

Gigi*: Vincente Minnelli entre o melodrama e o filme musical**Gigi*: Vincente Minnelli entre el melodrama y el cine musical*****Gigi*: Vincente Minnelli between melodrama and musical film**Luiz Fernando Coutinho¹Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, Brasil
<https://orcid.org/0000-0001-8909-3132>

Resumo: Partindo das ideias de Thomas Elsaesser, situo o musical *Gigi* (1958) no contexto da filmografia de Vincente Minnelli. Produzido após uma sequência de melodramas filmados durante os anos 1950, o filme substitui o otimismo habitual dos musicais anteriores do diretor pelo pessimismo dos dramas. Procedendo por uma breve cartografia das obras de Minnelli no período e por uma análise mais aprofundada do filme em questão, defendo que *Gigi* é um musical fortemente influenciado pelas disposições melodramáticas, argumentando que, na conjuntura da obra de seu cineasta, trata-se de um filme musical revisto pelos melodramas que o antecederam.

Palavras-chave: *Gigi*; Minnelli; Melodrama; Musical.

Resumen: Basándome en las ideas de Thomas Elsaesser, sitúo el musical *Gigi* (1958) en el contexto de la filmografía de Vincente Minnelli. Producida tras una secuencia de melodramas filmados durante la década de 1950, la película reemplaza el optimismo habitual de los musicales anteriores del director por el pesimismo de los dramas. Procediendo con una breve cartografía de las obras de Minnelli en el período y un análisis más profundo de la película en cuestión, defiendo que *Gigi* es un musical fuertemente influenciado por disposiciones melodramáticas, argumentando que, en la coyuntura de la obra de su cineasta, es una película musical revisada por los melodramas que la precedieron.

Palabras clave: *Gigi*; Minnelli; Melodrama; Cine musical.

Abstract: Based on the ideas of Thomas Elsaesser, I locate the musical film *Gigi* (1958) in Vincente Minnelli's filmography. Produced after a sequence of melodramas that were filmed during the 1950s, the film replaces the usual optimism of the director's previous musicals with the pessimism of the dramas. Proceeding with brief cartography of Minnelli's works in the period and a deeper analysis of the film, I notice that *Gigi* is a musical strongly influenced by melodramatic dispositions, arguing that, in the context of its filmmaker's oeuvre, it is a musical film revised by the melodramas that preceded it.

Keywords: *Gigi*; Minnelli; Melodrama; Musical film.

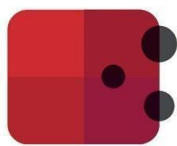
Introdução

Trabalhando no interior da máquina de estúdios hollywoodiana, sobretudo no Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Vincente Minnelli construiu uma filmografia composta especialmente por filmes musicais, melodramas e comédias dramáticas. Nos anos 1950, sua obra foi redescoberta e reabilitada pelos esforços de críticos franceses como Jean Douchet e Jean Domarchi, que na redatoria da revista *Cahiers du Cinéma* lançaram sobre seus filmes um olhar mediado pela “política dos autores” em voga. Na esteira da crítica autorista, o crítico e historiador de cinema Thomas Elsaesser publicou, na revista *Brighton Film Review*, um texto que nomeou simplesmente “Vincente Minnelli” (1969). A inspiração autorista é identificável logo nos primeiros parágrafos, nos quais Elsaesser (1987b, p. 217) assume como objetivo do texto a circunscrição de características essenciais da obra do cineasta, traçando linhas de força dominantes em sua filmografia. Mais do que uma unidade estilística, interessava a Elsaesser uma “visão de mundo” minnelliana, a partir da qual uma moralidade se faria expressa.

O pressuposto de Elsaesser – ligado a um autorismo romântico – é o de que a indústria hollywoodiana mina a capacidade de expressão pessoal dos cineastas. A filosofia de Minnelli, nesse sentido, encontraria sua plena forma no choque entre as condições de produção industrial e a vontade “vital” de expressão, ou seja, entre os interesses econômicos e a proposição artística de uma mundividência. Se Minnelli constantemente elege como tema de seus filmes a luta entre um artista e as condições materiais de produção, a razão para isso poderia ser explicada, segundo Elsaesser, pela própria posição do cineasta no seio da indústria. Como boa parte de suas personagens, Minnelli seria este artista posicionado na articulação entre ideia e mundo físico, sonho e realidade.

Eis o argumento central de Elsaesser: uma vez constrangidos pelos imperativos industriais, os filmes de Minnelli abordariam, em seus próprios temas, o conflito entre a expressão pessoal e o mundo concreto. Ao desejo de satisfação pessoal das personagens, opor-se-ia um universo de convenções sociais e econômicas; igualmente, à busca por identidade, contrapor-se-ia um percurso com diferentes obstáculos.

Os filmes musicais de Minnelli seriam aqueles que, grosso modo, celebram a vitória do impulso criador sobre a realidade. Eles figurariam, portanto, a confluência entre duas realidades – realidade interna e dinâmica das personagens e a realidade externa onde se movem. Para Elsaesser (1987b, p. 221), esses filmes musicais fazem o mundo

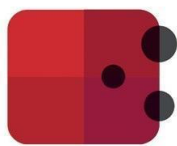


concreto inclinar-se à vontade das personagens de tal forma que o mundo que antes era empecilho se transfigura e se torna palco para a encenação de sonhos ou sentimentos íntimos. É o que ocorre, por exemplo, na sequência final de *Sinfonia de Paris* (*An american in Paris*, 1951), em que Minnelli reserva quase 20 minutos para um longo momento musical projetado pela imaginação da personagem de Gene Kelly.

Em seu livro sobre os filmes musicais hollywoodianos, *The American film musical*, Rick Altman (1987, p. 80) também insiste que, na obra de Minnelli, a função do estilo é o nivelamento da dicotomia entre realidade e arte, mundo físico e sonho, História e lenda. Por outro lado, o foco de Altman no gênero musical o faz perder de vista que, em última instância, este nivelamento é problemático nos melodramas do diretor. Veremos que a disjunção entre realidade interna e realidade externa – o descompasso entre a vontade das personagens e a capacidade de agir – também não é exclusiva aos filmes dramáticos, estando presente no filme musical de Minnelli que, neste artigo, é meu objeto de análise: *Gigi* (1958).

Quero argumentar que *Gigi*, na contramão dos filmes musicais de seu realizador, já não celebra a dobra da realidade aos sonhos das personagens. Apoiando-se em Elsaesser (1987a; 1987b), ao qual se juntam outros autores, proponho uma análise fílmica que singulariza o filme na obra de Minnelli, sustentando se tratar de um musical revisto pelos melodramas que o diretor produziu durante os anos 1950. Veremos como, em *Gigi*, a liberdade e a desenvoltura dos musicais minnellianos – esta confluência entre o íntimo e o externo da qual falava – são atravessadas pela angústia e o pessimismo de filmes como *Assim estava escrito* (*The Bad and the Beautiful*, 1952), *Paixões sem freios* (*The Cobweb*, 1955), *Chá e simpatia* (*Tea and Sympathy*, 1956) e *Sede de viver* (*Lust for Life*, 1956).

Meu objetivo não é situar *Gigi* em uma cronologia do filme musical, mas reposicioná-lo no contexto específico da filmografia de Vincente Minnelli. Musicais assaltados pela melancolia e ou pela impotência das personagens não são incomuns na história do cinema, mas essa configuração é inabitual nos filmes do gênero assinados pelo cineasta. O que se procura demonstrar é que *Gigi* tanto absorve estratégias melodramáticas de filmes anteriores de Minnelli quanto antecipa melodramas mais trágicos e pessimistas do realizador. Em um primeiro momento, convoco alguns desses melodramas, comparando-os com os filmes musicais do diretor, e em seguida procedo a uma análise específica de *Gigi*.



