romance, ambos os subtextos são construídos só com palavras e, portanto, mostram-se necessariamente menos heterogêneos, do ponto de vista semiótico, do que os episódios representados de um musical, vistos em confronto com os episódios musicados (cantados e dançados); (2) ao analisar um único romance, Lotman se refere à estrutura semântica dessa obra em especial: ora, já vimos que os filmes musicais não se definem no nível dos conteúdos, de modo que as intenções semânticas deles serão extremamente variadas, imprevisíveis no nível do próprio gênero (ao contrário, por exemplo, do que ocorre em muitos casos com os filmes de faroeste) quanto à sua natureza e às estruturas que veiculam as diferentes semioses intervenientes.

Baseando-me no arcabouço teórico e metodológico propiciado por Yuri Lotman, vou apresentar algumas hipóteses acerca da semiótica específica (ou, talvez mais exatamente, das semióticas específicas) dos filmes musicais. A aplicação das hipóteses se fará, posteriormente, não em geral, mas sim, abordando filmes musicais de um dado período, o do musical cinematográfico como grande espetáculo. Eis aqui as hipóteses em questão: (1) em todos os casos em que ocorre, o texto dentro do texto sublinha os aspectos de jogo, de construção e de simulação presentes na obra de arte; assim sendo, o caráter sistemático da alternância de subtextos cuja estruturação semiótica é muito heterogênea (para além da presença necessária e concomitante do que Metz denomina códigos fílmicos gerais) torna o filme musical um gênero cuja artificialidade e cujo caráter de obra construída são bem mais marcados do que nos outros gêneros, por serem incomensuráveis (intraduzíveis) os códigos específicos que estruturam, respectivamente, os subtextos representados e aqueles musicais (cantados e/ou dançados); (2) diante disso, dois caminhos básicos de construção se oferecem aos realizadores de um musical: seja, no interior da tendência ordinária do cinema clássico narrativo e comercial, que

aspira à continuidade e ao efeito do real, buscar maneiras e artifícios para minimizar a heterogeneidade e procurar garantir alguma verossimilhança narrativa; seja, pelo contrário, assumir a heterogeneidade dos subtextos e jogar visualmente com ela, dentro de alguma estratégia relativa à narrativa, o que implica reservar funções diegéticas nitidamente separadas aos subtextos representados e àqueles cantados/dançados; (3) nos filmes musicais, o contraste repetido entre, de um lado, a irrealidade (ou, no mínimo, a forte convencionalidade) que se manifesta nos subtextos cantados e dançados e, do outro, os subtextos representados, indistinguíveis semioticamente do cinema normal de tipo narrativo, terá o efeito de acentuar, na recepção dos filmes, o efeito de realidade dos subtextos representados, mesmo se for admitido o que afirma a primeira hipótese sobre a artificialidade percebida no conjunto; (4) a alternância de subtextos semioticamente heterogêneos introduz no filme musical elementos de imprevisibilidade e tensão que, se causam problemas, também abrem possibilidades ausentes em outros gêneros fílmicos (mas eventualmente presentes, em forma análoga, nas diferentes formas de teatro musicado).

3. ANÁLISE DE FILMES

Procederei, a seguir, à análise de três filmes: *South Pacific*, Joshua Logan, 1958; *West Side story*, Robert Wise e Jerome Robbins, 1961; e *My fair lady*, George Cukor, 1964. A análise dos musicais escolhidos será unilateral, voltada centralmente para a apreciação das hipóteses que formulei a partir da teoria semiótica proposta por Yuri Lotman. A escolha deles se deveu a que cada um explora de maneiras bastante *sui generis*, diferentes entre si, as decisões sobre como integrar (ou justapor) os subtextos representados e aqueles dançados e cantados.

Escolhi, como se vê, trabalhar com filmes produzidos no período dos musicais hollywoodianos tendentes ao grande espetáculo, com elencos famosos (o que não significa que sejam sempre de alta qualidade, como é exemplificado pela canastrona e má bailarina Mitzi Gaynor, hoje praticamente esquecida mas muito requisitada na década de 1950, quando atuou, sempre sem brilho nem carisma, em numerosos musicais), orçamentos milionários e valores de produção extremamente cuidados, típicos em especial das décadas de 1950 e 1960 (com auge em 1954-1964). Esta nova fase respondia tanto ao esgotamento da fórmula dos musicais escapistas dos anos da Grande Depressão e da Segunda Guerra Mundial, quanto à luta entre a tela de cinema e a telinha da TV: Hollywood investia – e não só no tocante ao gênero que nos ocupa – no que estava ao seu alcance mas era impossível à sua maior competidora, com

ênfase no desenvolvimento de telas enormes de formatos variáveis destinadas às salas de projeção. No que concerne ao filme musical, modalidades diferentes e bem mais ousadas de linhas narrativas se introduziram, que haviam tido um prenúncio importante num exemplar pioneiro mais antigo (*Show boat*, James Whale, 1936). Agora se tentava a construção mais complexa das personagens, abordavam-se às vezes temas sérios antes evitados ou contornados – racismo, intolerância e discriminação, desgaste do “sonho americano”, gênero, hierarquia social; até mesmo as reivindicações sindicais ambientadas numa fábrica tiveram o seu musical, aliás cheio de humor e ironia (*The pajama game*, George Abbott e Stanley Donen, 1957) –; o final feliz deixou de estar invariavelmente garantido.

