


**Gênero discursivo cinema, o filme
musical: análise dialógica de
*Across the Universe***



Nicole Mionj Serni

UNESP  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

NICOLE MIONI SERNI

**GÊNERO DISCURSIVO CINEMA, O FILME MUSICAL: ANÁLISE
DIALÓGICA DE *ACROSS THE UNIVERSE***

ARARAQUARA
2014

NICOLE MIONI SERNI

**GÊNERO DISCURSIVO CINEMA, O FILME MUSICAL: ANÁLISE
DIALÓGICA DE *ACROSS THE UNIVERSE***

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da UNESP/Araraquara, para obtenção do título de Mestre em Linguística e Língua Portuguesa.

Orientador: Luciane de Paula

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

Bolsa: CNPq (Proc. N. 132467/2012-7)

Araraquara

2014



Serni, Nicole Mioni

Gênero discursivo cinema, o filme musical: análise dialógica de *Across the Universe* / Nicole Mioni Serni – 2014

155 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Lingüística e Língua Portuguesa) –
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de
Ciências e Letras (Campus de Araraquara)

Orientador: Luciane de Paula

1. Cinema. 2. Diálogo. 3. Filmes musicais. I. Título.

NICOLE MIONI SERNI

**GÊNERO DISCURSIVO CINEMA, O FILME MUSICAL: ANÁLISE
DIALÓGICA DE *ACROSS THE UNIVERSE***

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da UNESP/Araraquara, para obtenção do título de Mestre em Linguística e Língua Portuguesa.

Orientador: Luciane de Paula

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

Bolsa: CNPq (Proc. N. 132467/2012-7)

Data da defesa: 14 de fevereiro de 2014

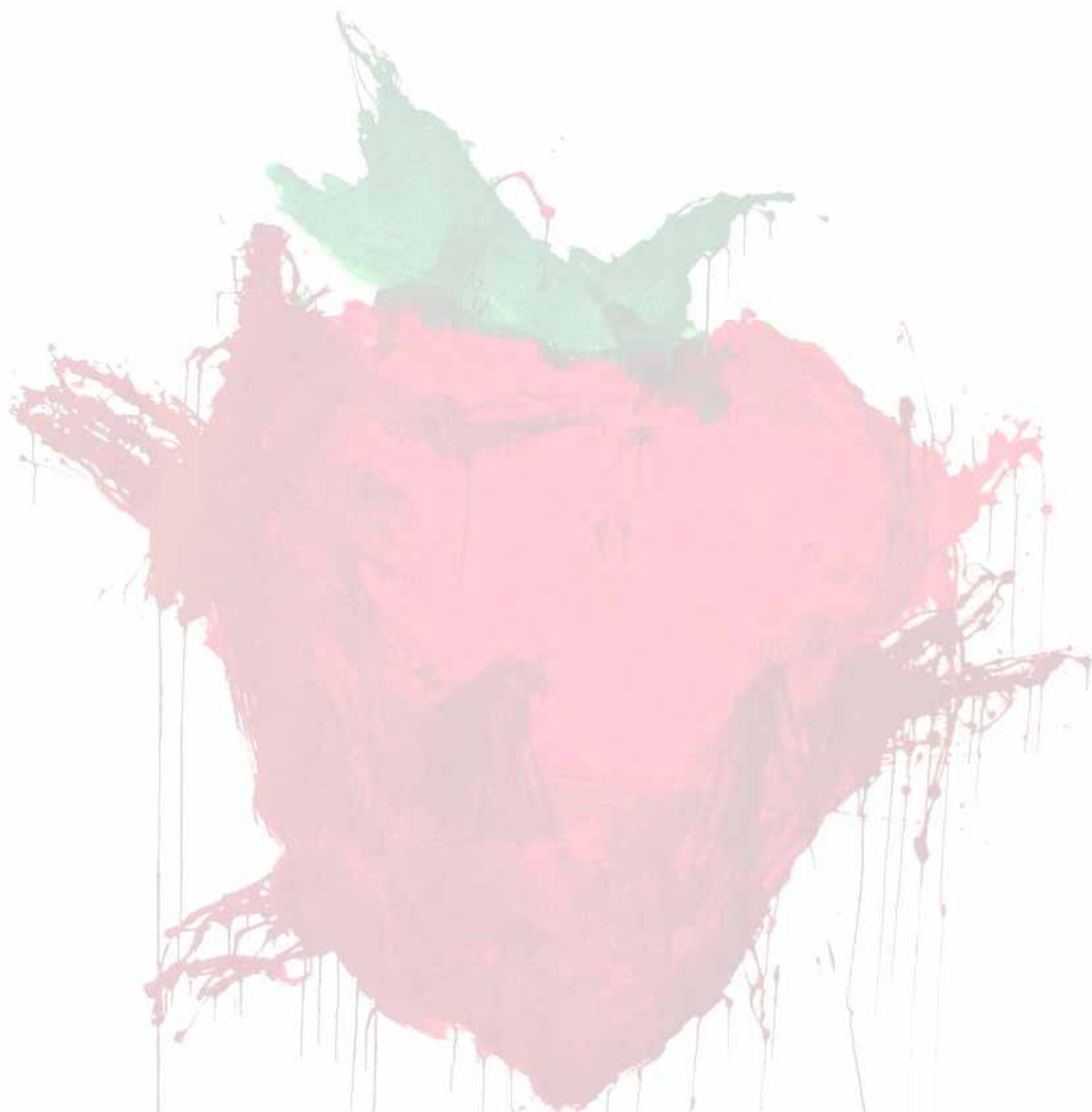
MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e orientador: Profa. Dra. Luciane de Paula (UNESP/Araraquara)

Membro titular: Profa. Dra. Marina Célia Mendonça (UNESP/Araraquara)

Membro titular: Profa. Dra. Grenissa Bonvino Stafuzza (UFG/Catalão)

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara



Aos meus pais, familiares, amigos e
professores que apoiaram e contribuíram
para a construção desta pesquisa.

Agradecimentos

Agradeço a Deus, por iluminar o meu caminho.

Aos meus pais pela paciência e suporte para simplesmente tudo.

À Luciane de Paula, por muito mais do que orientação acadêmica, por (re)forma-ção de vida e de sujeito(s) em mim, por me ensinar a trilhar caminhos que eu não imaginava ser capaz, pela sabedoria do “puxar a orelha” na hora certa, possibilitando meu crescimento pessoal e acadêmico. Pelo esforço e dedicação ao assistir o filme comigo, por abrir meus olhos para tudo que eu até então “pensava” não ver. Pela paciência, nos momentos em que seu “pé de coelho” parecia mais um “pé de pato” de tão perdido e desajeitado. Um singelo agradecimento aqui escrito não poderá expressar o tamanho da minha gratidão, feito que a arte se reflete na vida (e vice-versa) que meu agradecimento seja refletido na vida, e em todos os caminhos que ainda espero percorrer ao seu lado.
Muito obrigada.

Aos colegas do programa e aos grupos GED e SLOVO, por partilharem comigo leituras de textos e de mundo. Em especial, Cezinaldo, Nathalia, Lígia, Camila, Thiago, Amanda, Radamés, Patrick e Bárbara.

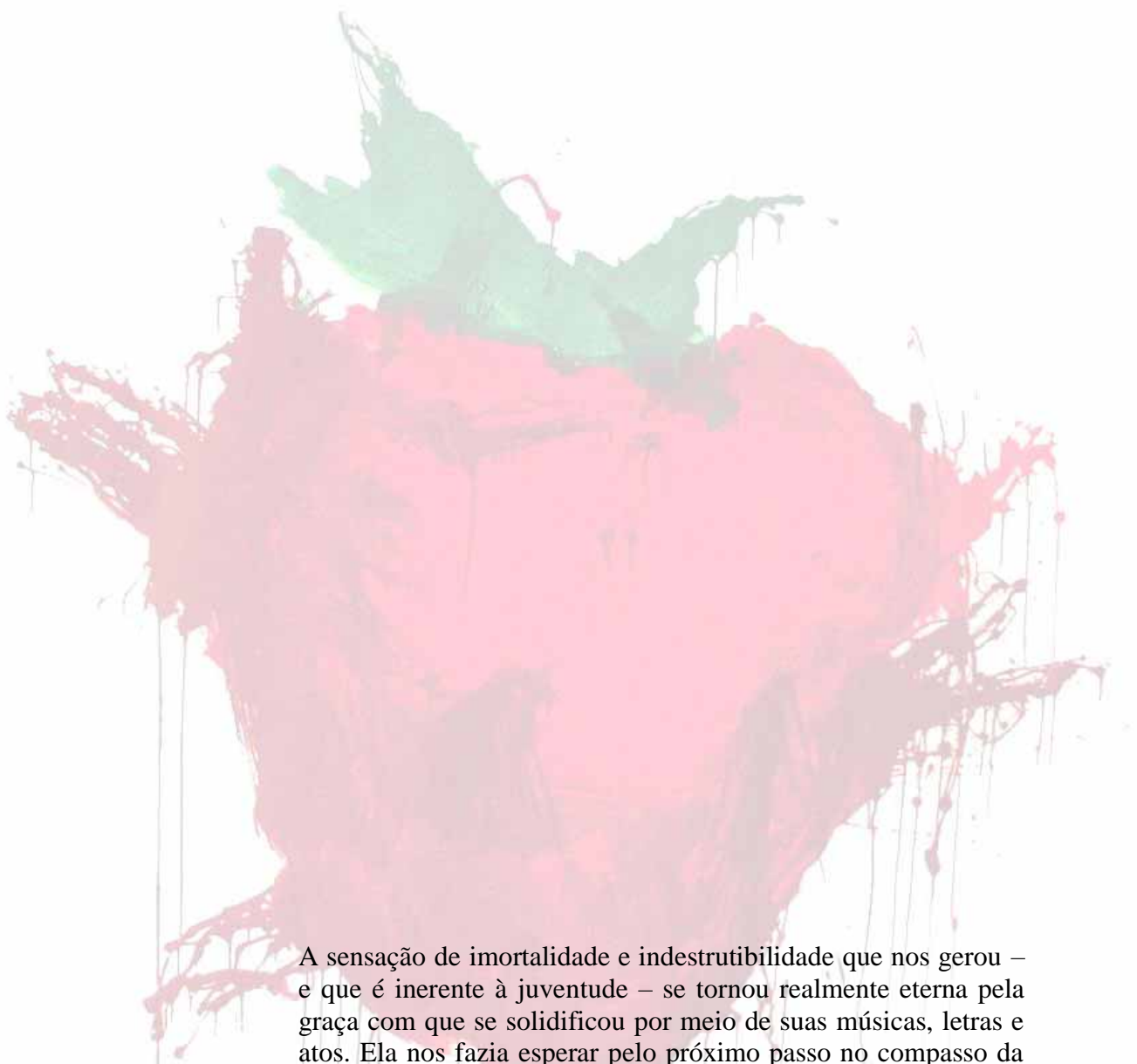
À Jéssica, pela companhia, de hoje e sempre. Nós nos encontramos e nos unimos na graduação, ainda bem que assim pudemos continuar na pós! Que assim seja pra o futuro também.

À Marly pela companhia amiga, pelas reflexões acadêmicas na estrada, pelas caronas e pela generosidade.

Às professoras Renata, Marina e Grenissa, pelas aulas que instigaram reflexões e pelas opiniões tão preciosas que me ajudaram a construir este trabalho.

Ao Programa de Pós Graduação em Linguística e Língua Portuguesa.

Ao CNPq pela bolsa fornecida.



A sensação de imortalidade e indestrutibilidade que nos gerou – e que é inerente à juventude – se tornou realmente eterna pela graça com que se solidificou por meio de suas músicas, letras e atos. Ela nos fazia esperar pelo próximo passo no compasso da vida e no tempo do giro da roda da fortuna. E nos colocava sempre em atitude meio guerreira na guarda do idealismo cultural, aceitando como realmente válido e concreto apenas o que nos muda e nos transforma em nosso cerne – apenas o que consegue, como acontecia com os *Beatles*, transcender nossos filtros e barreiras intelectuais, que sempre tendem a resistir ao novo e a nossa consequente mudança. Nós todos, nós mutantes, nós resultado da graça recebida e assimilada, conseguimos deixar de alguma forma indelével o nosso reflexo, o eco da imagem e do som que os *Beatles* nos deram como matéria-prima para esculpir a nossa história.

Sérgio Dias - Mutantes (2007)

RESUMO

Ao considerar o cinema musical como um gênero fértil para o estudo de diálogos entre gêneros, esta pesquisa reflete acerca do filme musical *Across the Universe* (2007), de Julie Taymor, em sua arquitetura (forma, estilo e conteúdo). O gênero cinema e o gênero canção encontram-se em constante diálogo no musical e, especificamente, no *corpus* aqui trabalhado. As canções inseridas no filme são todas compostas pela banda britânica *The Beatles*. As relações dialógicas e as genericidades reconhecidas nesta pesquisa são trabalhadas sob a ótica dos estudos do Círculo de Bakhtin e 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 cinema como característico por ser composto por outros gêneros que a ele se incorporam e fundem em sua composição, como ocorre em *Across the Universe*, em que a canção e a dança, por exemplo, são parte da construção do cinema musical.

Palavras-Chave: Cinema; Diálogo; Gêneros do discurso.

ABSTRACT

Considering cinema as a fertile genre for the studies of dialogue between genres this research thinks about the musical film *Across the Universe* (2007), by Julie Taymor, in its architectonic (form, style and content). The cinema genre and the song genre are in constant dialogue in the musical film and specifically in the *corpus* chosen. The songs within the movie are all composed by the british band *The Beatles*. The dialogical relations and the genres recognized in this research are analyzed within the perspective of the studies of the Bakhtin Circle Bakhtin, and aim to analyze how the movie *Across the Universe* incorporates the songs by *The Beatles* and in which way the musical dialogues with the lyrics of each song and with each situation in which they are sung in the movie. Within the dialogical perspective of the Circle the analysis of the movie makes it possible to recognize the cinema as composed by other genres that are incorporated within its composition, such as in *Across the Universe*, in which song and dance are part of the composition of the musical film.

Keywords: Cinema; Dialogue; Genres of discourse.



LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Jimi Hendrix.....	27
Figura 2: Cena do filme com Sadie e Jojo.....	28
Figura 3: O ônibus de Kesey.....	32
Figura 4: Cena do filme com o ônibus.....	33
Figura 5: Frente do ônibus de Kesey.....	33
Figura 6: Frente do ônibus do filme.....	34
Figura 7: Cena em que Jude canta “Strawberry Fields Forever”.....	34
Figura 8: Cena em que a granada se torna um morango.....	35
Figura 9: Cena em que as personagens viajam no ônibus do Doutor Robert.....	36
Figura 10: Cena em que são apresentados números circenses.....	37
Figura 11: Foto do concerto dos Beatles.....	46
Figura 12: Cena do concerto no filme.....	46
Figura 13: “Tio Sam” canta.....	56
Figura 14: Sadie cantando para Jojo.....	57
Figura 15: Prudence canta para Sadie.....	57
Figura 16: Pôster do filme.....	67
Figura 17: Recorte do encarte do DVD.....	67
Figura 18: Cena do filme com máscaras.....	68
Figura 19: Cena do filme com máscaras.....	69
Figura 20: Julie criando as máscaras para o musical.....	69
Figura 21: Musical do Rei Leão.....	70
Figura 22: Julie Taymor criando uma máscara.....	70
Figura 23: O Musical do Homem Aranha.....	71
Figura 24: Cena de Jude na praia.....	73
Figura 25: Cena da fusão de Jude com as ondas do mar.....	74
Figura 26: Cena das ondas do mar enquanto se escuta Helter Skelter.....	74
Figura 27: Cena com o título do filme.....	77
Figura 28: Cena com o globo dourado.....	81
Figura 29: Cena do casal no baile.....	81
Figura 30: Cena do casal na boate.....	82
Figura 31: Cena da banda na Inglaterra.....	83
Figura 32: Foto do Cavern Club.....	84
Figura 33: Foto do Cavern Club.....	84
Figura 34: Caminho em que Jude e Max se conhecem.....	87
Figura 35: Lucy na cabine durante a passeata.....	89
Figura 36: Cena da despedida na Inglaterra.....	90
Figura 37: Cena da despedida nos EUA.....	90
Figura 38: Cena em que aparece Prudence.....	91
Figura 39: Vietnamitas na água.....	91
Figura 40: Cenas da líder de torcida.....	92
Figura 41: Cenas em que Jude e Prudence pedem carona.....	94
Figura 42: Coreografia no jogo de basquete.....	95
Figura 43: Cena do jantar em família.....	97
Figura 44: Cena em que Jude canta no boliche.....	98
Figura 45: Escada que a câmera desce.....	99
Figura 46: Esquina do apartamento em que os jovens vivem.....	99
Figura 47: Cenas dos funerais.....	100

Figura 48: Cena em que Prudence aparece machucada.....	101
Figura 49: Cena do filme em que a figura canta.....	103
Figura 50: Cenas das janelas no exército.....	105
Figura 51: Cena que Max rasga o pacote	105
Figura 52: Cena em que aparecem as figuras dos soldados	106
Figura 53: Cena em que os militares dominam os jovens	107
Figura 54: Cena em que a estátua é carregada.....	107
Figura 55: Cena em que o homem vira produto	108
Figura 56: Quadro Decalcomania, 1966, de Magritte	110
Figura 57: Quadro Os valores pessoais, 1952.	111
Figura 58: Quadro O belo mundo, de Magritte	111
Figura 59: Cena em que o fundo se torna um céu azul.....	112
Figura 60: Cena em que Prudence se encontra fora do quarto	112
Figura 61: Cena com a passeata em que os jovens se encontram.....	113
Figura 62: Morangos na tinta.....	114
Figura 63: Morangos como bombas	114
Figura 64: Morangos enfileirados.....	115
Figura 65: Cena com Joe Cocker.....	117
Figura 66: Joe Cocker no Woodstock.....	118
Figura 67: Cena com Jo-jo.....	119
Figura 68: Cena de Jo-jo no Village	119
Figura 69: Cena com uso de LSD.....	122
Figura 70: Cena com velocidades diferentes da câmara.....	123
Figura 71: Cena com cores vibrantes	123
Figura 72: Cena do grupo em um ônibus colorido	124
Figura 73: Os jovens adentrando o circo	125
Figura 74: O Circo de Mr. Kite	125
Figura 75: Cena em que cantam Because	126
Figura 76: Cenas embaixo d'água	126
Figura 77: Cena de Max sozinho	127
Figura 78: Cena do manifesto.....	128
Figura 79: Cena das dançarinas vietnamitas.....	129
Figura 80: Cena do concerto no topo do prédio	129
Figura 81: Cena de “Lucy in the sky”	130

Sumário

INTRODUÇÃO.....	12
1 PLANO DE FUNDO DE CADA TOMADA: O CONTEXTO.....	22
1.1 Através do universo da contracultura.....	22
1.2 The fab four: tempo de Beatles.....	37
2 POSICIONAMENTO DA CÂMERA: SUBSÍDIOS TEÓRICOS.....	49
2.1 Diálogo e Enunciado.....	49
2.2 Signo ideológico.....	51
2.3 Sujeito(s).....	53
2.4 Exotopia e Cronotopia.....	55
2.5 Os gêneros do discurso.....	58
2.6 O artístico e o social: (re)forma-ação do gênero.....	61
3 CANÇÃO EM (RE)AÇÃO: ANÁLISE DE CENAS DE <i>ACROSS THE UNIVERSE</i>	66
3.1 Histórias que se escutam, canções que se contam.....	72
3.2 Os olhos da prudência, as mãos da violência.....	102
3.3 Turnê mágica e misteriosa da vida.....	116
4 (IN)ACABAMENTO: CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	132
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	134
ANEXO.....	137
Letras das canções analisadas.....	137

INTRODUÇÃO

Desde o primeiro filme considerado “musical”, *O Cantor de Jazz* (1927), de Alan Crosland, até os dias atuais, foram criadas diversas (re)leituras desse tipo de filme que possui, essencialmente, a canção no interior de suas tramas. Mais que incorporar, a canção se faz presente nesse tipo de construção fílmica de maneira constitutiva. Sem ela, o gênero musical inexistiria. Ora a serviço do enredo ou de algum personagem, ora como protagonista – com o enredo todo ou cenas ou algumas falas voltadas a ela –, a canção faz parte da arquitetura do musical. Logo, mais que uma releitura ou incorporação de um gênero por outro, a canção integra a composição do musical. Nesse sentido é que o presente trabalho busca refletir sobre a especificidade do filme musical tendo como foco principal a sua constituição intergenérica¹ (a importância da canção ou mesmo da música na arquitetura² do filme). O estudo do cinema como intergenérico possui como objeto delimitado o filme *Across the Universe* (2007), de Julie Taymor, que possui, em sua construção, apenas canções da banda britânica *The Beatles*.

Estudar a construção do musical, que possui, em sua composição, outros gêneros além da música e da canção (dança, fotografia etc) é relevante para o estudo dos gêneros discursivos (no caso da pesquisa aqui desenvolvida, baseada na abordagem dialógica do Círculo³) e para a compreensão de como o cinema constitui-se de outros gêneros.

O enunciado fílmico pode se subdividir em tipos específicos que revelam a forma composicional cinematográfica e o estilo autoral de cada diretor. Investigar como a arquitetura do musical é composta é a preocupação central deste trabalho. A escolha por pesquisar esse tipo de filme apareceu em função do questionamento acerca de como ocorre a sua constituição, uma vez que dele é marcado, de maneira mais declarada, já

¹ A questão dos intergêneros é aqui entendida como uma situação em que dado gênero faz parte da composição de outro gênero, ou seja, não será considerado intergênero o caso de simples presença de um gênero no interior de outro, mas sim um gênero como parte essencial da construção de outro gênero. Esta concepção será discutida com mais detalhes no capítulo teórico.

² Ao se utilizar “arquitetônica”, nesta pesquisa, o conceito é compreendido como a análise do “todo” do objeto em questão, ou seja, a construção do filme musical escolhido em sua totalidade, ainda que por vezes sejam feitos recortes de cenas e canções, a análise se liga sempre à composição do filme considerando-o em seu todo, em sua arquitetura.

³ Como Círculo de Bakhtin esta pesquisa compreende um conjunto de autores e suas obras, não somente o que Bakhtin escreveu. A escolha por esta posição demonstra que o presente trabalho não tem como objetivo a discussão sobre a autoridade precisa dos diversos textos produzidos pelos pensadores entre os quais se encontra Bakhtin, mas sim considerar o Círculo como um todo dialógico de sujeitos autores.

destacada em sua designação, por um outro gênero, a canção e a música⁴. 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).

O filme em questão demonstra como as formas típicas de enunciados de outros gêneros, conforme explica Bakhtin (2003) acerca da concepção de gênero, são incorporadas à sua arquitetura e lhe alteram as características. O trabalho com a análise do cinema musical permite o estudo das formas de incorporação de diferentes genericidades pelo cinema, bem como permite pensar que alguns gêneros, mais que incorporados, constituem a forma composicional de determinado enunciado fílmico, dando a ele características tão específicas que o tornam um tipo no interior do gênero cinematográfico. O filme selecionado como objeto desta pesquisa, por exemplo, traz em seu interior a canção como outro gênero que compõe uma especificidade fílmica: o musical. A importância do presente trabalho se encontra na contribuição que se pretende realizar para o entendimento da formação de gêneros a partir da relação com outros gêneros, como concebe Bakhtin (*idem*). O filme *Across the Universe* pode ser reconhecido como um exemplar de musical, dada a peculiaridade da presença da canção na construção da narrativa (como fala das personagens e também expressão temática narrativa), elemento constitutivo essencial do enunciado fílmico.

As variações no interior da formação dos gêneros demonstram a sua relativa estabilidade, pois, se por um lado, o musical preserva características e utiliza técnicas cinematográficas de construção (enquadramento, iluminação, encenação, entre outras), ou seja, não deixa de ser cinema; por outro, ele assume uma especificidade, a música e a canção, a dança e a coreografia (depende do filme) como elementos fundamentais que constituem esse tipo de enunciado, ou seja, uma maneira (forma) particular de cinema. Se, para o Círculo russo, os gêneros são relativamente estáveis, tem-se de considerar tanto sua estabilidade quanto a possibilidade de ruptura com tal estratificação, pois é ela que gera, segundo Sobral (2011), outros tipos ou mesmo outros gêneros, dada a gama de possibilidades de construção enunciativa, que leva em consideração o estilo autoral e a forma composicional dos gêneros discursivos, pensados em sua arquitetônica, nas

⁴ Canção e música são, neste trabalho, diferenciadas, conforme será comentado no capítulo de análise, canção é aqui considerada um gênero composto essencialmente por letra e música, sendo cada um destes dois um gênero diferente, que juntos, compõem o gênero canção.

esferas de atividade que são produzidos e circulam, bem como para que fim e que público e em que circunstâncias serão recebidos.

A canção, gênero presente essencialmente no musical, é considerada intergenérica por Paula (2012), pela sua constituição de fusão entre letra, música e performance. No filme, a canção é um gênero integrante de sua arquitetura enunciativa (não se trata aqui de pensar a trilha sonora, presente na maior parte dos filmes – este seria um caso de incorporação simples de um gênero por outro, mas, no musical, mais que incorporação, a canção ou a música compõem o enunciado cinematográfico), uma vez que desempenha papéis próprios da e na narrativa: ora ela estrutura falas de personagens, ora assume a função do narrador junto com a câmera etc. Assim, a composição cinematográfica do musical é intergenérica porque se caracteriza como parte integrante essencial da sua produção: diferente de outros filmes, em que a canção ou a música pode ser retirada sem grande dano à narrativa e à constituição do enunciado, no musical, a retirada da canção ou da música é impensável, uma vez que, sem ela, toda a narrativa se esvai, é destruída, já que ela é também o enunciado fílmico: sua forma composicional. A canção, aqui considerada, como explica Paula (*idem*) como um gênero, é um dos grandes elementos de construção do filme musical. A sua presença, da maneira como se apresenta nesse tipo de produção específica é, de fato, constitutiva, pois parte essencial da formação do filme musical.

O conceito de diálogo, conforme discutido pelo filósofo russo e pelos demais integrantes do Círculo, é basilar à teoria analítica proposta por eles 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 provoca e é provocado por outros enunciados que, por sua vez, gera e é gerado por outros, todos em relação dialógica.

Essa relação 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” (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 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 diálogo⁵, 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 e recupere outro enunciado.

No *corpus* desta pesquisa, os diálogos ocorrem, principalmente, entre a narrativa fílmica e as canções de *The Beatles* que a constituem, assim como a situação histórica vivida pela banda britânica dialoga com a época dos Estados Unidos retratada na obra⁶: a contracultura dos anos 60/70. Ainda que, obviamente, existam outras relações no discurso em análise, deve-se levar em conta que é impossível esgotá-las, principalmente ao se considerar a concepção de diálogo do Círculo, adotada nesta pesquisa. As relações entre as citações internas e externas que transparecem no filme escolhido promovem interdiscursividades/intertextualidades que serão analisadas ao longo deste texto.

Os interdiscursos podem ser considerados diálogos reconhecidos entre enunciações distintas, enquanto as intertextualidades, por sua vez, são diálogos mais palpáveis e concretos, como os casos de diálogo de um enunciado incorporado num outro. O diálogo intertextual pode ser considerado um tipo de interdiscursividade, enquanto diálogos mais abstratos (interdiscursivos) nem sempre são, necessariamente, intertextuais. Segundo Fiorin:

Há claramente uma distinção entre as relações dialógicas entre enunciados e aquelas que se dão entre textos. Por isso, chamaremos qualquer relação dialógica, na medida em que é uma relação de sentido, interdiscursiva. O termo *intertextualidade* fica reservado apenas para os casos em que a relação discursiva é materializada em textos. Isso significa que a intertextualidade pressupõe sempre uma interdiscursividade, mas que o contrário não é

⁵ Diálogo, aqui, compreendido de maneira ampla, tal qual o ponto de vista bakhtiniano, ou seja, não somente face a face, no *stricto sensu*, mas também e, principalmente, entre sujeitos e enunciados (sujeito-sujeito; enunciado-enunciado; sujeito-enunciado), considerado como resposta. Afinal, conforme afirmam Clark e Holquist (1998, p. 238), “Um diálogo no sistema de Bakhtin é um dado oriundo da experiência passível de servir de paradigma econômico para uma teoria que abarque dimensões mais globais”. Segundo Marchezan (*In BRAIT*, 2010, p. 162), “As ‘dimensões mais globais’, a que se refere mais diretamente a citação, dizem respeito à comunicação, mas se pode manter a mesma proposição para o âmbito da linguagem (...), uma vez que a comunicação é a essência da linguagem na reflexão bakhtiniana, que considera ficcional a linguística que abstrai a comunicação, tanto a que o faz para ressaltar sua função expressiva, quanto a que renuncia a ela para conformar um objeto científico mais homogêneo.”

⁶ Os contextos históricos, tanto o vivido pela banda quanto o retratado no filme, serão discutidos no capítulo 1.

verdadeiro. Por exemplo, quando a relação dialógica não se manifesta no texto, temos interdiscursividade, mas não intertextualidade. No entanto, é preciso verificar que nem todas as relações dialógicas mostradas no texto devem ser consideradas intratextuais¹. (2006, p.181)

Os termos intertextualidade e interdiscursividade se referem sempre a diálogos presentes na comunicação, porém, o primeiro designa o dialogismo presente entre textos, explicitamente referenciados; e o segundo, entre discursos, não necessariamente de maneira evidente. Ambos os conceitos específicos de dialogismo aqui expostos são fundamentais para a compreensão das manifestações dos diálogos presentes na análise do *corpus* desta pesquisa. Intertextualidade e interdiscursividade são modos particulares de diálogo, porém, não os únicos possíveis. Todas as relações que serão analisadas no interior do filme reconhecerão o *corpus* como um exemplar do filme musical, uma forma composicional específica do cinema. Bakhtin, ao tratar da questão dos gêneros, reitera sua definição de enunciado. Afirma que o mesmo, compreendido como unidade da comunicação verbal, é delimitado pela alternância entre o “eu” e o “outro”.

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

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

Os gêneros incluem os diálogos cotidianos bem como enunciações da vida pública, institucional, artística, científica e filosófica. Isso ocorre porque eles surgem na esfera prosaica. Do ponto de vista do dialogismo, a prosaica é a esfera mais ampla das formas culturais no interior das quais outras esferas são experimentadas.

O estudo dos gêneros como formas relativamente estáveis deve considerar também a importância do contexto comunicativo no qual cada gênero em questão se encontra, o contexto em que é produzido, em que circula e que é recebido. Isso porque os gêneros são formas comunicativas que não são adquiridas em manuais, mas nos processos interativos.

O gênero discursivo, segundo Machado (2005, p. 158), concebido como uso, com finalidades comunicativas e expressivas, não é ação deliberada, mas deve ser dimensionado como manifestação da cultura. Nesse sentido, (...) é dispositivo de organização, troca, divulgação, armazenamento, transmissão e, sobretudo, de criação de mensagens em contextos culturais específicos.

Ao escolher como *corpus* deste trabalho o cinema, reconhece-se a sua produção em diálogo com outros gêneros. No caso do musical, essa característica é tão constitutiva que torna a sua forma composicional intergenérica, e o exemplo a ser analisado, como já dito, é o enunciado de *Across the Universe*. Como já comentado, este filme dialoga com as canções da banda britânica *The Beatles* e o contexto histórico dos anos 60/70, assim como incorpora outros gêneros em sua constituição, como a dança e a fotografia, por exemplo. Todavia, diferente da canção, estes gêneros são incorporações que não necessariamente caracterizam o gênero musical, como é o caso da canção, ainda que no filme escolhido, eles possuam papel essencial. Acredita-se, pela pesquisa feita, que seriam traços estilísticos autorais da direção do filme (o mesmo tipo de filmagem coreográfica ocorre em montagens super destacadas realizadas pela diretora, como é o caso da peça musical *O Rei Leão*, sucesso de bilheteria da Broadway por anos que tem ganhado palcos de diversos países pelo mundo, por exemplo).

Como os diálogos ocorrem entre enunciados e entre sujeitos, esta pesquisa também se centra na concepção de sujeito que, para Bakhtin, está diretamente relacionada ao conceito de língua. Os estudos do Círculo discorrem sobre o sujeito sempre como um ser social, inserido num contexto de enunciação em que o outro é considerado um sujeito ativo. Assim, o sujeito é, no mínimo, dois: “eu” e “outro”. A língua e a linguagem constroem o sujeito tanto quanto o sujeito se constrói por elas, pois “O ser, refletido no signo, não apenas nele se reflete, mas também refrata”, segundo Bakhtin/Volochínov (1992, p. 46).