Minnelli: dos musicais aos melodramas

Entre os musicais que Minnelli filmou nos anos 1950, *Sinfonia de Paris*, *A roda da fortuna* (*The band wagon*, 1953) e *A lenda dos beijos perdidos* (*Brigadoon*, 1954) figuram um universo diegético no qual as personagens “sonham acordadas” e no qual imaginação e realidade eventualmente se confundem. A diegese, nesses filmes, permite às personagens que experimentem, habitem ou vivam seus sonhos ou desejos. A supracitada sequência final de *Sinfonia de Paris* (voltarei a ela), os espetáculos montados por Fred Astaire e Cyd Charisse em *A roda da fortuna* e o vilarejo enfeitado de *A lenda dos beijos perdidos* funcionam como *locus* ideal para que as personagens deem vazão às próprias emoções e projeções íntimas.

Elsaesser (1987b, p. 221) refere-se a uma “dimensão espiritual” nos filmes musicais de Minnelli, caracterizada pela transubstanciação do espírito das personagens em forma, cor e ritmo. Os sentimentos dessas personagens convertem-se, assim, em elementos como iluminação, cenário e música. Uma sequência de *Sinfonia de Paris* é exemplar (entre 9min44s e 12min50s). Enquanto dois amigos (Oscar Levant e Georges Guétary) conversam sobre as qualidades da mulher por quem um deles está apaixonado (Leslie Caron), a câmera descreve um movimento na direção do espelho do restaurante onde o diálogo é mantido. Refletida na superfície especular, a conversa transcorre até o momento em que o reflexo se torna uma superfície opaca – uma tela – onde a personagem de Leslie Caron se materializa. Vemos a atriz dançando diferentes coreografias que são ditadas pela conversa dos amigos: cada número musical descreve um traço de personalidade específico enunciado pelos homens. Em outras palavras, cada característica mencionada na conversa – seja alegria, erudição ou “espírito moderno” – se desdobra na performance da atriz, no cenário, na música e no ritmo da encenação. O “espírito”, assim, é encarnado nas formas visíveis da diegese (Figura 1).



Figura 1: Os diferentes “estados de espírito” da personagem se convertem em cenário, música e ritmo.
 Fonte: Captura do filme *Sinfonia de Paris* (Vincente Minnelli, 1951).

Por outro lado, esse movimento de transubstanciação do espírito em forma fílmica não é exclusivo aos musicais. Já em um dos primeiros filmes de Minnelli, a comédia romântica *O ponteiro da saudade* (*The clock*, 1945), o soldado do interior interpretado por Robert Walker, recém-chegado em Nova Iorque, é acometido por vertigem diante dos prédios e arranha-céus da cidade grande (entre 03min56s e 04min51s). Para figurar esse sentimento, Minnelli adota o ponto de vista da personagem, filmando a visão dos edifícios em *contra-plongée* e angulando levemente a câmera para produzir composições sinuosas. A montagem, ela também, posiciona essas imagens vertiginosas em sequência e repercute o atordoamento do protagonista.

Outro exemplo pode ser encontrado em *Assim estava escrito*. Na sequência em questão (entre 1h15min18s e 1h20min58s), a personagem de Lana Turner, atriz em ascensão, descobre que seu produtor e amante, interpretado por Kirk Douglas, está se relacionando com outra mulher. Ao abandonar a mansão do produtor, ela dirige sem rumo pela estrada e experimenta uma torrente de emoções que é figurada visualmente por uma tempestade com flashes de luz e por uma câmera instável no interior do carro (Figura 2). Momentos antes, aliás, um plano simbolizava o estrelato alcançado pela personagem (entre 1h13min31s e 1h14min20s). Filmando uma cena em estúdio, ela capturava a atenção de toda a equipe técnica, que se detinha momentaneamente para contemplar sua atuação. Ali, a câmera de Minnelli realizava um movimento de grua que a fazia passar pelos rostos fascinados dos técnicos e alcançar a luz de um refletor no alto do estúdio. Este movimento em direção à luz, no qual novamente a forma fílmica tornava visível um desejo íntimo, expressava a precipitação da personagem – sua ascensão – em direção ao estrelato.



Figura 2: As emoções experimentadas pela personagem são figuradas por flashes, tempestade e câmera instável. Fonte: Captura do filme *Assim estava escrito* (Vincente Minnelli, 1952).

Assim estava escrito, melodrama sobre a indústria hollywoodiana, começa a delinear o traço sombrio da obra de Minnelli. Neste filme sobre personagens movidas por sonhos, o universo de Hollywood é marcado por traições e ressentimentos. Sua progressão dramática, estruturada por *flashbacks*, revela um mundo de impasses sentimentais, trapaças e morte, com o preto e branco substituindo as cores vibrantes dos filmes musicais. O quarteto de personagens principais – o produtor, a atriz, o roteirista e o diretor – instaura uma configuração dramática coral, em mosaico, que antecipa a construção constelada de melodramas posteriores como *Paixões sem freios*, *Deus sabe quanto amei* (*Some came running*, 1958) e *A herança da carne* (*Home from the hill*, 1960).

Em *Paixões sem freios*, radicaliza-se essa estrutura em mosaico no interior da qual as personagens se relacionam umas com as outras sem que uma se destaque como protagonista. Neste outro melodrama, cujo cenário principal é uma clínica de psiquiatria, um episódio tão mais banal quanto simbólico deflagra um conflito de grande intensidade entre as diferentes personagens. No caso, o acontecimento trivial que funciona como gatilho para essa crise dramática é a troca das cortinas da biblioteca da clínica, a qual afetará tanto pacientes quanto médicos, passando por familiares e administração.

Sobre esta construção em mosaico, arquitetural, Pascale Bodet e Emmanuel Levaufre (2005, n.p.) afirmam, em texto publicado na revista *La Lettre du Cinéma*, que Minnelli não se interessa tanto pela progressão de um fio dramático, mas antes por uma costura de fios. Este trabalho de tecelagem remeteria, no caso, à teia de aranha indicada

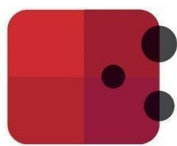


no título original do filme (*The cobweb*). Se a palavra “trama” fornece uma noção ideal, é porque aponta tanto para a tecelagem da cortina da biblioteca quanto para o entrelaçamento de fios narrativos que constitui o tecido dramático. Segundo Bodet e Levaufre, a escolha das cortinas da biblioteca não só permite que as teias dramáticas se cruzem, como é neste cruzamento que vemos agir as neuroses, as paixões, as esperanças e os temores das personagens – todas em conflito umas com as outras, obcecadas ou complexadas (pacientes ou não), e dispostas em uma estrutura hierárquica que se desfaz de acordo com a progressão narrativa.

Três anos depois de seu texto publicado na *Brighton Film Review*, Elsaesser escreveu um importante ensaio sobre o tema do “melodrama familiar” hollywoodiano, o qual nomeou *Tales of sound and fury: observations on the family melodrama*. Nele, o autor elogia a capacidade de cineastas como Minnelli e Sirk em lidar com uma configuração narrativa atravessada por muitas personagens e, ao mesmo tempo, preservar suas singularidades. Segundo Elsaesser (1987a, p. 62-63), “tal habilidade envolve um dom particularmente ‘musical’ e uma atenção muito sensível ao potencial harmonizador contido em um material contrastante e às implicações estruturais das diferentes motivações dos personagens”.

A utilização do termo “musical” não surge descontextualizada, posto que em 1969 o autor já o utilizava para se referir ao cinema de Minnelli. Nesse texto, Elsaesser postulava que todos os filmes do cineasta aspiram à condição musical, sejam eles melodramas familiares, comédias dramáticas ou musicais de fato. A respeito dos filmes dramáticos, o autor afirma tratar-se de musicais “virados do avesso” (1987b, p. 222): se os filmes musicais de Minnelli celebram a satisfação do desejo (a vitória do impulso criador sobre a realidade), os filmes dramáticos lamentam a frustração desse desejo (a derrota da vontade na luta contra o mundo). Assim, ao contrário da busca pela identidade, os filmes dramáticos narram sua crise; em vez de fazer a narrativa progredir, eles funcionam na chave da estagnação; distante da liberdade, as personagens se veriam aprisionadas pelo universo ficcional.