Os filmes musicais das décadas de 1950 e 1960 se caracterizam por um gigantismo que, se pode ofuscar e impressionar positivamente o público, também multiplica os perigos inerentes ao gênero.¹¹ Por exemplo, é extremamente difícil conseguir um equilíbrio aceitável para o público entre subtextos representados e subtextos musicais. Ora, as superproduções, ao introduzirem, em sua desmesura, números adicionais aos da versão teatral precedente da mesma obra, às vezes reiterações musicais insistentes, bem como pelo uso de orquestrações pesadas executando a música ruidosamente e coros multitudinários acrescidos de numerosos extras, coreografias que às vezes parecem um tanto excessivas em sua dinâmica explosiva, e pelo fato de tornarem os filmes mais longos do que o razoável na exploração das reais virtualidades intrínsecas de cada um deles, podem cansar o público e torná-lo mais crítico em relação às próprias convenções do gênero, quando o caráter excessivo do filme começa a pesar. Tal tipo de reação, somado a um evidente enfraquecimento da fórmula mediante reiterações numerosas demais (o grandioso também pode virar um clichê tedioso) e a outros fatores – por exemplo, a volta a formas de música e dança especialmente antiquadas, a escolha inadequada de Walter Matthau para o papel protagonista que representa no filme, e de um diretor já defasado na época quanto ao estilo – explicam, por exemplo, o fracasso de público – e, portanto, o monumental insucesso financeiro – de *Hello, Dolly!* (Gene Kelly, 1969): o filme custou 25 milhões de dólares mas rendeu só 13 milhões. Esta catástrofe, relativamente próxima no tempo de outras que envolveram superproduções em gêneros distintos (*Cleopatra*, Joseph L. Mankiewicz, 1963), encerrou uma era na história dos filmes musicais hollywoodianos. Barbra Streisand, a mesma atriz/cantora protagonista de *Hello, Dolly!*, um ano antes garantira, no entanto, um grande êxito, em sua estreia no cinema, a um musical desigual mas menos rotineiro, certamente mais bem dirigido, *Funny girl* (William Wyler, 1968).

Fatores de peso na transição para modalidades radicalmente diferentes do filme musical foram a profunda mutação que ocorreu na música popular, nos Estados Unidos e na Inglaterra, na segunda metade dos anos 1950 e

sobretudo na década de 1960, e o envelhecimento da geração que sustentara, como público de cinema, a idade de ouro da comédia musical escapista anterior à Segunda Guerra Mundial bem como o auge do grande espetáculo que, em termos estritamente musicais, pouco rompera com os estilos das partituras dos anos 1930 e 1940. A partir de 1970, se o jazz permanece, as canções típicas dos musicais da Broadway começam a parecer arcaicas, adocicadas e bem-comportadas demais. Inaugura-se um novo auge, o dos musicais à base da música pop e do *rock'n roll*, que já haviam começado antes (*A hard day's night*, Richard Lester, 1964) mas doravante passam ao prosaetônio, mesmo nas produções mais caras e ambiciosas. Com a mudança na trilha sonora musical ocorrem outras, necessariamente, no relativo às formas e estilos de cantar e dançar; se bem que as fórmulas mais antigas ainda possam aparecer depois de 1970, com ar nostálgico de celebração do passado.

3.1. *South Pacific* (1958)¹²

South Pacific, no Brasil intitulado *Ao sul do Pacífico*, dá a impressão de dois filmes diferentes reunidos num só. Isso porque, na decisão entre duas configurações que, cada uma separadamente, poderia assegurar unidade narrativa e diegética, decidiu-se ficar com ambas, sem no entanto integrá-las o suficiente (parecem mais justapostas do que de fato articuladas), o que não funcionou bem, além de tornar esse musical bastante mais longo do que deveria ser em função do que tinha a dizer e mostrar. Manteve-se um lado de musical típico dos que abordam a Segunda Guerra Mundial – lado esse que também contém extenso material representado sem canto nem dança –, voltado para a exaltação dos marinheiros e fuzileiros estadunidenses que combateram no Pacífico (havendo até mesmo uma sequência em que são cantadas partes do hino da Marinha e do dos Fuzileiros), no conjunto extremamente ruim. O espetáculo organizado pela protagonista – que no enredo é apresentada como enfermeira, não como bailarina ou cantora – para entreter os militares é de todo lamentável, mesmo se dermos o desconto de que, voluntariamente, desejou-se, no filme, passar a ideia de algo pobre, improvisado e mambembe. Os dois números cantados pelos marinheiros logo no início do filme são melhores. Este aspecto do musical apresenta total heterogeneidade, no tocante às soluções dadas às linguagens fílmicas, em relação tanto ao restante dos acontecimentos diegéticos, quanto aos demais números musicais. Em paralelo, foi introduzida no filme uma porção mais moderna – em termos do período da filmagem: hoje em dia parece tão defasada que fica difícil entender ou até mesmo ter alguma paciência ou empatia com os dilemas, que se afiguram de todo imbecis, de duas das personagens – centrada na abordagem, mediante dois casos de amor,