O Círculo russo compreende que na situação de interação confrontam-se dois sujeitos: um primeiro, que enuncia e o outro, que responde, sendo que este segundo se torna também um sujeito ativo, re-ativo, reagente e responsivo. Responsividade esta que pode levar à construção de uma obra estética, como o objeto escolhido para a análise na presente pesquisa. Deste ponto de vista é que o trabalho será abordado e a justificativa da perspectiva teórica adotada ocorre porque o *corpus* a pede, uma vez que o filme escolhido foi reconhecido como gênero discursivo, constituído por outros gêneros como a canção, parte integrante da composição do musical. Deste modo a análise do

enunciado *Across the Universe* pedia que os estudos do Círculo sobre diálogo e gêneros discursivos, por exemplo, fossem mobilizados para o trabalho com o *corpus* escolhido. Esta perspectiva teórica foi a escolhida, e não outra, pois acredita-se que as obras do Círculo apresentem fundamentos para as análises do objeto, considerando-o como gênero discursivo. Isso é importante porque a teoria não é uma camisa de força, uma forma onde tudo deve caber. Ao contrário, ela é o instrumental que colabora para a compreensão do *corpus*, que é por ele solicitado, e é essa a perspectiva aqui adotada.

Em vez de haver um conjunto de signos de sentidos determinados de uma vez por todas, imutáveis, há, antes, um conjunto de possibilidades de produção de sentidos, a par de significações (no sentido bakhtiniano). Essas possibilidades, indefinidas até que alguém fale, só se tornam realidade na interação e de acordo com suas necessidades. Por isso, quando se escolhe algo para ser dito também já se compreende e avalia o que será proferido de acordo com as relações sociais e históricas que estão presentes nessa interação em especial. Considerar apenas a estabilidade dos gêneros significa colocá-los numa forma fixa que não lhes permite a vivacidade que possuem, bem como considerar apenas a sua mobilidade não permite compreender a recorrência que têm. Por isso, a presente pesquisa prevê o jogo entre o estável e a mobilidade, pois é assim que se acredita, em concordância com a perspectiva teórica acolhida, que o gênero se forme e comporte: em sua relatividade estável, jamais estática.

Os objetivos deste trabalho podem ser divididos em Geral e Específicos. O objetivo geral será refletir, por meio de uma análise dialógica específica (de *Across the Universe*), acerca da constituição da arquitetônica do filme musical com sua especificidade cinematográfica, composto como intergenérico, interdiscursivo e intertextual. Já os objetivos específicos são: analisar como o filme musical *Across the Universe* utiliza as canções de *The Beatles* como parte composicional de seu discurso e compreender, por meio de sua análise, as relações existentes no filme com as questões políticas e sociais norte americanas dos anos sessenta e setenta, bem como com alguns acontecimentos contemporâneos.

O presente trabalho se constitui como uma pesquisa qualitativa de caráter interpretativo, composta por etapas de descrição, análise e interpretação, que partem do texto, mas o vêem sempre no âmbito de sua mobilização pelo gênero, por meio do discurso. Para isso, parte-se das concepções de gênero (composição, forma e conteúdo), sujeito e diálogo da filosofia da linguagem do Círculo de Bakhtin. Quando se descrevem os elementos de um exemplar de gênero, como no caso, o filme musical,

abordam-se as interrelações entre seus elementos e se identificam efeitos de sentido nele produzidos, o que remete, no caso do *corpus* desta pesquisa, à construção da arquitetura do musical *Across the Universe*.

Com base nas ideias desenvolvidas pelo Círculo, o sujeito (composto na e pela linguagem), constitui-se por meio e a partir do outro, da mesma maneira que o outro se constitui por meio e a partir do “eu” – relação ativa e responsiva, em movimento dialógico. A análise dialógica do *corpus* procederá sob a ótica bakhtiniana de que

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. (BAKHTIN, 1997, p. 294)

Para Bakhtin, o diálogo é a interação verbal em sentido amplo, pois a comunicação se constrói tanto pelo discurso direto quanto pelas mais tênues formas indiretas e indiretas livres. 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. Da mesma maneira, ainda que o Círculo enfatize o enunciado verbal, é possível ampliar suas afirmações para os enunciados verbo-voco-visuais (expressão emprestada de Pignatari, que a cunhou ao se referir à poesia concreta), como é o caso do cinema.

Bakhtin reitera a natureza dialógica do discurso ao escrever que “qualquer desempenho verbal inevitavelmente se orienta por outros desempenhos anteriores na mesma esfera, tanto do mesmo autor como de outros autores, originando um diálogo social e funcionando como parte dele” (1997, p. 76). Compreende-se, aqui, o desempenho enunciativo como dialógico de maneira ampla, seja ele verbal, não-verbal ou sincrético (caso do filme).

Ao definir como *corpus* um exemplar do cinema musical, este trabalho o reconhece como um gênero secundário, conceito que será discutido no decorrer do capítulo teórico, pois sua estruturação, rica em formas complexas, permite transportar situações de gêneros primários para produções mediadas pelos diversos recursos do

cinema (som, fotografia, movimento da câmera, entre outros), partindo do pequeno ao grande tempo da cultura.

Os próximos capítulos desenvolvem respectivamente o contexto, a perspectiva teórica e análise do filme *Across the Universe*. O texto foi estruturado desta maneira a fim de apresentar ao leitor, primeiramente, o contexto histórico e cultural que dialoga com a obra cinematográfica. Em seguida o capítulo a respeito da teoria discorre sobre a perspectiva dos estudos do Círculo, de maneira a levantar questões relevantes para a análise, que é o capítulo final.

No capítulo de contexto serão discutidas questões históricas e culturais dos anos 60 e 70, especialmente nos Estados Unidos, pois a trama do filme se passa entre EUA e Inglaterra, principalmente. Nesse capítulo, encontra-se também a discussão sobre a trajetória da banda *The Beatles*, uma vez que todas as canções que compõem o filme são de autoria do grupo britânico. O contexto foi eleito como primeiro capítulo a fim de situar o leitor em relação aos acontecimentos e valores históricos e culturais presentes na época retratada pelo filme, que coincide com os anos da trajetória da banda.

A discussão acerca do movimento da contracultura é de extrema importância para a análise do musical *Across the Universe*, pois as referências aos acontecimentos da época e ideais do movimento estão presentes ao longo do filme como, por exemplo, nas cenas que retratam os efeitos do uso de drogas alucinógenas como expansão da mente, prática que ganha força por meio de nomes como Leary, psicólogo que pesquisava os efeitos dos alucinógenos em seus pacientes e que será discutido ao longo do capítulo de contexto. A relação entre os álbuns da banda *The Beatles* e as canções encontradas no filme serão discutidas no item 1.2., em que a evolução do estilo da banda se relaciona com a evolução do rock e da contracultura.

O capítulo dois discutirá os conceitos teóricos que foram mobilizados para a análise do filme *Across the Universe*. As concepções são abordadas pela perspectiva teórica dos estudos do Círculo e se desenvolvem especialmente sobre as noções de: diálogo, enunciado, signo ideológico, sujeito, exotopia, cronotopia, gêneros discursivo, e a relação vida e arte. Todos os conceitos foram discutidos considerando o *corpus* e as reflexões possíveis a partir e por meio de *Across the Universe*.

A canção, aqui considerada como gênero, é elemento constitutivo do filme musical, como já dito, por esse motivo as diversas canções do Beatles encontradas na obra cinematográfica em questão serão citadas por vezes ao longo de todo o trabalho, de

maneira a contribuir para a compreensão dos conceitos bakhtinianos e como eles se relacionam com o filme e com a contracultura.

No último capítulo, encontra-se a análise de cenas de *Across the Universe*, consideradas exemplares relevantes para a construção da significação do filme. Ao focar em certos momentos em alguma cena ou tomada específica, a intenção não é isolar esse recorte da totalidade da obra, mas sim analisar, como exemplo, a canção e a cena como representativas da trama do filme escolhido.

Nem todas as canções de *The Beatles* reconhecidas na obra cinematográfica serão analisadas no capítulo três, uma vez que o filme é quase inteiro cantado e discutir detalhadamente cada uma das canções de *Across the Universe* seria demasiadamente extenso, além do que o objetivo maior da pesquisa aqui desenvolvida é pensar sobre a construção do gênero musical, sem necessariamente esgotar as canções presentes no filme. Desse modo, foram eleitas para o capítulo de análise as canções consideradas de maior relevância para a representação do filme como um todo, em suas diversas temáticas, entre as quais se destacam a contracultura, a guerra fria e a psicodelia como isotopias eleitas pela própria diretora do filme para a construção da obra.

1 PLANO DE FUNDO DE CADA TOMADA: O CONTEXTO

No presente capítulo será discutido o contexto histórico dos anos 60 e 70 nos Estados Unidos, que coincide com o contexto histórico da trajetória da banda *The Beatles*. O movimento cultural da época, a contracultura, também será aqui discutido, de maneira a dividir o capítulo em 1.1 e 1.2, a primeira parte se atendo às questões históricas e culturais dos anos 60 e 70, enquanto a segunda discorrerá especificamente sobre a trajetória de *The Beatles*, de maneira a trazer a importância do grupo e do contexto para a análise do filme *Across the Universe*.

1.1 Através do universo da contracultura

O contexto histórico no qual se passa a trama de *Across the Universe* é os anos 60 e 70, especialmente nos Estados Unidos. No interior do *corpus* há uma forte referência às movimentações culturais da época, com ênfase à contracultura – o movimento *hippie*, o modo de vida alternativo, o psicodelismo, as produções artísticas desenvolvidas na época, as experiências com drogas, as passeatas e movimentos pacifistas e, em especial, a guerra do Vietnã.

As inquietações que geraram grupos na sociedade norte americana já eram perceptíveis desde os *beatniks*, nos anos 50, que, com sua tradição boêmia, representavam um anarquismo romântico de contestação e agitação que, posteriormente, inspirou movimentos pacifistas que culminaram no famoso episódio chamado *flower power*, nos anos 60. Um nome expressivo da época foi William Burroughs, conhecido como Jack Kerouac, autor do livro *On the Road*, escrito em 1958. Durante os anos 50, os *beatniks* encarnaram a rebeldia marginalizada dos EUA e eram “fascinados pelas doutrinas orientais, ponto fundamental de encontro entre eles e os alegres hippies dos anos 60” (PEREIRA, 1983, p.34). Os *hippies*, assim como os *beatniks*, devotavam-se a uma vida “marcadamente sensorial” (*idem*), configurando assim um outro fenômeno de contestação, contemporâneo aos *beatniks*: “Trata-se dos *hipsters*, [...] aqueles que se opõem aos *square* – os ‘caretas’, os ‘quadrados’.” (*idem*, p.35) ou que o sistema consegue facilmente moldar. O *hipster*, ao contrário dos conformistas, inseridos no *american way of life*, é aquele que “se rebela contra aquela situação. [...] ele é aquele que se revolta e nega violentamente os valores estabelecidos. Na sociedade americana, ele pode ser definido como um “negro branco”.” (*idem*, p.35). Nesse momento

histórico, os negros fazem parte daquele grupo que “por sua posição marginalizada, se vê obrigado a manter sempre uma atitude de rebelião, uma vez que está constantemente exposto ao perigo.” (p.35-6).

Em *Across the Universe* cenas e canções ilustram a posição marginalizada do negro nos Estados Unidos nos anos 60, assim como as personagens fazem referência aos jovens que se rebelavam contra os valores estabelecidos. Na cena em que a canção “*Let it be*” é interpretada, o cenário inicial mostra um jovem negro cantando “*Let it be*” (deixe estar) em meio a um confronto entre policiais e negros, situação que ocorria na época em bairros negros dos Estados Unidos. O jovem em questão estava se escondendo, a fim de não ser atingido pelos tiros dos militares. No entanto, no cenário seguinte, o jovem aparece morto e, no seu funeral, a canção continua a ser entoada.

Essa sequência de tomadas faz referência ao preconceito e perseguição que os negros sofreram ao longo dos anos 60, não apenas nos Estados Unidos. Essas ocorrências são históricas e as cenas do filme se ligam, desse modo, a fatos reais da época. O jovem rebelde que, conforme exposto acima, também era parte do movimento da contracultura, aparece no filme na figura de Lucy, por exemplo. Uma moça que vivia a “*american way of life*”, integrante de uma família que possuía dinheiro, nada lhe faltava, no entanto, ela se torna (ao longo da trama) uma jovem cada vez mais revoltada contra a cultura vigente, que incentivava os norte americanos a servirem ao exército e participarem da guerra no Vietnã.

O contexto discutido neste capítulo está presente na trama do filme desde o início, da ambientação das cenas até a trajetória e posicionamentos das personagens. Discorrer sobre esse contexto é, então, de extrema importância para a compreensão do gênero cinema e do filme *Across the Universe*, pois a obra cinematográfica insere em sua composição referências a fatos históricos, promovendo diálogos entre a vida e a arte, em (re)leituras de valores da contracultura expressos no filme.

As guerras fria e civil, bem como a ebulição de movimentos sociais e artísticos é o pano de fundo em que surge e cresce a cultura jovem dos anos 60 e 70, especialmente nos Estados Unidos, mas também em todo o mundo. E os Beatles, com suas canções, de certa forma, ajudaram a difundir a contracultura pelo mundo – não apenas pelo álbum em que “*Lucy in the Sky with Diamonds*” (que, pelo processo de paragrama formam L.S.D., o que se confirma pelas associações figurativas aparentemente desconexas que compõem a sua letra, com uma sonoridade que parece estar em outra rotação, mais

lenta, como se descrevesse um outro estado mental) se encontra, mas por suas atitudes e pelas diversas canções, álbuns, entrevistas, documentários, filmes e demais produções.

Como já dito, a contracultura gerou inúmeras manifestações surgidas em diferentes campos, como o das Artes, segundo Paula (2007). Andy Warhol é um nome expressivo do psicodelismo, muito conhecido por sua produção tanto nas artes plásticas – pintura – quanto no cinema. Dois nomes da literatura não podem deixar de ser mencionados: Jack Kerouac (citado, explicitamente, numa das cenas de *Across the Universe* – no jantar de ação de graças, pelo pai de Max, ao se referir a quem nada “faz” da vida), com seu romance *On the Road*; e Aldous Huxley, com seu *Admirável mundo novo*, ambos, até hoje ícones da contracultura – Huxley, inclusive, muito conhecido também por seus livros *As portas da percepção* e *Céu e Inferno*, sobre experiências com a mescalina e o LSD. A música teve uma produção destacada, conforme Paula (*idem*), em particular, pelo *rock*. (*idem*, p.40). Muitas bandas surgiram no contexto dos anos 60/70 e algumas se auto designavam *underground* por serem contraculturais, tais como *The Doors* (que possui esse nome por inspiração de Huxley – *As portas da percepção* – e este, inspirado nos textos de Blake. Na verdade, a contracultura norte americana é muito influenciada também pela Revolução Francesa, pelos artistas do final do século XIX e do início do século XX), entre tantos outros.

Por meio da canção, (*rock* e *folk*) é que o público jovem massivo foi cativado. Um público “que começava a fazer deste tipo de música a expressão de seu descontentamento e rebeldia, tornando inseparáveis a música (ou a arte) e o comportamento” (*idem*, p.9).

Conforme Paula (*ibidem*), conhecido como “verão do amor”, o Festival de Monterey, realizado em São Francisco, em 1967, antecipou o Festival de Woodstock. Muitas pessoas, de diversos estados e de fora do país, mudaram-se para a cidade, invadida por um estilo de vida “paz e amor”. Nessa mesma época, os Estados Unidos haviam sido invadidos por ingleses em busca do famoso “sonho americano”, dada a crise vivida na Inglaterra e o auge da “Nova Inglaterra” (os EUA).

Ainda que *Across the Universe* narre uma aparente história de amor entre um casal de classes sociais distintas, representantes de dois países diferentes, o filme toca em questões históricas que vão muito além de uma história de amor americana.

Na verdade, o amor é pretexto para se tocar na história da contracultura norte americana e as informações quanto a ela aparecem ao longo do filme, de tal forma que o expectador, se não conhecer a sua história, pode ter uma leitura que considera apenas a

narrativa “*happy end*” que sequer é, de fato, concretizada, pois o filme termina com os dois jovens em dois telhados de dois prédios de Manhattan, especificamente no Village, local onde moravam os artistas em Nova Iorque, olhando-se de tal forma que leva o espectador a crer que se reencontraram e podem ficar juntos, mas estão, literalmente, separados. Lucy não consegue chegar até Jude porque tem sua passagem impedida pela polícia que cerca o prédio em que ele se encontra. Pode-se, então, pensar que o casal tem um amor platônico: cada qual representando um país, respectivamente, Inglaterra (Jude) e Estados Unidos (Lucy) e uma classe social, proletária/operária e média-alta, em seu “devido lugar”. E se se considerar tal possibilidade, uma vez que o filme termina com essa cena, não há “*happy end*” e não se pode pensar que a história por trás da narrativa de amor protagonizada relaciona-se unicamente com uma certa vertente de *The Beatles*, tamanhas as referências à contracultura, conforme será visto nas análises.

Por isso, a importância de, ainda que rapidamente, mencionar a constituição da contracultura. Algumas cenas, cores, tomadas cinematográficas, o figurino e até a movimentação das personagens em *Across the Universe* remetem à história da contracultura norte americana, regada a drogas alucinógenas e psicodelismo, vida alternativa em comunidades, ações contra a guerra do Vietnã e produções artísticas (o protagonista pinta; há um casal de músicos; a mocinha engaja-se no movimento contra a guerra; os protagonistas se mudam para Nova Iorque e vivem em comunidade; frequentam festas regadas a “refresco elétrico” – nome dado ao L.S.D. na época - etc).

Quanto ao cenário musical, segundo Paula (2007), por conta do Festival, houve uma produção e uma aparição imensa. Alguns nomes são os de Simon and Garfunkel, com seus vocais extremamente agudos; Jimi Hendrix, com sua guitarra gritada; The Who; Big Brother & The Holding Company (nome inspirado em *1984*, de George Orwell); Grateful Dead; The Animals; The Mamas & The Papas; Jefferson Airplane (que mudou seu nome para Jefferson Starship e ficou conhecido como Starship); Journey; Creedence Clearwater Revival; Janis Joplin; Crosby Stills Nash & Young.

A vinda de ingleses para os Estados Unidos, para os mais diversos fins e para o Festival de música, era algo tão comum que uma canção foi feita por The Mamas & The Papas para Scott McKenzie, britânico que foi a São Francisco para o Festival, em 1967. A letra da canção dizia “Se você for a São Francisco / não se esqueça de usar flores na sua cabeça” (tradução livre), em menção ao famoso episódio que ficou conhecido como “*Flower Power*”, numa manifestação contra o envolvimento dos Estados Unidos na Guerra do Vietnã, em que um dos manifestantes de frente com soldados norte

americanos armados, colocou uma flor no rifle num gesto que se tornou emblemático do posicionamento político contracultural: “faça amor, não faça guerra” (“*make love, not war*”). A canção foi um sucesso e chegou até ao Guinness por sua popularidade. Da mesma maneira, a canção “*California Dreaming*”, da mesma banda, também imortalizou o som e o sonho de liberdade propagado pela contracultura norte americana.

Segundo Paula, o som da cidade de São Francisco foi influenciado tanto pela invasão britânica nos Estados Unidos, quanto pelo lado *folk* de Bob Dylan, Joan Baez, Judy Collins, Joni Mitchell, entre outros, com suas letras de protestos. São Francisco se tornou, dado o Festival de Monterey, a cidade-ícone da contracultura norte americana e o *Golden Park*, o ponto dos encontros principais entre músicos e demais artistas, com o lado leste do parque cruzando com a esquina Haight-Ashbury, onde ainda hoje há reminiscências do que ficou eternizado como “a esquina do verão de amor”.

As bandas que ficaram famosas pelos Festivais, tanto de Monterey quanto de Woodstock, tocavam em concertos ao ar livre e, conforme se pode ver em documentários sobre tais festivais, abusavam de longos solos instrumentais, tanto de guitarras quanto de percussões e outros instrumentos. As letras também eram narrativas longas que versavam sobre liberdade, política e amor. Amor no mais amplo sentido: entre um casal, entre família, amor livre – conforme é retratado em *Across the Universe*.

Musicalmente, de acordo com Paula (2007), o uso das guitarras era intenso, com longos solos, como já dito. A exploração do instrumento ocorria de maneira global, de cima a baixo, com escalas que iam dos acordes mais graves aos mais agudos, rasgando o silêncio com distorção, *flanger*, *wah-wah* e outros efeitos, até a exaustão das escalas ou dos músicos, que chegavam no final dos concertos a quebrar ou incendiar os instrumentos. Esse *rock* pesado, também chamado de psicodélico não explorava instrumentos de sopro de metais – a única exceção, na época, foi Sly and the Family Stone (uma banda de mistura étnica, com influência de soul em suas canções). As letras eram mais “sentimentais”, bastante subjetivas, flertando com a poesia *beat*, como no início do *rock*; de certa forma, até mais “intelectuais”, como preferem designar alguns críticos musicais. Dois líderes de destaque desse tipo de letra e de som são Bob Dylan e John Lennon (com “*Imagine*”, por exemplo). Aliás, John Lennon era uma das figuras que ligava a produção de *The Beatles* com a contracultura norte americana.

Há muitas referências à contracultura em *Across the Universe*, ao longo de toda a trama. A análise aqui apresentada, além de refletir sobre a construção do filme musical, pretende pensar sobre essa relação, uma vez que toda a composição temática e formal

do filme faz referência à contracultura. Um dos casais existentes na trama, por exemplo, representa explicitamente a história de amor vivida por Jimi Hendrix (Jo-Jo) e Janis Joplin (Sadie): um negro e uma branca; guitarrista/compositor e cantora, ainda que, no filme, eles cantem e toquem canções dos Beatles. A imagem abaixo mostra uma foto de Jimi Hendrix em uma de suas apresentações, enquanto na imagem seguinte se encontra a personagem Jojo, sendo trajada pela parceira Sadie em um estilo que faz referência ao de Jimi Hendrix. A aparência das personagens Jojo e Sadie mostram a presença de nomes importantes para o movimento da contracultura, como Hendrix e Joplin, que se encontram no interior do filme, até mesmo na escolha do figurino e do estilo das personagens.

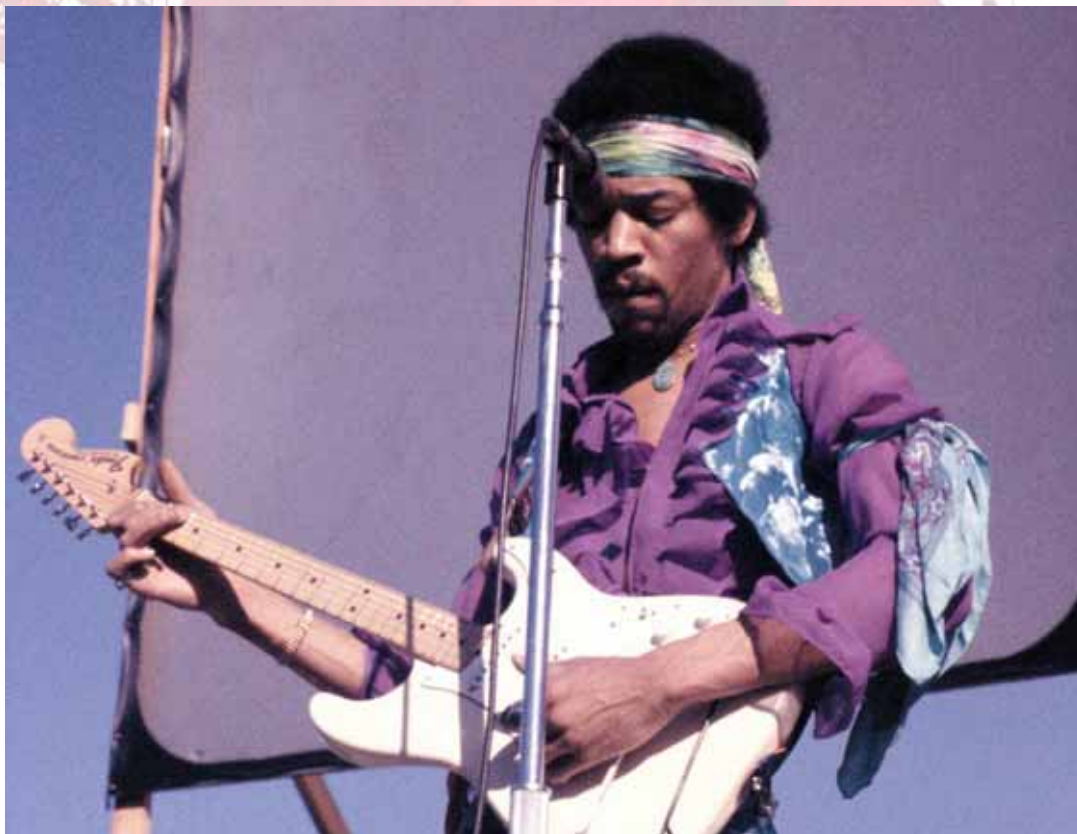


Figura 1: Jimi Hendrix⁷

⁷ Disponível em: <<http://thehypebr.virgula.uol.com.br/2013/09/09/jimi-hendrix-homens-de-estilo/>>
Acesso em: 10 fev. 2014.



Figura 2: Cena do filme com Sadie e Jojo

Ao longo dos anos 60 e 70 cultivou-se o amor livre, o uso de LSD, maconha e álcool pelos jovens. Enquanto as diversas viagens existentes, internas e externas, literais e mentais (por meio de alucinógenos ao através da estrada), também aparecem no interior do filme (Jude, que vai da Inglaterra para os Estados Unidos. Já nos Estados Unidos, entre estados, terminando na costa leste, em Nova Iorque, por exemplo. Há muitas referências de carros, ônibus, trens, estradas, cidades, e assim se constrói o trânsito e o transe das personagens que se movimentam e entram no movimento da contracultura, em diversos sentidos. O próprio título do filme remete a esta isotopia da viagem, do “pé na estrada” “através do universo”), assim como a guerra do Vietnã e as movimentações pela paz. Estes são, enfim, alguns temas que permeiam toda a obra em referência direta à contracultura. As cores utilizadas (fortes, iluminadas, com cenários que parecem desenhos) remetem ao psicodelismo, o figurino (batas e calças boca de sino) e a caracterização das personagens (cabelos compridos, trancinhas, etc), tanto quanto sua ambientação (morar em comunidades, as festas, etc), também remetem ao estilo de vida contracultural (Max e Lucy saem de casa, de uma família de classe média

alta e deixam tudo para viver numa casa comunitária no Village, em Nova Iorque, por exemplo).

Na contracultura, as principais marcas encontradas nos jovens são: “cabelos compridos, roupas coloridas, misticismo, um tipo de música, drogas e assim por diante. Um conjunto de hábitos que, aos olhos das famílias de classe média, tão ciosas de seu projeto de ascensão social, parecia no mínimo um despropósito, um absurdo mesmo.” (PEREIRA, 1983, p.8). No entanto, o movimento não se limitava a essas características, ele também trazia “novas maneiras de pensar, modos diferentes de encarar e de se relacionar com o mundo e com as pessoas.” (*idem*, p.8). Quanto ao termo contracultura:

foi inventado pela imprensa norte-americana, nos anos 60, para designar um conjunto de manifestações culturais novas que floresceram, não só nos Estados Unidos, como em vários outros países. [...] uma das características básicas do fenômeno é o fato de se opor, de diferentes maneiras, à cultura vigente e oficializada pelas principais instituições das sociedades do Ocidente. (*idem*, p.13)

O movimento contracultural se constitui, então, como uma “cultura marginal, independente do reconhecimento oficial.” (*idem*, p. 13). Esse acontecimento que foi rotulado como contracultura, de certa forma, engloba um grupo de movimentos dos anos 60, como os hippies, o *rock n’ roll* (aliás, um tipo específico de *rock*, como será visto adiante), as viagens de mochila ou ônibus (por meio de livros como *On the Road*, a Rota 66 tornou-se famosa como itinerário contracultural, por exemplo), as drogas, entre outros fatores; e também pode ser considerada como um termo que designa um “modo de contestação, de enfrentamento diante da ordem vigente”. (*idem*, p.20). Conforme dito, o principal grupo participativo desse movimento histórico era composto por jovens. Não somente, mas principalmente:

Era exatamente a juventude das camadas altas e médias dos grandes centros urbanos que, tendo pleno acesso aos privilégios da cultura dominante, por suas grandes possibilidades de entrada no sistema de ensino e no mercado de trabalho, rejeitava esta mesma cultura de dentro. E mais. Rejeitavam-se não apenas os valores estabelecidos, mas, basicamente, a estrutura de pensamento que prevalecia nas sociedades ocidentais. (*idem*, p.23)

O uso de drogas como expansão da mente era característico da contracultura. Por meio dessas práticas, “Criticava-se e rejeitava-se, por exemplo, o predomínio da racionalidade científica, tentando-se redefinir a realidade através do desenvolvimento de formas sensoriais de percepção.” (*idem*, p.23), conforme Huxley pregava. O psicodelismo também surge nesse meio. Conforme Pereira,

É como parte desse processo de libertação das amarras da repressão da sociedade e da cultura ocidentais que se deve compreender a difusão e o sucesso, entre os *hippies* e no interior da contracultura em geral, do misticismo – especialmente aquele marcado por uma forte dose de orientalismo – e da droga, ou melhor, do “psicodelismo”. (p. 84)

Em 1943, um pesquisador chamado Albert Hoffmann realizou uma análise rotineira no fungo que crescia nos grãos doentes de trigo. Entre os alcaloides testados estava um chamado ácido lisérgico e o cientista acabou absorvendo uma quantidade muito pequena da substância por meio da pele. Após esse ocorrido, ele registrou como se sentiu. Conforme descrito no documentário “Tempos de Rebeldia – contracultura e psicodelia”⁸, a experiência foi alucinógena, como um estado de delírio. A partir desse episódio, aparentemente acidental, o LSD e suas propriedades de “expansão da mente” foram descobertas, consolidando, então, o que os norte americanos chamaram de “*electric kool-aid*”, o “refresco elétrico”.

De acordo com o documentário supracitado e as pesquisas de Paula (2007), no início da década de 50, a CIA pesquisou a possibilidade de utilização do LSD como dispositivo de controle da mente e possível ferramenta de espionagem na guerra fria. Como parte desse experimento, a CIA financiou pesquisas na área da psiquiatria, investindo em Timothy Leary, a fim de descobrir como o ácido lisérgico funcionava na mente para utilizá-lo como arma química na guerra.

Todavia, ao verificar, pelos rumos tomados pelo cientista, que o LSD poderia, conforme as descrições de muitos usuários, “expandir a mente”, o que poderia levar o sujeito a despertar de seu estado de alienação, como muitos passaram a acreditar, a CIA deixou de investir em pesquisas com o ácido e o governo proibiu o seu uso em território nacional (até então, a utilização do “refresco elétrico” era livre e visto como uma bebida “alcóolica”, permitida em qualquer espaço e reinava entre os jovens, nas festas).

As pesquisas realizadas por Leary só eram viáveis porque a CIA pagava 100 dólares a voluntários que se dispusessem a utilizar o ácido e descrever a sensação, bem como servir de experimento para que seu comportamento fosse observado e descrito, com dosagens distintas, repetidas vezes ou não, enfim, como “ratos de laboratório”. Em geral, quem se dispunha a colaborar com as pesquisas eram jovens universitários que necessitavam de dinheiro para sobreviver. Assim que o LSD passou à cena jovem e, depois de descrita por Leary como elemento de “expansão da consciência”, proibido

⁸ http://tvescola.mec.gov.br/index.php?option=com_zoo&view=item&item_id=2334 Acessado em 10 de janeiro de 2014.

pela CIA, predominou no cenário da contracultura, pois o movimento via no LSD uma possibilidade de sair do sistema e viver a vida num outro estado mental, de sentidos ampliados e percepção do mundo aguçada, conforme os estudos de Paula (2007).

Muitos estudantes produziram suas obras artísticas após suas experiências com o LSD, como foi o caso de Ken Kesey, que escreveu seu primeiro romance, *Um estranho no ninho*, a partir de sua experiência com o ácido lisérgico, monitorado por Leary, como voluntário de sua pesquisa. Apesar, como já dito, de a CIA ter planejado originalmente usar o LSD para controle da mente, os jovens começaram a experimentar o ácido por eles mesmos e Leary mesmo conduziu sua pesquisa para outros rumos após utilizar o ácido e descrever sua própria sensação do que ele chamou de “expansão da mente”.

Em 1964, quando o LSD ainda não era proibido, Kesey começou a juntar amigos para suas viagens psicodélicas. Foi por meio desses encontros que, no mesmo ano, eles embarcaram num ônibus escolar extremamente colorido com a meta de viajar de São Francisco até Nova Iorque para a publicação do segundo romance de Kesey. No entanto, a viagem acabou se tornando uma jornada rebelde, com o objetivo de ir “muito além” de qualquer ponto ou objetivo pragmático, pois os jovens estavam inspirados pelo romance *On The Road*, de Kerouac - conforme Paula (2007), outro universitário que também experimentou LSD como voluntário da pesquisa de Leary e que, após usar o ácido, trancou-se em seu quarto e escreveu *On the Road* de súbito, em sua máquina de escrever, sem pontuação, sem adentramento de parágrafo, como as imagens se passavam em sua mente.