Nos “musicais virados do avesso”, o temperamento emocional das personagens é constringido por um mundo claustrofóbico e castrador, que impede a potência criadora de se realizar. O mundo que antes se derretia diante das personagens para converter-se em palco de dança torna-se, agora, um cenário opressivo. O sonho que antes governava a figuração torna-se, nesse momento, pesadelo. O desejo, por sua vez, está do lado da obsessão. Em resumo, enquanto os musicais de Minnelli fazem a liberdade se exercer pela dança, pela música e pelo movimento, seus filmes dramáticos apostam



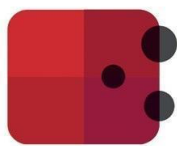
mais contundentemente na angústia, no desespero, na neurose e no isolamento das personagens.

Paixões sem freios seria um caso paradigmático dessa segunda linhagem de filmes: em sua narrativa de desilusão e de espaços claustrofóbicos, as personagens falham em impor sua vontade sobre a realidade. No final do filme a situação com as cortinas da biblioteca da clínica não resolvida só demonstra essa impotência. Demonstra também que o mais importante não é a cortina em si, mas a economia pulsional que ela faz movimentar dentro de uma rede complexa de personagens neuróticas.

Um dos pacientes da clínica, interpretado por John Kerr, é um artista abandonado na infância pelo pai. Traumatizado pela morte recente da mãe, cabe a ele a tarefa de desenhar as cortinas da biblioteca. Seu psiquiatra (Richard Widmark) afasta-se cada vez mais da esposa e dos filhos, buscando refúgio no espaço de trabalho, onde se envolve em um romance extraconjugal com a personagem de Lauren Bacall, que trabalha na clínica. As três personagens constituem, de certa forma, um núcleo familiar em oposição à família do psiquiatra – ele e a personagem de Bacall funcionando como pais para a personagem de Kerr. Esta busca por uma família ideal ou substituta também está presente em outros melodramas de Minnelli, como *Chá e simpatia* e *A herança da carne*. Nestes, os temas da virilidade e do preconceito são encenados em chave melodramática. As personagens adolescentes – Kerr no primeiro, George Hamilton no segundo – são vítimas de um modelo social de macheza no qual não cabem ou do qual tentam escapar.

Em *Deus sabe quanto meei*, melodrama que Minnelli produziu entre *Chá e simpatia* e *A herança da carne*, o cineasta novamente instrumentaliza uma construção em mosaico. A personagem principal, interpretada por Frank Sinatra, é um escritor de retorno à sua cidade natal. No percurso de seus encontros, dos quais ele retira matéria-prima para sua escrita, deparamo-nos com uma sociedade de valores tortos e mesquinhos. A personagem feminina de Shirley MacLaine, que a um só tempo distancia-se desses valores e nos permite perceber, por contraste, essas fissuras sociais, no final é sacrificada pela narrativa: é preciso matar a figura destoante que desmascara a hipocrisia circundante. Percebe-se claramente, neste como em outros melodramas de Minnelli, uma dimensão trágica e sombria a pairar sobre as personagens, consumindo-as desesperadamente e afundando-as em uma narrativa pessimista.

Pascale Bodet e Emmanuel Levaufre (2005, n.p.) aproximam a personagem de Frank Sinatra de *Deus sabe quanto meei* ao Van Gogh interpretado por Kirk Douglas em *Sede de viver*, não só porque ambos são artistas que tomam a realidade como modelo



para suas obras, mas porque a percepção do mundo como fonte de inspiração, por parte das personagens, termina por estruturar o discurso fílmico. Nos dois filmes, a narrativa é construída através de uma multiplicação de encontros e de passagens – as personagens saltando de um meio social para outro porque são esses trânsitos constantes que fornecem o material para sua arte.

Em *Sede de viver*, Van Gogh anuncia em determinado momento do filme que está “absorvido pelo próprio trabalho”. Ora, *Sinfonia de Paris* também era um filme sobre um pintor absorvido pelo próprio trabalho, mas neste a absorção era literal: na sequência final do filme, a personagem de Gene Kelly se via literalmente absorvida no universo de seu desenho. No filme sobre Van Gogh, em momento algum mergulhamos, espectadores ou personagem, nas pinturas do artista holandês. O distanciamento de Minnelli em relação ao universo das obras revela um filme límpido sobre o percurso tortuoso de um pintor; em outras palavras, um retrato equilibrado e clássico de um pintor emocionalmente desequilibrado. Nesta cinebiografia não se extrapolam os códigos realistas: a personagem não se precipita no interior das pinturas.

Com esses exemplos, quis ressaltar o argumento de Elsaesser de que os filmes dramáticos são como o avesso dos musicais. Mesmo que a passagem entre o filme musical e o filme dramático não contemple rupturas tão demarcadas – nuances existem –, é flagrante como o senso geral de otimismo é “substituído” pelo pessimismo; como a luz é encoberta pelas sombras ou como a liberdade das personagens é frustrada pela impotência. *Gigi*, realizado no final da década de 1950, na sequência de alguns melodramas, ocupa uma posição curiosa nesse contexto de passagem: o que se propõe a seguir é que estamos diante de um filme musical que, apesar de revestido pelo verniz dos demais musicais minnellianos, é implodido pelo pessimismo, pela sombra e pela impotência das personagens, como se houvesse assimilado medidas e disposições dos melodramas que o prenunciam. Passemos a uma análise do filme.

Uma leitura de *Gigi*

Após os créditos de abertura, em que se perfilam desenhos de Sem – Georges Goursat, caricaturista francês –, a primeira cena de *Gigi* é filmada no parque Bois de Boulogne, em uma Paris da Belle Époque (entre 02min14s e 07min30s). A câmera observa as madames e os cavalheiros que passeiam em seus trajes de época (desenhados pelo figurinista Cecil Beaton). Em dado momento, a câmera cruza com a

personagem de Maurice Chevalier, que então se dirige ao aparato técnico, quebrando a quarta parede, e se apresenta como Honoré Lachaille (Figura 3). Ele fala sobre a instituição do casamento e divide a sociedade parisiense entre pessoas casadas e solteiras. Destilando misoginia, Lachaille vê as mulheres solteiras como figuras deprimentes em vestidos “ridículos”. Quanto às crianças, as quais vê brincar no parque, ele explica que a história do filme será sobre uma daquelas meninas, que atende pelo nome de Gigi.



Figura 3: Honoré Lachaille se dirige aos espectadores.
 Fonte: Captura do filme *Gigi* (Vincente Minnelli, 1958).

Na cena seguinte (entre 07min31s e 09min39s), vemos Gigi (Leslie Caron) voltar para a casa, onde vive com sua avó, Madame Alvarez (Hermione Gingold), e sua mãe – figura ausente que nunca vemos, mas que constantemente ouvimos cantar no cômodo ao lado da sala. A avó recorda Gigi de seu compromisso com Tia Alicia (Isabel Jeans), o qual consiste em uma aula de “boas maneiras”. Na sequência seguinte (entre 09min40s e 14min24s), conhecemos o socialite Gaston (Louis Jourdan), cujos dotes econômicos não o isentam de um “tédio” absoluto. Seu tio é Honoré Lachaille. Em um passeio de charrete pelas ruas de Paris, ambos cantam uma música – “*It’s a bore*” – que contrapõe as maravilhas e as penas da vida. Enquanto Honoré tenta convencer o sobrinho de que há beleza na realidade mundana, Gaston recusa-se a ver qualquer coisa de excitante em seu modo de vida ou em seu entorno. Para este, o angustiante é perceber que o verde das árvores ou monumentos como a torre Eiffel – que passam em *background projection* atrás da charrete – serão os mesmos todos os dias.