do problema do racismo: a protagonista, representada por Mitzi Gaynor, apaixonada pelo protagonista, interpretado por Rossano Brazzi, no filme um rico fazendeiro francês emigrado para a Polinésia, no entanto não consegue aceitar o fato de ele ter sido casado anteriormente com uma mulher polinésia, já falecida, com quem tivera dois filhos; e um tenente norte-americano (interpretado por John Kerr) envolve-se amorosamente com uma moça polinésia da mirífica ilha imaginária de Bali H'ai (a atriz é a bela France Nuyen) negando-se a desposá-la, quando a isso pressionado pela mãe da namorada, por ser a jovem uma nativa. O primeiro caso tem final feliz mediante uma reviravolta – um tanto súbita demais – na atitude da protagonista, uma espécie de *insight* psicológico ou reavaliação instantânea de prioridades quando fica sabendo estar o homem amado correndo risco de vida ao ajudar o tenente numa ação militar contra os japoneses, mesmo sendo um civil; o segundo termina tragicamente com a morte do tenente Cable em combate durante atividade de guerrilha e espionagem contra os japoneses, depois de já ter começado ele também, durante o tempo que tivera de passar no hospital com malária, a reavaliar a sua posição racista anterior e a dar-se conta da intensidade de seus sentimentos amorosos.

Coisa curiosa: nesse filme de guerra aparecem muito pouco, como pessoas visíveis, os inimigos, no caso japoneses. Como também acontecia em filmes dessa época pertencentes a outros gêneros (por exemplo no de ficção científica *Conquest of space*, Byron Haskin, 1954), Hollywood estava se acomodando a uma etapa diferente das relações do Ocidente com o Japão e evitava abordagens que pudessem ser consideradas ofensivas. Que diferença com os filmes de guerra de alguns anos antes, em que os asiáticos morriam aos montes, aparentemente abatidos com a maior facilidade! Em *South Pacific*, um oficial superior da Marinha norte-americana em dado momento até mesmo manifesta não estar de todo seguro de que o seu lado na guerra no Pacífico de fato tenha razão.

O filme, visto agora, mostra ter envelhecido mal. A volta, nele, a um tipo específico de filmes musicais de tema militar, quando examinada hoje, dá a impressão de ser anacrônica, treze anos após ter concluído a Segunda Guerra Mundial. No lançamento, entretanto, foi grande o seu sucesso de público: tendo sido o orçamento de 6 milhões de dólares, o filme rendeu quase 37 milhões. Ganhou um único Oscar (pelo melhor som), dentre três indicações: isso é um indício de recepção crítica, no próprio ambiente cinematográfico, que não foi das mais calorosas. Mas, na Grã-Bretanha, este filme musical ficou em cartaz ininterruptamente por mais de quatro anos! É possível que, naquela época, tanto nos Estados Unidos quanto na Inglaterra, numerosas pessoas desejassem um retorno simbólico, encenado, a uma guerra em que os inimigos haviam sido quase universalmente considerados como as forças do mal e a vitória fora percebida como completa e indiscutível, em contraste com a recente e ambígua

guerra da Coreia. Em outras palavras, aquela que, estrutural e friamente analisada, parece a porção mais fraca do espetáculo fílmico talvez tenha sido, pelo contrário, a razão pela qual tanta gente compareceu às salas de projeção.

Nos números musicais da parte militar - basicamente, dois números sucessivos cantados pelos marinheiros na praia, bem no início (se descontarmos a abertura orquestral que acompanha os créditos iniciais, são os primeiros dentre todos os números musicais), quase sem coreografia, além do espetáculo organizado pela protagonista e por outro oficial para comemorar o Dia de Ação de Graças e divertir as tropas-, nada distingue este musical de outros dos que foram elaborados tendo como tema a Segunda Guerra Mundial. Semioticamente, as tentativas de integrar as partes musicais às partes representadas são perfunctórias, só existem nos dois números do início e mostram ser tradicionais, consistindo, em ambos os casos, em alternar a maior porção do número cantado com uma parte menor representada a que se segue a conclusão da canção, e em preparar o público para a mudança do representado para o cantado usando acordes orquestrais prévios e o posicionamento corporal dos atores e do coro que prenunciam tal mudança. No caso do espetáculo de Ação de Graças, este é apresentado exatamente como se fosse mesmo a parte final de um *show*, incluindo o puxar da cortina de cena ao terminar; não há, aí, qualquer artifício tendente a preparar a introdução de um subtexto apresentando uma semiótica típica de uma passagem dominada pela música, pelo canto, pela dança e por um humorismo barato (o soldado Luther Billis dança travestido como uma mulher dos Mares do Sul e tem o traseiro atingido por um dardo lançado por um soldado trepado numa árvore próxima).