As cores vibrantes utilizadas em diversas cenas do filme remetem à psicodelia porque, conforme dizem aqueles que já experimentaram LSD e aqueles que o estudam, o mundo passa a ser visto de uma maneira mais intensa. As cores ficam mais vivas, os odores e sabores, mais acentuados, os sons, mais nítidos e agudos. Por isso, no que diz respeito à cor, sempre o psicodélico é composto de maneira gritante – em geral, cores quentes e até fosforescentes; ao que se refere ao som, a guitarra é o instrumento representativo pela sua capacidade de alcance de agudos.

Como Huxley descreve, segundo Paula (2007), as cores chegam a doer os olhos e os sons atíçam os ouvidos. A percepção do mundo se agiganta e para expressar como se vê e ouve em estado de alucinação, o psicodelismo abusa das cores e dos sons, bem como de figuras desconexas que se ligam sem coesão e coerência aparente – como em “*Lucy in the Sky with Diamonds*” e em determinadas cenas de *Across the Universe*.

Em uma sequência de cenas do musical *Across the Universe* há um ônibus colorido no qual as personagens viajam⁹ enquanto se encontram sob efeito alucinógeno do LSD (as cores estridentes da paisagem que parece “desenho”, com árvores e a estrada “iluminada” denotam a psicodelia). O ônibus do filme pode ser reconhecido como referência ao ônibus de Ken Kesey. O ônibus original, em que Kesey viajava, pode ser observado na imagem abaixo, seguido pelo ônibus utilizado nas cenas do filme. Como o objetivo de Kesey era “ir além”, na frente de seu automóvel há grafada a palavra “*Further*” (“além”, em português), o que também aparece no ônibus do musical, que possui a palavra “*Beyond*”, sinônimo para “*Further*”, em inglês, como marca explícita de referência a Kesey. “*Beyond*” significa que, de uma outra maneira (fictícia, pois fílmica), sinonimicamente, as personagens reproduzem o movimento contracultural vigente nos anos 60/70 nos Estados Unidos e “viajam”. As próximas figuras mostram o ônibus de Kesey e também o ônibus que aparece no filme *Across the Universe*.



Figura 3: O ônibus de Kesey

⁹ O termo “viajar” neste contexto, especificamente, faz referência à alucinação causada pelo uso do LSD. O modo de falar representava as sensações provocadas pela droga. A gíria “viajar”, em vigor, até hoje, demonstra o quão importante é o termo “viagem” para a contracultura e assim também o é no filme. As personagens são retratadas em constantes “viagens” ao longo da trama, sejam na estrada ou no uso de drogas alucinógenas. O protagonista britânico, por exemplo, inicia o filme com uma viagem para os Estados Unidos e, em Nova Iorque, viaja junto com outras personagens em um ônibus, embarcando ao mesmo tempo em uma verdadeira “viagem” psicodélica por meio do uso de alucinógenos.

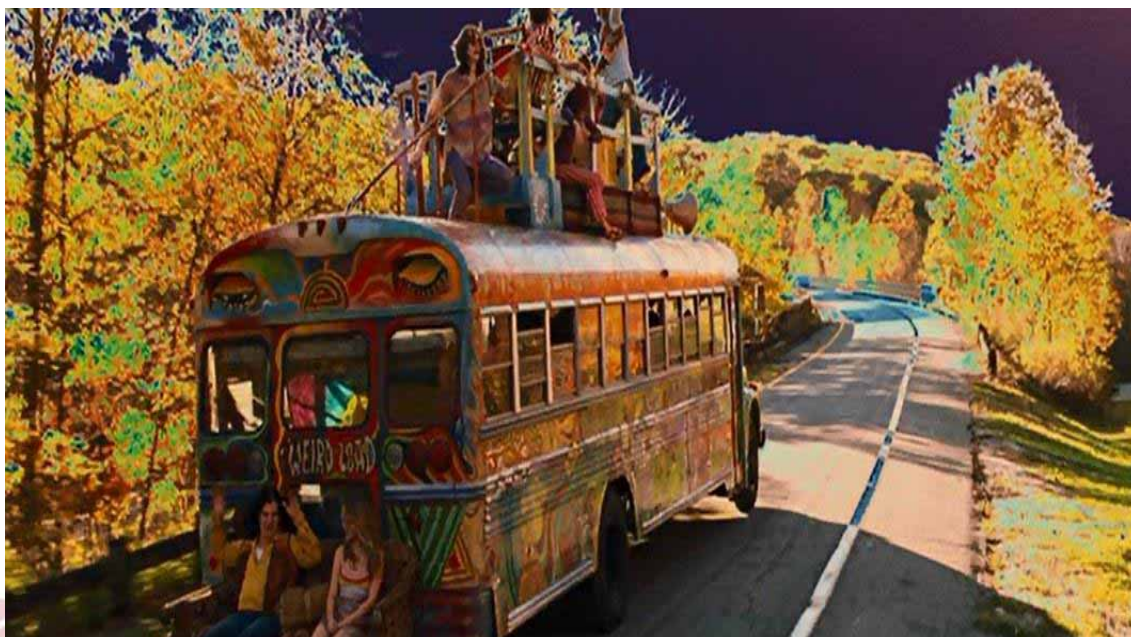


Figura 4: Cena do filme com o ônibus



Figura 5: Frente do ônibus de Kesey



Figura 6: Frente do ônibus do filme

Outra preocupação dos jovens da época de Kesey era a guerra do Vietnã, assunto que permeia a trama do filme, que retrata não apenas os jovens envolvidos com a “expansão da mente”, mas também com os movimentos pacifistas. Aliás, o título *Across the Universe* (que pode ser traduzido como “Através do Universo”) já remete à pergunta: que universo o filme retrata? Já na abertura do DVD, o céu estrelado com algumas manchas vermelhas remete a “*Lucy in the Sky with Diamonds*”, ao amor de Lucy e Jude e à guerra do Vietnã. O morango que se encontra na capa do DVD e será, na obra, capa da gravadora de Sadie, desenhado por Jude, representa, ao mesmo tempo, a explosão de amor entre Lucy e Jude; e ainda a explosão de bombas e granadas no Vietnã, uma vez que cenas desses dois universos e dessas duas situações se sobrepõem, especialmente na cena em que a canção “*Strawberry fields forever*” é interpretada.



Figura 7: Cena em que Jude canta “Strawberry Fields Forever”



Figura 8: Cena em que a granada se torna um morango

Os morangos, como corações enfileirados, espetados como soldados atentos, escorrendo sangue, representam, no filme, que universo(s)? Vivos, disformes como são compostos, eles remetem ao universo contracultural “paz e amor” de Andy Warhol, do *rock* (dos Beatles) e dos *hippies* em oposição ao universo hegemônico capital vigente (representado pelas figuras do Tio Sam e da estátua da liberdade, no filme, embalados pela canção “I want you” – que, nos anos 60/70 ficou muito conhecida pela voz de Bob Dylan, um dos ícones da contracultura, por suas canções de protesto); e dos Estados Unidos (terra de “sonhos dourados”, tanto que na maior parte das cenas, o predomínio da coloração de toda a primeira parte do filme é dourado quando se refere aos Estados Unidos e o acinzentado remete ao “velho mundo” britânico) com o mundo, em especial, com a Inglaterra e com o Vietnã; dentre outras isotopias reveladas por meio da aparente história de amor entre um casal de jovens de grupos sociais distintos, embalados pelas canções dos Beatles que, mais que trilha sonora, compõem a arquitetura fílmica encenada como parte da contracultura na trama explicitada, pois muitas vezes, as canções são cantadas a capela, sem instrumentação, como fala das personagens (isso ocorre, em geral, em momentos de desabafos subjetivos ou sentimentais).

Conforme já mencionado, um nome muito importante da época relacionado à contracultura é o do psiquiatra Timothy Leary, que ficou conhecido como “Doutor da percepção” por realizar pesquisa de drogas alucinógenas no tratamento com seus

pacientes com apoio da CIA. Depois de defender a hipótese de que o LSD seria um elemento capaz de “expandir a mente” transcendendo o homem de suas mazelas e colocando-o em contato com uma outra dimensão, ele perdeu o financiamento da CIA, foi proibido de continuar suas pesquisas (e ainda assim continuou suas investigações e até propagou e recomendou, em palestras, o uso do ácido lisérgico com fins terapêuticos) e acabou expulso da Universidade de Harvard, em 1963.

Mesmo assim, por acreditar em sua hipótese de pesquisa, ele se mudou para uma mansão em Millbrook, Nova Iorque, onde fazia seminários sobre as melhores condições de se utilizar o LSD. Ele acreditava que era preciso estar preparado para tomar a droga, para ter a perspectiva de você mesmo e da sua vida modificada, bem como que o uso de alucinógenos abria o que Huxley denominou “as portas da percepção” e permitia a saída dos jogos sociais, para ele, destrutivos, e ajudava a não aceitar o que a autoridade racional hegemônica dizia. Era uma forma de se libertar. Leary se tornou um sujeito perigoso para a ordem vigente por suas convicções. O LSD foi proibido em 1966, mas Leary permaneceu como um guru rebelde que marcou a época com suas ideias.

Em *Across the Universe*, ele é citado como “o Doutor” exatamente quando o grupo de amigos que mora com Jude, Lucy e Max pega o ônibus colorido apelidado, no musical, de “*Beyond*”, com Robert (que, de certa forma, faz referência a Kesey não apenas pelo ônibus e pela viagem em si, mas porque essa personagem aparece em Nova Iorque para lançar um livro numa festa em que há a utilização do “refresco elétrico” por todos) para, a convite deste, ir visitar o “guru” em Millbrook. Assim, há uma referência explícita a Leary exatamente no momento em que aparece a sequência psicodélica mais enfática do filme: a aparição de tendas, números circenses, alucinações, amor livre etc.



Figura 9: Cena em que as personagens viajam no ônibus do Doutor Robert



Figura 10: Cena em que são apresentados números circenses

Como dito, as referências ao uso de drogas como o LSD e às viagens psicodélicas dos anos 60 estão presentes no *corpus* da pesquisa como se pôde notar, por exemplo, nas imagens acima. Os recursos de balanço de cores e velocidades diferentes das câmeras foram alguns dos efeitos que buscaram expressar o efeito alucinógeno e psicodélico que dá tom ao filme. Os fatos marcados no filme, como o exemplo do ônibus colorido, são históricos e fazem referência direta à cultura e à sociedade dos anos 60/70. O LSD era, para os jovens da contracultura, uma ferramenta revolucionária de libertação da mente e os artistas o utilizavam como recurso de expressividade, uma vez que se acreditava que ele pudesse ser um dispositivo que colaboraria para mudar o mundo, via expansão da mente humana.

Nas canções dos Beatles presentes no *corpus* desta pesquisa, o léxico que compõem algumas das letras marca o envolvimento das canções da banda com o movimento contracultural e com o psicodelismo. Há referências abundantes a “libertação”, “explosão”, “expansão”, “amplidão”, “céu”, entre outras imagens. Mas, acima de tudo, o tema mais recorrente é o amor. Amor, para a contracultura, possui o seu mais amplo sentido. Acima de tudo, “*Peace and love*”. Amor a si, ao próximo, livre. O amor é o elemento ideal que pode levar à paz e a um mundo melhor. De certa forma, elemento entorpecente e viciante – causa de Jude no filme.

1.2 The fab four: tempo de Beatles

Rock é um termo abrangente para um estilo musical que se desenvolveu nos subúrbios dos Estados Unidos no final dos anos 40, por influência do *blues*, da música *country* e do *rhythm and blues*. Todavia, outras influências musicais sobre o *rock*

também incluem o *folk*, o *jazz* e a música clássica. Todas essas influências foram combinadas numa estrutura musical simples, baseada em três acordes e improvisos. O intuito era ser rápido, dançante e ter uma boa levada.

No final dos anos 60 e início dos 70, o *rock* desenvolveu inúmeros e diferentes subgêneros¹⁰, como por exemplo o *folk rock*, o *soft rock*, o *glam rock*, o *heavy metal*, o *rockability*, o *hard rock*, o *rock progressivo*, o *blues rock*, o *punk rock*, o *new wave*, o *rock* alternativo, o *jazz rock*, o *grunge*, o *britpop*, o *indie rock*, entre outros. Mais tarde, ele incorporou influências de ritmos latino-americanos, como a *soul music* e o *funk*.

Em geral, o som gira em torno da guitarra e utiliza um forte contratempo, estabelecido pelo ritmo do baixo e/ou da bateria. A maioria das bandas é formada por um quarteto: um vocalista, um guitarrista, um baixista e um baterista.

Contudo, foi em solo britânico que se desenvolveu uma grande cena *rock and roll*, sem as barreiras raciais que mantiveram as "gravações de raça" ou *rhythm and blues* separados nos Estados Unidos. Ainda que influenciados pela origem do *rock* norte americano, com os desdobramentos típicos de cada país, o *rock* inglês já nos anos 60 se afastou muito do *rock* estadunidense.

Em meio a tantas movimentações e influências é que, nos anos 60, em terras britânicas, surge um dos nomes mais significativos do cenário musical roqueiro da época: *The Beatles*, influenciados pela *soul music*, o *rhythm and blues* e o *surf rock*. Mas, conforme sua carreira foi sendo delineada, suas influências aumentaram e se diversificaram, bem como a banda conseguiu um estilo “*Beatles*” de ser, modificando experiências musicais complexas. John Lennon, Paul McCartney, George Harrison e Ringo Star fizeram com que a palavra *Beatles* passasse a significar “não apenas música, mas, especialmente, todo um novo estilo de vida que, ao lado de novos comportamentos, incluía também humor, invenção, novas roupas e até mesmo um novo corte de cabelo.” (PEREIRA, 1983, p. 45). São as canções dessa banda que constroem a musicalidade e a narrativa do filme escolhido como *corpus* desta pesquisa.

As relações entre as canções da banda britânica, a contracultura e o filme escolhido são de extrema importância para a análise, uma vez que marcas desse

¹⁰ Ao se falar em *rock* e seus subgêneros é importante ressaltar que se tratam, no caso, de gêneros musicais, e não discursivos. A presente pesquisa reconhece o cinema como gênero discursivo, mas como o filme escolhido contém apenas canções de *The Beatles*, uma banda expressiva para a construção do *rock*, é necessário discorrer também sobre o gênero musical “*rock*”, de modo que fique claro que *rock* é aqui compreendido como gênero musical, sem confundir-lo com as discussões sobre gêneros discursivos que se encontram ao longo do presente trabalho.

movimento cultural e da banda dos *Beatles* estão presentes ao longo da obra cinematográfica como temas e formas de composição do filme.

Os *Beatles*, em sua trajetória, passeiam por diversos subgêneros do *rock* e isso fica bastante evidente em diversos de seus álbuns. Pode-se relacionar, segundo Paula (pesquisa atual, não publicada), ao menos três estilos diferentes da cena roqueira expressivos nas canções dos *Beatles* e que se relacionam com a contracultura: o *folk rock*, o *rock psicodélico* (que nasce do *folk*) e o progressivo. As canções escolhidas para compor o *corpus* desta pesquisa circulam entre essas três variações e, por isso, representam a cena contracultural, temática enfatizada no filme por meio da isotopia da viagem, protagonizada por narrativas paralelas que se cruzam e convivem, ainda que a trama principal circule entre Jude, Lucy e Max, representantes do amor e da guerra, justamente as duas principais bandeiras defendidas e em debate nos anos 60/70, não apenas nos Estados Unidos e na Inglaterra, mas em todo o mundo. Temas embalados por uma juventude *hippie* e roqueira.

De acordo com Paula, o *rock psicodélico* surgiu do *folk* (palavra que se relaciona com o folclore e o popular). Este, por sua vez, prezava os instrumentos acústicos de canções tradicionais e foi influenciado pelo *blues*, com letras sociais e um tom progressivo. Bob Dylan foi quem encabeçou o movimento musical das chamadas “canções de protesto” (como “*Blowin’ in the Wind*” e “*Masters of War*”), popularizando o *folk* ao leva-lo ao grande público. Dylan foi também um dos grandes estimuladores do desenvolvimento do *rock psicodélico* (um ícone desse tipo é “*Like a Rolling Stone*”, que por algum tempo ficou no topo da parada norte americana de *singles* da *Billboard*). O *folk* e o psicodélico foram as principais variações do *rock* reinantes na contracultura e veiculadas na grande mídia da época. Se o *folk* reinou de 1960 a 1964, a partir de 1964 até por volta de 1967/1968 foi a vez do *rock psicodélico* predominar no cenário musical, extremamente executado nos grandes Festivais (de Monterey, em 1967, em São Francisco; e de Woodstock, em 1969), bem como nas festas universitárias. Isso porque esse subgênero foi intensamente relacionado à oposição à Guerra do Vietnã.

Por isso, os álbuns dos *Beatles* de 1967 e 1968 (elencados abaixo) são os mais populares. Neles, a banda inglesa deixa o rock “iê-iê-iê” executado por eles no início da carreira de lado para adentrar intensamente na contracultura, com engajamento por meio de canções psicodélicas (como “*Lucy in the Sky with Diamonds*”) e mensagens de paz e amor, contra a violência e a guerra. A marca de sua fase “*Revolver*” e “pós-*revolver*”,

encaminhada ao *rock* progressivo que, para alguns, é a grandeza da banda, sua fase “madura” musicalmente, com estruturas e execuções mais complexas.

Pink Floyd, na Inglaterra, desenvolve o *rock* psicodélico desde 1965, de dentro da cultura *underground* local. Em agosto de 1966, os *Beatles* adentram esse cenário, mergulhando mais fundo ainda no *rock* de garagem (as “*cavern clubs*”), com o lançamento do álbum *Revolver*, totalmente caracterizado pela psicodelia – o que pode ser facilmente visualizado nas faixas “*Tomorrow Never Knows*” e “*Yellow Submarine*”. Na mesma época, Jimi Hendrix estourava em terras britânicas antes de retornar ao solo norte americano. Mas, o *rock* psicodélico ganhou, de fato, popularidade massiva em 1967, no “verão do amor” do Festival Pop de Montrey, que apresentou Janis Joplin e Jimi Hendrix; e culminou nos lançamentos dos discos *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, dos *Beatles*; e *Their Satanic Majesties Request*, dos *Rolling Stones*, além dos álbuns homônimos de estréia das bandas *The Doors* e *Jefferson Airplane*. O auge desse estilo musical (e de vida) foi *Woodstock*, em 1969.

No início da nova década, as bandas de *rock* progressivo, predominantes no Reino Unido, foram além das fórmulas estabelecidas dentro do *rock establishment* e passaram a experimentar diferentes instrumentos, constituições de grupos, influências musicais, tipos de canções e formas musicais. Algumas bandas, como os próprios *Beatles* (mas também *The Doors* e *Pink Floyd*, por exemplo), incluíram seções com instrumentos de sopro e orquestras às suas músicas. Muitas vezes, essas bandas caminharam das convencionais canções de três minutos e meio para composições mais longas e com acordes mais sofisticados, tomados de empréstimo da música clássica e do jazz, da música eletrônica e da experimental. Suas canções variavam de exuberantes e complexas harmonias a melodias atonais e dissonantes. Diferente das outras duas variações de *rock* (o *folk* e o psicodélico), o progressivo não atingiu grande sucesso comercial, ainda que tenha formado uma legião de adeptos.

Para Pereira (*idem*), os grandes símbolos da contracultura dos anos 60/70 são os *Rolling Stones*, *Bob Dylan* e os *Beatles*. Eles representaram as revoluções e os desejos de toda uma juventude que relacionava a arte com sua vida e comportamento.

As canções escolhidas para cada cena produzem sentidos não apenas conforme a personagem e a situação em que se encontra no filme, mas também quando se considera o contexto contracultural ao qual se refere a obra. Por isso, no capítulo de análise do filme, as questões relativas à banda, à canção e à contracultura serão recuperadas.

Os *Beatles* gravaram 13 álbuns em sua trajetória como banda (além dos muitos LP's e *singles*). A trama do musical *Across the Universe* é composta por 30 canções, todas dos *Beatles* e, ao longo do capítulo de análise serão discutidos os sentidos encontrados para se compreender quais valores estão presentes nessas canções eleitas, entre tantas outras, para compor o filme. A história da banda, dos álbuns e das canções dos *Beatles* contribui para a análise do filme musical em estudo.

Abaixo, pode-se observar uma relação das canções reconhecidas no *corpus* na ordem em que são interpretadas no filme. Em seguida, as canções aparecem expostas em uma tabela, contendo o nome da canção que aparece no filme, o álbum dos *Beatles* ao qual ela pertence, em ordem cronológica, conforme o ano de lançamento de cada disco da banda. A ideia é, a partir desse quadro geral, que guiou a pesquisa e a escrita deste capítulo, tentar compreender a relação das canções e dos discos com a história da contracultura; bem como da banda em relação a essa história e à narrativa fílmica. Assim, as canções encontradas no musical a ser aqui analisado são, nessa ordem:

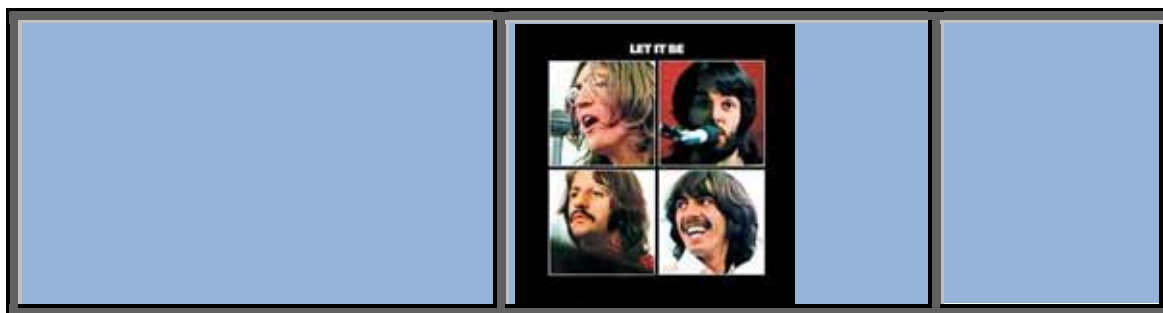
- . “*Girl*”, *Rubber Soul*, 1965;
- . “*Helter Skelter*”, *The Beatles*, 1968;
- . “*Hold Me Tight*”, *With The Beatles*, 1963;
- . “*All My Loving*”, *With The Beatles*, 1963;
- . “*I Want To Hold Your Hand*”, *With the Beatles* 1963;
- . “*With A Little Help From My Friends*”, *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*,
- . “*It Won’t Be Long*”, *With The Beatles*, 1963;
- . “*I’ve Just Seen A Face*”, *Help!*, 1965;
- . “*Let It Be*”, *Let It Be*, 1970;
- . “*Come Together*”, *Abbey Road*, 1969;
- . “*Why Don’t We Do It In The Road*”, *The Beatles*, 1968;
- . “*If I Fell*”, *A Hard Day’s Night*, 1964;
- . “*I Want You*”, *Abbey Road*, 1969;
- . “*Dear Prudence*”, *The Beatles*, 1968;
- . “*I Am The Walrus*”, *Magical Mystery Tour*, 1967;
- . “*The Benefit Of Mr. Kite*”, *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, 1967;
- . “*Because*”, *Abbey Road*, 1969;
- . “*Something*”, *Abbey Road*, 1969;
- . “*Oh Darling*”, *Abbey Road*, 1969;
- . “*Strawberry Fields*”, *Magical Mystery Tour*, 1967;
- . “*Revolution*”, *The Beatles* 1968;
- . “*While My Guitar Gently Weeps*”, *The Beatles*, 1968;
- . “*Across the Universe*”, *Let it be*, 1970;
- . “*Happiness Is A Warm Gun*”, *The Beatles*, 1968;
- . “*A day in the life*”, *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, 1967;
- . “*Blackbird*”, *The Beatles*, 1968;
- . “*Hey Jude*”, *Magical Mystery Tour* 1967;
- . “*Don’t Let Me Down*”, *The Beatles*, 1968;

- . “All you need is love”, Magical Mystery Tour 1967;
- . “Lucy in the sky with diamonds “, Sgt Pepper’s lonely hearts Club Band.

Num quadro geral, essas canções foram originalmente gravadas nos seguintes álbuns e datas:

Canção	Álbum	Data
Hold me tight All my loving I want to hold your hand It wont be long	With the Beatles 	Novembro de 1963
If I fell	A Hard Day’s Night 	Julho de 1964
I’ve just seen a face	Help! 	Agosto de 1965
Girl	Rubber Soul 	Dezembro de 1965
	Sgt Pepper’s Lonely Hearts Club Band	Junho de 1967

<p>With a little help from my friends For the Benefit of MrKite A day in the life Lucy in the sky with diamonds</p>		
<p>I am the walrus Strawberry fields All you need is love</p>	<p>Magical Mystery Tour</p> 	<p>Novembro de 1967</p>
<p>Helter Skelter Why don't we do it in the road Dear Prudence Revolution While my guitar gently weeps Happines is a warm gun Blackbird Don't let me down</p>	<p>The Beatles</p> 	<p>Novembro de 1968</p>
<p>Come together I want you Because Something Oh Darling</p>	<p>Abbey Road</p> 	<p>Setembro de 1969</p>
<p>Let it be Across the Universe</p>	<p>Let it be</p>	<p>Mai de 1970</p>



Os álbuns dos *Beatles* e as canções escolhidas para o filme musical perpassam os diversos momentos da história da banda, desde as canções mais românticas populares (como aparecem muitas em *With the Beatles*) até as viagens psicodélicas de *Sgt Peper* e *Magical Mystery Tour* (mais relacionados à contracultura e mais maduros do ponto de vista musical e cultural).

Os Beatles também flertaram com o universo do cinema. Em 1964, por exemplo, *A Hard Day's Night*, produziram uma película, feita de forma irônica, como um pseudo-documentário que narra a situação vivida por eles na época da beatlemania. A banda toca algumas de suas canções no filme e, depois, lança tais canções em um álbum de nome homônimo ao do filme. O cinema foi um grande divulgador dos músicos de *rock*.

O disco *Help!* é considerado o primeiro com lirismo confessional e no qual John Lennon, em especial, apresenta uma influência de Bob Dylan em suas composições. Ele também inspirou o segundo filme homônimo ao disco da banda.

A essa altura, porém, os *Beatles* não tinham nada a provar em termos comerciais, pois já eram um sucesso. As fronteiras restantes eram os desafios artísticos que só poderiam ser cumpridos no estúdio. Os músicos passam a discutir o limite do *rock* com a imersão de experimentalismo nada convencional ao ritmo, com exemplo no disco *Rubber Soul*, de 65, o uso da cítara. Esse disco é considerado a entrada na psicodelia, expressão estética característica da contracultura, como já mencionado.

Em 67, ocorrem acontecimentos que marcam a trajetória do grupo. Eles passam a trabalhar somente em estúdio, encerrando a realização de shows, que tanto os incomodava. No mês de junho, consolidam sua famosa trilha psicodélica: o álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Gravado nas vésperas do "verão do amor", no início da era *hippie* e repleto de inovações musicais, com instrumentos variados, distorções de voz, surge essa obra com a ideia de Paul McCartney em realizar um disco conceitual, em que todas as músicas tivessem ligação. Houve também a criação de uma espécie de alter ego da banda, a que dá o nome do título. *Sgt. Pepper* rompe com os limites da

música e os *Beatles* conseguem realizar um disco que deixa de ser uma simples reunião de canções para se transformar em uma obra de arte com especificidades próprias.

No ano seguinte, lançam outro álbum com a aura psicodélica: *Magical Mystery Tour*. Nele duas canções são emblemáticas: “*Strawberry Fields Forever*” e “*Penny Lane*”, lançadas anteriormente e que se referem, respectivamente, a locais da infância de John e Paul, em Liverpool. “*Strawberry Field*” é um terreno que pertencia ao Exército da salvação onde John Lennon costuma brincar durante a sua infância. Já *Penny Lane* é uma rua de bairro da cidade que Paul quis homenagear em sua canção. Na realidade, o álbum contém muitas referências a localidades e experiências da banda. O filme, lançado no mesmo ano do disco e idealizado pelos próprios membros da banda, narra, por meio de imagens desconexas e excêntricas, o passeio de mesmo nome (*Magical Mystery Tour*), de Ringo e sua tia. Nesse passeio estão todos os *Beatles* e figuras atípicas. Durante o roteiro turístico, acontecem situações inusitadas e pitorescas.

Magical Mystery Tour representou, depois de *Sgt Pepper*, o auge da psicodelia do grupo. Após isso, posterior à temporada na Índia que influencia suas composições, o *Beatles* lançam a animação *Yellow Submarine* e o *The White Album*, um estrondoso sucesso. Nesse disco, começa-se a notar uma individualidade por parte dos integrantes. John e Paul já estavam compondo suas músicas separadamente. A música romântica e melódica de Paul e o sarcasmo ácido de John, que antes se ajustavam perfeitamente, são motivo de discordância entre ambos. George Harrison desponta cada vez mais como compositor e Ringo Starr reclama maior participação na dinâmica da banda. Os interesses pessoais entram em jogo, bem como a devoção de Lennon para atividades românticas e artísticas com a nova namorada – mais tarde esposa –, Yoko Ono.

Essas discordâncias crescem gradativamente e culminam em brigas cada vez mais sérias nos estúdios. Isso pode ser visto no documentário *Let it be*, realizado durante as gravações do disco homônimo. Apesar de ter sido o último LP lançado pelos *Beatles*, não foi o último a ser gravado, pois ficou aguardando a finalização do filme. No entanto, é durante esse trabalho que eles realizam sua apresentação final, juntos e em público, no telhado da gravadora *Apple*.



Figura 11: Foto do concerto dos Beatles

O episódio é marcante porque depois de algumas músicas, a polícia interviu por motivo de “perturbação pública”. Há uma referência explícita a esse episódio em *Across the Universe*: as cenas finais do musical. Na sequência de cenas, a primeira canção interpretada pelas personagens no topo do prédio é “*Dont let me down*”, canção que também foi tocada pelos *Beatles* no dia que fizeram um concerto em cima do prédio da gravadora.



Figura 12: Cena do concerto no filme

O fim vem no início da década de 70 e coincide com o declínio da contracultura. John Lennon chega a pronunciar em uma entrevista a famosa frase “o sonho acabou”.

Assim, *Abbey Road*, que é realmente o último trabalho a ser gravado (em setembro de 1969) pelo grupo (porém não o último a ser lançado, pois *Let it be*, mesmo tendo sido gravado antes, em janeiro de 1969, foi apenas lançado em maio de 1970), leva o nome do estúdio em que foi gravado, localizado na rua de mesmo nome. Nele, apresenta-se a despedida simbólica, por meio da canção “*The End*” daqueles que são considerados o mais aclamado grupo de *rock* da história. A capa do disco possui uma das imagens mais emblemáticas da trajetória da banda: os integrantes do grupo atravessando a rua na faixa de pedestres, como se fosse a rua da gravadora.

Muitos pesquisadores dos estudos culturais enxergam a contracultura como um projeto fracassado. Quando se diz que John Lennon profere a frase “o sonho acabou”, relativa não só aos próprios *Beatles*, mas a toda a situação contracultural em crise naquele momento, isso pode ser visto como a afirmação de algo etéreo que se desfez e, depois disso, faz-se necessário retornar à realidade. A avidez do capitalismo teria corrompido os jovens e os transformados em parte do sistema.

A geração dos anos 60 buscava não repetir os erros das gerações anteriores. Assumiam a responsabilidade de lutar por seus direitos e tentar estabelecer um mundo melhor. Por isso, condenavam qualquer forma de consumo desenfreado e os produtos da cultura de massa. A própria grafia do nome diz: “contra a cultura” vigente. Logo, os jovens *hippies* eram contrários ao capitalismo e à cultura de consumo. Só que para divulgar seus ideais, dependiam dos meios de comunicação de massa que eram difusores dos elementos culturais criados por eles - tais como filmes, músicas, livros, desenhos, pintura, roupas que se tornaram costumes globais.

Emblemática, por exemplo, a primeira transmissão de TV via satélite para todo o planeta ter apresentado os *Beatles* cantando “*All we need is Love*”, uma mensagem claramente *hippie*. Os *hippies* mesmo, certas vezes, beiram ao folclore e ao caricato, devido ao estilo excêntrico. O *rock* – estilo musical dominante – foi englobado pela indústria fonográfica como seu principal produto e comercializado como objeto de consumo pelos jovens. Assim, entende-se que a contracultura possuía seus próprios produtos culturais e o *rock* é um dos principais, desde a sua criação nos anos 50.

A contracultura está baseada no conceito de inversão de valores e na necessidade de romper com costumes considerados retrógrados, sobretudo por jovens inspirados pelo contexto da época. A juventude se tornou um grupo social importante, condutor daquelas transformações. Os jovens consumidores da nova forma de enxergar o mundo criaram características que os representaram por meio de roupas, filmes, livros e

música. O *rock* representa toda essa geração, pois surge com um espírito de rebeldia e contestação. Os grupos e artistas de *rock* transformaram-se em ícones e símbolos que, para seus admiradores, são motivos para buscar reviver situações da época através das formas de consumo. Seria esse o caso de *Across the Universe*, uma vez que há muitas referências a cenas históricas e a personalidades da contracultura na obra?