Na casa de Tia Alicia (entre 17min34s e 25min42s) – uma dama que se veste como se pertencesse ao século XVIII e cujo mobiliário parece resgatado de um palacete de outrora – Gigi aprende, entre outras coisas, a comer lagosta frita e a escolher

charutos para os homens. As lições de boas maneiras, segundo a mais velha, servem para que Gigi encontre o amor e saiba vivê-lo devidamente. Depois da aula, a nossa protagonista passeia pelo Jardim das Tulherias e canta sobre a fixação dos parisienses com a ideia de amor (entre 25min43s e 26min41s). Trata-se, aqui, da canção “*The parisiens*”. Enquanto a personagem sonha com uma cidade em que o amor não ocupe posição central, esculturas como *Saturne enlevant Cybèle*, de Thomas Regnaudin, e *Le centaure Nessus enlevant Déjanire*, de Thomas Marqueste, impõem-se para frustrá-la (Figura 4). A angulação em *plongée* da câmera, que filma de cima para baixo uma Gigi diminuída pela presença das estátuas, é reveladora de seu mal-estar e inadequação. Veremos, aliás, que este trabalho de angulação – de planos compostos em *plongée* ou em *contra-plongée* – será fundamental no decorrer do filme.

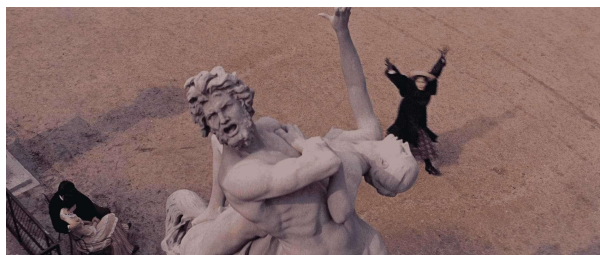


Figura 4: Gigi é interpelada pelas esculturas do Jardim de Tuileries.

Fonte: Captura do filme *Gigi* (Vincente Minnelli, 1958).

Algumas sequências depois, Gaston tem um encontro com a dondoca Liane d’Exelmans (Eva Gabor) no Maxim’s, famoso restaurante de Paris que, no filme, atua como centro agregador da burguesia (entre 31min01s e 35min46s). Antes da chegada do casal, vemos Honoré no local. Ele novamente se dirige para a câmera e explica que aquele é um lugar em que “todos cuidam da própria vida”. Assim que Gaston e Liane entram no restaurante, entretanto, ruídos e música são interrompidos bruscamente. As pessoas, petrificadas, dirigem olhares aos recém-chegados. O olhar público converte-se em canção sussurrada que os clientes do Maxim’s entoam enquanto julgam as personagens adentrando o restaurante. Um *travelling* lateral acompanha Gaston e Liane, varrendo o cenário na direção da mesa em que ambos, finalmente, se sentam (Figura 5). Uma vez o casal sentado, ato contínuo, as figuras circundantes retomam suas atividades de onde haviam parado.

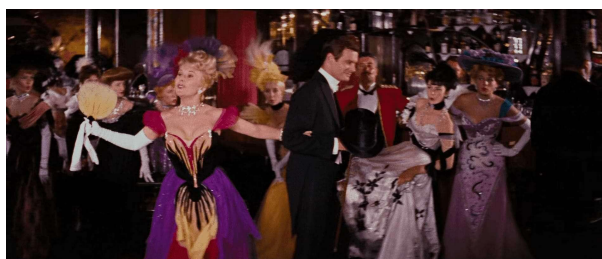


Figura 5: Gaston e Liane chegam ao Maxim's.
 Fonte: Captura do filme *Gigi* (Vincente Minnelli, 1958).

O número musical seguinte dá voz aos pensamentos de Gaston no Maxim's. O mal-estar da personagem é imediatamente sentido pelas suas expressões e gestos corporais. “Ela não está pensando em mim”, Gaston pondera através da canção de mesmo nome, enquanto observa Liane interagir com outras pessoas no restaurante. Sua companheira desempenha um papel, performa um modelo social na sociedade de aparências à qual almeja pertencer. Quando um garçom se aproxima com uma caixa de charutos, é Liane quem o escolhe para Gaston, demonstrando saber agir segundo os códigos de conduta de uma dama.

A sequência no Maxim's é significativa do ponto de vista moral do filme, pois expressa a mesquinhez do olhar público e o arranjo social de falsas aparências. Para Emmanuel Burdeau (2011, p. 144), o restaurante é um “templo do rumor”, espaço onde ninguém se vê livre ou refugiado das vistas públicas. Essa configuração de forças – o olhar coletivo em uma sociedade dissimulada – é recorrente em melodramas hollywoodianos do período, inclusive em filmes de Minnelli como *Chá e simpatia* e *A herança da carne*. Segundo Ismail Xavier (2012, p. 98), o olhar público, no melodrama moderno, funciona como dispositivo de controle; e a fala pública, por sua vez, assume a forma de uma “versão rebaixada do coro grego”. Embora o autor tenha em vista filmes melodramáticos situados em cidades pequenas e provincianas, é possível estender suas reflexões para a Paris de *Gigi*, na medida em que esta também é enunciada nos termos de um “lugar amesquinhado pelo impulso do voyeur” (Xavier, 2012, p. 98). Mais adiante no filme, o espaço do Maxim's retornará.

Gaston, em cena seguinte, descobre que Liane está tendo um caso. Para esconder o fato e preservar as aparências, ele oferece mil francos ao amante para que este desapareça (entre 40min54s e 42min31s). Liane, após o rompimento com Gaston e com o amante, tenta se suicidar. Esta não é a primeira vez que a personagem tenta

dar cabo da própria vida. Como em ocasiões anteriores, a dose de veneno é insuficiente para a consumação do ato. A sociedade parisiense – dentro da qual incluem-se a avó e a tia de Gigi – regozija-se com o acontecimento. O episódio é recebido com risos e votos de “parabéns” a Gaston pelo seu “primeiro suicídio”. O protagonista parece ser o único a se sentir “quase deprimido” pelo assunto.

Gaston, que já conhecia Gigi, leva a protagonista e sua avó para um passeio em Trouville. Em uma das cenas mais conhecidas do filme, Madame Alvarez e Honoré Lachaille formam um dueto (entre 58min42s e 1h03min12s). Sentados à beira da praia, com um céu crepuscular ao fundo, as personagens rememoram um romance que tiveram no passado. Conforme a canção “*I remember it well*” é performada, os cortes entre os planos – campos e contracampos das personagens interagindo entre si – permitem que Minnelli escureça paulatinamente o poente artificial no fundo da imagem (Figura 6). A transição de cores que acompanha o pôr do sol responde à lembrança das personagens que, como ela também, vai tornando-se cada vez mais distante. Melancolicamente, o cineasta cristaliza nos cenários a passagem do tempo incrustada na pele e na memória de Madame Alvarez e Honoré.

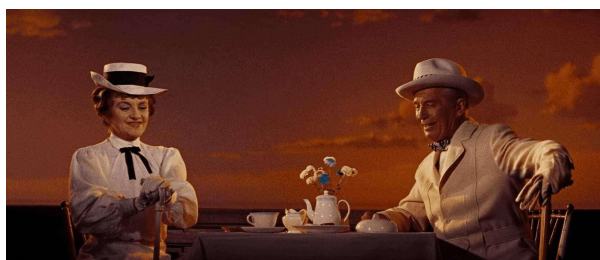


Figura 6: Honoré e Madame Alvarez recordam um antigo caso amoroso.
 Fonte: Captura do filme *Gigi* (Vincente Minnelli, 1958).

De volta a Paris, a avó de Gigi é alertada por Tia Alicia que sua neta e Gaston estão construindo uma relação que talvez extrapole a amizade. Enquanto Gaston viaja para Montecarlo, as duas arquitetam um plano para casá-lo com Gigi. É preciso, nesse caso, que a menina retome suas aulas de boas maneiras. Aprendendo a segurar um bule com firmeza, encher uma xícara de chá sem desperdiçar uma gota, caminhar serenamente, bebericar e apreciar o vinho, escolher charutos e se vestir, Gigi retoma

seu processo para se tornar “uma jovem dama elegante” (entre 1h05min10s e 1h09min59s).