Bastante mais elaborado é o tratamento, quanto a isso, de três outros temas do filme: (1) tudo o que tem a ver com a ilha imaginária de Bali H'ai, cuja função é encarnar no filme o que se poderia chamar de magia mitificada dos Mares do Sul (Bali H'ai tem direito até mesmo a uma preparação, não só por meio de acordes orquestrais sugestivos prévios, mas também mediante um coro em *off* sem palavras, da canção que a apresenta no início do filme, em cena situada numa praia próxima à base militar; a própria imagem da ilha, recortada de outro contexto geográfico e placada ao longe sobre o mar que delimita a praia, aumenta a artificialidade geral do episódio); (2) o romance da oficial enfermeira Nellie Forbush com o fazendeiro francês Émile de Becque; (3) o romance do oficial dos fuzileiros, tenente Joseph Cable, com a jovem polinésia Liat, residente em Bali'Hai. Nestes três casos, que garantem a parte majoritária dos números musicais do filme, optou-se por uma disjunção, bem marcada semioticamente em termos de linguagens fílmicas contrastantes, entre partes representadas e partes cantadas (no caso da cerimônia -bastante ridícula, diga-se de passagem - que envolve a extração da presa de um javali, em Bali'Hai, trata-se de um número dançado, num musical que no conjunto conta

com escassa coreografia). Isso foi efetuado mediante artifícios visuais: filtros coloridos – sendo o amarelo especialmente irritante –, fumaça móvel (cuja origem em algum momento é quase sempre mostrada, mas que a seguir parece se transformar numa espécie de neblina em movimento a percorrer o campo e se perder fora dele); nas partes cantadas, em especial quando mostradas em close, as bordas da tela são postas fora de foco, criando no centro uma espécie de camafeu oblongo que enquadra os atores/cantores. O que se quer com o uso desses recursos que segregam taxativamente o meramente representado do que é musical parece ser, quanto à ilha de Bali’Hai, apresentá-la como lugar mirífico separado do resto do mundo; um lugar dotado de personalidade própria (a canção respectiva sugere que a ilha chama a si as pessoas que escolhe) onde tudo é possível e os desejos podem se tornar realidade. E, quanto aos casos de amor, indica-se desse modo que a ação propriamente dita é reservada às partes representadas, ficando os comentários, expansões emocionais e pensamentos por conta dos números musicais – assim sublinhando uma tendência que existe já de por si a que os subtextos cantados e/ou dançados tendam a exercer um efeito de pausa no relativo à ação, cumprindo, porém, funções também diegéticas de aprofundamento na subjetividade. Usando uma possibilidade aberta ao cinema mas não ao palco, em certos momentos o que está sendo cantado contrasta com as bocas fechadas das personagens, deixando claro que se trata de pensamentos não formulados em voz alta.

No conjunto, as escolhas que tornaram heterogêneas uma em relação à outra ambas as partes musicais – a que poderíamos chamar militar e a que se pode denominar romântica –, além da heterogeneidade necessariamente presente (e, neste filme específico, até mesmo fortemente sublinhada por meios visuais) entre subtextos representados e subtextos musicais, aumentaram a percepção do filme de parte do espectador, mesmo sem efetuar qualquer análise, como algo construído, um artefato dotado de forte artificialidade. A isso se soma tratar-se de um filme muito longo, com números musicais em quantidade excessiva (e, adicionalmente, com reiterações do já ouvido antes), com temáticas que, hoje em dia, parecem muito desgastadas e envelhecidas. Os elementos de imprevisibilidade e tensão que implica semioticamente o texto dentro do texto, sobretudo quando as semióticas do texto de base e do texto introduzido são intraduzíveis, não parecem, neste filme, ter agido como elemento positivo, incentivador de soluções criativas.

3.2. *West Side story* (1961)¹³

West Side story, no Brasil intitulado *Amor, sublime amor*, foi um filme musical de enorme sucesso de público (rendeu quase 44 milhões de dólares,

para um orçamento de 6 milhões). Foi agraciado com dez Oscars, incluindo os de melhor filme e melhor direção; Jerome Robbins recebeu, na mesma ocasião, um Oscar especial como coreógrafo de filmes.

Esteticamente e em termo de opções quanto ao entorno onde se filmaram as cenas, *West Side story* é basicamente o oposto de *My fair lady*: este último pode definir-se como um luxuosíssimo filme de estúdio, enquanto o primeiro preferiu filmar em locação e ao ar livre, sempre que possível, ou em cenários de estúdio hiperrealistas. Também difere do outro musical por investir numa estética dos lugares e objetos corriqueiros de um bairro pobre. Há duas ocasiões em que se consegue um belo efeito estético com roupas penduradas em varais para secar. No final da canção *Maria*, Tony, parado na rua e filmado de cima, é enquadrado por um pavimento a que, sem deixar de ser um pavimento comum, um efeito de iluminação empresta adicionalmente uma interessante sugestão de feixes de luz como os emanados de um astro, o que se adequa com perfeição ao que está sendo cantado e ao estado de emocionado encantamento causado no protagonista pela descoberta do amor. Em certas cenas, um local desprovido de charme é até certo ponto transfigurado pela iluminação que impõe uma cor dominante (ver, por exemplo, a cena da canção cômica *America*, filmada no alto de um prédio – na verdade, um cenário de estúdio). Na ocasião em que Tony e Maria, na loja onde ela trabalha, encenam, cantando, seu hipotético casamento, o espaço amplo mas inteiramente ordinário toma subitamente um aspecto de igreja devido a uma claraboia com armação interna em cruz e por meio de uma iluminação amarela, na mesma região, intensa e pouco natural (afinal, não se trata de um verdadeiro casamento, mas sim, da encenação de um casamento).