As canções de *The Beatles* no filme podem ser encontradas em detalhes, como na escolha dos nomes das personagens. As personagens centrais “Lucy”, “Jude”, “Max”, “Prudence”, “Jojo” e “Sadie” têm seus nomes todos relacionados às canções da banda. Lucy com “*Lucy in the Sky with Diamonds*”, Jude com “*Hey Jude*”, Max com “*Maxwell Silver Hammer*”, Prudence com “*Dear Prudence*”, Jojo com “*Get back (jojo)*” e Sadie com “*Sexy Sadie*”. Nem todas estas canções são interpretadas no filme, mas fazem parte de sua composição, pois nomeiam as personagens. A canção “*Maxwell Silver Hammer*”, por exemplo, não é cantada no filme, mas há um momento em que a personagem Max aparece segurando um martelo prateado, fazendo referência ao título da canção.

A trajetória de *The Beatles* transparece não apenas nas canções que compõem o musical, mas também na construção do filme como um todo, pois a cena final do filme se dá justamente em um concerto em cima de um prédio, assim como o último concerto da banda britânica. O percurso composicional da banda também pode ser analisado, pois as canções iniciais de *Across the Universe* são quase todas do álbum *With the Beatles*, um dos primeiros da banda. Além da relação cronológica há uma relação de estilo também, uma vez que os *Beatles* desta fase não são os mesmos do álbum *Sgt Pepper Lonely Hearts Club Band* por exemplo. Este álbum, junto com “The Beatles”, conhecido como álbum branco, está entre os álbuns com mais canções recorrentes no filme, ou seja, os valores que estes álbuns carregavam na época dos *Beatles* são recuperados ao longo do filme, que é construído permeado pela cultura da época dos *Beatles*.

Entre os anos 60 e 70, diversos valores sociais são mobilizados, tais como a liberdade e a revolta da juventude, os *hippies*, os protestos contra a guerra, em nome da paz, o amor livre, o feminismo, as marchas antiguerra e as preocupações com o racismo. Todos esses valores da época estão presentes em *Across the Universe* e serão alvo das discussões durante a análise do musical.

2 POSICIONAMENTO DA CÂMERA: SUBSÍDIOS TEÓRICOS

Neste capítulo serão abordados os conceitos teóricos utilizados para a análise de *Across the Universe*. Inicialmente serão discutidas as noções de “diálogo e enunciado”, concepções inevitáveis para o trabalho de análise com o *corpus* escolhido. O item 2.2 discorre sobre a concepção de “Signo Ideológico”, sendo esta uma questão importante para a compreensão dos diferentes valores dos discursos no interior do filme (por exemplo, o discurso do governo dos Estados Unidos, que, na época à qual o filme se refere, buscava levar os jovens a servir ao exército na guerra do Vietnã). No item 2.3 o(s) “Sujeito(s)” serão explorados a partir da perspectiva Bakhtiniana. Em “Exotopia e Cronotopia”, item 2.4, o espaço e o tempo em que cada sujeito se encontra serão discutidos, uma vez que todo enunciado se faz único por possuir um sujeito, um espaço e tempo específicos na enunciação concreta; enquanto o lugar exotópico se torna também uma discussão válida para o cinema, pois a câmera, por exemplo, pode ser considerada como um “olhar de fora”, como uma visão extralocalizada. No item 2.5, os gêneros discursivos serão alvo de reflexões, pois o presente trabalho considera cinema como gênero, assim como a canção, gênero este que é parte essencial da constituição do filme musical. Por fim, o item 2.6, discorrerá sobre a relação entre arte e vida, pois essas, sempre ligadas, complementam a discussão dos gêneros que, entre primários e secundários, também refletem a ligação entre a arte e a vida.

2.1 Diálogo e Enunciado

Como já explicitado na Introdução, esta pesquisa efetua a análise do *corpus* escolhido com base nos estudos de Bakhtin e considera que a metodologia de análise desse Círculo pode ser denominada dialética-dialógica, pois, conforme reflete Ponzio:

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

Discute-se sobre a dialética por ela se assemelhar à dialética clássica de afirmação, negação e síntese sem, necessariamente, concluir-se no terceiro elemento,

mas entendendo-o como nova afirmação, logo, reinício de um novo ciclo, sem fim, sempre em movimento em espiral.

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

O caráter dialógico pode ser denominado justamente pela interação entre os enunciados no movimento dialético. A dialógica se mostra entre qualquer enunciado que possa ter existido anteriormente ao primeiro, assim como entre os enunciados que ainda serão executados. Na relação eu – outro é que os enunciados se constituem em diálogo, uma vez que o “outro” se tornará “eu” e assim sucessivamente.

O foco se encontra, desse modo, no processo das movimentações dialéticas e dialógicas: “É difícil dizer onde começa e onde termina um signo, se se reduz a um elemento ou se se decompõe em elementos, porque um signo não é uma coisa, mas um processo, um cruzamento de relações.” (PONZIO, 2011, p.186)

Sob a perspectiva teórica escolhida para este trabalho, conforme o exposto, 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, formar-se-ão. “O enunciado [...] é concebido como unidade de comunicação, como unidade de significação, necessariamente contextualizado. Uma mesma frase realiza-se em um número infinito de enunciados, uma vez que são únicos, dentro de situações e contextos específicos.” (BRAIT, 2010, p.63) Enquanto a enunciação é abstrata, o enunciado é concreto, é materialização da enunciação. O enunciado é, deste modo, um todo de sentido, que possui acabamento, admite resposta e tem natureza dialógica. A obra cinematográfica *Across the Universe*, como enunciado concreto, provoca um diálogo direto com o contexto histórico ali retratado (anos 60 e 70), a construção das cenas como, por exemplo, quando as personagens fazem um concerto

em cima do prédio, remetem a fatos biográficos dos *Beatles*. O filme, desta maneira, se encontra em um contexto específico e faz referência a momentos específicos da história. Quanto à cena comentada, dos jovens tocando em cima do prédio, a referência se faz em relação ao lançamento do álbum “*Abbey Road*”, em que os Beatles realmente tocaram em cima do prédio da gravadora. Essa ocorrência levou a polícia a invadir o prédio, situação que também é retratada em *Across the Universe*, pois na sequência de cenas do filme os policiais também sobem ao terraço para tentar interromper o concerto.

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)

O filme, objeto da pesquisa, é aqui compreendido como enunciado e como gênero discursivo, com sua forma, conteúdo e estilo específicos, que serão discutidos no capítulo destinado aos gêneros discursivos. Os diálogos promovidos pela obra cinematográfica serão o foco das discussões do capítulo teórico, pois, uma vez que a compreensão é ativa, as (re)ações que a construção do filme concretizaram no *corpus* de análise são respostas a outros enunciados como, por exemplo, as canções dos Beatles e as vozes ou valores contraculturais de sua época. A constituição desse filme faz parte da espiral dialógica de enunciados-respostas e respostas-enunciadas, e seus possíveis diálogos não serão finalizados ao longo desse texto, mas sim discutidos e utilizados como exemplo de reflexão sobre a composição do musical.

2.2 Signo ideológico

A linguagem para o Círculo é um organismo vivo, pois esta se encontra em constante mutação, não é algo cristalizado, imutável, mas sim algo que se (re)constrói a todo tempo. A linguagem caminha com a história e ajuda na (re)construção da sociedade. As palavras são tecidas a partir de fios ideológicos que servem de trama para todas as relações sociais.

Para Bakhtin, todo signo é ideológico, uma vez que o enunciado é o lugar da luta de classes. Pode-se compreender que existem valores, ideologias, permeando os signos, os enunciados, o discurso. Na obra *Marxismo e Filosofia da Linguagem*

encontra-se a discussão sobre essa concepção: “Tudo que é ideológico possui um significado e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um signo”. (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1992, p.31).

Todo enunciado está ligado a uma realidade, a um contexto histórico e social, mas, além dessa ligação, encontra-se sempre uma marca ideológica, algum valor é representado, em cada signo da interação verbal. “Compreender um signo consiste em aproximar o signo apreendido de outros signos já conhecidos; em outros termos, a compreensão é uma resposta a um signo por meio de signo.” (*idem*, p. 34). Para que a ideologia se materialize, ela necessita de um signo, pois ele semiotiza a vida.

Quanto à questão do signo, “Uma camiseta na qual se pinta um escudo de um time de futebol é muito mais que uma camiseta. E se for assinada pelo craque de futebol que a usa, incorpora mais valor ainda. Temos aqui o que Bakhtin chama de signo” (MIOTELLO, 2005, p.170). O signo é mais que representação, ele carrega os valores dos discursos sociais, assim como a camiseta de um time não é simplesmente uma referência ao time, mas sim um signo que marca a ideologia e as vozes da sociedade, “O conjunto de signos de um determinado grupo social forma o que Bakhtin chama de universo de signos” (*idem*), uma vez que todo signo:

recebe um “ponto de vista”, pois representa a realidade a partir de um lugar valorativo, revelando-a como verdadeira ou falsa, boa ou má, positiva ou negativa, o que faz o signo coincidir com o domínio ideológico. Logo, todo signo é ideológico. (*idem*).

Os valores ideológicos estão marcados no filme *Across the Universe* em diversas cenas e por meio de diversas canções e/ou personagens. A figura, por exemplo, do “Tio Sam”, imagem que aparecia nos cartazes dos Estados Unidos que chamavam os jovens a se alistar, não apenas aparece no filme, como ganha voz, literalmente. Essa imagem, originalmente estática, põe-se em movimento e canta “*I want you*” para uma personagem que é obrigada a se alistar. “*I want you*” é o título de uma canção dos *Beatles* e também é a frase que acompanhava o cartaz do “*Uncle Sam*”. O enunciado “*I want you*” (eu quero você), fora do contexto da guerra e do alistamento, produz sentidos muito diferentes daqueles produzidos quando o próprio Tio Sam canta essas palavras. A voz dessa figura não é apenas um chamado ao alistamento. Ela é a voz da Instituição, do Governo, do País, que tem o único objetivo de colocar os jovens “em ação” na guerra da época, no Vietnã. Em um outro momento do filme, por exemplo, o mesmo enunciado

“*I want you*” é proferido fora do contexto militar, em uma cena que mostra um casal dizendo ao outro “Eu quero você”, ou seja, neste contexto diferente a produção de sentido do enunciado “*I want you*” é de desejo, de paixão entre o casal, enquanto os sentidos produzidos pelo mesmo enunciado no cenário do exército é outro. É a figura do “*Uncle Sam*” como representação do governo dos Estados Unidos dizendo que deseja os jovens para lutarem na guerra.

2.3 Sujeito(s)

O sujeito, para o Círculo, é constituído pelo outro, que também é sujeito e se constitui a partir de outros. Essa relação eu-outro é a própria constituição do sujeito “eu” que, em si, possui outros-eus. Afinal, se o eu é constituído pelo outro, esse, por sua vez, também constitui-se do eu. Assim, o sujeito para Bakhtin nasce do diálogo entre eu e outro e se foca na alteridade. E essa relação entre eu-outro é responsiva e responsável:

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

Dessa maneira, o ato do sujeito no mundo é singular (o ato), e suas relações (eu-outro) serão sempre responsivas e responsáveis. Afinal, é na relação com o outro que o sujeito se constitui, porém, esse outro não está necessariamente fora de mim (do eu). Ele pode coabitar o meu próprio ser. No momento em que se pensa, por exemplo, em algo a ser dito para outra pessoa, a reação desse outro é levada em consideração, ou seja, ao pensar no outro e interagir com ele, o outro se encontra e compõe o eu. O sujeito é múltiplo, fragmentado, tem relações internas e externas com o(s) outro(s). O eu é composto pelo outro e o outro, constituído por mim. Essas relações podem ser pensadas como eu-para-mim, eu-para-o-outro, outro-para-mim, outro-para-o-outro, conforme mencionado na obra *Para uma filosofia do ato responsável* (2010). Nessas multifacetadas definições do sujeito para Bakhtin, o conceito de diálogo permanece presente, uma vez que entre diversas relações o sujeito será sempre dialógico.

O sujeito e seus atos são individuais, mas também sociais, na relação/construção com/a partir do outro. Os sujeitos estão ininterruptamente em construção, em movimento vivo. E viver significa dialogar: interrogar, ouvir, responder, concordar, silenciar (que também é ativo) etc.

A responsividade do sujeito implica que toda ação é sempre reação, é sempre resposta a uma outra ação que, por sua vez, provocará novamente uma resposta, e assim por diante. A responsabilidade responsiva é, portanto, uma via de mão dupla, pois se liga ao que já foi compreendido antes de “mim” (a partir do qual “eu” compreendi e respondi) e também ao que será compreendido a partir do que “compreendi”. Os sujeitos são responsáveis por isso, tanto no que se profere em resposta a algo quanto o que será proferido a partir do que “eu” disse. O evento, desse modo, é único e singular.

As ideias do Círculo compreendem o sujeito consciente como socialmente constituído, ou seja, o ato consciente do sujeito é fundado na sua relação com a linguagem, com o social. A língua penetra na vida e a vida na língua, enquanto a consciência é algo a ser realizado no evento em processo que cada sujeito é.

Para o presente trabalho, faz-se necessário discutir o conceito de sujeito, especificamente ao se considerar a análise de um filme musical, que, conforme comentado, é constituído essencialmente por canções, no caso, todas da banda *The Beatles*. Esta pesquisa investiga a constituição do filme musical de maneira a demonstrar que a canção é um gênero constitutivo do objeto em questão. A análise do filme musical necessita, portanto, da análise das canções também (que são parte de sua composição). Nos estudos da canção podem-se considerar três tipos de sujeitos: o eu lírico, aquele que “fala” na letra da canção, tal qual na poesia - por exemplo, o sujeito que se toma como personagem do texto, no caso, letra de uma canção; o intérprete, que será não aquele que “fala” no texto, mas sim o qual “dá voz” ao texto, interpreta/executa a canção, ou seja, aquele que pratica o ato de cantar uma letra e/ou tocar uma melodia; o compositor, autor-criador do texto, não o sujeito que “fala” nem o sujeito que entoia a canção, mas sim o enunciador, aquele que constrói a canção de acordo com o seu projeto de dizer e que pode ou não coincidir com o intérprete. No filme *Across the Universe*, o compositor nunca coincide com o eu lírico ou com o intérprete. No entanto, o eu lírico e o intérprete sempre serão os mesmos, pois, na construção do musical, as personagens dão vida às canções, e as letras por eles cantadas são parte integrante do seu discurso e da sua trajetória na trama narrada. As falas de cada personagem são, na

maioria das vezes, canções, por isso o intérprete, aquele que “dá voz” à letra, é também o eu lírico, que vivencia a trama entoada pela letra da canção.

2.4 Exotopia e Cronotopia

“Quando nos olhamos, dois diferentes mundos se refletem na pupila dos nossos olhos”

“Quando nos olhamos, dois diferentes mundos se refletem na pupila dos nossos olhos”

(BAKHTIN, p.21, 2011)

Para Bakhtin (2011), cada um ocupa um lugar exotópico em relação ao outro e somente esse(s) outro(s), com sua(s) visão(ões) podem dar a individualidade de cada sujeito, tal qual a relação entre o eu e o outro constrói o sujeito, é o olhar do outro que completa o próprio “eu”, a epígrafe acima ilustra estes diferentes olhares que se refletem e se (re)constroem entre os sujeitos. Há sempre o fator que o filósofo russo chama de “excedente de visão”, a parte que o eu jamais poderá ver sobre si, apenas os outros, do seus lugares extrapostos, por possuírem a visão global do “eu”, tanto quanto o “eu” o tem desses “outros”. O “eu” não pode se completar sem outro e vice-versa. Quando o eu contempla um outro sua posição está extralocalizado em relação a esse outro. Conforme Bakhtin,

Porque em qualquer situação ou proximidade que esse outro que contemplo possa estar em relação a mim, sempre verei e saberei algo que ele, da sua posição fora e diante de mim, não pode ver: as partes de seu corpo inacessíveis ao seu próprio olhar – a cabeça, o rosto, e sua expressão –, o mundo atrás dele, toda uma série de objetos e relações que, em função dessa ou daquela relação de reciprocidade entre nós, são acessíveis a mim e inacessíveis a ele. (*idem*, p. 21.)

Todo sujeito ocupa um lugar único no mundo e essa localização permite visualizar facetas dos outros “eus” que eles não são capazes de enxergar. No cinema, pode-se pensar no lugar extralocalizado da câmera, por exemplo. Ela é um olhar, um ponto de vista, um enquadramento que mostra ou oculta, a cada cena, o foco da história a ser contada. A câmera é uma visão de fora dos personagens, mas que pode, por vezes, representar o olhar individual e até interiorizado de alguns, pois ela desempenha o papel de um narrador que “orquestra” o filme ao “manobrar o tempo e o espaço, relacionando-os aos sujeitos. O tempo e o espaço únicos e irrepetíveis que aparecem na contemplação do eu e do outro são discutidos pelo Círculo por meio de um outro conceito, o de cronotopia.

Durante uma cena do filme em que a canção “*I want you*” é interpretada, conforme foi comentado anteriormente, a figura do Tio Sam aparece com o seu chamado para o alistamento no exército e o sentido atribuído à canção se constrói por meio do locutor (no caso, o Tio Sam) e também pela relação tempo e espaço em que a canção é interpretada, quando a figura do Tio Sam canta “eu quero você” ele possui um destinatário no filme, a personagem de Max, o Tio Sam representa, neste momento, o governo dos Estados Unidos que busca persuadir os jovens a servirem ao exército. O governo quer os jovens, ele os deseja muito, tal qual diz a letra da canção “*I want you so bad it’s driving me mad* (eu te quero tanto que estou ficando louco). Na sequência da mesma canção, a cena muda de tempo e espaço, pois o filme passa do ambiente militar para um apartamento em que as personagens vivem e essas personagens passam a cantar a canção “*I want you*”, no entanto, quem canta é: primeiro, um casal, um para o outro e, depois, uma mulher que canta como confissão, sozinha, o seu desejo por uma outra mulher, de maneira secreta, conforme as figuras a seguir.



Figura 13: “Tio Sam” canta



Figura 14: Sadie cantando para Jojo



Figura 15: Prudence canta para Sadie

Em outras palavras, a letra que designava um dever de um jovem de se alistar no exército e o querer do governo (figurativizado pelo Tio Sam) de usar o sujeito como

objeto ao seu dispor, instrumento de poder, torna-se uma letra de desejo amoroso justamente porque o tempo e o espaço são outros, as personagens se encontram em cronotopos que não coincidem. Desse modo, os sentidos produzidos pelo mesmo enunciado serão outros.

2.5 Os gêneros do discurso

Ao falar sobre gêneros, Bakhtin afirma a importância dos estudos das práticas prosaicas, como manifestação da pluralidade. Conforme Machado (2010), o filósofo russo dirigiu seu alvo “para uma esfera do mundo discursivo que ficara à margem tanto da retórica quanto da poética. Essa esfera corresponde ao domínio da retórica.” (2010, p.152). Para o Círculo, é possível enxergar a cultura sob a ótica da prosa, que possibilita o hibridismo, Machado reitera esta questão uma vez que:

Diferentemente dos gêneros poéticos, marcados pela fixidez, hierarquia e até por uma certa noção de purismo, os gêneros da prosa são, sobretudo, contaminações de formas pluriestilísticas [...] Tal variedade e mobilidade discursivas promoveram a emergência da prosa e o consequente processo de prosificação da cultura. (2010, p. 153)

Do ponto de vista do Círculo, o estudo dos gêneros envolve diversos outros conceitos importantes, sem os quais a compreensão de gênero não se forma. Para Bakhtin, os gêneros discursivos surgem sempre em uma dada esfera, 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, uma vez que a cada ato de cada gênero, em sua composição, surgem mudanças, renovações, e, dessa maneira, os estudos do Círculo consideram os gêneros não apenas na sua estabilidade, mas também na sua mobilidade, ou seja, em seu caráter instável.

Certas características poderão nos levar a reconhecer cada gênero como tal, no entanto, essas qualidades não devem ser consideradas como exigência para a denominação de um certo gênero, ou seja, não existe uma fôrma em que um enunciado deve sempre se encaixar para se tornar um gênero, de forma cristalizada, mas sim atos únicos que, a cada enunciação, poderão (re)formular os gêneros, reiterando suas estabilidades ou alterando-lhe, considerando seus nuances e tons: “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). Para Bakhtin, os gêneros são relativamente estáveis, pois deve-se considerar tanto sua estabilidade (particularidades em comum) quanto sua 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). O cinema é visto, dessa perspectiva, como gênero, no interior deste trabalho, materializado por meio do enunciado fílmico, com sua especificidade arquitetônica (no caso, musical).

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 desse ato, (re)formar-se-á 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, reconhece-se 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, mas sim autoral, ou seja, esse tipo de estudo não se prende a 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-pessoa, mas os traços estilísticos do autor-criador, de certa forma, “define” uma obra por identifica-la por meio de seu projeto de dizer. 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 Círculo, considera a produção, circulação e recepção de um gênero. A produção seria o projeto; a circulação seria a maneira como ele circula, em qual esfera; e na recepção considera-se o público, a demanda desse 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, desse 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, considerar a esfera de atividade leva à reflexão 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 trata dos 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)

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

Durante o processo de sua formação, os gêneros secundários absorvem e assimilam os gêneros primários (simples) que se constituíram na comunicação discursiva imediata. Os gêneros primários, ao integrarem os gêneros secundários, transformam-se e adquirem uma característica particular: perdem sua relação imediata com a realidade dos enunciados alheios. (BAKHTIN, 1988, p. 62)

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

A relação entre vida e arte sob a ótica dos estudos do Círculo, será mais detalhadamente discutida no próximo tópico, a fim de contribuir com a reflexão sobre os gêneros discursivos.

2.6 O artístico e o social: (re)forma-ação do gênero

Todo tipo de leitura que se faz forma e reforma não apenas aquilo que já se sabe ou que se passa a saber, mas também o modo de cada um pensar, enxergar, escutar e contemplar tudo que há em volta. O estudo das obras do Círculo convida o leitor a refletir sobre e refratar os conceitos ali discutidos, levando à possibilidade de vivenciar, a cada leitura e a cada nova pesquisa, um momento particular e único que, a cada experiência, constrói e desconstrói algo dentro de cada um.

Como tônicas nas obras do Círculo, certos conceitos são encontrados em discussão em diversos textos, de maneira a serem repensados e refigurados em cada obra em que aparecem, sejam reflexões mais breves sejam mais profundas. Uma das questões encontradas nos estudos do Círculo é a relação entre vida e arte. Sobre esse diálogo é que esta parte do texto se centrará.

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”, encontra-se a discussão de que, para a compreensão do enunciado¹¹ 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, o autor reflete sobre tal relação a partir e por meio do conceito de gênero, pois vida e arte coexistem e se expressam por meio de gêneros, sejam eles primários ou secundários, sempre em relação intrínseca.

Como também declara Ponzio, “As potencialidades da forma artística são postas no enunciado da vida cotidiana.” (2010, p.143). As enunciações do cotidiano (que podem ser consideradas, a priori, gêneros primários) são dinâmicas e bombeiam vida para a criação da arte (gênero secundário). A discussão que Bakhtin promove entre os gêneros primários e secundários encontra-se em diálogo com a discussão também por ele feita acerca da vida e da arte, uma vez que, assim como é preciso o estudo da fala cotidiana (da vida) para compreender o enunciado poético (da arte), a compreensão do gênero primário se faz necessária para o estudo do secundário. O gênero secundário surge do primário, da mesma maneira que a arte pode surgir e se encontrar na vida. Na narrativa de um romance, pode-se encontrar, por exemplo, trechos com linguagem e características do cotidiano, do social. Assim, ao mesmo tempo em que se consegue reconhecer a vida na criação de um gênero complexo, como o romance, torna-se visível a relação dialógica entre a arte e o social.

A esfera da arte e a esfera da vida criam entre si uma relação dialógica, sendo que a arte pode ser compreendida como dimensão da vida. Um bom exemplo pode ser a de um gênero secundário (complexo) que se liga à esfera da arte e, em diálogo com esta, simboliza a própria vida.

Bakhtin se debruçou sobre o texto literário para estudar a vida, pois o discurso artístico exalta ou critica o senso da vida. O discurso da arte, segundo os estudos do Círculo, quando considerado de maneira concreta, irá sempre se ligar a algum gênero, tornando-se, dado o seu acabamento, em uma espécie de transcrição da vida.

¹¹ Lembrando que enunciado é aqui compreendido como toda forma de interação verbal, de maneira ampla, considerando-se os enunciados da comunicação não necessariamente entre textos escritos.

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

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

A construção de cada discurso utiliza artifícios particulares, pois os enunciados

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

Para Bakhtin, o conteúdo, o estilo e a construção composicional formam o arcabouço das variabilidades na construção dos gêneros. Cada situação em que o enunciado se constitui pede conteúdo, estilo e construção composicional específicos, uma vez que o discurso concreto pode ser multiforme e combinar, de inúmeras maneiras, as características necessárias em cada evento do discurso. São essas formas relativamente estáveis, para o Círculo, que constituem os gêneros discursivos.

Discurso e evento formam uma esfera de relação dialógica, interligada, uma vez que “o discurso verbal envolve diretamente um evento na vida, e funde-se com este evento, formando uma unidade indissolúvel.” (VOLOCHINOV, Mimeo, s/d1926, p.5). A linguagem surge para (e no) social, por isso o discurso forma uma unidade com cada evento no qual (e para o qual) ele foi gerado.

O enunciado e a situação (extraverbal) também constituem uma relação inseparável de diálogo, pois “a situação se integra ao enunciado como uma parte constitutiva essencial da estrutura de sua significação.” (idem, p.6)

Assim, o discurso está ligado a um evento e o enunciado conectado a uma situação. Juntas, dialogam, por meio do discurso, vida e arte. Essas três categorias, para os pensamentos do Círculo, nunca caminham separadas, já que todo enunciado está ligado à vida e é a partir e por meio dela que, ao refigurá-la, segundo Ponzio, que o sujeito efetua a criação artística. “A vida, portanto, não afeta um enunciado de fora; ela penetra e exerce influência num enunciado de dentro” (idem, p.10)

A enunciação “bombeia energia de uma situação da vida para o discurso verbal, ela dá a qualquer coisa linguisticamente estável o seu momento histórico vivo, o seu caráter único”. (idem, p.10). A singularidade, unicidade ou o caráter único do ato discursivo também são discutidos por Bakhtin, pois, para o filósofo russo, todo evento é singular, irrepetível e possui características particulares e únicas de um certo momento, de um ato. Essa singularidade sobre a qual Bakhtin discorre se refere às experiências vivenciadas, ao discurso concreto. A enunciação é que transfigura a situação da vida para o discurso verbal, momento em que o ato singular ocorre, trazendo o caráter único de cada discurso: “A singularidade única não pode ser pensada, mas somente vivida de modo participativo.” (BAKHTIN, 2010, p.58)

O próprio ato de viver já pode ser considerado um ato singular “porque a vida inteira na sua totalidade pode ser considerada como uma espécie de ato complexo: eu ajo com toda a minha vida, e cada ato singular e cada experiência que vivo são um momento do meu viver-agir.” (idem, p.44)

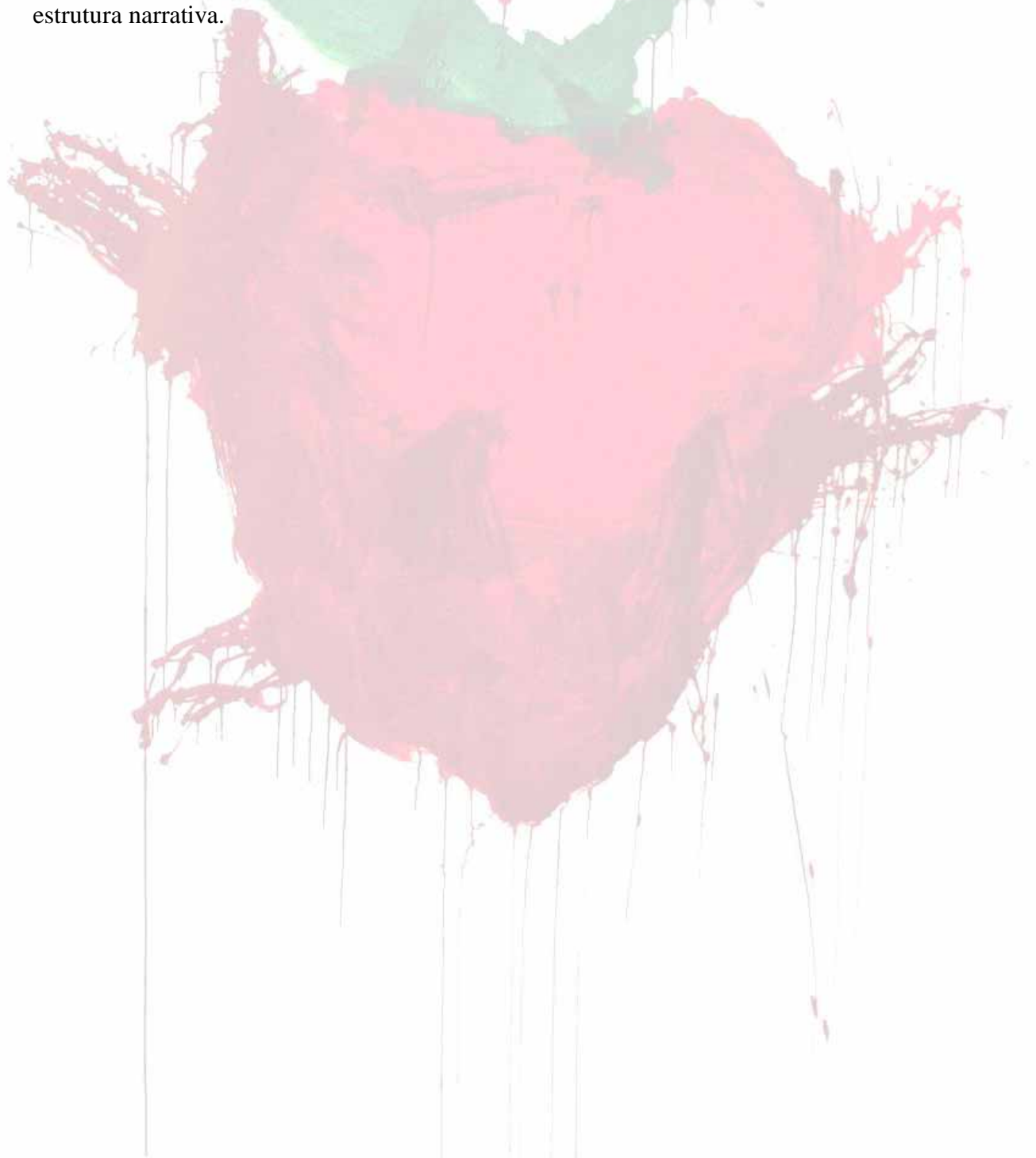
O estudo do artístico e, no caso específico dos principais estudos do Círculo, o estudo do discurso literário, revela-se também como um estudo do social, da vida, pois, apesar de não serem a mesma coisa, encontram-se em diálogo. A construção literária é refiguração do social e o artístico é refiguração 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 diálogo entre vida e arte pode, dessa maneira, ser também discutido no diálogo entre gêneros primários e secundários. Na construção do discurso artístico, quando em diálogo com a contemporaneidade, encontram-se diversos meios de criação complexa, como por exemplo, o cinema.

Na produção de um filme são necessárias especificidades de diferentes campos artísticos, desde a construção de uma breve cena cinematográfica foram utilizados recursos diversos, como a fotografia, o teatro (a atuação), a escolha do figurino, a movimentação da câmera, a trilha sonora, etc. O estudo de qualquer discurso concreto

carece de olhares atentos para as particularidades de cada gênero, “porque todo trabalho de investigação de um material linguístico concreto [...] opera inevitavelmente com enunciados concretos (escritos e orais) relacionados a diferentes campos da atividade humana e da comunicação.” (BAKHTIN, 2011, p.264). É dessa maneira que o estudo de um gênero secundário, como o cinema, reflete acerca da incorporação de outros gêneros em seu cerne, de maneira intergenérica, como seus elementos constitutivos intrínsecos. No caso do musical, a especificidade fílmica se encontra na forma composicional da estrutura narrativa.



3 CANÇÃO EM (RE)AÇÃO: ANÁLISE DE CENAS DE *ACROSS THE UNIVERSE*

O filme *Across the Universe*, como já foi descrito no início do trabalho, é um musical constituído, em sua trama, apenas por canções da banda *The Beatles*. As canções dialogam com o contexto dos músicos, bem como apresentam características de revisitação dessas, típicas do momento histórico de produção do filme, e se encaixam no discurso dos sujeitos que as interpretam no enredo. As canções e as situações escolhidas para serem cantadas, em cada momento específico do filme, acontecem de maneira dialógica entre os sujeitos e as letras das canções, entre as canções e a situação pela qual as personagens passam no musical, na maior parte das vezes, em referência a episódios históricos ocorridos nos anos 60/70, no cenário contracultural.