Quando Gaston retorna de viagem, ele encontra Gigi portando trajes refinados completamente alheios ao seu vestuário habitual. Escandalizado, ele se refere a ela como um “macaco de realejo”. As personagens brigam, mas Gaston termina a discussão pedindo desculpas pelo mau comportamento. Na mesma cena (entre 1h10min12s e 1h16min49s), ele convida Gigi para um chá em Versalhes. Madame Alvarez intervém e, privadamente, põe em prática o estratagema para casar a neta. Ela explica a Gaston que sua fama de galanteador agitaria os olhares públicos sobre Gigi, fazendo-se necessário que a menina contraia matrimônio não com um *socialite* embebido em rótulos sociais, mas com alguém preocupado com seu cuidado e seu futuro. A personagem masculina novamente se escandaliza e se dirige ao Jardim das Tulherias, onde cantará “*Gaston’s soliloquy*”, peça musical sobre os sentimentos contraditórios que experimenta em seu íntimo (entre 1h17min25s e 1h23min30s).

A melodia, acompanhando os movimentos sentimentais da personagem, transita entre dois polos. Se, por um lado, a ideia de casamento revolta Gaston, na medida em que sempre viu Gigi como uma criança e nada mais, por outro o sentimento de amor romântico começa a brotar em seu coração. Nos versos da canção, Gaston mensura essa distância entre a “faísca” da infância e o “fogo” do desejo. Nesse momento, os ângulos da câmera em *plongée* ou em *contra-plongée* readquirem valor semântico (Figura 7): quando o protagonista se perde em seus pensamentos mais românticos, sonhando com o possível casamento entre ele e Gigi, Minnelli enquadra a personagem de baixo para cima, revelando a imensidão do céu em plano de fundo; quando “volta para a realidade” e retoma suas reflexões para o campo mais concreto e situado, voltando a encarar a garota pela perspectiva da menina que ela sempre foi para ele, o cineasta opta pelo enquadramento de cima para baixo, achatando as esperanças de Gaston no solo do Jardim das Tulherias.



Figura 7: Gaston canta e sonha entre as estátuas.
 Fonte: Captura do filme *Gigi* (Vincente Minnelli, 1958).

Gaston propõe, finalmente, zelar por Gigi para eventualmente desposá-la, mas ela recusa a proposta, para frustração de sua avó e sua tia. Seu temor, plenamente justificado, é que seu futuro pertença ao ciclo de publicidade, suicídios, brigas e separações envolvendo Gaston. Algumas sequências mais tarde, entretanto, Gigi volta atrás. Neste que é um dos diálogos centrais do filme, retirado diretamente do romance de Colette no qual o filme se baseia, a protagonista afirma que se sua sina é ser infeliz, que ela seja infeliz com Gaston: *“I would rather be miserable with you than without you”*¹, diz Gigi. Entre casar-se ou manter-se solteira, para Gigi existe apenas um mesmo caminho – a infelicidade. Consciente e resignada, ela opta pelo casamento. No número musical seguinte (entre 1h42min26s e 1h44min04s) (Figura 8), em seu quarto noturno, ela canta a melancólica *“Say a prayer for me tonight”*, que consiste em um pedido de oração pela mulher que é “muito jovem para morrer”, comparando o conflito do eu-lírico feminino com a batalha de Waterloo. Apesar da visualidade colorida e exuberante, o filme entrincheira-se no campo da desesperança e do pessimismo.

¹ “Eu preferiria ser feliz com você do que sem você”.

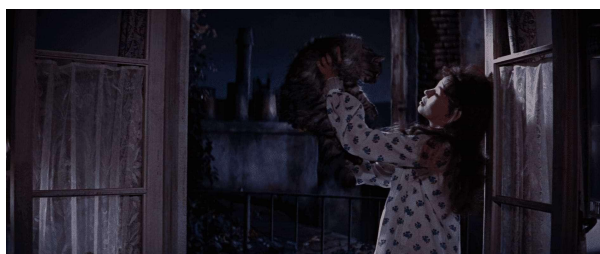


Figura 8: Gigi, resignada, aceita casar-se com Gaston.
 Fonte: Captura do filme *Gigi* (Vincente Minnelli, 1958).

Enquanto Gigi pede orações, Gaston encontra-se em sua casa. O enquadramento com que é filmado no espaço doméstico é exatamente o mesmo do início do filme, quando a personagem nos é apresentada pela primeira vez. Algo teria mudado no intervalo entre as duas cenas ou, mais precisamente, entre os dois planos? Em *Gigi*, Minnelli lança mão de um trabalho com simetrias, paralelos e circularidades dentro da economia narrativa e figurativa do filme. Não só a monotonia da vida burguesa se constrói pela repetição dos espaços, dos motivos e das situações dramáticas, como Minnelli duplica ou mesmo triplica eventos para que constataremos as diferenças (ou semelhanças) entre eles. A sequência paradigmática, nesse sentido, compete ao momento em que Gaston leva Gigi para jantar no Maxim's (entre 1h45min19s e 1h51min06s).

A oposição, nesse caso, é evidente. O encontro entre Gaston e Gigi no Maxim's convoca imediatamente a cena anterior entre a personagem masculina e Liane D'Exelmans. Minnelli filma a entrada do casal no restaurante e a reação dos presentes de forma simétrica à outra cena: mesma interrupção de música e ruídos, mesma petrificação dos olhares, mesma fofoca cantada e mesmo *travelling* lateral (Figura 9) que descortina o espaço enquanto as personagens caminham em direção à mesma (ela também a mesma de antes, enquadrada de maneira igualmente frontal).



Figura 9: Gaston volta ao Maxim's acompanhado de Gigi.
 Fonte: Captura do filme *Gigi* (Vincente Minnelli, 1958).

A música que nos chega aos ouvidos é a mesma melodia que Gaston cantarolava em seus pensamentos quando do jantar com Liane (“*She is not thinking of me*”), desta vez descolada do eu-lírico e aparecendo como música de fundo. No contexto anterior, a canção versava sobre o incômodo de Gaston diante da codificação excessiva que Liane demonstrava das convenções burguesas, a qual terminava por afastá-la dele (“ela não está pensando em mim!”). Aqui, o mesmo acontece com Gigi, embora a personagem masculina não anuncie seu descontentamento verbalmente (cabe à música de fundo, nesse caso, trazer a lembrança do incômodo). Gigi também codificou as convenções e transformou-se em “dama”. Entre outros pequenos detalhes, ela volta a realizar o gesto de Liane de escolher um charuto para Gaston. No momento em que este presenteia Gigi com um colar, ela empunha a joia para que todos no restaurante a vejam, jogando com a expectativa da sociedade de aparências da qual agora ela faz parte.

Saturado pelo que seus olhos veem, Gaston decide levar Gigi embora. Sob os puxões do homem, ela se pergunta, aos prantos, o que teria feito de errado. A decepção de Gaston é sintomática: o “tédio” do teatro social, que deprimia a personagem masculina no início do filme, teria alcançado e capturado Gigi. Após deixar a jovem em casa e insinuar que tudo entre eles está acabado, ele passeia novamente pelo Jardim das Tulherias (entre 1h51min56s e 1h52min50s). Outra simetria: é a segunda ocasião em que Gaston caminha ali, o dia substituído, nesse caso, pela noite. Como na sequência precedente, animada pela mesma melodia de André Prévin, a personagem tenta atinar sobre os próprios sentimentos por Gigi, mas a noite é o fator diferencial. Já não se trata de sonhos desbravados ou achatados na paisagem diurna, mas de sombras que engolem aquelas mesmas esperanças para digeri-las em uma escuridão indistinguível, na qual a silhueta de Gaston na contra-luz se confunde com o contorno das estátuas (Figura 10).



Figura 10: Gaston retorna ao Jardim das Tulherias.
 Fonte: Captura do filme *Gigi* (Vincente Minnelli, 1958).

Gaston decide voltar para a casa de Gigi e pedir sua mão em casamento. Como ela, ele parece ter compreendido que é melhor viver a infelicidade a dois do que sozinho: desiludidos, sim, mas casados. O amor, potência desestabilizadora, é enfim incorporado (ou devolvido) à sociedade das aparências através da instituição do casamento. Tanto o drama de Gaston – a inadequação à própria classe – quanto o de Gigi – a inadequação ao “regime de amor” parisiense – parecem abandonados.