Ao escrever sobre o filme, Pauline Kael, referindo-se à adaptação de *Romeu e Julieta* para um ambiente de gangues rivais de rua de que resultou o musical que estou examinando, manifesta pouca sensibilidade para com o que estava envolvido nessa iniciativa, mas também acerta em um ponto. Quando menciona ironicamente a eliminação da poesia shakespeareana como algo que só estava atrapalhando, poder-se-ia perguntar-lhe se seria possível efetuar o tipo de adaptação (no conjunto bem-sucedida e criativa) feita na peça em que se baseou o filme, mantendo aquele tipo de fala poética. A resposta, a meu ver, deve ser negativa. A autora tem razão, no entanto, ao apontar que as falas românticas da peça (e do filme) são excessivamente piegas, eventualmente até idiotas; não acho, porém, como ela, que os efeitos musicais e coreográficos, nesses momentos, tendam à trivialidade. Não vejo problema, outrossim, em que, segundo afirma Kael, o compositor, Leonard Bernstein, tenha passado de um registro mais jazzístico, por exemplo em algumas das cenas de conjunto (*Boy, boy, crazy boy*), para canções típicas de musicais da Broadway em cenas mais intimistas, ou cômicas. Mas ela opina, a respeito, ter ele então abandonado

Gershwin em favor, por exemplo, de Victor Herbert.¹⁴ Ora, também poderia ter falado no abandono de Gershwin em favor... do próprio Gershwin, já que este, quanto ao estilo dos musicais estadunidenses, teve a ver tanto com a gestação das canções românticas, quanto com a das partes mais jazzísticas: para percebê-lo, basta comparar em sua obra maior, a ópera *Porgy and Bess*, a abertura altamente jazzística para orquestra, coro e piano com, por exemplo, a bela canção *Summertime*, ou com o melodioso dueto *Bess, you is my woman now*.

O fato de ser Bernstein um compositor e ao mesmo tempo um maestro sinfônico de alto gabarito garantiu à partitura de *West Side story* uma sofisticação bastante além do que se pode esperar da Broadway habitualmente. Um bom exemplo é *Quintet*, uma adaptação à situação da peça, e a seguir do filme, do que, numa ópera, seria um *concertato* interpretado por cinco solistas principais, coro e orquestra. Claro que o que, numa ópera, cantar-se-ia em relativa imobilidade, no filme, graças às possibilidades inerentes ao cinema, contrasta a imobilidade ou os poucos movimentos dos três solistas principais, que estão, Tony em seu local de trabalho, Maria à sua janela iluminada pelo sol poente, Anita em seu quarto vestindo-se para um encontro com o seu namorado, com a dinâmica nervosa dos dois bandos e seus líderes, ao caminharem, tensos, pelas ruas, dirigindo-se ao local da luta decisiva acertada para o início dessa noite, bem como com os dois policiais patrulhando (em silêncio) em seu carro igualmente em movimento: tudo integrado com grande beleza pela música e pela vermelhidão voluntariamente teatral do crepúsculo! Não se faz muito melhor do que isso num filme musical. Bernstein, no entanto, que também foi compositor no gênero operístico, conhecia a diferença: não gostou, quando filmaram o seu musical, de se ter empregado uma orquestra três vezes maior do que a utilizada na versão teatral, o que até certo ponto deformou as suas intenções ao compor o que sabia ser um musical, não uma ópera. Mas aí temos só mais um exemplo do gigantismo típico dos musicais à *grand spectacle* de Hollywood.

Dos três filmes analisados, este, especialmente no tocante à coreografia, é o mais criativo nas soluções que buscaram estabelecer a ligação entre as semióticas diversas dos subtextos respectivamente representados e cantados e/ou dançados. Paralelamente, usaram-se também os recursos de continuidade mais tradicionais (partes musicais interrompidas pela volta momentânea à representação, retornando-se depois à música em sua porção conclusiva, por exemplo). O melhor exemplo inovador é talvez o primeiro: a transição dos Jets caminhando pela rua, para o mesmo bando agora dançando, depois cantando uma espécie de hino, é gradual e absolutamente encantadora e convincente na coreografia de Jerome Robbins e na forma em que a música é introduzida ou momentaneamente retirada. A transição de Maria em sua casa (subtexto representado) à cena inicial do baile num ginásio de esportes (subtexto musical)

usa um efeito especial visualmente eficiente. O encontro dos protagonistas no baile, embora depois se torne adocicado demais nas falas (segundo Pauline Kael também na música e na dança, mas não lhe dou razão quanto a isso), de início é criativo e onírico, na forma em que se passa gradualmente, no visual e na música, do geral ao particular, do conjunto a um plano mais íntimo contendo um número menor de casais dançando, com os protagonistas no centro; para, por fim, retornar, desta vez brusca e brutalmente, ao realismo da representação, ao se manifestarem os primeiros efeitos da aproximação, julgada indesejável, do casal proveniente de bandos inimigos.¹⁵

Neste filme musical, a imprevisibilidade e a tensão causadas pelo choque de semióticas contrastantes aguçou a criatividade e levou a soluções satisfatórias, pelo menos em vários dos episódios do filme – a meu ver, de longe o melhor dos três abordados neste artigo.