A figura a seguir mostra um cartaz do filme, em que se pode ler “*All you need is love*”, canção dos *Beatles* que aparece entre as últimas do filme. O morango e o “universo” por trás da imagem também são significativos para a história do musical, pois a canção “*Strawberry fields forever*” ilustra os sentimentos das personagens, tanto ao que se refere ao amor quanto à guerra. As estrelas no céu azul brilhante remetem a “*Lucy in the Sky with Diamonds*” e o desenho dos protagonistas dentro do morango/coração direciona o olhar do leitor para uma história de amor que é pretexto para uma outra história ali existente: a da contracultura, “paz e amor”, embalada pelo *rock* e pelo LSD (os diamantes estelares do céu que pairam como pano de fundo do cartaz). Enquanto o morango pode simbolizar um coração (ou o amor), também representa o sangue da guerra e as bombas jogadas em território “inimigo” pelo governo dos Estados Unidos. Assim, pode-se perguntar, como já foi feito no capítulo 2: o que significa atravessar o Universo e a que universo se refere o mundo do *rock* beatlemaníaco narrado na obra aqui analisada? Pelas pesquisas realizadas, atravessar o universo significa andar pelo mundo geográfica e internamente, política e sensorialmente, como pregava o movimento contracultural da época.



Figura 16: Pôster do filme¹²



Figura 17: Recorte do encarte do DVD

¹² <http://www.queroposters.com.br/poster-across-the-universe.html> Acessado em 7 de fevereiro de 2014.

Na figura logo abaixo do cartaz, encontra-se um recorte do encarte do DVD. O filme *Across the Universe* deixa claro, desde a apresentação encontrada no encarte, que essa obra cinematográfica irá se voltar a uma história musical não hegemônica e o fará por meio de canções. Canções essas já existentes na memória musical e cultural da sociedade, mas que foram inseridas numa narrativa específica, que reflete e refrata valores dos anos 60/70, colocadas de uma maneira específica, não usual.

O morango da capa do filme diz muito também, sobre o estilo da diretora Julie Taymor. Uma vez que o cinema é neste trabalho considerado como gênero discursivo é interessante ressaltar, também o estilo autoral, no caso, de Julie Taymor. O morango pode ser considerado, em de *Across the Universe*, como símbolo principal do filme, seria um ideograma, que, conforme a diretora, captaria a essência do filme.

Uma figura, ou um símbolo, que representa o todo da obra. Na peça musical dirigida por Julie Taymor *O Rei Leão*, por exemplo, o ideograma seria o círculo, o ciclo da vida, a forma do sol (que permeia todo o musical), etc. Enquanto em *Across the Universe*, seria o morango, que pode tanto representar o amor (por ter forma semelhante a um coração) como o sangue da guerra, com seu vermelho escuro, (ao se assemelhar a uma granada, conforme foi comentado no capítulo de contexto). A diretora não trabalhou apenas com o *O Rei Leão*, mas também com outros musicais para o teatro, tendo dirigido também óperas. A construção de um filme musical, por sua vez, dirigido por Julie Taymor possui traços de suas obras construídas para o teatro também, como as máscaras, que se em algumas tomadas. transformam as figuras em bonecos/fantoches em cena.



Figura 18: Cena do filme com máscaras



Figura 19: Cena do filme com máscaras

Nos musical dirigidos por Julie, “*The Lion King*” e “*Spider Man*”, por exemplo, o uso de máscaras pode ser observado, assim como em *Across the Universe*.



Figura 20: Julie criando as máscaras para o musical¹³

¹³ Disponível em: <http://jimhillmedia.com/editor_in_chief1/b/jim_hill/archive/2008/07/11/lion-king.aspx> Acesso em: 8 fev. 2014.



Figura 21: Musical do Rei Leão¹⁴



Figura 22: Julie Taymor criando uma máscara¹⁵

¹⁴ Disponível em: <<http://www.campbroadway.com/2013/07/17/backstage-at-disneys-the-lion-king/>> Acesso em: 8 fev. 2014.

¹⁵ Disponível em: <http://www.ted.com/speakers/julie_taymor> Acesso em: 8 fev. 2014.



Figura 23: O Musical do Homem Aranha¹⁶

Estas construções de máscaras e/ou bonecos possuem ligação com o popular e o circense, como pode ser observado na cena da canção “*For the Benefit of Mr Kite*”, em que as personagens de *Across the Universe* adentram uma tenda de circo no filme. Os bonecos e fantoches fazem referência também ao teatro aquático de fantoches do Vietnã, um dos mais famosos no mundo, por apresentarem peças com bonecos que flutuam sobre as águas, assim como as mulheres flutuam sobre as águas em uma cena de *Across the Universe*. A referência ao teatro do Vietnã é colocada no filme como um diálogo também com a guerra fria, um dos acontecimentos históricos que se encontra em discussão ao longo do musical.

A partir daqui serão discutidas cenas do filme musical que demonstrem os diálogos entre gêneros e as movimentações que produzem sentidos de dentro para fora e do exterior para o interior da obra cinematográfica. As análises escolhidas para compor este capítulo não buscam fazer um recorte que exclua a totalidade do filme e pense apenas em partes, mas sim exemplificar a unidade intergenérica do *corpus* e contribuir para uma reflexão acerca de *Across the Universe* como um exemplar de filme musical.

¹⁶ Disponível em: <http://www.ted.com/speakers/julie_taymor> Acesso em: 8 fev. 2014.

A escolha da divisão deste capítulo em três partes se deve à estrutura do filme tal qual foi pensada pela diretora, segundo seus comentários existentes no DVD da obra, respeitando esse movimento que pode ser repartido na história dos *Beatles* em três momentos: um *rock* mais ingênuo, com influência do *country* e do *blues*, como ocorreu, historicamente, em seu surgimento, nos Estados Unidos; um *rock* mais psicodélico; e um *rock* politizado, de protesto, influenciado por Bob Dylan.

A diretora, Julie Taymor, possui experiência com musicais no teatro, pois a versão musical de “O Rei Leão”, da Broadway, foi dirigida por ela, e todas as versões oficiais dessa peça musical em diversos países (inclusive no Brasil) tem sua direção. O fato de a diretora já ter mais de uma experiência com musicais contribui para a caracterização do gênero musical no cinema, alvo das discussões neste trabalho. O estilo autoral da diretora se encontra no filme, como foi comentado, especialmente na estrutura escolhida, e que aqui será destacada, entre momentos da trama que fazem referência aos momentos da trajetória dos *Beatles*: enquanto a primeira fase do filme é embalada por canções, em sua maioria, românticas e “leves”. A segunda parte rompe com a inocência para fazer referência à violência e à guerra, marcas que também podem ser encontradas na discografia dos *Beatles*, que passam de canções românticas a críticas contra a guerra. Há também uma fase do filme que a própria diretora chama, nos comentários do DVD, de “*Magical Mystery Tour of Life*”, ou seja, o início de uma turnê mágica e misteriosa na vida das personagens que, por meio das “viagens”, ao utilizarem alucinógenos, criam cenários que retratam os efeitos das drogas e da expansão de suas mentes. Ao dizer “*Magical Mystery Tour*”, a diretora faz também referência ao título do segundo álbum da fase psicodélica dos *Beatles*. Pensando nessa estrutura do filme e da trajetória histórica da banda é que este capítulo agrupou as canções em três isotopias temáticas: antes de Nova Iorque (3.1.); a guerra fria (3.2.); a psicodelia (3.3.).

3.1 Histórias que se escutam, canções que se contam

A primeira cena do filme mostra Jude, uma das personagens centrais, interpretando a canção “*Girl*”, enquanto seu olhar se dirige diretamente ao espectador. A letra da canção diz: “*Is there anybody going to listen to my story?* (Há alguém que escutará a minha história?)/ *All about the girl who came to stay?* (sobre a garota que veio para ficar?)/ *She's the kind of girl you want so much it makes you sorry,* (ela é o tipo

de garota que você quer tanto que o faz sentir pena) /*still, you don't regret a single day*, (ainda assim você não se arrepende um dia sequer) /*Ah girl, girl, girl*. (ah garota...)”. A personagem que canta se encontra em uma praia, como se pode ver na figura.

A letra da canção dialoga com o momento de abertura do filme musical ao dizer “*Is there anybody going do listen to my story?*”, uma vez que ele se utiliza do verbo *listen* e não *hear*, pois *escutar* se difere de *ouvir*. Enquanto ouvir é mais “mecânico”, parte dos sentidos do ser humano, escutar requer atenção. Assim, o protagonista não pede para ser simplesmente ouvido (e, em se tratando de um filme, ele sequer se refere a ser visto ou assistido), ele questiona se a sua história terá escuta, o que remete à postura do outro. Afinal, pode-se inferir que ele quer que o outro o escute ativamente, de maneira responsiva, com atenção e reflexão. Segundo Ponzio, “colocar-se em escuta significa simplesmente isso: dar tempo ao outro, o outro de mim e o outro do eu; dar tempo e dar-se tempo.” (2010, p.25-6)

A escolha também pelo verbo *escutar* e não *ver* se relaciona com o filme *musical*, pois a música e, no caso, a canção, fazem parte da constituição do gênero e, no filme musical, mais do que apenas trilha sonora, a canção é incorporada como gênero que compõe a arquitetura formal da obra.

O cenário composto no momento dessa canção no filme mostra o mar, símbolo de idas e vindas, da memória, ou seja, a história dele (Jude) - tanto sua memória particular, amorosa, pessoal; quanto a história da contracultura, apresentada por meio da presença do *modus vivendi* comunitário vivido pelas personagens na maior parte do filme. Por meio dos outros é que o eu de Jude se constitui, assim como ele os constitui também. Se o sujeito, para Bakhtin, é constituído a partir do outro, a história de Jude também não será apenas sua, pois ele, como sujeito, constrói-se por meio de outros.



Figura 24: Cena de Jude na praia

No início da cena ele aparece sozinho cantando à beira do mar, mas logo na sequência o mar se torna um projetor de lembranças, já que no seu interior, em meio às ondas, várias pessoas e momentos são retratados, em cenas que ainda serão exibidas no filme. A fusão das sequências (Jude na praia e as ondas revelando novas cenas) se dá por meio do rosto, da cabeça da personagem, reiterando a relação entre o mar e suas memórias, a leitura de suas lembranças e de sua história por meio do mar, das suas ondas que levam e trazem a história dele e dos outros (figura 25 e 26).



Figura 25: Cena da fusão de Jude com as ondas do mar



Figura 26: Cena das ondas do mar enquanto se escuta Helter Skelter

A canção entoada nessa sequência é *Helter Skelter*, cuja letra diz: “*When I get to the bottom I go back to the top of the slide*, (quando eu chego no fundo eu volto para o topo do escorregador)/ *Where I stop and I turn and I go for a ride*, (onde eu paro e eu me viro e vou para uma volta)/ *till I get to the bottom, and I see you again*, (até que chego ao fundo e te vejo novamente)/ *Yeah, yeah, yeah, yeah!* (sim!) / *Look out! Helter Skelter*, (cuidado! confusão)/ *Helter Skelter*, (confusão)/ *Helter Skelter*, ooh.. (confusão)”. O texto da canção “*Helter Skelter*” faz referência às experiências da vida de Jude: os altos e baixos, a guerra, o amor, a revolta e o grito do rock, da rebeldia. É

uma canção musicalmente agressiva, com utilização de guitarra com distorção e um vocal áspero, gritado. O título *Helter Skelter* significa confusão, em inglês, mas também se refere a um brinquedo de parques de diversões uma espécie de tobogã, um escorregador gigante, que permite ao usuário uma queda em espiral, escorregando até o solo, como será narrada a vida de Jude, que sai da Inglaterra e vai aos Estados Unidos, volta, passa por muitas “confusões” ao longo do filme, mas, acima de tudo, *Helter Skelter* pode ser uma metáfora da vida.

O tocar o chão, subir e cair novamente (dinâmica do brinquedo) simboliza uma ressignificação do trajeto da vida de Jude, sua história pessoal e também a história de sua época, do contexto ao qual o filme se refere, em meio à violência da guerra fria e aos protestos pela paz, a psicodelia e a confusão mental e sentimental, interna e externa, representada pelo movimento em espiral do brinquedo – a vida é uma grande confusão e uma grande “brincadeira”, então, melhor aproveitá-la e se deixar levar. Expandir a consciência e se divertir, lema da contracultura e mote de vida de Jude e de Max, seu melhor amigo, antes de ser convocado para servir na guerra do Vietnã.

As marcas de estilo já podem ser reconhecidas desde estas primeiras cenas, que colocam em diálogo a narrativa do filme com a época retratada. O retratar a época dos anos 60/70 por meio das cenas e das canções é uma das marcas de estilo encontradas na obra cinematográfica em questão.

As canções dos Beatles e as suas letras são inseridas no filme de maneira a fazer referência a uma cultura e a um momento histórico, e estas cenas compostas por meio das canções podem ser consideradas marcas de estilo que se encontram ao longo de *Across the Universe* como um todo, de maneira a ligar a história ao cinema e a vida à arte, no filme musical. Brait discute a questão do estilo que, segundo o Círculo:

implica sujeitos que instauram discursos a partir de seus enunciados concretos, de suas formas de enunciação, que fazem história e são a ela submetidos. Assim, a singularidade estará necessariamente em diálogo com o coletivo em que textos, verbais, visuais, verbo-visuais, deixam ver, em seu conjunto, os demais participantes da interação em que se inserem e que, por força da dialogicidade, incide sobre o passado e sobre o futuro.” (2010, p. 98)

A canção “*Girl*” se constrói como uma entrada do filme que convida a se “escutar” a história, já “*Helter Skelter*” é colocada como uma representação do *rock*, da guitarra distorcida e da violência da guerra, enquanto *Girl* traz marcas que remetem a uma possível história de amor (pois fala sobre uma garota), “*Helter Skelter*” simboliza a

confusão, esta canção “grita” que a história que será “escutada” não é uma história de amor “apenas” sobre uma garota, mas uma história também sobre a violência, a opressão e a guerra, os altos e baixos (como o subir e descer do brinquedo de mesmo nome da canção) da vida. Estas duas canções iniciam o filme, são a entrada “não oficial”, uma vez que o título do filme aparece apenas na próxima canção (“*Hold me tight*”). Por meio destas duas canções iniciais, no entanto, já são reconhecidas as marcas de estilo do filme, as referências históricas e o confronto entre a calma de *Girl*, cantada quase a capella, e a confusão de “*Helter Skelter*”, cantada de maneira agressiva.

Na sequência de cenas que englobam essa terceira canção, “*Hold me tight*”, fica nítida a diferença entre as cores frias utilizadas na fotografia de “*Girl*” e a iluminação extremamente solar de “*Hold me tight*” quando as tomadas mostram o baile de formatura da Lucy, nos Estados Unidos. Quando a mesma canção (“*Hold me tight*”), numa sequência quase que concomitante, é entoada numa festa cavern club, na Inglaterra, as cores predominantes são preto e branco, com pouca iluminação.

O globo que aparece no mesmo momento do título do filme “*Across the Universe*”, ao mesmo tempo em que é um globo de enfeite de baile, brilhante, composto por pequenos pedaços de espelho, também representa o mundo, pois o reflete e refrata. Um universo juvenil, de festa, “dourado” que terá, no decorrer da narrativa, uma reviravolta: o sonho de liberdade, revolução, o ideal de paz e amor, a imagem idealizada de uma “América” melhor sendo questionado pela contracultura, o que será retratado pelas passagens vividas pelas personagens, em especial, por Lucy e Max, que romperão com a estabilidade sistêmica da classe média à qual pertencem e entrarão num outro universo, que propõe outra lógica, contrária ao sistema capital e tradicional – nada de casamento, propriedade, produção; e sim amor livre, desapego, viagem, deixar-se levar e viver o momento, contra a guerra e em protesto ao modo fordista robotizado de viver.

Não é à toa que a tomada da cena aparece de cima para baixo, do globo, no teto, para a banda e as pessoas dançando, felizes, em seus “sonhos dourados” alienados, distantes das mudanças que estão para acontecer. Ainda que o globo simbolize a festa, ele também anuncia o mundo da contracultura a ser descoberto e encampado pelos jovens nos anos 60 nos Estados Unidos. Pode-se pensar nisso, principalmente, ao se considerar o brilho espelhado do globo que é recuperado na terceira parte do filme, em roupas (especialmente nos vestidos das moças) nas festas banhadas a LSD, sexo e rock, bem como por aparecer embaçado (fora de foco) e, sobre ele, por meio de pequenas luzes amarelas que lembram cristais, forma-se o título do filme, dourado.



Figura 27: Cena com o título do filme

Aliás, as cores predominantes em toda a primeira parte do filme quando o enredo se passa nos Estados Unidos são o dourado (a luz amarelada) e o verde (a esperança, mas também a guerra, o militarismo, a ordem sistêmica). No início, o amarelo se sobrepõe ao verde. Depois, há um progresso crescente do verde, que também modifica o seu tom, do mais fechado ao iluminado, até que, depois que a trama se centra em Nova Iorque, o predomínio passa a ser das cores quentes, muito exageradas em alguns momentos e brilhantes, mais psicodélicas (o vermelho, o amarelo canário, o verde bandeira, o rosa fosforescente e o azul turquesa), o que condiz com o momento vivido na época e retratado pelas ações pelas quais passam as personagens - de celebração juvenil “iê-iê-iê” da formatura (conforme será mostrado a seguir, pela figura 28) à contracultura “revolver”, embalada pelas viagens psicodélicas dos *Beatles* e seu *rock* (com as festas, os protestos etc, de acordo com o que será dito mais adiante).

Enquanto o cenário de “*Girl*” traz o mar aberto (em todos os sentidos – espaço físico e mental) e revolta, com predomínio de preto e branco, bem como um rock mais pesado e metálico (entoado por uma voz gritada), o cenário de “*Hold me tight*” mostra um tom solar, cheio de luz, num ambiente interior e fechado (em todos os sentidos, a mente cerrada para o novo, o diferente, o que não é convencional).

Isso porque as revoltas e revoluções não se fazem em casa, individualmente ou no seio da família, mas sim coletivamente, nos espaços sociais, com as mentes abertas e críticas, que, por opção, negam a tradição e a propriedade em prol de um ideal comum, que se sobrepõe aos desejos e anseios individuais e à produção sistêmica que engloba os bailes de formatura e as ideologias governamentais.

Esse comportamento também é típico dos anos 60: a crença de que é possível mudar o mundo e vale lutar (em nome da paz, o que é criticado no final do filme quando o líder pacifista é retratado produzindo, escondido, bombas caseiras, ainda que o seu discurso seja contra o desarmamento e a guerra) com a própria vida por um futuro melhor, pela humanidade e que, para um mundo melhor, o ser humano deve melhorar, “expandir sua consciência” abrindo “as portas da percepção”.

De certa forma, é a essa utopia que John Lennon se refere ao dizer que “o sonho acabou” no momento em que o grupo se desfaz.. O sonho de que é possível, com uma banda rock, de maneira quase pueril, por meio de suas mensagens nas canções ou até com um gesto simples como o *flower power* numa ação de protesto pacifista, mudar o mundo e propor um comportamento mental alterado. O ideal de se desenvolver um outro padrão de pensamento, expandido, de consciência, a fim de construir uma sociedade mais justa e livre, cai por terra quando os jovens amadurecem.

O idealismo juvenil é substituído pelo ceticismo adulto e o que fica para a próxima geração como lição é: “*Do it yourself*”, lema do *punk* inglês que surge a posteriori. Talvez, esse *slogan* retrate o oposto à bandeira defendida por aqueles verões que acreditavam na “Nova Era”, pois “Aquário” havia chegado e nada mudou. Então, nada de esperar por um futuro que aponte para um mundo melhor. Passa-se a viver e querer o “agora” suspenso no tempo, se possível, sem memória, descrente e negro. *Punk*. Assim, entramos, com o *rock* progressivo, ao individualismo exacerbado de hoje, em que prevalece a vida privada e o narcisismo doentio, sem utopias, sem coletividades.

De certa forma, pela tomada de cima, também se pode entender que o globo do baile represente a “história que nunca foi contada” dos *Beatles* contraculturais, como propõe o discurso verbal do encarte do DVD do filme. Afinal, ele (o globo) pode ser visto como o universo brilhante banhado a LSD, uma vez que composto por “cacos” de espelhos que, como as estrelas do céu do cartaz do filme, reflete e refrata sua luz sobre as personagens que dançam, embaixo dele.

Trata-se do baile de formatura de Lucy. Ela pode ser vista com o seu noivo no baile, cantando para ele, certa de que irão casar, sem questionar o “Tio Sam”, uma vez que concorda com o namorado de que é seu dever heroico servir o seu país e o espera, pronta para casar, sem grandes ideias. Apenas obedece ao que a tradição impõe, especialmente, a uma mulher. Essa personagem jovem que, mais tarde, irá “expandir sua consciência” por ir para Nova Iorque e mudar de vida, vendo o mundo e nele sendo ativa, também é caracterizada como uma típica norte americana. A sua postura, como a

de outras personagens femininas (Sadie, por exemplo), também representa a revolução feminista, pois ela sai de casa para morar com o irmão e o namorado numa casa comunitária, deixa a família e o conforto por sua independência – passa a trabalhar fora, de garçonne, e se engaja no movimento ativista contra a guerra, de maneira muito diferente do que a primeira cena dá a entender.

Da mocinha “casadoira”, ela se transforma na mulher independente e ativista política. Claro que isso é colocado no filme de maneira mais sutil, juvenil, do que aqui expresso. O que importa é que o globo antecipa um outro lado da história a ser narrado ao longo do filme: o atravessamento da cultura hegemônica, com seus padrões tradicionais; à contracultura, com os novos comportamentos tecidos nos anos 60 – não só pela postura feminista, mas também a questão trabalhista, a noção de arte, enfim, o questionamento aos padrões e às propostas de outros estilos de vida e comportamento – uma outra história dentro da história, a não-oficialidade cantada e encenada pela oficialidade. Talvez, por isso, o próprio filme *Across the Universe* tenha peculiaridades, mesmo sendo um exemplar de musical – o maior deles: as canções não foram produzidas para o filme, elas já existiam e tinham outros sentidos como canção, mas, ao serem trazidas como elemento constituinte da obra, elas compõem um certo projeto de dizer por constituírem a sua arquitetônica cinematográfica.

Lucy pode ser considerada a personagem principal do filme. Apesar da obra começar com uma fala (uma canção entoada à capela, sem instrumento musical algum, apenas voz) de Jude na primeira pessoa do singular, perguntando quem irá escutar a sua história, a sua história é a de uma “Girl”. E essa “Girl” é Lucy. Etimologicamente, Lucy vem do latim (*lucius*) e significa luz. Lucy é a luz de Jude, sua causa. Lucy é também a personagem sobre a qual a canção psicodélica mais conhecida dos *Beatles* se volta. Ela é quem está no céu com diamantes. Diamantes é um termo, como cacos de espelho, cristais ou estrelas, que sempre se refere, no contexto da contracultura, ao LSD. Assim, “Lucy no céu com diamantes” é a imagem psicodélica icônica da canção dos *Beatles* que relata uma mulher sob o efeito do LSD, com sua mente expandida.

No filme, apesar da canção “*Lucy in the Sky with Diamonds*” só aparecer depois de terminado o enredo, no momento em que o letreiro com os créditos surge, é a personagem de Lucy que representa, de maneira mais veemente, a expansão da consciência e uma outra história contracultural do rock e dos *Beatles*, pois não apenas ela muda de postura, individualmente, conforme já explicitamos acima, mas ela simboliza toda uma geração. Ela deixa de ser o objeto de desejo de Jude, a “*Girl*”, para

assumir-se sujeito de sua história, atuando no mundo, de acordo com seus princípios, criticamente. Nesse sentido, ela representa a expansão da consciência juvenil. A sua história individual é a história coletiva de um “verão do amor” de milhares de pessoas daquela época. Como ela diz à sua mãe antes de partir para Nova Iorque: “É só um verão, antes da faculdade começar”, em referência aos famosos verões de 67 (Festival de Montrey) e 69 (Festival de Woodstock) que, mais que reles “férias” ou “diversão”, compuseram e mudaram a história, contaram uma outra história, abafada pela oficial por ser contrária a ela. Depois da mudança por ter “atravessado” o “globo” dos anos dourados ao verão psicodélico, Lucy não é a mesma “menininha” ingênua, pura e sonhadora do início da trama. Ela é uma mulher, com voz, história e atitude.

Jude pode ter voltado aos Estados Unidos para ficar com Lucy e ela, por seus atos, parece querer o mesmo que ele, mas a polícia a impede de subir para que fiquem juntos. O governo deixa cada qual em seu lugar, um em cada prédio, cada um em seu mundo, de frente um para o outro, quase que como geograficamente se situam Inglaterra e Estados Unidos. Jude, em crise, proletário, estrangeiro, velho mundo acinzentado. Lucy, em expansão, no céu com diamantes, solar, dourada, norte americana. Trata-se de um filme sobre o amor? De certa forma, sim. A questão é: que amor? Amor a que e a quem? Definitivamente, não é uma obra engessada, enlatada, “*happy end*” canônica. É um filme aberto, com final aberto, com a mente aberta, como o mundo e o rock dos Beatles, em expansão. Mas, para ver esse outro lado, essa outra história, faz-se necessário atravessar o universo tradicional das canções e seus valores, da estrutura fílmica e da história, inclusive do rock de uma das bandas mais famosas do mundo.

Na tomada inicial do filme, a canção “*Hold me tight*” aparece sendo tocada em dois cenários diferentes. No início da interpretação, o primeiro cenário a ser apresentado se assemelha a um baile de colegial tradicional dos anos sessenta nos Estados Unidos, ainda configurado nos moldes dos anos 50, com *big bands* e casais. Em um salão bem decorado e iluminado para a ocasião, os jovens vestem ternos e vestidos rodados, cabelos presos com fitas, simbolizando a riqueza e a elegância dos Estados Unidos, bem como o sonho de que a “Nova Inglaterra” é perfeita, livre e feliz.



Figura 28: Cena com o globo dourado



Figura 29: Cena do casal no baile

Enquanto os jovens dançam, Lucy canta as primeiras estrofes da canção “*It feels so right now* (parece tão certo agora)/ *hold me tight* (abraçe-me forte)/ *tell me I’m the only one* (diga-me que sou a única)/ *and then I might* (então eu talvez) / *never be the lonely one* (nunca mais seja solitária)/ *so hold me tight tonight* (então me abraçe forte esta noite)/ *it’s you* (é você)”

Em outro cenário, a canção “*Hold me tight*” também é ouvida por um grupo de jovens bem diferentes dos anteriores. Nesse local, as pessoas estão vestidas de maneira mais informal, são trajes menos sofisticados, mais “descolados” do que os ternos e vestidos clássicos encontrados no baile, este segundo cenários também é um estabelecimento rústico e escuro (figura 30). A banda que toca usa um figurino que se difere da banda do baile, e uma moça também entoia a canção nesse novo cenário e logo se torna perceptível o seu sotaque diferente, caracterizando-a como britânica. Conclui-se que o cenário 1 ocorre em algum lugar dos Estados Unidos, enquanto o cenário 2 se

ambienta na Inglaterra. É por meio da escolha dos figurinos (roupas mais simples na Inglaterra e mais sofisticadas nos EUA), do cenário (um “pub” rústico e escuro na Inglaterra, um salão de baile iluminado nos EUA) e das cores (escuras na Inglaterra, solares e quentes nos EUA) que este jogo de cenas entre dois ambientes cria a imagem de um Estados Unidos iluminado, como o “sonho americano”, em contraposição a uma Inglaterra sombria, de cores frias e com poucas “oportunidades” para seus moradores, em sua maioria da classe operária. A composição das cenas, em cada detalhe, traz significações que “pintam” a face que o filme mostrará destes dois países: Inglaterra em decadência e Estados Unidos em “aparente” bom estado. Aparente, pois em um segundo momento da trama o lado da presença dos EUA na guerra fria será mostrado.

No cenário 2, a banda que toca “*Hold me tight*” se encontra num palco com uma meia lua na parte superior. Este palco e toda a construção do ambiente da cena remetem ao local em que a banda *The Beatles* iniciou a sua carreira: o Cavern Club, em Liverpool. Assim como o cenário em que os jovens britânicos se encontram no filme, a casa noturna em que os Beatles tocavam possuía uma aparência interna rústica, com pedras e de iluminação baixa. O palco com a meia lua em cima também foi característico desse local histórico. Uma característica típica de *Across the Universe* se mostra nesta sequência, pois na composição do filme muitas cenas e situações remetem ou fazem referência direta a episódios que de fato aconteceram. Estas referências podem ser analisadas na relação entre arte e vida, pois muitos cenários de *Across the Universe* foram construídos a partir de locais que existem na vida.



Figura 30: Cena do casal na boate



Figura 31: Cena da banda na Inglaterra

A referência à história dos *Beatles*, do *rock* e da contracultura é tamanha nesse filme que é possível comparar elementos da vida histórica encenados na ficção com tamanha proximidade que pode levar a crer que se trata de uma reprodução *ipsis literis*, o que, de fato, não o é, mas sim um diálogo essencial entre vida e arte, como afirma existir Bakhtin/Voloshinov, em seu ensaio *Discurso na vida e discurso na arte*.

A cena acima, mais do que fazer menção ao Cavern Club, tenta encená-lo, mesmo sem marcar, no enunciado verbal, que o faz. Trata-se, de uma maneira metafórica se assim se pode dizer, no discurso não-verbal, de um discurso indireto livre, pela configuração da cena. Imprescindível observar as duas fotos abaixo para perceber o quão semelhante é a estruturação da referida cena fílmica e o quanto a arte se aproxima da vida no filme aqui analisado.



Figura 32: Foto do Cavern Club¹⁷



Figura 33: Foto do Cavern Club¹⁸

Os “anos dourados” vividos pelas personagens nas cenas do baile norteamericano se diferem muito do “baile de garagem” apresentado nas cenas da Inglaterra. A composição das cenas deixa transparecer cada local como dois mundos diferentes. Não há transição por meio de fusão (como a fusão do mar na mente de Jude na entrada

¹⁷ Disponível em:

<http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content_id=1779649&seccao=M%FAfica> Acesso em: 24 mar. 2012.

¹⁸ Disponível em:

<<http://www.musicao.com.br/noticia.php?c=1&a=570&t=clubeemqueosbeatlestocarampelaprimeiravezve maobrasil>> Acesso em: 24 mar. 2012.

do filme), são situações completamente separadas, isoladas uma da outra. Ambas são celebrações, porém cada uma com pessoas distintas, em tempo e lugares distintos. A canção é a mesma, no entanto, a enunciação é única. A questão do cronotopo, discutida no capítulo teórico, pode ser lembrada ao longo da análise, conforme Machado:

O cronotopo foi concebido como uma forma arquitetônica da narrativa que configura modos de vida em contextos particulares de temporalidades. O tempo, para Bakhtin, torna-se pluralidade de visões de mundo: tanto na experiência como na criação, manifesta-se como um conjunto de simultaneidades que não são instantes, mas acontecimentos no complexo de seus desdobramentos. (p. 215, 2010)

A canção “*Hold me tight*” é interpretada em cenários diversos nessas cenas, o que demonstra que a construção da canção, no filme musical, depende não apenas da letra e da música para o seu sentido, mas também do cenário, de um espaço, tempo e sujeitos específicos que contribuem para a particularidade de cada cena. A canção, no musical, pode narrar o enredo, por exemplo. No filme em questão, muitas vezes, ela expressa o que as personagens sentem. Por isso, muitas vezes, são entoadas a capela e em outro ritmo, mais lento, quase que “falado”.

A presença da canção e da dança promove um diálogo entre gêneros secundários, refigurados para o discurso cinematográfico. As canções da banda *The Beatles* surgiram numa época e contexto específicos. No filme, elas aparecem (re)construídas de maneira a dialogar com a história do próprio filme, composto num outro momento, mas que se refere ao mesmo contexto vivido pela banda. As canções, além de comporem o enredo do filme, constituem a estrutura do musical, pois também fazem referência ao momento histórico narrado e recuperam ou se referem a episódios da banda. O acabamento que a situação de cada gênero tende a provocar no discurso modifica sua constituição, por isso a canção interpretada pelos *Beatles* e a canção que aparece na cena do filme, apesar de possuírem um compositor e uma letra definidos, não são a mesma canção, mas dois enunciados distintos.

Os diálogos promovidos pela mesma canção nunca serão os mesmos, pois a enunciação nunca é repetida da mesma maneira, assim também enquanto duas personagens do sexo feminino cantam para seus parceiros a letra de “*Hold me tight*”, suas situações são diferentes, portanto, os sentidos são outros, além de serem dois sujeitos distintos (cada moça) se dirigindo a outros sujeitos (que não são os mesmos).