No final do filme (entre 1h54min19s e 1h55min16s), o ciclo se fecha e voltamos à primeira cena. Estamos novamente no parque Bois de Boulogne e de novo Honoré Lachaille se dirige aos espectadores. Do fundo da imagem, entre os burgueses anônimos que passeiam pelo parque, surge Gaston e Gigi, com braços dados e roupas de acordo com os códigos de vestimenta (Figura 11). A câmera assume o ponto de vista de Honoré e os observa embarcando em uma charrete antes de desaparecer no fora de campo. Em sua conclusão, portanto, o filme evidencia sua estrutura cíclica e incorpora Gaston e Gigi ao mecanismo de alienação que ambos denunciavam no início da narrativa. Lá, Honoré era animado pelo ensejo de repertoriar ou indexar as pessoas em sua volta (especialmente as mulheres, reduzidas ao estado de “casadas” ou “solteiras”). Nada indica, nesse desfecho, que o casal escapará das classificações finais da personagem de Chevalier.



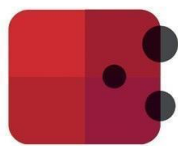
Figura 11: Gaston e Gigi surgem entre as figuras do parque.
 Fonte: Captura do filme *Gigi* (Vincente Minnelli, 1958).

Teatro da absorção

A cartela final do filme, onde lemos “*The end*”, consiste em um dos desenhos de Sem que integrava os créditos iniciais. O que presenciamos, em última instância, é um movimento de incorporação das personagens aos desenhos, os quais emolduram o filme. A sociedade da qual elas faziam parte nunca deixou de ser uma ilustração, uma gravura, uma folha sobre a qual se desenham bonecos ou croquis destituídos de vida. Nesse sentido, é reveladora a cena em que Gigi, em meados do filme, informa-se sobre a vida social de Gaston através das ilustrações do mesmo Sem (entre 45min30s e 47min23s) (Figura 12). A montagem sobrepõe a imagem dos desenhos às imagens “reais” da situação social que eles descrevem: o desenho de uma festa é seguido, por transição, pela cena da festa; o desenho de um jantar é sobreposto à cena deste jantar, etc. Ali, os eventos sociais promovidos por Gaston encontram equivalência nas ilustrações: em um caso como no outro, estamos diante de pessoas que são como caricaturas – não deve surpreender, nesse sentido, que as ilustrações de Sem tenham sido usadas como inspiração para a cenografia do Maxim’s (Burdeau, 2011, p. 145).



Figura 12: As ilustrações de Sem informam sobre a vida de Gaston.
 Fonte: Captura do filme *Gigi* (Vincente Minnelli, 1958).



O desfecho de *Gigi* coloca em evidência a veia pessimista que corre pelas imagens do filme. O plano final, em que Gaston e Gigi caminham entre os burgueses do parque Bois de Boulogne, é atravessado por um pessimismo sutil e irônico. Para Pascale Bodet e Emmanuel Levaufre (2005, n.p.), o que ele denuncia é que “no mundo das aparências não há vida: ou ela não tem lugar, ou não tem valor”. As duas personagens principais, que no início do filme ressentiam a sociedade “estranque, imóvel e decrépita” da qual faziam parte, encontram-se sem saída deste universo e, portanto, sem direito à vida. A sociedade, por sua vez, “continuará assim, povoada de figuras embonecadas, fantasiadas como croquis” (Bodet; Levaufre, 2005, n.p.).

Apesar do final “feliz”, a sociedade de *Gigi* permanece a mesma, com os protagonistas reintegrados a ela. Gaston e Gigi, passeando entre as madames e os cavalheiros, são enfim anexados ao espaço social das figuras de papel ou cartolina; chegam mesmo a confundir-se com elas. Trata-se de uma absorção: o meio social termina por absorver as personagens, condenando-as à posição de figuras em uma caricatura. Gilles Deleuze (2018, p. 156) refere-se a Minnelli como o cineasta “das personagens literalmente absorvidas pelo seu próprio sonho”, o que faz de *Gigi* uma espécie de inflexão irônica na filmografia minnelliana. Talvez seja o caso de simplificar a equação deleuzeana e afirmar que o grande tema de Minnelli é a absorção: suas personagens investem energia nessas “aventuras sem retorno” nas quais são sorvidos não apenas pelo sonho (*Sinfonia de Paris*), mas ocasionalmente pelas neuroses (*Paixões sem freio*), pelo trabalho (*Sede de viver*), pelo espetáculo (*A roda da fortuna*) ou, no caso, pela sociedade (*Gigi*).

As disposições cromáticas cumprem uma atribuição fundamental nesse processo de absorção. Deleuze (2018, p. 186) faz menção, justamente, à função “absorvente, carnívora e devoradora” das cores do cinema de Minnelli. Em *Gigi*, as cores vivas – sobretudo o vermelho – concordam com os desenhos de Sem, traduzindo as correspondências entre a imagem em movimento (a sociedade) e a imagem estática (o desenho). Mais do que um filme sobre personagens, *Gigi* é um filme sobre figuras que tentam escapar do desenho no qual elas são rabiscadas. Ao falharem, no entanto, elas acabam absorvidas pelas suas cores. Uma vez reintegrada ao mundo das aparências, *Gigi* não passa de um croqui na atmosfera de seu tempo histórico.

Aqui, novamente, estamos no campo do melodrama familiar, que tende a registrar o fracasso das personagens em agir de forma que os seus atos configurem ou tenham influência sobre os eventos e o espaço onde vivem. Para Thomas Elsaesser (1987a, p. 55), o universo nos melodramas familiares é fechado e sua influência sobre

as personagens é maior do que a capacidade destas de moldá-lo. Assim, a identidade das personagens melodramáticas, para o autor – e suas palavras poderiam se aplicar a Gigi e Gaston – é construída pela resignação: conscientes, ao final, do mundo à sua volta, elas passam a jogar de acordo com as regras que lhe são impostas. Os protagonistas de *Gigi*, apesar das expressões de contentamento em suas faces maquiadas, caminham pelo parque Bois de Boulogne como duas figuras resignadas.²

A imobilidade da caricatura

A sequência final de *Sinfonia de Paris* (entre 1h35min12s e 1h52min15s) nos auxilia a perceber a diferença entre *Gigi* e os demais filmes musicais de Minnelli. No filme de 1951, Jerry (Gene Kelly) acaba de romper com Lise (a mesma Leslie Caron) durante um baile à fantasia. Desolado, observando Paris através do parapeito da mansão que hospeda a festa, ele decide desenhar um portal em uma folha de papel. Em seguida, ele olha diretamente para a câmera, em primeiro plano, e fecha os olhos. Uma sobreposição faz a transição de seu rosto para a imagem do desenho. Nesta, materializa-se aos poucos o corpo de Jerry, fazendo com que ele entre no próprio desenho, o qual se transforma em cenário (Figura 13). Habitando o mundo de imaginação que ele desenhou, Jerry salta com grande liberdade de uma cena para outra, de um cenário para outro, de um número musical para outro. Neste universo imaginário onde sonhos se realizam, ele pode dançar e contracenar com a mulher amada que há poucos foi embora e o deixou para trás. O sonho se sobrepõe não somente à realidade, configurando um espetáculo visual grandioso, como à própria economia do filme, ocupando boa parte de sua duração.

² Na introdução do artigo, fiz menção ao livro de Rick Altman (1987) sobre o filme musical hollywoodiano. Menos interessado em uma abordagem autorista do que em uma compreensão histórica do gênero, Altman ignora os melodramas de Minnelli, o que tem consequências evidentes na sua interpretação de *Gigi*. Ignorando seus elementos melodramáticos, o autor vê no filme um panfleto transparente e apologetico dos modos tradicionais e do casamento. As caricaturas de Sem, por exemplo, surgem para Altman como o emblema de uma "glorificação" e mesmo "mitificação" de Paris (Altman, 1987, p. 78-79).