3.3. *My fair lady* (1964)¹⁶

My fair lady, no Brasil intitulado *Minha bela dama*, foi um filme musical de grande sucesso. Custou 17 milhões de dólares e rendeu 72 milhões. Ganhou oito Oscars, incluindo os de melhor filme, melhor ator principal e melhor partitura (Andre Previn).

Se *West Side story* se atém a situações e locações contemporâneas ao filme, autênticas e corriqueiras (ou que pelo menos assim parecem), que se procura às vezes transfigurar, *My fair lady* é, em sua artificiosidade cuidadosamente construída, dos três filmes analisados, o que mais recorda uma opereta produzida para algum palco gigantesco – mas com a grandiosidade, os valores de produção e a forma específica de narrar que milhões de dólares e os recursos cinematográficos podem garantir. Típico filme de estúdio, seus cenários, com frequência enormes e cuja estética é primorosa, são voluntariamente artificiais. Os numerosos casais do coro, na cena passada hipoteticamente no hipódromo de Ascot, vestidos de cores belamente combinadas fora de qualquer realismo (cada pessoa, além disso, traz um crachá com o seu nome), passam de uma imobilidade de quadro ao movimento – no caso da apresentação do mercado de Covent Garden despertando pela manhã, o mesmo efeito é ainda mais impressionante porque feito em etapas sucessivas, muito bem realizadas. Por influência do filme, tal recurso foi empregado posteriormente, às vezes, na ópera (numa encenação inglesa da década de 1990 de *Peter Grimes*, ópera de Benjamin Britten, cada cena começava como um quadro que a seguir se animava). Em *Barry Lyndon* (1975), Stanley Kubrick usou repetidamente o efeito oposto: o do movimento que se congela por fim num quadro.

Nota-se um distanciamento irônico da instância narrativa do filme para com o referente, no caso, a sociedade inglesa eduardiana; irônico mas afetuoso:

veja-se, em *Ascot*, o contraste entre a impassibilidade dos rostos e atitudes e o que se está cantando ao mesmo tempo sobre pulsos acelerados e vivas emoções! Isso, desde antes da chegada de Higgins, Eliza e o Coronel Pickering, prepara o tom de todo o episódio, marcado pelo contraste entre a vivacidade e a autenticidade plebeias da heroína – por mais que ela agora pronuncie impecavelmente o inglês –, e a fachada convencional cuidadosamente mantida pelas classes altas britânicas. Aliás, se o filme aceita se aproximar mais de algo, é do caráter plebeu de Eliza e de seu pai. Diante da gafe da protagonista no hipódromo, só Henry Higgins se diverte: ele pertence às altas rodas, mas despreza tanto o mundo aristocrático quanto o popular, apreciando os absurdos que enxerga em ambos. A cena do baile se passa numa embaixada de conto de fadas ou de opereta vienense; desmesurada, porém, como tudo mais no filme. A própria casa de Higgins, à primeira vista reconstrução primorosa e realista de uma luxuosa residência londrina dos primeiros anos do século XX – e o mesmo se pode dizer da residência da senhora Higgins, sua mãe –, quando examinada com mais atenção ao longo do filme, mostra-se exagerada e teatral. Bonita demais, perfeita demais, arrumada demais; não manifesta os efeitos de pessoas viverem ali. A rua em que mora Higgins, com suas fachadas impecáveis, profusão de flores, lampiões a gás altamente estéticos, ao que parece nunca perturbada por veículos de passagem, com um clima estável e luminoso pouco londrino, é tão teatral quanto o terno elegante mas impessoal de Freddy Emsford-Hill e suas polainas. Ao voltar à sua própria casa depois da entrevista com Eliza na residência da mãe, Higgins atravessa uma rua outonal, com árvores que perderam as folhas (toque que deve condizer com seu estado de espírito no momento: uma rua primaveril como a sua aparece sempre não seria adequada nesse ponto do enredo): mas tal rua é tão bem-comportada e imaculada como todo o resto na visão de Londres dessa versão de gigantesca opereta, reconstruída em estúdio com base em pesquisas minuciosas, mas claramente não habitada por pessoas de verdade.