A referência a um local histórico em que os *Beatles* tocaram (o *Cavern Club*, no início do filme e o telhado do prédio da gravadora, na *Abbey Road*) demonstra que, mais do que contar uma simples história de amor, este filme, de certa maneira e resguardadas as proporções, reconta a história da banda, do rock e da contra cultura ao trazer para a cena questões históricas emblemáticas.

Assim como na cena inicial em que Jude interpreta a canção “*Girl*”, as cores predominantes são escuras, as próximas tomadas que retratam a Inglaterra, no filme, mantêm os tons de cinza e o preto, misturados com marrom e azul escuro, colocando este local como algo escuro, velho e até sujo. A Inglaterra encenada é a Inglaterra operária, de casas enfileiradas e iguais, apertadas e pobres. Em outras palavras, trata-se de uma Inglaterra pobre, em crise. A personagem de Jude representa na trama do filme essa classe proletária inglesa, mas diferente daqueles que sonham em ir aos Estados Unidos para “mudar de vida” (numa clara alusão ao “*american way of life*”), ele apenas quer ir para a América do Norte para conhecer o seu pai.

Ao permanecer nos Estados Unidos, ele não procura esse “caminho” ao qual a ideia de “sonho de uma vida melhor” se vincula. Ao contrário. Há, inclusive, uma cena em que ele diz a Lucy, caminhando pelas ruas de Manhattan, que ele até gosta de estar ilegal porque essa condição lhe dá a sensação de uma espécie de liberdade estranha, uma vez que sem documentação, se, por um lado, ele nada pode fazer oficialmente, por outro, ele sequer existe como cidadão, logo, nem pode ser pego, o que lhe causa conforto, já que não quer a oficialidade – não busca, portanto, o caminho que leve à ideia de sonho de vida americano, que se relaciona com acúmulo capital.

O encontro de Jude com Max ocorre, assim que Jude chega aos Estados Unidos, na Universidade. Especialmente, num cruzamento de duas ruas do campus. Isso é muito simbólico, pois simboliza o cruzamento de duas vidas que irão se misturar e seguir rumos diferentes, ainda que conjuntos, como ocorre com os jovens e com as nações (Inglaterra, representada por Jude, que mora em Liverpool, cidade dos *Beatles*; e Max, estadunidense de classe média alta que abandonará os valores tradicionais de seu grupo para adentrar no *modus vivendi* pregado pela contracultura, ainda que, depois, seja convocado e obrigado a servir o exército e ir para a guerra do Vietnã).



Figura 34: Caminho em que Jude e Max se conhecem

Em sua despedida, ao deixar a Inglaterra em busca do pai, a personagem de Jude interpreta a canção “*All my loving*”, inicialmente de maneira romântica para sua namorada. Logo na sequência, ao longo da mesma canção, vemos a personagem Lucy, nos Estados Unidos, se despedindo de seu namorado que vai servir na guerra. A interpretação da canção continua sendo na voz de Jude, no entanto, o sujeito da canção pode ser compreendido tanto como Jude, que se despede da namorada, quanto o namorado de Lucy, que se despede de sua amada nos EUA. As tomadas em território norte americano se mantêm em tons amarelados, muito solares e vívidos. Os tons pasteis e quase brancos também aparecem, contrastando com os negros e tons escuros colocados nos cenários britânicos. Os EUA são simbolizados, como dito, a partir dessas escolhas cromáticas, como um local limpo, próspero, que brilha e dá vida, enquanto a Inglaterra pode ser enxergada como terra escura, de pobreza e declínio social.

Ainda que a canção “*All my loving*” represente a despedida e a promessa de amor dos dois casais e ambos se separarem, o desfecho de seus integrantes, aparentemente idêntico, é bastante diferente, especialmente das duas mulheres. Apesar dos dois casais se separarem (um pela morte em guerra, logo, pela fatalidade; e o outro pela separação pelos ideais amorosos e de vida de cada um), Lucy e Molly assumem papéis sociais bastante distintos. Enquanto Molly permanece na Inglaterra e reproduz o modelo canônico de papel feminino submisso ao se casar e ir ao encontro do marido até a porta de seu trabalho, engravidar e servi-lo, ainda que não pareça gostar dele, Lucy assume, cada vez mais o seu lado crítico, ainda que também seja sentimental e goste de Jude, pois também passa a possuir suas causas e lutar por suas convicções. Aliás, mesmo antes de ir morar em Nova Iorque, já na primeira parte do filme, ela apresenta os

valores feministas que irá incorporar mais tarde, especialmente em dois momentos expressivos:

1. na escola, ao falar com uma amiga do colégio sobre filhos e ela afirma não gostar da ideia, o que vai contra a ideia tradicional de que a mulher tem “instinto maternal” e deve servir como “reprodutora”. A opinião que ela emite é bastante contrária à convencional, a ponto da amiga questioná-la, tentando fazê-la aceitar ao menos filhos adotivos e fica sem resposta porque a conversa é interrompida. A opinião de Lucy sobre ter filhos é: “Eu nunca vou ter filhos. Não. Pense nisso. É puro narcisismo. As pessoas fazendo cópias de si próprias dizendo ‘Olha, ele não tem os olhos do pai?’, ‘Não tem a boca da mãe?’. É nojento.” Na verdade, os valores questionados por ela não se referem ao filho em si, mas à hipocrisia social representada pelo ato de se perpetuar por meio do outro;
2. depois da notícia que recebe sobre a vinda de seu namorado, uma canção depois, na cena seguinte, no primeiro encontro dela com Max e Jude (reencontro com o irmão e encontro com Jude), ela demonstra o seu tom de criticidade ao responder para Jude o que representa a comemoração do dia de ação de graças para ela. Enquanto Max responde apenas que “É uma bela tradição americana bem comovente”, ela revela-se crítica aos colonizadores ingleses e contra o que eles fizeram com os índios nativos norte americanos ao expressar, em resumo, o que simboliza o dia de ação de graças nos Estados Unidos, uma vez que Jude afirma que não há esse tipo de celebração na Inglaterra. A postura de Lucy quanto a isso é a de que “Comemora a época em que os índios dividiram a sua comida com os primeiros colonizadores. E como retribuímos a eles? Massacramos milhares deles e depois os colocamos na pior parte de terra do país”. Só então ela se apresenta ao Jude: “Eu sou Lucy”.

Lucy é uma personagem que se modifica não apenas quanto aos valores feministas (um dos movimentos da época), mas também e principalmente no engajamento político pela paz, contra os Estados Unidos no Vietnã. Esta personagem passa de uma menina de família “american way of life” para uma jovem interessada nos movimentos contra a guerra, se envolvendo em passeatas estudantis e confrontos policiais. A imagem abaixo ilustra um dos momentos do filme que mais transparece o envolvimento político de Lucy.



Figura 35: Lucy na cabine durante a passeata

Na cena acima Lucy participa de uma passeata que resulta em um confronto entre os estudantes e a polícia. A personagem, entretanto, acaba presa dentro da cabine telefônica, onde conversava com sua mãe. Durante a conversa Lucy deixa claro seu posicionamento radical, e a personagem se mostra de fato envolvida com o movimento pela paz. A Lucy que se mostra nesta cena da cabine é uma Lucy muito diferente da personagem inicial, que cantava canções do início da carreira dos *Beatles* (com letras mais românticas e não engajadas politicamente).

A canção que separa os dois posicionamentos críticos de Lucy é “*It won't be long*”. Ela, aparentemente, refere-se ao reencontro de Lucy com seu namorado. Reencontro que jamais ocorrerá, pois adiante, ela receberá a notícia de que ele morre na guerra. Todavia, ao mesmo tempo, a canção anuncia também o reencontro de Lucy com seu irmão e o encontro do Jude, que aparecem, na estrada, a caminho da casa da família de Max e Lucy, para o dia de ação de graças.

A despedida com promessa amorosa de não esquecimento logo se desfaz porque, em viagem, em trânsito (e em transe), outros caminhos se cruzam e as personagens seguem destinos diferentes – sejam os casais, seja cada um dos sujeitos da trama.



Figura 36: Cena da despedida na Inglaterra



Figura 37: Cena da despedida nos EUA

Ao mostrar os soldados deixando os EUA, a câmera foca em uma quadra esportiva na qual alguns jovens treinam futebol americano. Entre as líderes de torcida uma garota em específico inicia a canção “*I want to hold your hand*”.

Ela se chama Prudence, nome de uma outra canção (“*Dear Prudence*”), que será explorada num outro momento da obra cinematográfica. Trata-se de uma jovem mestiça (Uma vietnamita talvez? Afinal, em todo o filme, em momentos diferentes, aparecem asiáticos. Inclusive, mulheres asiáticas mortas com seus corpos boiando na água, com máscaras saindo de seus rostos na terceira parte da obra, após a execução da canção “*Helter Skelter*”, cantada por Sadie, num *rock* pesado e gritado, enquanto ocorre uma passeata pacifista atacada pela tropa de choque norte americana, em que o líder do movimento, Lucy e Jude são presos) e sua colocação vocal e seu estilo de cantar “*I wanna hold your hand*” deixa a entender que o sujeito da canção seria ela mesma, dado o tom confessional da entoação, dirigindo-se de maneira apaixonada a um outro sujeito.

Prudence está ali como líder de torcida do *Wildcats* (Gatos Selvagens, em português) e, de certa forma, ela é, de fato, uma “*wildcat*” que tentará fugir de si mesma para se domesticar, em vão.



Figura 38: Cena em que aparece Prudence



Figura 39: Vietnamitas na água

Os jogadores de futebol americano em cena são muitos e quando a câmera os mostra em ação leva o espectador a entender que o sujeito ao qual Prudence se direciona seria um deles. No entanto, a câmera passa pelos jogadores e se foca em uma outra líder de torcida até mostrar, ora o seu rosto, ora Prudence cantando, dando a entender que o sujeito para o qual a personagem canta não é um homem, mas sim uma moça, uma líder de torcida como ela.



Figura 40: Cenas da líder de torcida

A visão da câmera coincide com a visão de Prudence, que interpreta a canção para a garota. É por meio das escolhas posicionais da câmera e de recursos como o foco que o contemplador do filme pode concluir a quem se direciona a canção.

A arquitetura fílmica se compõe, por meio dessas marcas, como um gênero com linguagens e construções de enunciados diferenciados, uma vez que a própria câmera pode atuar com papel essencial para a produção do significado de cada cena em particular. As movimentações durante o treino dos jogadores, enquanto Prudence canta, tornam-se quase uma coreografia para a canção, sendo que a própria velocidade da imagem é modificada, criando um efeito de câmera lenta no momento em que Prudence passa caminhando por entre os jovens.

O caminhar e a canção de Prudence, apesar de se direcionarem a alguém presente naquela quadra, a levam para fora. Essa personagem configura, a partir dessa cena, um perfil expresso ao longo de toda a obra cinematográfica: a jovem sempre se encontra “extra localizada”, até mesmo excluída, em relação ao seu meio. Nas tomadas em que ela canta “*I wanna hold your hand*”, a sua posição distante do treino já a configura de maneira deslocada, ela é diferente em diversos aspectos: racial (asiática), geográfico e de gênero (ela é homossexual).

Ao deixar o treino, Prudence aparece à beira de uma estrada pedindo carona, o que concretiza sua partida e configura o cronótopo da estrada e do encontro. Na mesma cena, num outra tomada, a personagem Jude também se encontra pedindo carona, o que simboliza um ato comum nos anos 60. Aliás, a isotopia da viagem é predominante nesse filme, o que fica marcado pelas inúmeras cenas em que aparecem veículos (carros, ônibus, trens, helicópteros e aviões), estradas, ruas e escadas. Essa isotopia revela movimentação e se relaciona com os vários sentidos de viagem expressos na obra: a viagem literal, de um local a outro; e a viagem interna, acionada pelas drogas, remetendo à “expansão da consciência”.

Na referida cena, há um jogo de mudança de cenas quase fundido, ainda que as personagens se encontrem em locais diferentes, pois Jude e Prudence estão na mesma situação e aparecem com cenários ao fundo quase idênticos, simbolizando que ambos estão em busca de uma mudança de rumo em suas vidas, cada qual pedindo carona para uma direção, ainda que, num outro momento, eles se encontrem e morem um tempo juntos em Nova Iorque. Estar “na estrada” e em “viagem” faz referência a estar “*on the road*” (Kerouac); e “*on a trip*”, por meio das viagens alucinógenas com o uso de drogas. A construção do musical, seus cenários e sua fotografia, mais uma vez, promovem diálogos com questões históricas dos anos 60 e 70, demonstrando que o enunciado está sempre em movimento, uma vez que cenas do interior do filme trazem enunciados “de fora” da obra cinematográfica. Ao mesmo tempo em que são valores da época retratada no filme, há episódios que existem fora do musical, na história e na vida.

Na busca pelo seu pai nos Estados Unidos, o jovem Jude acaba por conhecer Max, um estudante universitário, de classe abastada e de atitudes contrárias às regras vigentes, com um típico perfil rebelde. Ao fugir de uma bagunça provocada por Max e uns colegas, a personagem de Jude abriga Max e os dois começam uma amizade, embalada pela canção “*With a litte help from my friends*”.

Durante a execução da canção, intepretada por Max, Jude e seus colegas, o grupo vagueia pelas ruas e bares de maneira desleixada e baderneira. Os jovens se divertem juntos até finalizarem a canção em uma casa, em que todos dormem amontoados, após uma típica noite de “farra”, com bebidas e drogas. As coreografias encontradas durante a interpretação dessa canção são muito naturais, ou seja, apesar de serem previamente marcados e ensaiados, os movimentos que os jovens executam partem do deslocamento natural que eles teriam num momento de diversão.



Figura 41: Cenas em que Jude e Prudence pedem carona

A parte coreografada, dessa maneira, torna-se menos artificial e as danças criam uma fusão com a canção e com a situação em que eles se encontram. O musical, muitas vezes, apresenta sequências de coreografias virtuosas que não necessariamente criam uma movimentação natural como em “*With a Little Help from my friends*”, traço particular que se encontra no *corpus* aqui analisado que cria o efeito de sentido de espontaneidade, de novo relacionando vida (fortuita) e arte (com acabamento).

Quando Lucy aparece, na mesma cidade que os meninos, a canção por ela interpretada difere da anterior, “*It wont be long*” é cantada após Lucy receber uma carta sobre a chegada de seu amado, que havia ido servir na guerra. De maneira romântica e animada, Lucy se torna o sujeito da canção, que se encontra feliz ao saber da volta de quem ama. A letra da canção, no entanto, também demonstra o quanto o sujeito, que pode ser interpretado como Lucy, viveu de maneira infeliz na ausência desse outro.

Ao ir para escola durante a execução da canção, Lucy deixa de ser o sujeito, pois quem canta é a sala toda. Cada aluno se encontra entediado e ansioso pelo término da aula (que representa a monotonia do ensino tradicional. Não é à toa que se trata de uma aula de matemática e todos estão de corpos presentes, mas pensando em outras coisas, mais “estimulantes” para cada um. No caso, Lucy, em seu namorado) e entoam “*It wont be long*” até o tão desejado sinal da escola – sinal de liberdade do

aprisionamento vivido, uma vez que, de certa forma, na escola tradicional, os seus corpos são domesticados e não possuem vontade própria por terem de se enquadrar no sistema. Tanto que o sinal toca para anunciar o término da aula seguido do grito que Lucy, sem se dar conta, emite ao entoar a canção. Sinais de liberdade.

Mais uma vez, a canção demonstra a unicidade do ato enunciativo, pois a canção que Lucy e os alunos da sala de aula interpretam é a mesma e ao mesmo tempo não é. A letra pode ser igual nas duas situações, mas a partir de novos contextos, espaço-temporais e novos sujeitos da enunciação, os sentidos construídos se modificam. Mesmo na quadra, antes desse momento do curso de matemática, Lucy está na aula de educação física, na quadra e uma coreografia é enunciada por sua turma e todas cantam enquanto jogam. Os passos sincronizados com o passe de bola e o canto levam ao desfecho dessa situação com uma imagem que contradiz a carta recebida por Lucy e anuncia que o seu romance com o primeiro namorado não dará certo pelo fato de ela não conseguir encestar a bola – como o seu namoro, que não terá êxito devido à morte do rapaz, o que, inclusive, não cumpre o que a letra da canção enuncia, pois nem o namoro nem o convívio com o irmão e mesmo com Jude lhe trará felicidade ou significará que nunca mais eles irão se separar. Ao contrário.



Figura 42: Coreografia no jogo de basquete

Todos os gestos, cenas e atos das personagens são significativos e as canções amarram situações, encenações, sequências fílmicas, enfim, a estrutura da narrativa, além das falas e desejos das personagens. A maneira como cada uma dessas questões se realiza por meio das canções é diferentes. Ao que se refere à composição da narrativa, as canções se mesclam com as tomadas das cenas, a velocidade, o foco etc; enquanto quando elas revelam falas e desejos das personagens, elas são executadas mais a capela,

ainda que não deixem de constituir a estrutura narrativa fílmica. Por isso, no musical, a canção é um elemento que, mais que incorporado, trama a arquitetura do gênero.

Na estrada, durante a interpretação da “mesma canção”, aparecem Max e Jude em um carro, ao mesmo tempo em que Prudence consegue uma carona na estrada, ou seja, todas essas personagens continuam suas trajetórias de deslocamento pelo mundo. E, uma vez que a letra da canção diz “you’re coming home (você está voltando para casa)”, também pode-se compreender que quem está indo para casa é Jude, Max e Prudence, que buscam, cada um à sua maneira, um lugar para irem em que se sintam “localizados” e não “excluídos”.

Jude é convidado para um tradicional jantar de Ação de Graças com a família de Max e Lucy. Durante as tomadas ao redor da mesa diversos discursos trazem diálogos com questões muito além da obra cinematográfica. Uma das primeiras questões que surgem é feita pela mãe de Lucy, que pergunta para Jude e Max se o corte de cabelo deles seria algo que estava na moda. Esse enunciado, colocado pela senhora da maneira e com o tom por ela utilizado, dialoga com o contexto dos *Beatles*, uma vez que os britânicos chocaram a época com seus cabelos um pouco mais longos do que o usual para os homens, além da falta de “arrumação” na disposição dos fios. Era a rebeldia que o rock queria transmitir até mesmo pelas escolhas do estilo em algo relativo à aparência: os cabelos. A discussão em família constrói um cenário que dialoga com a época retratada, em que “Ao invés de encontrar seu inimigo de classe no operariado das fabricas – afirmavam alguns -, a burguesia o encontrava na figura de seus filhos cabeludos.” (PEREIRA, 1983, p. 25).

Essa cena se relaciona diretamente com as movimentações sociais da época, pois a família representa a tradição e a reunião em volta da mesa de jantar no dia de ação de graças é um dos atos mais convencionais nos Estados Unidos. Nesse momento, o pai de Max e toda a família em eco cobram-no produção. O verbo mais usado é “do” (fazer) e isso é questionado por Max. Um embate entre valores é instituído entre pai e filho como representação do arcaico, tradicional, patriarcal e hegemônico, de um lado; e o jovem, revolucionário e contracultural, do outro. Enquanto o pai se volta ao fazer (“Fale sério uma vez, Max, e me diga o que você pretende fazer da sua vida”), o filho questiona os seus valores (“Por que a pergunta é sempre: ‘o que eu fazer’, ‘o que ele vai fazer’, ‘fazer, fazer, fazer, fazer?’”) e se estabelece uma contraposição entre o “fazer” revelador da produção fordista e a “ser”, modalizador existencial do sujeito (Max diz: “Por que ninguém pergunta quem eu sou?” e o seu tio responde: “Porque, Maxwell, o

que você faz define quem você é. E ele responde: “Não, tio Teddy, quem você é define o que você faz”. Nesse momento, Max coloca Jude na conversa ao perguntar-lhe sobre o tema e este, esvaindo-se de tomar uma posição e causar ainda mais malestar, responde que “Eh, é claro que não é o que você faz, mas a maneira como você faz”.



Figura 43: Cena do jantar em família

Como mais tarde com relação à guerra, Jude quer ficar alheio e não se posicionar, ainda que, ao se esquivar, ele, como todo sujeito, posicione-se. Em contraposição a um norte americano bem sucedido, por comparação com sentido negativo, o pai cita Kerouac ao ser irônico e dizer a Max: “você não vai querer arrumar um furgão velho e sair sem rumo estrada afora, vai?”. Trata-se de um momento de embate, figurativizado pelo cronótopo burguês do que Bakhtin chamou, ao analisar a poética de Dostoiévski, de “sala de estar”, espaço privado e íntimo da família, vista como célula da sociedade, espaço-tempo de discussões e decisões. Segundo Pereira:

O espaço privado e íntimo da família – palco por excelência destes conflitos – ganhava ares de arena política. Houve quem dissesse que a “revolução” havia chegado às salas de visita de algumas das mais pacatas famílias burguesas ou mesmo sentado à mesa do jantar. (*idem*)

As posições nas quais as pessoas estão dispostas à mesa e a escolha das cores dos figurinos também são enunciados com suas marcas ideológicas, como, por exemplo, o fato dos “senhores da casa”, a mãe e o pai, sentarem-se cada um em uma ponta extrema da mesa, onde podem observar tudo sem restrições e imporem a hierarquia tradicional da família como chefes da casa – em especial, o pai.

A primeira canção romântica que Jude interpreta após conhecer Lucy é “*I’ve just seen a face*”, cujo refrão repete a palavra “*Falling*” que, em inglês, pode significar tanto

“cair” quanto remeter à expressão “*fall in Love*”, ” (canção em que é possível perceber, por seu andamento rápido, pela marcação do violão e pela presença da gaita, a influência e a presença do country no rock), apaixonar-se. O cenário da canção é um boliche, um ambiente aparentemente propício para jogos e lazer em grupo. Apaixonar-se tem uma alusão a jogo e brincadeira/diversão. O jogo do amor, em que arrisca-se um strike ou perder-se totalmente, mas, seja como for, divertir-se, pois “jogar-se” na aventura do incerto – há um momento em que eles estão na pista, de encontro aos pinos, no lugar da bola, como demonstra a figura abaixo.



Figura 44: Cena em que Jude canta no boliche

A letra da canção, de certa forma, traduz os sentimentos do sujeito que a interpreta, pois, ao mesmo tempo em que Jude diz “*Falling, Yes I am falling* (caindo, sim eu estou caindo OU me apaixonando, sim estou me apaixonando)”, referindo-se à paixão como uma queda, ele aparece descendo pista de boliche abaixo, como numa ladeira, parte do jogo: o boliche do amor. A câmera acompanha a movimentação do jovem, como se ele fosse realmente a bola que desliza para acertar os pinos. Logo outros jovens que contracenam no mesmo ambiente também começam a deslizar pelas pistas, até que o jogo se torna uma coreografia. A cena é encerrada com a partida de Jude e Max para Nova Iorque em busca de mudança de vida de aventuras no Village.

Ao chegar em Nova Iorque, no prédio onde irão morar, uma tomada de cima já apresenta o novo mundo que encontrarão e a nova ordem que irá reinar. Será o início da segunda parte do filme, que coincide com canções de uma segunda fase dos *Beatles*. Uma escada quadrada é filmada e a câmera a desce, numa velocidade muito rápida, em

espiral, como que acelerando o tempo, modificando a história. O espectador sente o mundo rodar no filme, como num transe de ácido lisérgico. Na esquina do prédio, no vizinho, há um grande letreiro pixado, todo colorido, que anuncia os novos tempos contraculturais, referindo-se ao psicodelismo.



Figura 45: Escada que a câmera desce



Figura 46: Esquina do apartamento em que os jovens vivem

A canção que aparece na sequência de cenas da narrativa embala duas mortes e pode ser contraposta à alegria pueril que acabara de ser entoado como um lema que se manterá no grupo alternativo que vive junto em Nova Iorque: deixe levar-se pela vida. Viva simplesmente. Interessante que a canção que se segue para tratar da morte intensifica a necessidade de que a vida deve ser vivida com leveza e diversão, pois, de uma hora para outra, não mais o sujeito pode estar vivo. Deixar-se levar pela vida e não pela morte. Não é por acaso que a canção que retrata as mortes é “*Let it be*”.

As duas mortes são muito distintas e denotam as diferenças sociais e a segregação racial norte americana. Uma, a do namorado de Lucy, enaltecida como

honra, uma vez que ele foi para a guerra e serviu o seu país, cumprindo com a sua missão de cidadão americano; a outra, a de um jovem negro que se encontrava em combate, no interior dos próprios EUA, em um bairro negro.

“*Let it be*” é inicialmente interpretada pelo menino negro que morre e se encontra em meio ao caos das forças armadas em seu bairro. Já no bairro em que Lucy vive, mais abastado, de ruas pacíficas e coloração dourada, ela recebe a notícia da morte ao chegar de um passeio de bicicleta, de maneira oficial, por membros do exército, com a tradicional entrega de uma medalha à mãe do soldado. Após a morte do jovem negro, a voz que passa a interpretar a música é a de uma negra, no estilo *gospel spiritual*, dentro de uma igreja batista, no funeral do próprio garoto.



Figura 47: Cenas dos funerais

A partir desse momento, as tomadas intercalam o enterro e funeral do soldado com o enterro e funeral do menino negro. Enquanto todos se dirigem ao enterro do soldado de carro, bem vestidos e este é sepultado com as honrarias do exército, na igreja, as pessoas, em sua maioria negras, caminham para o enterro do menino sem quaisquer oficialidades, mas resignadas pela mensagem de “deixe estar” da canção, aqui, não mais marcada por valores intensos voltados ao *carpe diem*, conforme propõe a

canção e a sequência de cenas anterior, voltadas à celebração da vida, mas sim com tom de “deixa para lá” ou até de vingança (“Deixe estar” como “E eles verão”).

Na sequência, a personagem Prudence, que já havia sido caracterizada como alguém deslocada, sem conseguir se encaixar na situação que se encontrava, aparece novamente, numa entrada inesperada no apartamento em que Jude e Max vivem. A jovem se encontra toda molhada por tomar chuva e com marcas escuras no rosto, frutos de violência física sofrida pelo homem com quem tentou viver. Em outras palavras, tais sinais demonstram que ela apanhou por tentar se encaixar e isso não assegurou a sua felicidade. Rejeitada socialmente, ela, sem pedir permissão, invade a casa comunitária onde moram Jude, Max, Sadie, Jo-Jo e, mais tarde, Lucy.



Figura 48: Cena em que Prudence aparece machucada

Adentrar no universo da contracultura, na vida de Prudence (que, de prudente não tem nada. Ao contrário), ocorre da maneira mais marginal possível: pela janela do banheiro (ao invés de ser pela porta principal da casa, a sala). Esta entrada da personagem pelo banheiro faz referência à canção dos *Beatles* intitulada “She came in through the bathroom window”, e esta cena comprova que até as movimentações das personagens e as escolhas de cenários tem como referência canções dos *Beatles*, mesmo que elas não sejam executadas explicitamente. Esta é uma marca do quanto o gênero canção, mais do que incorporado, constitui o filme e compõe sua arquitetura.

A chegada de Prudence a configura, deste modo, com deslocada, excluída e contracultural, pois ela, ao adentrar no universo contracultural, assume a sua posição “extralocalizada”. Ainda que assumidamente marginal e alternativa, ela não se encaixa num primeiro momento e continua sofrendo por sua condição de gênero. Apenas em outro momento, quando passa a assumir sua vida circense e musical, ela se assume homossexual e encontra uma companheira que, não por acaso, é contorcionista.

De certa forma, a morte que separa os mundos dos brancos e dos negros, das classes sociais e seus rituais, une a humanidade que irá cruzar os caminhos de Lucy e Jo-Jo, sendo uma bandeira da contracultura: a igualdade entre todos, o respeito às diferenças e a humanidade acima de tudo.

A morte impulsiona a saída de casa dos dois, em busca de uma outra possibilidade de vida, do esquecimento/apagamento (impossível) da dor da perda e da injustiça, procuram a si mesmos e morarão juntos no Village. Lucy, indo ao encontro de seu irmão e de Jude. Jo-Jo, indo ao encontro de uma vida embalada pela música e pelo amor com Sadie, após a morte do irmão. Prudence, de certa forma, também sai em busca de si e chega à casa comunitária de Sadie em fuga da morte em vida.

A canção “*Let it be*” e as situações retratadas ao longo da sua interpretação representam o final de uma “inocência jovem” presente no discurso romântico e despreocupado de canções anteriores, como “*It wont be long*” ou “*I’ve just seen a face*”. Novo momento e rock dos *Beatles*, nova fase nas vidas das personagens do filme e na construção composicional do musical.

3.2 Os olhos da prudência, as mãos da violência

As relações com a temática da época da guerra fria permeiam a narrativa do filme como um todo. As canções, suas letras e os momentos em que são interpretadas no interior do filme escolhido também fazem referências externas ao filme, como, por exemplo, dentre vários outros ícones (as passeatas contra o desarmamento e a guerra, os movimentos pacifista e ativista etc), a figura do “Tio Sam”, famoso desenho que até hoje representa a imagem do governo estadunidense e, na época, encontra-se em abundância das ruas, em forma de cartazes e outdoors, como mecanismo ideológico de incentivo ao alistamento dos jovens norte-americanos para o exército, calcado no pretexto de “dever cívico” e “cidadania” – um típico norte americano tem de honrar o seu país (o que foi, inclusive, exportado a outros países).

O valor é o do nacionalismo: a pátria é o sujeito que tem de ser sustentado por seus cidadãos (o valor é inverso: ao invés da pátria sustentar e criar melhores condições de vida ao povo é este que deve, no discurso canônico vigente, carrega-la), bem como sua imagem icônica: a estátua da liberdade, como encenado no filme.

A frase padrão da figura do Tio Sam, em inglês, diz “Eu quero você” (*I want you*) e o desenho é agressivo e autoritário (o que é marcado pelas expressões do rosto do

“Tio” – que mais parece um tirano, nada familiar – e, principalmente, pelo dedo indicador em riste, apontado a quem o olha), como o governo, que não dá opção aos jovens do país, dada a obrigatoriedade que possuem de servi-lo.

Uma das canções dos *Beatles* interpretada no filme tem o mesmo título da inscrição verbal que se encontra nos cartazes e outdoors com o Tio Sam: “I want you”. Como já foi dito no capítulo 1, essa canção dos *Beatles* se tornou emblemática na voz de Bob Dylan na época. Dylan a entoava junto a outras canções de protesto por ele compostas com tom irônico e desafiador. A maneira como a canção é executada, a princípio, a capela, quase que falada pelo Tio Sam, lembra muito a versão de Dylan. A diferença é que Dylan abusa das distorções de guitarra em sua interpretação, o que, de certa forma, pode ser visto como uma distorção da ordem, como propõe o rock.

A letra da canção diz “*I want you* (eu quero você)/ *I want you so bad* (eu quero tanto você)/ *it's driving me mad* (está me deixando louco)” e está inserida em um momento do filme em que Max é obrigado a se apresentar para alistamento no exército. A cena em questão é expressiva, pois as opiniões e forças controversas em relação à guerra do Vietnã são uma constante ao longo da narrativa do musical.

Essa canção é interpretada no momento em que a personagem de Max 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 (e vida) ao desenho, que canta “*I want you*” para os jovens americanos.



Figura 49: Cena do filme em que a figura canta

A voz representada pela figura (e pela interpretação da letra da canção) do Tio Sam representa a voz do capitalismo e do governo norte americano, o que é marcado pelas cores do desenho, que simbolizam as cores da bandeira dos Estados Unidos.

Na sequência dessa canção, no filme, a personagem adentra o local de recrutamento do exército dos EUA, onde fará o alistamento para a guerra, carregada por dois soldados que representam as mãos do Tio Sam, que saem do *outdoor* a fim de agarrar Max ao dizer “*I want you*”. As cenas que seguem, coreografam o processo de exame dos jovens para serem aceitos pelo serviço militar e revelam o processo de animalização (o que fica marcado pelo exame dos dentes de Max, como se fazia com os escravos e com os cavalos), fragmentação (verificações focadas em partes específicas do corpo humano que não necessariamente atestam ou garantem qualidade e aptidão para serviços militares, tais como: exames de dentes, vista, reflexo – joelho, eletrocardiograma – coração, pés, ouvido, pressão, pulsação, peso, músculos – bíceps, urina) e, principalmente, robotização (marcada pela coreografia que mais parece um treinamento, com movimentos, exercícios e, acima de tudo, continência) dos jovens.

No final da canção, Max traz uma réplica da estátua da liberdade ao responsável que lhe pergunta se ele tem algo que o impede a servir o exército e ele responde, orientado por seus amigos, na tentativa de se safar, que é “homossexual assumido, pacifista e tenho uma mancha no pulmão”. A resposta que recebe é: “Só não vai se tiver pé chato” e já recebe um carimbo de confirmação com o seu código.