Figura 13: A personagem de Gene Kelly é transportada para o universo do desenho.
 Fonte: Captura do filme *Sinfonia de Paris* (Vincente Minnelli, 1951).

A sequência é emblemática no contexto da filmografia de Minnelli. Em seus filmes, segundo Elsaesser (1987b, p. 222), subjaz uma questão latente: como pode um indivíduo alcançar uma identidade e satisfazer seus desejos em um mundo que, ao contrário, apresenta-se como caótico, confuso, ferido por convenções sociais, aparências traiçoeiras e obstáculos? Os musicais de Minnelli, e especificamente a sequência final de *Sinfonia de Paris*, fornecem uma resposta possível: o indivíduo se “autorrealiza” na medida em que sonha e imagina outros mundos possíveis. Estes mundos, convertidos em um painel de fluxos e movimentos emancipados de toda lógica causal, são compostos por cenários insubordinados, luzes transitórias, movimentos de dança, mudanças constantes de registro, liberdade de composição, entre outros. Jerry, assim, projeta-se no próprio desenho e adentra um espaço imaginário onde as esperanças se conquistam, as coreografias surgem com desenvoltura e os cenários se dobram a suas vontades.

Em *Gigi*, pelo contrário, a protagonista também é absorvida pelos desenhos, mas, ao contrário da liberdade, o que ela experimenta é uma espécie de cárcere. Já não se trata de caos, movimento e fluxo, como nos musicais anteriores de Minnelli, mas de um mundo regrado, estanque e decrépito, criado e encerrado nos limites de uma cartolina. Aprisionadas nesta caricatura que é a sociedade, as personagens nem sequer dançam: por mais que cantem, o movimento de seus corpos é sempre rígido. Na época de seu lançamento, dois críticos da revista *Cahiers du Cinéma* atentaram para esta rigidez dos corpos, mas ambos não perceberam que se tratava de um elemento estruturante da moralidade do filme. As duas críticas reprovaram um “academicismo” em *Gigi*. Um desses críticos, Charles Bitsch (1958, p. 35), apontou que o “trabalho dos



atores é mais mecânico” do que em outros filmes de Minnelli, enquanto o outro, Louis Marcorelles (1959, p. 56), escreveu que o cineasta, em *Gigi*, teria perdido o “frescor” e a “espontaneidade” de suas parcerias com Judy Garland. Curiosamente, Marcorelles afirma que Leslie Caron não passa de uma “caricatura penível” de Garland: mas não é de caricatura que trata *Gigi*?

O trabalho corporal dos intérpretes nos permite comparar *Gigi* com outro filme de Minnelli, *Correntes ocultas* (1946). Neste filme que flerta com o subgênero dos *female gothics*, Ann (Katharine Hepburn) vê seu escopo de ações corporais sendo limitado depois do casamento com Alan (Robert Taylor). Extremamente desenvolta no início do filme, a personagens vai vendo seus gestos sendo restringidos pelo medo e pela desconfiança que passa a manter do marido. Mais do que verbalizado, esse processo de aprisionamento físico e psicológico é figurado na forma como a atriz se move no espaço.

Assim como a personagem de Katharine Hepburn, capturada pelo universo patriarcal do casamento, *Gigi* é integrada à sociedade parisiense de 1900: também sua desenvoltura corporal, demonstrada nas primeiras cenas, é paulatinamente sacrificada em detrimento dos modos sociais da época. Tornar-se uma dama implica em ter seus gestos limitados, restringidos, cerceados. Em outras palavras, a liberdade gestual cede lugar às imposições sociais e o alcance das ações é reduzido conforme avança o aprendizado da personagem para se converter em uma dama. Thomas Schatz (1981) afirma que, nas narrativas dos melodramas familiares, a liberdade negada às personagens femininas relaciona-se diretamente com sua virgindade. A instituição do casamento, tanto em *Gigi* quanto em seu antecessor – *Correntes ocultas* – resulta na perda de identidade da mulher, que vê sua vida determinada pelo homem e pela sociedade patriarcal à qual ela se compromete pelo matrimônio.

Nos filmes musicais de Minnelli, a forma encontrada pelas personagens de escapar da realidade dura, extenuante ou incômoda é a imaginação de outros mundos possíveis. Assim, as dificuldades financeiras e as frustrações amorosas de Gene Kelly em *Sinfonia de Paris* são compensadas pelos números musicais que reorganizam e reinventam a realidade diegética. Em *A roda da fortuna*, o envelhecimento de Fred Astaire – o ocaso da estrela – é traído pelos espetáculos que ele promove, onde dança com a mesma maestria de outrora. *A lenda dos beijos proibidos*, por sua vez, contrapõe dois mundos: aquele da cidade, tedioso, e aquele rural, fantasioso, que estancou no tempo. Por vezes, a possibilidade de um outro mundo é substituída pela nostalgia de um mundo pretérito: nesses casos, a infância surge como paraíso perdido – é o que vemos

não só em *Agora seremos felizes* (1944) como em *Sinfonia de Paris*, especificamente na cena em que Gene Kelly performa um número musical com as crianças parisienses (entre 25min08s e 30min20s) (Figura 14).



Figura 14: Gene Kelly performa um número musical junto às crianças.
 Fonte: Captura do filme *Sinfonia de Paris* (Vincente Minnelli, 1951).

Em *Gigi* já não existem mundos possíveis ou paraíso perdido. As crianças se precipitam de imediato na vida adulta e seu direito à infância é negado de antemão. *Gigi*, inserida em uma relação pedofílica com Gaston, vê os limites entre infância e idade adulta serem pulverizados. Contrariamente ao que vemos em outros musicais de Minnelli, nenhuma cena é apresentada como sonho, imaginação, fantasia ou espetáculo: estamos diante, pelo contrário, de uma sequência de imagens que nunca opera uma fissura na realidade diegética por onde possamos vislumbrar mundos possíveis. O que existe é apenas o mundo da aparência imediatamente visível. Nenhuma fuga é possível: o universo de *Gigi* não contempla a possibilidade de outros mundos.

Que *Gigi* seja filmado em *Cinemascope* é um detalhe instigante. Em sua narrativa, não temos nada senão a imagem: é dela que se nutre a sociedade das aparências que o filme retrata. O formato alongado do *scope* parece responder, nesse sentido, ao desejo de englobar (enquadrar) o máximo de elementos possível no campo visual. Na medida em que o valor das personagens se mede por sua visibilidade, pelos seus signos exteriores, a câmera gluttona busca devorar tudo à sua frente. Mais do que definidas pelas suas paixões ou pensamentos, as personagens se definem, sobretudo, pelo modo como falam, se vestem e se comportam no regime de aparências: elas definem-se, portanto, pela imagem que constroem de si aos outros. Nessa economia,



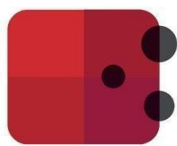
se um objeto ou um ser humano estão fora de quadro, eles não estão vivos, não desempenham função alguma no teatro social.

Um musical melodramático

Uma última comparação me ajuda a resumir e concluir meu argumento. Inspirado em esquetes autobiográficas escritas por Sally Benson, o musical *Agora seremos felizes*, realizado por Minnelli em 1944, narra alguns meses na vida da família Smith, em Saint Louis, no estado do Missouri. Pai, mãe, avô, filho adulto, duas filhas adolescentes e duas meninas mais novas compõem o mosaico familiar, em torno do qual transitam outras figuras. Estruturado em quatro partes, cada uma correspondendo a uma estação do ano, o filme encena musicalmente os microdramas de cada personagem e o macrodrama que subjaz à narrativa: a mudança da família para a cidade de Nova Iorque após uma promoção de trabalho recebida pelo patriarca.