O filme é, outrossim, totalmente convencional e não apresenta muitas inovações, nas maneiras que emprega na maior parte dos casos para ligar os subtextos representados aos musicais (cantados e dançados). Já mencionamos a exceção maior, a do quadro que se anima, a qual incide duas vezes. O contraste que pouco se faz para atenuar habitualmente entre as semióticas dos dois grupos de subtextos, aumentando mais ainda a artificialidade do conjunto, funciona bem num espetáculo que investe de boa vontade e quase o tempo todo no pastiche, na paródia de uma época da trajetória da Inglaterra. O artifício visual de distanciamento entre o que se pretende ser o real e o episódio cantado, tão comum em *South Pacific*, é usado uma única vez, na canção (*Just you wait*) em que Eliza imagina Higgins sendo condenado à morte por um rei convencional de opereta. Houve porém, por sorte, algo que já foi mencionado em outro lugar

deste texto: a ponte entre as semióticas do representado e do musical, efetuada, em forma que parece natural e é altamente eficiente, pelo simples fato de que Henry Higgins e o Coronel Pickering não cantam, mas sim representam, no básico, os seus números musicais. Analogamente, os dois únicos números de que Higgins participa dançando de fato, ambos com Eliza, são plenamente diegéticos: a celebração do sucesso da heroína em captar por fim o que ele lhe estava tratando de ensinar quanto à pronúncia correta do inglês; e parte de uma valsa no baile da embaixada. Como Higgins tem numerosos números musicais executados da maneira indicada ao longo de todo o filme, esse dado costura surpreendentemente bem a unidade entre subtextos representados e subtextos musicais.

Ao contrário do que ocorre nos outros dois filmes musicais analisados, em *My fair lady* nem mesmo as partes representadas, sem música, parecem de fato realistas: a terceira das hipóteses que derivei de Lotman não se verifica bem neste caso.

O filme só teria a ganhar caso tivesse sido pensado para durar duas horas, em lugar de quase três. Mas o mesmo se pode dizer da maioria das superproduções musicais da mesma época. E, ainda sendo sem dúvida um filme longo, pesa muito menos sobre o espectador do que *South Pacific* em sua versão original de duração praticamente idêntica, por ser *My fair lady* um filme melhor, contando, além do mais, com partitura também superior. Isso parece até certo ponto injusto com a voz portentosa e a excelente execução musical de Gioglio Tozzi (que dubla Rossano Brazzi). Mas assim é, mesmo se considerarmos ser a voz de Marni Nixon, que dubla Audrey Hepburn, afinada, dotada de boa extensão e agudos firmes, mas extremamente impessoal e desprovida de cor.

CONCLUSÃO

Este artigo não menciona à toa consistir em apontamentos iniciais de tipo metodológico. No quadro de suas dimensões, seria impossível detalhar o suficiente um enfoque textual de tipo semiótico, derivado das considerações de Yuri Lotman sobre o fenômeno do “texto dentro do texto”, que constitui, até onde sei, uma tentativa inédita, diferente de outras já feitas no passado, no sentido de uma aproximação da Semiótica com a análise de filmes e, mais em geral, com uma História dos gêneros cinematográficos. Menos ainda teria sido possível detalhar aqui as suas aplicações a filmes selecionados. O texto terá cumprido a sua função caso consiga sugerir o interesse de continuar por essa via, já que, em minha opinião, o método aqui esboçado pode ser bastante frutífero e propiciar hipóteses passíveis de serem submetidas a contraste empírico.

NOTAS

¹ Neste artigo, os títulos dos filmes serão citados na língua original, com indicação do diretor e do ano.

² HARDY, Phil. *The Overlook Film Encyclopedia: Science Fiction*. Woodstock; New York: The Overlook Press, 1995. p. IX-XI.

³ KAEL, Pauline. *1001 noites no cinema*. Traduzido por Marcos Santarrita; Alda Porto. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 309.

⁴ LAGNY, Michèle. *De l'histoire du cinéma: Méthode historique et histoire du cinéma*. Paris: Armand Colin, 1992. p. 148.

⁵ Idem, *ibidem*, p. 148.

⁶ METZ, Christian. *A linguagem do cinema*. Traduzido por Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 71-75, 94-98, 151-154. Jean-Louis Leutrat, numa etapa de sua carreira, estudou o faroeste como gênero de um ponto de vista pós-moderno, inspirando-se em Michel Foucault. Bem de acordo com o ceticismo típico do pós-modernismo, que nega qualquer realismo do objeto, achou ser o gênero em questão constituído precariamente, mediante alianças provisórias e na descontinuidade, bem como suscitado pela agência de um discurso ou episteme (entendido como uma rede categorial constitutiva do objeto). Esta maneira de ver, fundamentada na suposição de que, além de serem estreitamente vinculados – o que é correto –, conhecimento e linguagem constituem no fundo uma mesma coisa, não passa de um reducionismo simplificador. A posição pós-moderna deriva de premissas mal fundamentadas. E trata-se somente de uma postura entre várias outras, como os próprios pós-modernos, se fossem coerentes com os seus princípios céticos e perspectivistas, deveriam ser os primeiros a reconhecer. Cf. por exemplo LEUTRAT, Jean-Louis. *L'alliance brisée: Le Western des années 1920*. Lyon: Institut Lumières, 1985. Para a crítica da identidade espuriamente estabelecida pelo pós-estruturalismo e pelo pós-modernismo entre conhecimento e linguagem, ver SCHAFF, Adam. *Linguagem e conhecimento*. Traduzido por Manuel Reis. Coimbra: Almedina, 1974.

⁷ LOTMAN, Yuri M. *Cultura y explosión: Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Traduzido por Delfina Muschietti. Barcelona: Gedisa, 1999 [1993]. p. 230-231.

⁸ Idem, *ibidem*, p. 96-111.