O início e o final da canção são marcados por embalagens para simbolizar o enquadramento ou não do sujeito no sistema. Há, inclusive, no momento dos exames, uma sequência rápida em que todos são colocados em caixas e aparecem janelas que se abrem e fecham revelando as partes do corpo que estão sendo examinadas.

O enquadramento da cena é direto e focado, próximo e fechado, como o sistema e como estão as personagens, encurraladas. No início, Max abre uma pequena caixa, tira dela e engole um chumaço de algodão, a fim de driblar o governo e não servir o exército. No final da canção, o carimbo de aprovação é colocado no papel de alistamento e no corpo do jovem, que aparece inteiramente embrulhado em papel celofane transparente. Na cena seguinte, ele aparece em sua casa, com dois amigos, revoltado e rasga e dois pedaços um pacote de bisnaguinhas (comida empacotada, artificial, tipicamente morte americana, fast food).



Figura 50: Cenas das janelas no exército



Figura 51: Cena que Max rasga o pacote

No pacote, há a inscrição “*Hostess*”, que significa “anfitriã”. Quem, a pátria americana é hospitaleira? Com quem? O que Max está rasgando é um reles pacote de bisnaguinhas ou a hipocrisia governamental que exporta uma imagem de liberdade e democracia inexistentes? Com fúria ao falar sobre como foi o seu exame, Max diz “Sabe o que me deixa mais possesso? É que eu engoli um monte de algodão e eles nem sequer tiraram uma radiografia”.

A movimentação e a coreografia dos militares na cena de execução de “*I want you*”, além de dialogarem-se referir à letra da canção como é incluída na trama, pelo desejo 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, que denotam ordem – marcham, batem continência, apontam como que armados, mexem seus rostos em vigília etc. 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, obrigados a se alistarem e a servirem o seu país, tornando-se assim, inferiores às vontades dos militares, o que é marcado pela expressão de choque e susto de Max diante dos soldados e do Tio Sam.



Figura 52: Cena em que aparecem as figuras dos soldados

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, uma vez que são examinados. 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 e por eles manipulados, vigiados e treinados, o que simboliza explicitamente 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 nessa canção, mas pela cor verde, predominante junto com o dourado e o multicolorido em todo o filme.



Figura 53: Cena em que os militares dominam os jovens

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 mata e de guerra. A desproporção entre o local geográfico, o soldados e o que carregam é gigantesca. Enquanto os “futuros militares” cantam “Ela é tão pesada”, a estátua da liberdade aparece, sendo carregada por todos eles. A câmera filma em diversas tomadas. Primeiro, os pés dos soldados parecem gigantescos esmagando coqueiros e palmeiras minúsculas, representando o poder do exército norte americano sobre o Vietnã (e até hoje, os Estados Unidos não se conformam de terem perdido essa guerra). Depois, esses mesmos jovens soldados, tão poderosos anteriormente, diante do governo, representado pela estátua da liberdade passam a ser minúsculos.



Figura 54: Cena em que a estátua é carregada



Figura 55: Cena em que o homem vira produto

A hierarquia é flagrante exatamente pela desproporção conseguida na construção da cena. E a crítica se volta à imagem dos Estados Unidos como “protetor”, “justo” e “livre”, que é colocada, pelas imagens e pela canção, tal como construídas, como autoritária, desumana e desigual. Carregar o peso da falsa liberdade é tão dolorido aos cidadãos norte americanos quanto o é exterminar nações, esmagando-as como formigas indefesas, tal qual demonstrado na obra cinematográfica.

O pesar cantado pelos soldados e a crítica ao governo estadunidense fica mais explícito a partir da aparição da estátua da liberdade, pois, da maneira como a cena é constituída, a estátua representa o valor de liberdade como fardo pesado que eles são obrigados a carregar, hipocritamente, enquanto destrói o mundo, visto como menor.

“*She*” é explicitado como a estátua da liberdade no filme e “ela” (a estátua), que é “tão pesada”, simboliza a obrigação, a exigência, a falta de opção que os jovens encontram na idade de se alistarem, a hegemonia e os valores canônicos norte americanos que eles são obrigados a carregar como dever de cidadania e servidão, querendo ou não. Todavia, “*she*”, na canção, num outro contexto, pode ser uma mulher, uma vez que essa canção pode se referir, separadamente, a um amor. Aqui ela é apropriada como o fez Bob Dylan, como canção de protesto contra os EUA.

Todo o desejo e necessidade de ter os jovens no alistamento militar são resumidos na cena final de execução da canção, uma vez que “*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, nesse encerramento, embalado para presente e carimbado, passa a pertencer, explicitamente, ao governo. Não é mais sujeito para a nação, mas objeto a serviço dos interesses do governo.

Essa 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 dialogam com o posicionamento dos ideais das personagens do musical que se envolvem na causa contra a guerra, como muitos e como a própria contracultura. As canções dos *Beatles* fazem referência aos acontecimentos mundiais da sua época, como a guerra, e nesta cena do musical *Across the Universe*, a canção “*I want you*” é revisitada e ressignificada no mesmo contexto histórico, porém com o estilo e a forma composicional do musical, de maneira fictícia, elaborada e com acabamento estético específico, típico da marca autoral da direção.

Quando a cena de Max no alistamento é finalizada, a câmera passa para o apartamento dos jovens. Destaca-se a importância de Sadie na obra, pois além de ser a aglutinadora de todos em seu apartamento, a cantora que entoava muitas canções, personagens e situações ao seu redor, ela é responsável por diversos eventos expressivos da vida de diversas personagens: sem ela, Jo-Jo não tem banda; ninguém havia se conhecido, pois morariam em outro local; e, em especial, Jude não teria seu trabalho artístico reconhecido (o morango como logo da gravadora de Sadie).

Na sequência de “*I want you*”, ao mesmo tempo em que Jo-Jo e Sadie entoam os versos principais dessa canção um ao outro, dentro do apartamento, enamorados, Prudence o faz do lado de fora, como uma confissão angustiada e secreta, a capela, pois ela canta para Sadie, que sequer sabe que é objeto de desejo de Prudence. Nessas duas outras execuções, tanto de Sadie e Jo-Jo quanto de Prudence, o sentido produzido pelo enunciado “*I want you*” é completamente diferente da canção interpretada pela figura do Tio Sam. Afinal trata-se, agora, de um outro querer, amoroso – realizável e socialmente permitido, assumido por Sadie e Jo-Jo; e socialmente “condenado” pela tradição, por isso, de novo, Prudence encontra-se fora, sozinha e excluída da casa. Apenas Lucy a observa e comenta com Jude “Será que a Sadie sabe?”..

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, entoada por sujeitos distintos, isso cria significações singulares. “*Dear Prudence*” começa a ser interpretada para que as personagens pudessem estabelecer comunicação com a personagem de nome homônimo que, trancada em um pequeno quarto, recusa-se a sair.

Se antes Prudence cantava, como uma confissão, seu amor por Sadie, do lado de fora, agora, em sua aparição subsequente, ela se tranca num cômodo do casa, no escuro, encolhida, como se se encapsulasse. Então, seus colegas, preocupados, tentam reanimá-la e Sadie inicia a canção “*Dear Prudence*”, na sequência, cantada por Jude, Lucy e Max. 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, remetendo a imagem à canção como se fosse uma visão além das paredes do apartamento, ainda que seus limites sejam levemente marcados, mas possíveis de serem vistos. As imagens lembram quadros de Magritte que, não por coincidência, era surrealista. A cena dessa canção lembrou quadros como os que se seguem, de Magritte:



Figura 56: Quadro Decalcomania, 1966, de Magritte



Figura 57: Quadro Os valores pessoais, 1952.

A partir da transformação do cenário no próprio céu azul – céu que também marcará a cena final, focada no rosto de Lucy – 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, como se a ilusão, o fictício, a alucinação, a arte, a imaginação, o mágico se tornasse real.

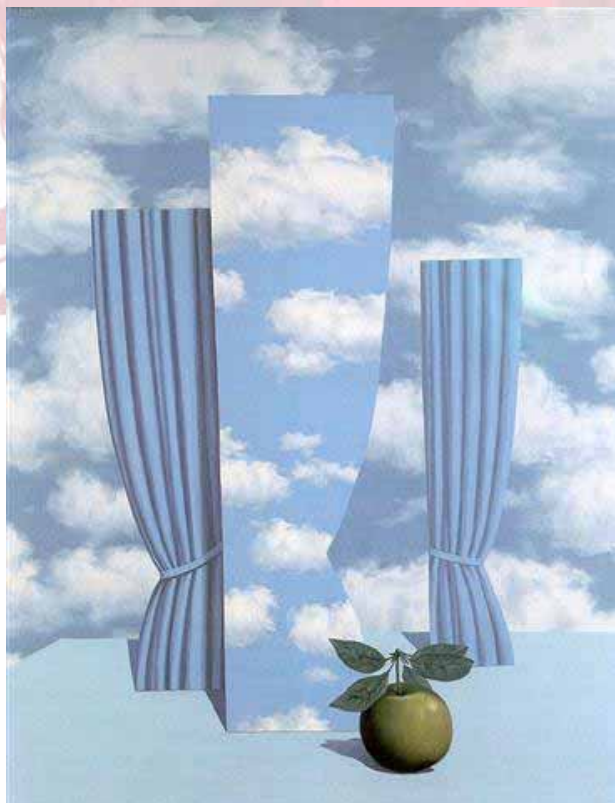


Figura 58: Quadro O belo mundo, de Magritte



Figura 59: Cena em que o fundo se torna um céu azul

Na sequência, os mesmos jovens se encontram em uma marcha pela paz, em referências às típicas passeatas dos movimentos pacifistas da época. Assim, o ideal, trancado, no movimento da contracultura, toma as ruas a fim de se tornar real, como o céu de Prudence. Depois disso, a personagem assume a sua condição de gênero e se liberta de suas amarras sociais, motivo de sofrimento ao longo da trama toda. Nessa marcha também é que Lucy encontra o seu céu, a causa que irá defender: a sua atitude engajada contra a participação dos Estados Unidos na guerra do Vietnã.



Figura 60: Cena em que Prudence se encontra fora do quarto

Como as personagens cantam em um espaço e tempo diferentes da cena anterior, o enunciado “*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 prudência/consciência de qualquer pessoa que não enxerga os danos da guerra, alienada e perdida em si mesmo, fora de tudo, trancada em seu mundo, sem sequer se dar conta de seu poder e sua força junto a 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. Além disso, esta pesquisa também pode contribuir para se pensar a constituição de dado gênero discursivo realizada de maneira dialógica, não apenas entre filmes e canções, mas também entre temas e figuras internos e externos, do mesmo gênero ou de gêneros distintos que, incorporados de determinada maneira, podem ou não revelar peculiaridades intergenéricas, num movimento de entrada e saída simultânea e constante do enunciado selecionado como objeto pesquisado.



Figura 61: Cena com a passeata em que os jovens se encontram

Durante a passeata um líder se utiliza de um megafone para fazer um discurso aos presentes. Entre as frases entoadas por este homem estão parte de uma carta que Marthin Luther King escreveu em 1967¹⁹. Entre as frases escritas por Marthin Luther que estão no discurso da personagem estão: “*The Americans are forcing even their friends into becoming their enemies*” e “*The image of America will never again be the image of revolution, freedom and democracy, but the image of violence and militarism*”, a carta se chamava “*Declaration of Independence from the War in Vietnam*” e essas

¹⁹ Disponível em: < <http://www.commondreams.org/views04/0115-13.htm> > Acesso em: 2 fev. 2014.

falas da personagem do filme que são exatamente como parte do texto de Marthin Luther King promovem um diálogo intertextual entre a obra cinematográfica e a carta.

O diálogo é textual, explícito, pois as palavras utilizadas são exatamente as mesmas. É claro que além de intertextual esta colocação no filme é também interdiscursiva, pois o discurso proferido pela personagem dialoga com os valores e ideais dos anos 60/70 presentes nos Estados Unidos.

Outra canção emblemática nas referências à guerra no filme é “*Strawberry Fields Forever*”, canção interpretada inicialmente por Jude em um surto de ciúmes que é canalizado em uma explosão artística.



Figura 62: Morangos na tinta



Figura 63: Morangos como bombas



Figura 64: Morangos enfileirados

A crescente independência de sua namorada Lucy e seu engajamento político incomodam Jude, que não se interessa pelos mesmos ideais e não aceita que a parceira trabalhe e se torne independente dele. Sua revolta com esta situação transparece na canção “*Strawberry fields*” e também em “*Revolution*”. Jude chega a invadir o trabalho de Lucy e lá entoar a letra de “*Revolution*”: “*You say you want a revolution* (você diz que quer uma revolução)/ *well you know* (bem, você sabe)/ *we all want to change the world* (nós todos queremos mudar o mundo)” e ao mesmo tempo que canta ele se revolta, atirando papéis para cima e bagunçando o local, até ser expulso aos empurrões e pancadas. A revolta de Jude se dá por conta de Lucy assumir o comando de sua vida trabalhando fora e participando ativamente do movimento pacifista contra a guerra, por isso ele fica “em crise” e também interpreta “*Strawberry Fields Forever*”. Estas marcas são o feminismo instaurado via contracultura nos anos 60, pois a revolução desejada não é apenas contra a guerra do Vietnã, mas se refere também à revolução feminista.

É após esta canção “*Strawberry Fields Forever*” que Jude cria o morango estilizado que será posteriormente o logo da gravadora de Sadie, e que, nas palavras da personagem, é “suculento e sexy”, por isso combinaria com a cantora. O morango é também a capa do filme, que forma um coração em torno do casal, levando a crer que o morango simboliza apenas o romance, o coração e o amor. Esta fruta vermelha, no entanto, durante a interpretação de “*Strawberry Fields Forever*” se mostra como um vermelho sangue, e não mais o vermelho do amor, é o vermelho da violência e da guerra. Enquanto Jude canta em seu apartamento Max também interpreta a canção no campo de batalha em que se encontra no Vietnã. Os “campos de morango” fazem referência, neste momento, à dor sentimental de Jude (que sente ciúmes de Lucy) e à

Se a entrada de Lucy no ambiente da contracultura é natural, já incluída no grupo, diferente de Prudence, que invadiu o apartamento de Sadie pela janela do banheiro, fugida; a entrada de Jo-Jo, como a de Prudence, também não é tão gentil quanto a de Lucy, ambientada por seu irmão e nem quanto a de Max e Jude, que pagam para habitarem o apartamento de Sadie. Jo-Jo, o negro, como Prudence, a asiática, são aceitos, mas não têm uma entrada tão naturalizada quanto os demais.

A entrada de Jo-Jo ocorre pelo lado pobre e “podre” de Manhattan. Embalado pela canção “*Come Together*” cantada por um cafetão, Jo-Jo atravessa o Village e, junto com ele, um exército de prostitutas, homossexuais e um cafetão, talvez, também traficante o acompanham, recebem e seguem. A ideia não é a de uma perseguição ou de gangues e muito menos de perigo, mas de festa por um igual ter chegado. O cafetão canta: “*Come together*”. Quem vai junto para onde? Os excluídos estão juntos à margem do sistema e aceitos pela contracultura. Jo-Jo caminha pela rua e tanto Max cruza o seu caminho (como motorista de taxi) quanto Jude, indo mostrar os seus desenhos a um amigo de Sadie. Jo-Jo está com a sua amada guitarra nas costas e vê um anúncio de que se precisa de guitarrista. Entra, faz um teste, é aceito para tocar com Sadie e vai morar com todos no apartamento comunitário, como namorado de Sadie. O cafetão e o mendigo que aparecem cantando “*Come together*” são interpretados por Joe Cocker, um cantor britânico de extrema importância nos anos 60/70, esta figura faz referência à época e aos *Beatles*, pois Joe Cocker ficou conhecido por sua interpretação de “*With a little help from my friends*” no Woodstock em 1969. Sua performance desta canção foi aclamada como uma das melhores interpretações do festival inteiro. Sua presença no filme, deste modo, não é nada aleatória e contribui para a construção repleta de referência de *Across the Universe*.



Figura 65: Cena com Joe Cocker



Figura 66: Joe Cocker no Woodstock

A personagem Jo-Jo segue de ônibus para Nova Iorque e, assim que chega, descendo a escada rolante, ele é recebido pelo mendigo (Joe Cocker, que faz sua famosa “*air guitar*”, uma performance em que ele toca uma guitarra “no ar”, assim como em sua interpretação do Woodstock), ele diz: “Aí vem o velho escovinha / ele vem gingando lentamente / ele tem olhos mágicos / ele quer cilindros santos / (...) / ele só faz o que está a fim”. Essa introdução é significativa porque revela a que veio a personagem (“fazer o que está a fim”), de onde (do mundo negro – o ritmo é o blues e a canção se refere a “ele”, que pode remeter pela chegada de Jo-Jo à sua personagem, como um “escovinha”, ou seja, um engraxate, logo, pela condição social dos negros nos Estados Unidos – servos que não mais aceitam essa condição, por isso, querem fazer apenas o que desejam. Daí, a mudança de Jo-Jo a Nova Iorque). Em seguida, ao sair da estação e ganhar a rua ele continua a caminhar com passos certos, sem sequer olhar dos lados, como se soubesse onde ir e as prostitutas começam a segui-lo e a cantar para ele, em coro, a visão do senso comum sobre o grupo ao qual ele pertence: “Seu sapato não é engraxado / Ele tem futebol entre os dedos / Ele tem dedos de macaco / Ele bebe Coca Cola / De um gole só”. O cafetão, também interpretado por Joe Cocker, o observa e continua: “Ele diz / Eu conheço você / Você me conhece”, ou seja, somos do mesmo grupo, estamos juntos, excluídos e perseguidos igualmente. As prostitutas continuam: “Uma coisa que posso dizer é / Você tem que ser livre” e o cafetão termina: “Venha junto / Agora mesmo / Comigo”. Trata-se de um convite para que Jo-Jo sintá-se à

vontade na marginalidade e a única sedução é o valor de liberdade e igualdade contra o preconceito anunciado no início como voz hegemônica social.



Figura 67: Cena com Jo-jo

A personagem sai de Ohio às 19h05, chega em Nova Iorque de madrugada, do lado marginal, continua a sua caminhada e, já de dia, a Manhattan dos negócios em pleno vapor também o atravessa (com homens e mulheres vestidos de maneira formal numa coreografia que representa os passos apressados da produção empresarial – “*Time is Money*” – idêntica e lugar para liberdade ou pessoas como Jo-Jo). Não há letra cantada nesse trecho, apenas a música, que toca um solo de baixo. Todavia, mesmo dentre os engravatados com maletas de dinheiro e documentos, há aquele que sai do script e contradiz o sistema. Jo-Jo caminha em outra direção, com passos mais lentos, sua mochila e guitarra nas mãos. Chega no Village. O bairro muda: todo colorido, com inscrições “*Village Gate*” (Entrada do Village), “*Psychedelic*” anunciadas nos pequenos negócios – e geral, artísticos, do bairro.



Figura 68: Cena de Jo-jo no Village

Ao entrar no Village, a reação de Jo-Jo muda às investidas de todos. Muitos artistas vendendo seus cartazes, desenhos, produtos artesanais e demais artes oferecem o convidam para que se junte a eles, como as prostitutas, os homossexuais e o cafetão o fazem anteriormente, só que, agora, ele se interessa, olha dos lados, tanto que se distrai e quase é atropelado. Artistas também são marginalizados sociais e, nos anos 60/70, o Village era considerado um bairro pobre de Manhattan exatamente porque habitado por trabalhadores e artistas. Jo-Jo faz um teste e começa a tocar com Sadie.

Em seguida, embalado pela bateria e, depois, por um solo de guitarra, um prédio velho é focado, cheio de mulheres com roupas de couro, meio sadomasoquistas, dançam rebolando por toda a sacada numa clara referência a uma cena do musical de *Cats* (de T. S. Eliot) produzido nos anos 80 na Inglaterra que ficou em cartaz na Broadway por 18 anos. A câmera vai descendo rapidamente, como se caísse, e revela do lado esquerdo da tela, num letreiro luminoso em neon, o nome do local “*New Paradise*”. Para um conversível em frente o local com o cafetão na direção e algumas das prostitutas existentes na cena adentram o seu carro enquanto continuam a entoar a canção, em coro, com o cafetão, que sai de carro com elas: “Ele anda na montanha russa / Ele recebeu aviso prévio / Sua água é enlameada / Ele é filtro de mau-olhado / Ele diz quer um mais um mais um / É três / Tem que estar bonito / Porque ele é difícil de ver / Venha junto” e Jo-Jo adentra a cena, em sentido oposto ao carro terminando a canção, já sem acompanhamento musical: “Agora mesmo / Comigo”. Na cena seguinte, ele já se encontra compondo, totalmente incluído, no apartamento de Sadie. Jude chega para conversar com Jo-Jo e é nesse momento que Prudence invade a comunidade, machucada, em fuga, conforma já foi dito.

A letra de “*Come Together*” se refere a muitos “ele” e possui muitas imagens que se referem a diversos universos. A questão é por que justamente a personagem negra passa por essa entrada junto dos excluídos mais excluídos da sociedade e a movimentação dessa sequência de cena revela que o Village e os artistas são, na época, tão mal vistos quanto criminosos e demais excluídos pelo sistema. Todos excluídos, cada qual por seu motivo, cada um aceita o outro como é e se junta para viver de uma outra maneira. Assim se constitui a contracultura e o modo de viver do grupo que protagoniza o filme, bem como a banda dos *Beatles*, tenha ou não dinheiro, seja o não aceito socialmente, famoso ou anônimo, homem ou mulher, todos são iguais e livres.

Num outro momento, a história se torna uma “*Magical Mystery Tour of Life*” de maneira mais enfática, pois há muitas referências e as personagens experienciam

diversas “viagens”, sejam quais forem, por meio das drogas (especialmente o LSD) e por meio dos seus sentimentos interiores (há muitos conflitos amorosos na terceira parte do filme. Tanto que há várias canções que revelam ou o medo de se apaixonar e se entregar ou a dor amorosa ou ainda a decepção e o choro por questões existenciais. São elas: “*If I Feel*”, “*Something*” e “*Oh Darling*”, “*While My Guitar Gently Weeps*”. As cores e os movimentos são trabalhados nas cenas seguintes com tons vibrantes e surreais. Esses efeitos refletem a maneira utilizada pelo cinema para expressar os efeitos das drogas e da luta pela liberdade como elementos relacionados à contracultura.

A primeira canção dessa sequência é “*I Am the Walrus* (eu sou a morsa)”, que no filme é interpretada por Bono Vox, conhecido vocalista da banda U2. A letra da canção é extremamente confusa e misteriosa, soando muitas vezes mais como um jogo de palavras do que frases, associações de imagens aparentemente sem nexos, reveladoras de possíveis alucinações. A personagem de Bono se chama Dr. Robert e faz referência aos gurus da época dos anos 60, bem como faz referência explícita a Kesey, uma vez que, como já dito no capítulo 1, ele sai pelo país com seu ônibus colorido e chega a Nova Iorque para lançar o seu livro. Robert aparece junto com todos as demais personagens que moram com Sadie numa festa psicodélica e a referência ao uso do LSD é ilustrada por um líquido rosa como se fazia nas festas da época, ainda que não o chamem, no filme, de “refresco elétrico” e sim de “ponche rosa”. Ele é o responsável por “ligar” as pessoas, “abrir as portas da percepção”, como diriam Leary e Huxley.

Antes de cantar, Robert faz um discurso na festa, como um “sermão”, com uma mensagem de coletividade, paz e amor, contra a violência e o sistema, em prol de uma vida alternativa, que usufrua do presente, pois, segundo ele, bem ao estilo surrealista de Dali (no quadro “A passagem das horas”, conhecido como “O relógio mole”), mas com um tom de seita religiosa, voltado à nova era (a era de aquário): “O tempo não está nas nossas mãos, gente. O tempo escorrega entre elas. Temos que transcender esse contrassenso, e rápido. Mas, olha, não adianta quereremos brigar contra o sistema. Deixem que ele se prenda em sua própria armadilha. (...). Amém”.

A canção “*I am the walrus*” faz parte do álbum *Magical Mystery Tour*, que contém na capa a banda vestida de morsa (walrus). O bigode que a personagem Dr. Robert usa também lembra uma morsa, fazendo referência aos trajes e fantasias da capa do álbum dos *Beatles*.

A mistura de cores encontrada nas cenas a seguir inicia o processo de demonstração por meio dos recursos cinematográficos da perspectiva das viagens de

LSD e também do estilo do psicodelismo. No cinema, isso ocorre pelo jogo de câmeras, a mudança da velocidade do que se passa e o exagero nas cores. A temática psicodélica como uma outra percepção do mundo, acionada (tal percepção) por meio de alucinógenos, predomina como engajamento.

Em 1954, Huxley escreve “As portas da percepção”, em que descreve as sensações produzidas pela utilização de alucinógenos. Conforme suas palavras,

olhava para os livros, mas não me preocupava, em absoluto, com suas posições no espaço. O que notava, o que se impunha por si mesmo a minha mente, era o fato de que todos eles brilhavam com uma luz viva e que, em alguns, o resplendor era mas intenso que em outros.”(HUXLEY, 2002, p.30)

Um recurso muito utilizado na terceira parte do filme foi também a solarização, ou o efeito de Sabatier. Este efeito, criado por um francês chamado Armand Sabatier, em 1962, era uma técnica fotográfica, similar a um efeito negativo, porém a solarização inverte apenas alguns valores tonais das imagens. Esse efeito era atingido por meio de uma exposição à luz rapidamente durante o processo de revelação de fotos e as deixa iluminadas, mas com um quê de “estouradas”. Em *Across the Universe*, essa técnica é muito utilizada para representar a maneira como as personagens, alucinadas, percebem o mundo, uma vez que a descrição, como já foi dito no capítulo 1, é a de que a pessoa tem os seus sentidos muito mais aguçados.



Figura 69: Cena com uso de LSD



Figura 70: Cena com velocidades diferentes da câmera



Figura 71: Cena com cores vibrantes

As figuras 70 e 71 são alguns exemplos do que foi dito.

A letra de “*I am the walrus*” dialoga com “*Come together*” pela presença de um “ele” que não se pode identificar exatamente quem é por ser muitos ao mesmo tempo. A letra começa explicitando exatamente essa relação entre os sujeitos que se fundem e confundem: “Eu sou ele como você é ele / Como você sou eu / E estamos todos juntos”. Esses versos são repetidos por Lucy ao chegarem na “Sede da Liga do Desenvolvimento Espiritual”, nome real do templo de Timothy Leary após ter saído de Harvard. No filme, após a canção, muitos pegam o ônibus de Robert, que vai visitar o Dr. Geary (até foneticamente o nome se assemelha ao de Leary).

As palavras de Huxley mais uma vez dialogam com a composição dessas cenas do filme. Ele descreve em “Céu e inferno”, que tudo que é visto

intensamente iluminado e parece possuir um fulgor que emana de si mesmo. Todas as cores são intensificadas a um grau muito além do encontrado em nosso estado normal, ao mesmo tempo em que se aguça de modo extraordinário a capacidade da mente para identificar ligeiras variações de tonalidade e matiz. (2002, p.91)

Após Robert ir embora com seu ônibus e eles ficarem, Lucy ouve um som e o persegue. Como Alice atraída pelo coelho branco, Lucy corre atrás da música e leva todos consigo. Chegam a uma tenda, onde se inicia a canção “*The Benefit of Mister Kite*”, num circo, símbolo do lazer “não oficial”, o que ainda permeia o estilo da liberdade e do psicodelismo.



Figura 72: Cena do grupo em um ônibus colorido

Um dos diálogos entre as personagens ilustra as viagens dessa parte do musical: “*where are we going?* (para onde estamos indo?) / *We’re going out of our minds.* (nós estamos indo para fora de nossas mentes) / *Where are you taking me?* (para onde você está me levando?) / *Down the rabbit hole* (para dentro do buraco do coelho)”. O termo em inglês “*go out of mind*” significa enlouquecer, perder a razão, enquanto o “buraco do coelho” faz referência explícita ao romance de Lewis Carrol, obra em que a protagonista inicia uma viagem também alucinógena após adentrar a toca de um coelho. Em ambos os casos, o mundo imaginado é caracterizado por “paraíso” ou “maravilha”.



Figura 73: Os jovens adentrando o circo



Figura 74: O Circo de Mr. Kite

A última canção que integra as diversas viagens psicodélicas de maneira mais explícita é “*Because*”, canção que todos os jovens interpretam juntos, formando uma espécie de estrela (símbolo de um cristal também) no gramado, com seus corpos. Essa estrela humana é composta por casais: Lucy e Jude, Max e duas mulheres, Sadie e Jo-Jo, Prudence e a contorcionista.

A letra da canção diz “*Because the world is round* (porque o mundo é redondo) / *It turns me on* (isso me excita) / *Because the world is round* (porque o mundo é redondo) / *Ah, because the wind is high* (porque o vento é forte) / *It blows my mind* (isso me deixa maravilhado) / *Because the wind is high* (porque o vento é forte)”



Figura 75: Cena em que cantam Because

Eles cantam todos juntos e praticamente a capela, ou seja, com pouquíssimo acompanhamento instrumental. A letra da canção, que diz que o fato do mundo ser redondo os deixa excitados, descreve um estado de viagem psicodélica, que dessa vez, ao invés de ser expressa pelos efeitos de solarização ou de exagero nas cores, é representada pelos próprios versos cantados. Entre as reações que o uso de drogas alucinógenas provoca está o aumento da percepção, por isso a sensação de qualquer sensação ser exagerada, como o simples toque do vento contra a pele poder fazer com que as personagens se sintam maravilhadas. Além disso, após o uso do LSD, tanto nessa canção quanto em “*I am the Walrus*”, a prática sexual se instaura, exacerbada, ora de maneira real ora mentalmente.



Figura 76: Cenas embaixo d'água



Figura 77: Cena de Max sozinho

Após as tomadas em que todos estão deitados na grama, a canção “*Because*” passa para um cenário embaixo d’água e, nesse momento, há uma cena de nudez parcial, que remete à liberdade de expressão e ao amor livre, valores presentes ao longo dos anos 60 e 70, pregados pela contracultura. Portanto, enquanto as personagens cantam “*Because*”, retratam também uma possível orgia, com as movimentações lentas, em *slowmotion*, a fim de criar um efeito de ampliação dos sentidos, causada pelas drogas. Embaixo d’água, o mar também lembra o céu e essa mistura cria um ambiente em que as personagens parecem voar, flutuar, bem como parecem estar no útero da mãe, prestes a renascer. Os últimos sons da canção tocam em meio a uma transição, a partir do mar/céu azul turquesa, a personagem de Max passa para uma água de tons esverdeados escuros, como um verde militar. Essa transição simboliza a volta à realidade. O fim da viagem psicodélica, a saída da toca do coelho da Alice. A realidade de Max é a guerra, realidade esta que foi a de muitos jovens norte americanos obrigados a servirem o seu país. Com esse “choque de realidade” a turnê mágica e misteriosa dos jovens se encerra. Pode-se dizer, para citar John Lennon, que “o sonho acabou”.

As próximas cenas que contribuem para o “choque de realidade” após as viagens psicodélicas é um *mashup*, a combinação de duas canções que se sobrepõem e são cantadas ao mesmo tempo. A canção que leva o título do filme, “*Across the Universe*”, é cantada por Jude inicialmente num vagão do metrô, que simboliza mais uma vez a viagem, as idas e vindas da vida e do estado emocional de Jude e de cada personagem na trama. Assim que Jude sai do metrô encontra uma manifestação contra a guerra em frente a uma universidade, a polícia chega no mesmo momento que Jude e começa a conter a manifestação de maneira violenta. Ao mesmo tempo que o confronto se

instaura na cena (entre policiais e manifestantes) a canção “*Across the Universe*” é “atravessada” por “*Helter Skelter*”, a mesma canção que aparece na abertura do filme, em meio às imagens nas ondas. O *mashup* se inicia neste momento, e pode-se escutar tanto “*Across the Universe*” quanto “*Helter Skelter*”.

A letra de “*Across the Universe*” diz “nada vai mudar o meu mundo”, e esta frase se torna quase como um mantra, que nas cenas de confronto é insistentemente cantando pelos manifestantes, mesmo em meio à violência. A contraposição de canções (*Across the Universe* é calma, com instrumentos de sons delicados, enquanto *Helter Skelter* é agitada, com distorção de voz e de guitarra) representa a contraposição de valores e ideais na cena, que se referem aos valores e ideais da época, os manifestantes buscando a paz, o fim da guerra, a “calmaria”, enquanto a polícia simboliza o exército, o governo e o sistema, que deseja continuar na guerra.



Figura 78: Cena do manifesto

As cenas que mostram a violência na manifestação também mostram imagens do desespero de Max servindo na guerra, que complementam o cenário de “confusão” (*Helter Skelter*) instaurado no cenário dessa canção no filme. O *mashup*, no entanto, termina com apenas “*Across the Universe*” sendo cantada, após uma explosão musical (de *Helter Skelter*) e física (de bombas e tiros) a sequência passa para um mar aberto.