É possível perceber, no filme, exhibições pontuais de melancolia, que se distribuem ao longo da trama. Em termos de estrutura, ele é organizado a partir de pequenos conflitos que são resolvidos tão logo apresentados: a cada nó e consequente manifestação de impotência por parte das personagens é seguido um desenlace que devolve a elas o poder sobre a narrativa. Sobre essa dinâmica, James Naremore (1993, p. 75) afirma que “após estabelecer um sentimento de transitoriedade e ansiedade, o filme rapidamente bane toda tristeza, permitindo ao público regredir a um estado de espírito mais confortável”. Mesmo o drama coletivo, maior, referente à mudança da família para Nova Iorque, é resolvido mediante uma reconciliação final. Nesse sentido, embora por vezes melancólico – o que permitiria aproximá-lo de *Gigi* –, permanece a diferença fundamental de que *Agora somos felizes*, semelhante aos outros musicais de Minnelli, termina por dobrar a realidade diegética à vontade das personagens.

Mais do que melancolia, entretanto, seria preciso falar em nostalgia a respeito de *Agora seremos felizes*. Suas imagens, cores e texturas, assim como seu texto e desenvolvimento dramático, idealizam a emergência de uma nova sociedade de consumo na virada entre os séculos XX e XXI. A modernização urbana de Saint Louis, a chegada do capitalismo (representada pela feira comercial tão aguardada pelas personagens, e que conclui o filme) e a coerência familiar são celebradas como signos de uma realidade emergente. Onde o filme idealiza a sociedade pré-guerras por ele



figurada, *Gigi* procede pelo gesto inverso, ironizando a sociedade francesa da Belle Époque. Além disso, se há coerência familiar em *Gigi*, ela se paga com a rescisão dos limites entre infância e vida adulta – traço que não encontramos em *Agora seremos felizes*, onde as crianças têm sua infância resguardada.

Os filmes também se diferenciam no tratamento de suas imagens “estáticas”. Em *Agora seremos felizes*, cada estação do ano, e conseqüentemente cada episódio do filme, é apresentada com recurso a uma espécie de imagem postal da casa onde vive a família Smith. Por meio de um efeito de dissolução, a fotografia é “animada” e a imagem se torna um plano em movimento. Há aí uma dimensão programática do filme: trata-se de *animar*, de insuflar vida à imagem estática que parece retirada de um álbum de família. Extrapolam-se os limites da fotografia e revive-se, em chave nostálgica, um passado glamoroso. Ora, nada mais distante do que se vê em *Gigi*, onde o destino das personagens é, pelo contrário, o encerramento na imagem estática, neste caso representada pelas caricaturas em cartolina. Trata-se, como vimos, da passagem da mobilidade à imobilidade, da liberdade ao cárcere, da possibilidade de fuga à absorção final.

Gigi ocupa um lugar especial na obra de Minnelli. A liberdade e o otimismo de musicais como *Sinfonia de Paris* e *A roda da fortuna* – em cuja narrativa eventualmente também subsistem traços de melancolia – são atravessados pela angústia e o pessimismo de filmes como *Assim estava escrito* e *Paixões sem freios* – em cuja narrativa, por sua vez, se imiscuem alguns traços de esperança. A distinção de Elsaesser entre os filmes musicais e os filmes dramáticos de Minnelli encontra-se plenamente diluída em *Gigi*, filme que, apesar do gênero ao qual pertence, opera como um musical melodramático dentro da filmografia do cineasta. É justo afirmar que ele representa, assim, um musical que simultaneamente revisita os melodramas de Minnelli que o antecederam e antecipa filmes mais trágicos e sombrios de seu realizador, tais como *Deus sabe quanto amei* e *Herança da carne*.

Referências

A HERANÇA da carne (Home from the hill). Direção: Vincente Minnelli. Produção: Edmund Grainger; MGM. Estados Unidos, 1960. Digital, 150 min., sonoro, colorido.

A LENDA dos beijos proibidos (Brigadoon). Direção: Vincente Minnelli. Produção: Arthur Freed; MGM. Estados Unidos, 1954. Digital, 108 min., sonoro, colorido.

ALTMAN, Rick. **The American film musical**. Londres: British Film Institute, 1987.



A RODA da fortuna (The band wagon). Direção: Vincente Minnelli. Produção: Arthur Freed; MGM. Estados Unidos, 1953. Digital, 111 min., sonoro, colorido.

AGORA seremos felizes (Meet me in St. Louis). Direção: Vincente Minnelli. Produção: Arthur Freed. MGM, 1944. 113 min., sonoro, colorido. Digital.

ASSIM ESTAVA escrito (The bad and the beautiful). Direção: Vincente Minnelli. Produção: John Houseman; MGM. Estados Unidos, 1952. Digital, 113 min., sonoro, preto e branco.

BODET, Pascale; LEVAUFRE, Emmanuel. Be yourself!: Vincente Minnelli con tristezza – 2éme partie. **La Lettre du Cinéma**, n. 30-31, 2005.

BITSCH, Charles. Gigi. *Cahiers du Cinéma*, n. 84, junho de 1958, p. 35.

BURDEAU, Emmanuel. *Vincente Minnelli*. Bordeaux: Capricci, 2011.

CHÁ e simpatia (Tea and sympathy). Direção: Vincente Minnelli. Produção: Pandro S. Berman; MGM. Estados Unidos, 1956. Digital, 122 min., sonoro, colorido.

CORRENTES ocultas (Undercurrent). Direção: Vincente Minnelli. Produção: Pandro S. Berman; MGM. Estados Unidos, 1946. Digital, 114 min., sonoro, preto e branco.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1 – A imagem-movimento**. São Paulo: Editora 24, 2018.

DEUS sabe quanto amei (Some came running). Direção: Vincente Minnelli. Produção: Sol C. Siegel; MGM. Estados Unidos, 1958. Digital, 136 minutos, sonoro, colorido.

ELSAESSER, Thomas. Tales of sound and fury: observations on the family melodrama. *In: GLEDHILL, Christine (ed.). Home is where the heart is: studies in melodrama and woman's films*. Londres: BFI, 1987a. pp. 43-69.

ELSAESSER, Thomas. Vincente Minnelli. *In: GLEDHILL, Christine (ed.). Home is where the heart is: studies in melodrama and woman's films*. Londres: BFI, 1987b. pp. 217-222.

GIGI. Direção: Vincente Minnelli. Produção: Arthur Freed; MGM. Estados Unidos, 1958. Digital, 115 min., sonoro, colorido.

MARCORELLES, Louis. Un art du mensonge, **Cahiers du Cinéma**, n. 94, abril de 1959, pp. 54-56.

NAREMORE, James. **The films of Vincente Minnelli**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

O PONTEIRO da saudade (The clock). Direção: Vincente Minnelli. Produção: Arthur Freed; MGM. Estados Unidos, 1945. Digital, 90 min., sonoro, preto e branco.

PAIXÕES sem freios (The cobweb). Direção: Vincente Minnelli. Produção: John Houseman; MGM. Estados Unidos, 1955. Digital, 124 min., sonoro, colorido.

SCHATZ, Thomas. The Family melodrama, **Hollywood genres**. Nova Iorque: Random House, 1981. pp. 221-260.

SEDE de viver (Lust for life). Direção: Vincente Minnelli. Produção: John Houseman; MGM. Estados Unidos, 1956. Digital, 122 min., sonoro, colorido.

SINFONIA de Paris (An american in Paris). Direção: Vincente Minnelli. Produção: Arthur Freed; MGM. Estados Unidos, 1951. Digital, 113 min., sonoro, colorido.

XAVIER, Ismail. Os excessos, a dupla moldura e a ironia do mestre do melodrama. In: CARLOS, Cássio Starling; GUIMARÃES, Pedro Maciel (org.). **Douglas Sirk: o príncipe do melodrama**. São Paulo: CCBB, 2012. pp. 85-102.

¹ Luiz Fernando Coutinho

Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

E-mail: luizlefou@gmail.com

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa:

Não se aplica.

Fontes de financiamento:

Não se aplica.

Considerações éticas:

Não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse:

Não se aplica.

Apresentação anterior:

Não se aplica.

Artigo recebido em: 19/07/2023 e aprovado em 03/05/2024.