⁹ Idem, *ibidem*, p. 106-108.

¹⁰ O termo subtexto tal como empregado por Yuri Lotman foi adotado neste artigo por sua comodidade. Convém recordar, no entanto, que ele pode ter outros sentidos, por exemplo o de um texto que está subjacente ao texto ostensivo ou imediatamente dado e, mais difícil de perceber, só se revela mediante análise.

¹¹ CIMENT, Michel; LOISEAU, Jean-Claude; MAGNY, Joël. *La petite encyclopédie du cinéma*. Paris: Éditions du Regard; Réunion des Musées Nationaux, 1998. p. 188-191.

¹² FICHA TÉCNICA: Duração: versão completa: 171 minutos; também mostrado em versão de 150 minutos; Estúdios: South Pacific Enterprises e Twentieth-Century Fox; Diretor: Joshua Logan; Produtor: Buddy Adler; Roteirista: Paul Osborn; Música: Richard Rodgers, com letra de Oscar Hammerstein; Edição: Robert L. Simpson; Cinematografia: Leon Shanoy; PERSONAGENS E INTÉRPRETES PRINCIPAIS: Émile de Becque: Rossano Brazzi (dublado nas partes cantadas por Giorgio Tozzi); Nellie Forbush: Mitzi Gaynor; Tenente Joseph Cable:

John Kerr (dublado nas partes cantadas por Bill Lee); Bloody Mary: Juanita Hall (dublada nas partes cantadas por Muriel Smith); Liat, sua filha: France Nuyen; Luther Billis: Ray Walston.

¹³ FICHA TÉCNICA: Duração: 152 minutos; Estúdios: Mirish Pictures e United Artists; Diretores: Robert Wise e Jerome Robbins (Robbins foi também o coreógrafo); Produtor: Robert Wise; Roteirista: Ernest Lehman; Música: Leonard Bernstein, com letra de Stephen Sondheim; Edição: Thomas Stanford; Cinematografia: Daniel L. Fapp; PERSONAGENS E INTÉRPRETES PRINCIPAIS: Maria Nunez: Natalie Wood (dublada nas partes cantadas por Marni Nixon); Tony Wycek: Richard Beymer (dublado nas partes cantadas por Jimmy Bryant); O chefe dos Jets, Riff Lorton: Russ Tamblyn; O chefe dos Sharks, Bernardo Nunez: George Chakiris; Anita, namorada de Bernardo: Rita Moreno (dublada nas partes cantadas por Betty Ward); Oficial de polícia Krupke: William Bramley; Policial Schrank: Simon Oakland; Doc: Ned Glass

¹⁴ KAEL, Pauline. Op. cit., p. 34.

¹⁵ Um dos poucos textos brasileiros a abordar o filme musical como gênero – não de um ponto de vista semiótico, porém – é: VIEIRA, João Luiz. “Cinema e *performance*”. In: XAVIER, Ismail (org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 337-351, capítulo que contém aspectos de interesse. Está mais voltado, no entanto, para filmes musicais desprovidos de um verdadeiro enredo, próximos em estrutura aos *shows* musicais de variedades encenados nos teatros (por exemplo e sobretudo os filmes de Busby Berkeley). Aborda, porém, *West Side story* e, a meu ver, contém a respeito um erro grave. Interpreta a oposição *Jets/Sharks* como “centro e periferia ou império e colônia”. Ora, o *script* do filme deixa claríssimo que os *Jets*, embora sem dúvida brancos, são filhos de imigrantes europeus recentes (poloneses e outros eslavos, gregos, irlandeses, italianos), de fato quase tão discriminados quanto os próprios caribenhos. Certamente não é possível ver neles jovens W.A.S.P.s (*White Anglo-Saxon Protestants*), isto é, oriundos da elite! Aliás, se fossem, certamente não estariam brigando pela supremacia num bairro pobre como o que o filme mostra. Outrossim, os pontos de vista contrastantes entre rapazes e moças portorriquenhos na canção *America* refletem algo real: havia mais chances das imigrantes jovens do sexo feminino vindas do Caribe conseguirem empregos melhores do que os rapazes.

¹⁶ FICHA TÉCNICA: Duração: 170 minutos; Estúdio: Warner Bros.; Diretor: George Cukor; Produtor: Jack Warner; Roteirista: Alan Jay Lerner (baseado em peça teatral de Bernard Shaw); Música: Frederick Lowe, com letra de Alan Jay Lerner; Edição: William H. Ziegler; Cinematografia: Harry Stradling; Direção de Arte: Cecil Beaton; PERSONAGENS E INTÉRPRETES PRINCIPAIS: Professor Henry Higgins: Rex Harrison; Eliza Doolittle: Audrey Hepburn (dublada nas partes cantadas por Marni Nixon); Alfred P. Doolittle, pai de Eliza: Stanley Holloway; Coronel Pickering: Wilfrid Hyde-White; Freddy Emsford-Hill: Jeremy Brett (dublado nas partes cantadas por Bill Shirley); Senhora Pearce, governanta: Mona Wishbourne; Zoltan Karpathy: Theodore Bikel.

Artigo recebido em junho de 2012. Aceito em agosto de 2012.