Figura 79: Cena das dançarinas vietnamitas

Sob as águas se encontram dançarinas, todas nuas e com faces de mulheres vietnamitas. Após uma coreografia breve e delicada elas caem na água, simbolizando a morte. A realidade da guerra e da violência faz referência, nestas cenas, aos manifestos que recebiam violência dos Estados Unidos, e ao sofrimento e às mortes causadas pela guerra, fatores reais da história, criando mais uma vez ligações entre a obra e a vida, por meio das composições de cada cena e canção do musical.

As últimas duas canções interpretadas no filme, respectivamente “*Don’t let me down*” e *All you need is love*” são importantes para se considerar a construção desta obra cinematográfica. Estas canções encerram o musical e este fechamento faz referência ao último “concerto” dos *Beatles*, ao lançarem “*Let it be*” (que foi também um filme documentário) os músicos subiram no topo do prédio da gravadora, na *Abbey Road*, para tocarem juntos.



Figura 80: Cena do concerto no topo do prédio

Este final deixa em aberto o romance de Jude e Lucy, de maneira a demonstrar que o musical não se tratava de um “*happy end*”, pois não se sabe se os dois poderão ou

não ficar juntos. A construção da cena possibilita muitas dúvidas quanto ao desfecho do casal, pois cada um se encontra em um prédio, estão separados, como Inglaterra e Estados Unidos. Os jovens chegam a se olhar, mas não podem sequer se tocar. A última tomada de Lucy faz referência também a “*Lucy in the sky with Diamonds*”, pois a personagem encerra o filme de fato no céu (tendo a tomada focada em Lucy e nas nuvens ao fundo, muito parecida com a tomada de Prudence – Fig. 48).



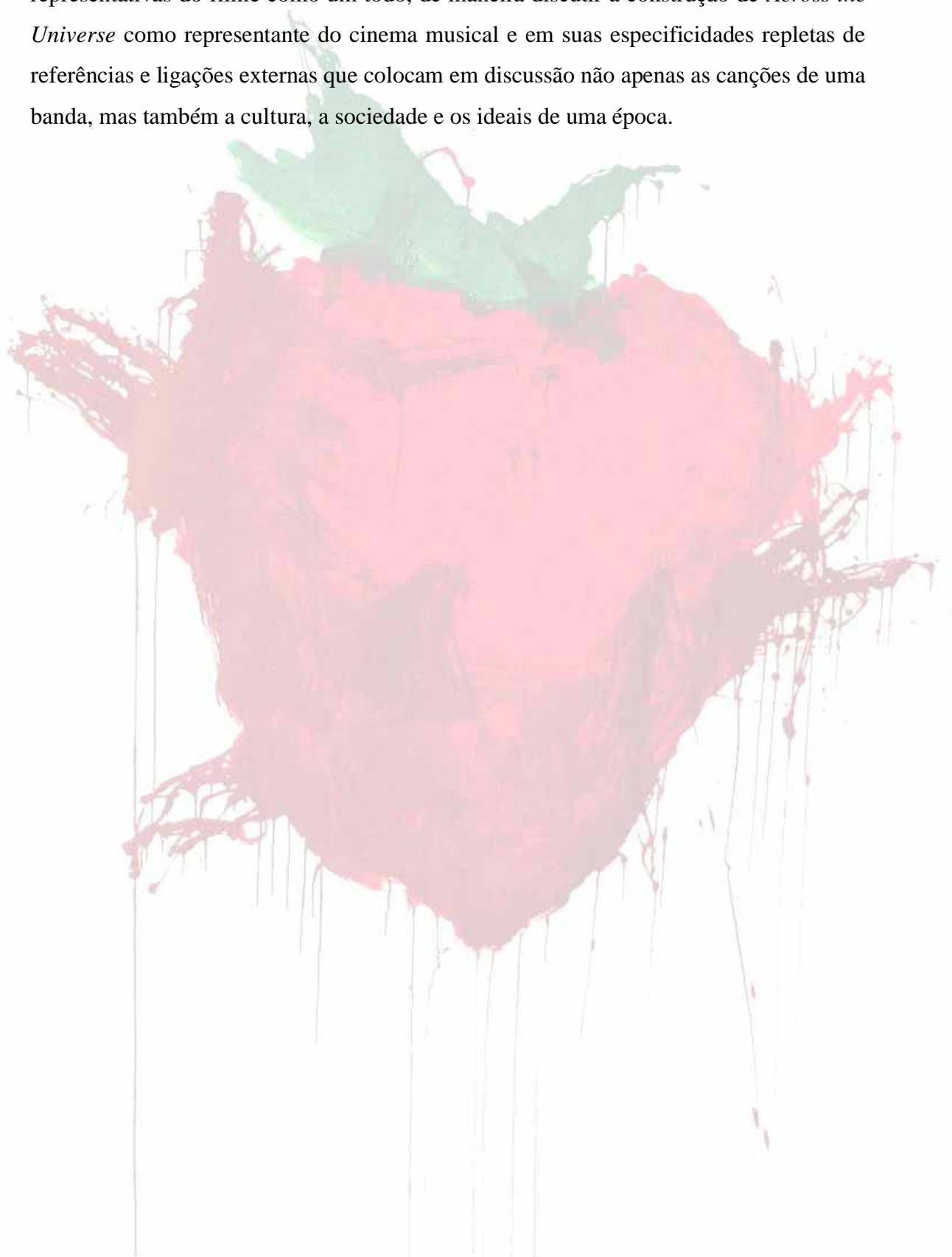
Figura 81: Cena de “Lucy in the sky”

A espiral ininterrupta de enunciados que configura o caráter dialógico, tal qual concebido por Bakhtin e seu Círculo, conforme assinala Stam (que se refere, 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. (STAM, 1992, p. 34)

De acordo com Stam, o gênero cinema, e no caso desta pesquisa, pode-se pensar 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 que se buscou neste trabalho.

O capítulo de análise, assim como dito na introdução, não se aprofundou em todas as canções presentes no filme, mas sim reconheceu as cenas e canções mais representativas do filme como um todo, de maneira discutir a construção de *Across the Universe* como representante do cinema musical e em suas especificidades repletas de referências e ligações externas que colocam em discussão não apenas as canções de uma banda, mas também a cultura, a sociedade e os ideais de uma época.



4 (IN)ACABAMENTO: CONSIDERAÇÕES FINAIS

O encontro da vida e da arte permite a percepção de que uma complementa a outra o tempo todo, assim como os gêneros primários e secundários ou como o próprio sujeito, que se constitui na relação com o outro, na perspectiva bakhtiniana. O aspecto em acabamento do sujeito e do discurso são reflexões aprofundadas pelos estudos do Círculo, de maneira a provocar o ato responsivo de reconhecimento das particularidades da composição de cada discurso, na arte ou na vida. Não apenas o cinema, mas diversos outros gêneros (contemporâneos ou não) podem ser pensados em suas singularidades e relações, sempre levando em consideração que a pesquisa não esgota a espiral de ligações de cada enunciado, mas a faz crescer e ganhar novas (re)forma-ções únicas.

Conforme já foi observado, o trabalho se iniciou no capítulo de contexto, trazendo à tona os valores culturais dos anos 60/70, assim como a trajetória da banda *The Beatles* e suas contribuições para a história do rock, em seguida o capítulo teórico discutiu os conceitos que seriam mobilizados no capítulo de análise. Esta ordem se deu a fim de que o leitor pudesse visualizar o panorama histórico e cultural ao qual o filme faz referência e possui tantas ligações.

A pesquisa sobre os anos 60/70 e a trajetória dos *Beatles* foi de extrema importância para a análise de *Across the Universe* e os significados produzidos a partir das cenas e das canções que foram discutidos no capítulo teórico não teriam a profundidade necessária sem o arcabouço histórico e cultural apresentado no contexto.

Este trabalho é relevante para o estudo dos gêneros discursivos e buscou colaborar por meio de suas discussões e análises para a compreensão de como o cinema musical, em sua composição, constitui-se de outros gêneros, uma vez que foi destacada a especificidade do filme musical em sua constituição intergenérica.

O trabalho a respeito deste gênero terá continuidade no doutorado da pesquisadora, que possui em seu projeto o filme musical *Les Misérables* (2012), de Tom Hooper, e por meio deste outro *corpus* a discussão inicial que aqui se encontra será aprofundada, levando em consideração um discurso jamais é finalizado ou esgotado, mas sim possibilita um dado acabamento.

Os diálogos aqui explicitados não esgotam as possibilidades de reflexão no interior do *corpus*, mas ilustram o seu caráter intergenérico, uma vez que para a construção do filme, a cada cena, foram utilizados diversos gêneros, de uma maneira específica que marca o estilo autoral da direção e o forma composicional da arquitetura

cinematográfica do musical. Conforme dito, nos estudos de Bakhtin, os gêneros discursivos são compreendidos como relativamente estáveis, pois se encontram em movimento, ou seja, não existe gênero acabado, fechado, cristalizado, mas em processo de acabamento, com marcas recorrentes e também possibilidades de variação. 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 musical, com suas relações vivas.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACROSS THE UNIVERSE. Julie Taymor. Revolution Studios. 2007. 1 DVD.
- AMORIM, M. *O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas Ciências Humanas*. São Paulo: Musa, 2001.
- 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.
- _____. (1920-1974). *Estética da Criação Verbal*. (Edição traduzida a partir do russo). São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- _____. (1975). *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo: UNESP, 1993.
- _____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- _____. *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.
- BRAIT, B. Estilo. In BRAIT, B. (org.). *Bakhtin –conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2010.
- _____. (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. 3. ed. Campinas: UNICAMP, 2001.
- _____. (Org.). *Bakhtin: Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- _____. (Org.). *Bakhtin: Outros Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2006.
- _____. (Org.). *Bakhtin e o Círculo*. São Paulo: Contexto, 2009.
- _____. (Org.). *Bakhtin – Dialogismo e Polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009.
- CLARK, K.; HOLQUIST, M. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- FARACO, C. A. *Linguagem e diálogo: as idéias lingüísticas do Círculo de Bakhtin*. Curitiba: Criar, 2003.
- FIORIN, J. L. Interdiscursividade e intertextualidade. In BRAIT, B. (org.). *Bakhtin – outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.
- GERALDI, J.W. Sobre a questão do sujeito. In: PAULA, L. de; STAFUZZA, G. (Orgs.). “Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável”. Volume 1. *Série Bakhtin – Inclassificável*. Campinas: Mercado de Letras, 2010.

- GRILLO, S. C. Esfera e campo. In BRAIT, B. (org.). *Bakhtin – outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2010.
- JAMESON, F. “Periodizando os anos 60”. HOLANDA, H. B. de (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- MACHADO, I. A. Gêneros Discursivos. In BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2010, p. 151-166.
- _____. *O romance e a voz – A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Imago/FAPESP, 1995.
- MARCHEZAN, R. C. Diálogo. 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.
- MEURIS, J. *René Magritte*. Rio de Janeiro: Taschen do Brasil, 2007.
- PAULA, L. *O SLA Funk de Fernanda Abreu*. Tese de Doutorado desenvolvida na UNESP – CAR. Orientação da Profa. Dra. Renata Maria Facuri Coelho Marchezan. Araraquara: Mimeo, 2007.
- _____. *A intergenericidade da canção*. Projeto de Pesquisa trienal da orientadora na UNESP. Assis-SP: UNESP, 2012 (Mimeo).
- PAULA, L. de; STAFUZZA, G. (Orgs.). “Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável”. Volume 1. *Série Bakhtin – Inclassificável*. Campinas: Mercado de Letras, 2010.
- _____. “Círculo de Bakhtin: diálogos in possíveis”. Volume 2. *Série Bakhtin – Inclassificável*. Campinas: Mercado de Letras, 2011.
- PEREIRA, C.A.M. *O que é contracultura*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- PONZIO, A. L. *A revolução bakhtiniana*. São Paulo: Contexto, 2011.
- _____. *Encontro de palavras: o outro no discurso*. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.
- _____. *Procurando uma palavra outra*. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.
- SOBRAL, A. U. Gêneros discursivos, posição enunciativa e dilemas da transposição didática: novas reflexões. *Letras de Hoje*, v. 46, 2011, p. 37-45.
- STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.
- _____. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992 (Série Temas, Vol. 20).
- SPITZ, Bob. *The Beatles: a biografia*. São Paulo: Editora Lafonte, 2007.

THE BEATLES. *“Across the Universe”*. *No One’s Gonna Change Our World*. London: Abbey Road Studio, 1969.

____. *“All My Loving”*. *With the Beatles*. London: Parlophone, 1963.

____. *“All You Need Is Love”*. *All You Need Is Love*. London: EMI Records, 1967.

____. *“Because”*. *Abbey Road*. London: Apple Records, 1969.

____. *“Black Bird”*. *The Beatles*. London: EMI Studios.1968

____. *“Come Together”*. *Abbey Road*. London: Apple Records, 1969.

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

____. *“Don’t Let Me Down”*. *Don’t Let Me Down*. London: Apple Records, 1969.

____. *“Girl”*. *Rubber Soul*. London: EMI Studios, 1965.

____. *“Happiness is a Warm Gun”*. *The Beatles*. London: EMI Studios, 1968.

____. *“Helter Skelter”*. *The Beatles*. London: EMI Studios, 1968.

____. *“Hey Jude”*. *Hey Jude*. London: Apple Records, 1968.

____. *“Hold Me Tight”*. *With the Beatles*. London: Parlophone, 1963.

____. *“I Am The Walrus”*. *Hello Goodbye*. London: EMI Studios, 1967.

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

____. *“I Want You”*. *Abbey Road*. London: Apple Records, 1969.

____. *“I’ve Just Seen A Face”*. *Help!*. London: EMI Studios, 1965.

____. *“If I Fell”*. *A Hard Day’s Night*. London: Parlophone, 1964.

____. *“It Won’t Be Long”*. *With the Beatles*. London: Parlophone, 1963.

____. *“Let It Be”*. *Let It Be*. London: Apple Records, 1970.

____. *“Oh Darling”*. *Abbey Road*. London: Apple Records, 1969.

____. *“Revolution”*. *Hey Jude*. London: Apple Records, 1968.

____. *“Something”*. *Abbey Road*. London: Apple Records, 1969.

____. *“Strawberry Fields”*. *Penny Lane*. London: Parlophone, 1966.

____. *“The Benefit Of Mr. Kite”*. *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*. London: Parlophone, 1967.

____. *“While my Guitar Gently Weeps”*. *The Beatles*. London: EMI Studios, 1968.

____. *“Why Don’t We Do It In The Road”*. *The Beatles*. London: Apple Records, 1968.

____. *“With A Little Help From My Friends”*. *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*. London: EMI Studios, 1967.

TURNER, G. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.

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

ANEXO

Letras das canções analisadas

Relação das letras das canções de *The Beatles* analisadas no capítulo 3 desta dissertação:

- . “*Girl*”, *Rubber Soul*, 1965;
- . “*Helter Skelter*”, *The Beatles*, 1968;
- . “*Hold Me Tight*”, *With The Beatles*, 1963;
- . “*All My Loving*”, *With The Beatles*, 1963;
- . “*I Want To Hold Your Hand*”, *With the Beatles* 1963;
- . “*With A Little Help From My Friends*”, *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*,
- . “*It Won’t Be Long*”, *With The Beatles*, 1963;
- . “*I’ve Just Seen A Face*”, *Help!*, 1965;
- . “*Let It Be*”, *Let It Be*, 1970;
- . “*Come Together*”, *Abbey Road*, 1969;
- . “*I Want You*”, *Abbey Road*, 1969;
- . “*Dear Prudence*”, *The Beatles*, 1968;
- . “*I Am The Walrus*”, *Magical Mystery Tour*
- . “*The Benefit Of Mr. Kite*”, *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, 1967;
- . “*Because*”, *Abbey Road*, 1969;
- . “*Strawberry Fields*”, *Magical Mystery Tour*, 1967;
- . “*Revolution*”, *The Beatles* 1968;
- . “*Across the Universe*”, *Let it be*, 1970;

Girl

*Is there anybody going to listen to my story,
All about the girl who came to stay?
She's the kind of girl you want so much it makes you sorry,
Still, you don't regret a single day.*

Ah girl, girl, girl

*When I think of all the times I tried so hard to leave her,
She will turn to me and start to cry.
And she promises the earth to me and I believe her,
After all this time I don't know why.*

Ah girl, girl, girl

*She's the kind of girl who puts you down
When friends are there, You feel a fool.
When you say she's looking good,
She acts as if it's understood. She's cool, ooh, ooh, ooh.*

Ah girl, girl, girl

*Was told when she was young that pain would lead to pleasure?
Did she understand it when they said
That a man must break his back to earn his day of leisure?
Will she still believe it when he's dead?*

Ah girl, girl, girl

Helter Skelter

*When I get to the bottom I go back to
the top of the slide,
Where I stop and I turn and I go for a
ride,
Till I get to the bottom, and I see you
again,
Yeah, yeah, yeah, yeah!*

*But do you, don't you, want me to love
you?
I'm coming down fast, but I'm miles
above you.*

*Tell me, tell me, tell me,
Come on, tell me the answer.
Well, you may be a lover,
But you ain't no dancer.*

*Now Helter Skelter,
Helter Skelter,
Helter Skelter,
Yeah!*

*Well will you, won't you want me to
make you?
I'm coming down fast, but don't let me
break you.
Tell me, tell me, tell me the answer.
You may be a lover,
But you ain't no dancer.*

*Look out! Helter Skelter,
Helter Skelter,
Helter Skelter, ooh.*

Look out! 'Cause here she comes!

*When I get to the bottom
I go back to the top of the slide,
And I stop and I turn and I go for a ride,
And I get to the bottom, and I see you
again,
Yeah, yeah, yeah, yeah!*

*Well, do you, don't you want me to make
you?
I'm coming down fast, but don't let me
break you.*

*Tell me, tell me, tell me the answer.
You may be a lover,
But you ain't no dancer.*

*Look out! Helter Skelter,
Helter Skelter,
Helter Skelter, ooh.*

*(Shout,)
Look out!
Helter Skelter!
She's coming down fast!
Yes, she is.*

Hold me tight

*It feels so right now,
Hold me tight,
Tell me I'm the only one,
And then, I might
never be the lonely one.*

*So, hold me tight tonight, tonight,
It's you, you, you, youooooooooo.*

*Hold me tight,
Let me go on loving you
Tonight, tonight
Making love to only you.*

*So, hold me tight tonight, tonight,
It's you, you, you, youooooooooo.*

*Don't know
What it means to hold you tight,
Being here alone tonight with you.
It feels so right now
Hold me tight,*

*Tell me I'm the only one,
And then, I might
Never be the lonely one.*

*So, hold me tight tonight, tonight,
It's you, you, you, youooooooooo.*

*Don't know
What it means to hold you tight,
Being here alone tonight with you.
It feels so right now*

*Hold me tight,
Let me go on loving you
Tonight, tonight
Making love to only you.*

*So, hold me tight tonight, tonight,
It's you, you, you, youooooooooo.
Youooooooooo. oo.*

All my loving

*Close your eyes and I'll kiss you,
Tomorrow I'll miss you;
Remember I'll always be true.
And then while I'm away,
I'll write home everyday,
And I'll send all my loving to you.*

*I'll pretend that I'm kissing,
The lips I am missing
And hope that my dreams will come true.
And then while I'm away,
I'll write home everyday,
And I'll send all my loving to you.*

*All my loving,
I will send to you,
All my loving,
Darling, I'll be true.*

*Close your eyes and I'll kiss you,
Tomorrow I'll miss you;
Remember I'll always be true.
And then while I'm away,
I'll write home everyday,
And I'll send all my loving to you.*

*All my loving,
I will send to you,
All my loving,
Darling, I'll be true.*

*All my loving,
All my loving, oo,
All my loving
I will send to you.*

I want to hold your hand

*Oh yeh, I'll tell you something,
I think you'll understand,
Then I'll say that something,
I wanna hold your hand,
I wanna hold your hand,
I wanna hold your hand.*

*Oh please say to me
You'll let me be your man,
And please say to me,
You'll let me hold your hand,
Now let me hold your hand,
I wanna hold your hand.*

*And when I touch you
I feel happy inside,
It's such a feeling
That my love I can't hide,
I can't hide, I can't hide.*

*Yeh, you got that something,
I think you'll understand,
When I feel that something,
I wanna hold your hand,
I wanna hold your hand,
I wanna hold your hand.*

*And when I touch you
I feel happy inside,
It's such a feeling
That my love I can't hide,
I can't hide, I can't hide.*

*Yeh, you got that something,
I think you'll understand,
When I feel that something,
I wanna hold your hand,
I wanna hold your hand,
I wanna hold your hand.*

With a little help from my friends

*What would you do if I sang out of tune?
Would you stand up and walk out on me?
Lend me your ears and I'll sing you a song,
And I'll try not to sing out of key.*

*Oh, I get by with a little help from my friends.
Mmm, I get high with a little help from my friends.
Mmm, gonna try with a little help from my friends.*

*What do I do when my love is away?
Does it worry you to be alone?
How do I feel by the end of the day?
Are you sad because you're on your own?*

*No, I get by with a little help from my friends.
Mmm, I get high with a little help from my friends.
Mmm, gonna try with a little help from my friends.*

*Do you need anybody?
I need somebody to love.
Could it be anybody?
I want somebody to love.*

*Would you believe in a love at first sight?
Yes, I'm certain that it happens all the time.
What do you see when you turn out the light?
I can't tell you, but I know it's mine.*

*Oh, I get by with a little help from my friends.
Mmm, I get high with a little help from my friends.
Oh, I'm gonna try with a little help from my friends.*

*Do you need anybody?
I just need someone to love.
Could it be anybody?
I want somebody to love.*

*Oh, I get by with a little help from my friends.
Mmm, I'm gonna try with a little help from my friends.
Oh, I get high with a little help from my friends.*

*Yes, I get by with a little help from my friends,
With a little help from my friends. Ah.*

It won't be long

*It won't be long, yeah, (Yeah) yeah, (Yeah) yeah, (Yeah)
It won't be long, yeah, (Yeah) yeah, (Yeah) yeah, (Yeah)
It won't be long, yeah, (Yeah) till I belong to you.*

*Ev'ry night when ev'rybody has fun,
Here am I sitting all on my own.*

*It won't be long, yeah, (Yeah) yeah, (Yeah) yeah, (Yeah)
It won't be long, yeah, (Yeah) yeah, (Yeah) yeah, (Yeah)
It won't be long, yeah, (Yeah) till I belong to you.*

*Since you left me I'm so alone,
Now you're coming, you're coming on home.
I'll be good like I know I should,
you're coming home, you're coming home.*

*Ev'ry night the tears come down from my eyes,
Ev'ry day I've done nothing but cry.*

*It won't be long, yeah, (Yeah) yeah, (Yeah) yeah, (Yeah)
It won't be long, yeah, (Yeah) yeah, (Yeah) yeah, (Yeah)
It won't be long, yeah, (Yeah) till I belong to you.*

*Since you left me I'm so alone,
Now you're coming, you're coming on home.
I'll be good like I know I should,
You're coming home, you're coming home.*

*So ev'ry day we'll be happy I know,
Now I know that you won't leave me no more.*

*It won't be long, yeah, (Yeah) yeah, (Yeah) yeah, (Yeah)
It won't be long, yeah, (Yeah) yeah, (Yeah) yeah, (Yeah)
It won't be long, yeah, (Yeah) till I belong to you.*

I've just seen a face

*I've just seen a face,
I can't forget the time or place where we just met.
She's just the girl for me
And I want all the world to see we've met.
Mm mm mm mm mm.*

*Had it been another day
I might have looked the other way
And I'd have never been aware,
But as it is I'll dream of her tonight,
Da da da da da da.*

*Falling, yes I am falling,
And she keeps calling me back again.*

*I have never known the like of this,
I've been alone and
I have missed things and kept out of sight,
For other girls were never quite like this,
Da da da da da da.*

*Falling, yes I am falling,
And she keeps calling me back again.*

*I've just seen a face,
I can't forget the time or place where we just met.
She's just the girl for me
And I want all the world to see we've met.
Mm mm mm mm mm.*

*Falling, yes I am falling,
And she keeps calling me back again.*

Let it be

*When I find myself in times of trouble
Mother Mary comes to me
Speaking words of wisdom
Let it be.*

*And in my hour of darkness
She is standing right in front of me
Speaking words of wisdom
Let it be.*

*Let it be, let it be, let it be, let it be
Whisper words of wisdom
Let it be.*

*And when the broken-hearted people
Living in the world agree
There will be an answer
Let it be.*

*For though they may be parted there is
Still a chance that they will see
There will be an answer
Let it be.*

*Let it be, let it be, let it be, let it be
There will be an answer
Let it be.*

*And when the night is cloudy
There is still a light that shines on me
Shine until tomorrow
Let it be.*

*I wake up to the sound of music
Mother Mary comes to me
Speaking words of wisdom
Let it be.*

*Let it be, let it be, let it be, let it be
There will be an answer
Let it be.*

*Let it be, let it be, let it be, let it be
Whisper words of wisdom
Let it be...*

Come together

*Here come old flat top.
He come grooving up slowly.
He got joo joo eyeball.
He one holy roller.
He got hair down to his knee.
Got to be a joker he just do what you please.*

*He wear no shoe shine.
He got toe jam football.
He got monkey finger.
He shoot Coca-Cola.
He say I know you, you know me.
One thing I can tell you is you got to be free.
Come together right now over me.*

*He bag production.
He got walrus gumboot.
He got Ono sideboard.
He one spinal cracker.
He got feet down below his knee.
Hold you in his armchair you can feel his disease.
Come together right now over me.*

*He roller coaster.
He got early warning.
He got Muddy Water.
He one Mojo filter.
He say. "One and one and one is three."
Got to be good looking 'cause he so hard to see.
Come together right now over me.
Come together.*

I want you

*I want you
I want you so bad.
I want you.
I want you so bad,
It's driving me mad, it's driving me mad.*

*I want you.
I want you so bad, babe.
I want you.
I want you so bad,
It's driving me mad, it's driving me mad.*

*I want you
I want you so bad, babe.
I want you.
You know I want you so bad,
It's driving me mad, it's driving me mad.*

*I want you
I want you so bad.
I want you.
I want you so bad,
It's driving me mad, it's driving me mad*

*I want you
I want you so bad.
I want you.
I want you so bad,
It's driving me mad, it's driving me mad*

She's so heavy, heavy.

Dear prudence

Dear Prudence, won't you come out to play?

Dear Prudence, greet the brand new day.

*The sun is up, the sky is blue,
it's beautiful and so are you.*

Dear Prudence, won't you come out to play?

Dear Prudence, open up your eyes.

Dear Prudence, see the sunny skies.

*The wind is low, the birds will sing,
that you are part of ev'rything.*

Dear Prudence, won't you open up your eyes?

Look around, round

Look around, round round

Look around

Dear Prudence, let me see you smile.

Dear Prudence, like a little child.

*The clouds will be a daisy chain,
so let me see you smile again.*

Dear Prudence, won't you let me see you smile?

Dear Prudence, won't you come out to play?

Dear Prudence, greet the brand new day.

*The sun is up, the sky is blue,
it's beautiful and so are you.*

Dear Prudence, won't you come out to play?

I am the walrus

*I am he
As you are he
As you are me
And we are all together*

*See how they run,
Like pigs from a gun,
See how they fly.
I'm crying.*

*Sitting on a cornflake,
Waiting for the van to come.
Corporation tee shirt,
Stupid bloody Tuesday
Man, you been a naughty boy,
You let your face grow long.*

*I am the eggman, (Ooh)
They are the eggmen, (Ooh)
I am the walrus,
Goo goo g' joob.*

*Mister city p'liceman sitting pretty
Little p'licemen in a row
See how they fly,
Like Lucy in the sky
See how they run
I'm crying.
I'm crying, I'm crying, I'm crying.*

*Yellow matter custard,
Dripping from a dead dog's eye.
Crabalocker fishwife pornographic
priestess,
Boy you been a naughty girl,
You let your knickers down.*

*I am the eggman, (Ooh)
They are the eggmen, (Ooh)
I am the walrus,
Goo goo g' joob.*

*Sitting in an English
Garden waiting for the sun.
If the sun don't come,
You get a tan from standing in the
English rain.*

*I am the eggman.
They are the eggmen.
I am the walrus.
Goo goo g' joob g' goo goo g' joob.*

*Expert texpert choking smokers,
Don't you think the joker laughs at you?
See how they smile,
Like pigs in a sty, see how they snied.
I'm crying.*

*Semolina pilchards
Climbing up the Eiffel Tower.
Element'ry penguin singing Hare
Krishna,
Man, you should have seen them kicking
Edgar Allan Poe.*

*I am the eggman, (Ooh)
They are the eggmen, (Ooh)
I am the walrus,
Goo goo g' joob..
Goo goo g' joob,
G' goo goo g' joob,
Goo goo g' joob, goo goo g' goo g' goo
goo g' joob joob*

The benefit of Mr.Kite

*For the benefit of Mister Kite,
There will be a show tonight on trampoline.
The Hendersons will all be there, late of Pablo Fanque's fair;
What a scene.*

*Over men and horses, hoops and garters,
Lastly through a hog'shead of real fire.
In this way Mister K. will challenge the world!*

*The celebrated Mister K.,
Performs his feat on Saturday at Bishopsgate.
The Hendersons will dance and sing
As Mister Kite flies through the ring; don't be late.
Mess'rs K. and H. assure the public
Their production will be second to none
And of course, Henry, The Horse, dances the waltz!*

*The band begins at ten to six
When Mister K. performs his tricks without a sound.
And Mister H. will demonstrate
Ten somersets he'll undertake on solid ground.
Having been some days in preparation,
A splendid time is guaranteed for all.
And tonight Mister Kite is topping the bill.*

Because


*Ah, because the world is round
It turns me on
Because the world is round*

*Ah, because the wind is high
It blows my mind
Because the wind is high*

*Ah, love is old, love is new
Love is all, love is you*

*Because the sky is blue
It makes me cry
Because the sky is blue*

Ah, ah, ah, ah



Strawberry Fields Forever

*Let me take you down,
'cause I'm going to Strawberry Fields.
Nothing is real,
And nothing to get hung about.
Strawberry Fields forever.*

*Living is easy with eyes closed,
Misunderstanding all you see.
It's getting hard to be someone,
But it all works out;
It doesn't matter much to me.*

*Let me take you down,
'cause I'm going to Strawberry Fields.
Nothing is real,
And nothing to get hung about.
Strawberry Fields forever.*

*No one I think is in my tree,
I mean, it must be high or low.
That is, you can't, you know, tune in,
But it's all right.
That is, I think it's not too bad.*

*Let me take you down,
'cause I'm going to Strawberry Fields.
Nothing is real,
And nothing to get hung about.
Strawberry Fields forever.*

*Living is easy with eyes closed,
Misunderstanding all you see.
It's getting hard to be someone,
But it all works out;
It doesn't matter much to me.*

*Let me take you down,
'cause I'm going to Strawberry Fields.
Nothing is real,
And nothing to get hung about.
Strawberry Fields forever.*

*Always know, sometimes think it's me.
But you know, I know when it's a dream.
I think a "No," I mean a "Yes,"
But it's all wrong.
That is, I think I disagree.*

*Let me take you down,
'cause I'm going to Strawberry Fields.
Nothing is real,
And nothing to get hung about.
Strawberry Fields forever. Strawberry
Fields forever,
Strawberry Fields forever, Strawberry
Fields forever.*

Revolution

*You say you want a revolution
 Well, you know
 We all want to change the world
 You tell me that it's evolution
 Well, you know
 We all want to change the world
 But when you talk about destruction
 Don't you know that you can count me out
 Don't you know it's going to be alright
 Alright, alright*

*You say you want a real solution
 Well, you know
 We'd all love to see the plan
 You ask me for a contribution
 Well, you know
 We're doing what we can
 But if you want money for people with minds that hate
 All I can tell you is brother you have to wait
 Don't you know it's going to be alright
 Alright, alright*

*You say you'll change the Constitution
 Well, you know
 We all want to change your head
 You tell me it's the institution
 Well, you know
 You better free your mind instead
 But if you carrying pictures of Chairman Mao
 You ain't going to make it with me anyhow
 Don't you know it's going to be alright
 Alright, alright
 Alright, alright...*

Across the Universe

*Words are flowing out like endless rain into a paper cup,
They slither while they pass, they slip away across the universe.
Pools of sorrow waves of joy are drifting through my opened mind,
Possessing and caressing me.*

*Jai guru deva om
Nothing's gonna change my world
Nothing's gonna change my world.*

*Images of broken light which dance before me like a million eyes,
They call me on and on across the universe,
Thoughts meander like a restless wind
Inside a letter box they
Tumble blindly as they make their way
Across the universe*

*Jai guru deva om
Nothing's gonna change my world
Nothing's gonna change my world.*

*Sounds of laughter shades of life are ringing
Through my open ears inciting and inviting me.
Limitless undying love which shines around me like a million suns,
And calls me on and on across the universe*

*Jai guru deva om
Nothing's gonna change my world
Nothing's gonna change my world.*