

Encontre-me no Passado: representações da nostalgia no cinema musical de Vincente Minnelli¹

Cesar de Siqueira CASTANHA²

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

RESUMO

Este ensaio pretende analisar as diversas representações da nostalgia no cinema musical americano no período de crise do gênero (1955-1965) e na filmografia de Vincente Minnelli a partir de determinados filmes (*Agora Seremos Felizes*, *Yolanda e o Ladrão*, *A Lenda dos Beijos Perdidos*, *Gigi*) e das considerações de Svetlana Boym sobre a nostalgia na cultura contemporânea e os dois tipos de trama que a acompanham, a restauradora e a reflexiva.

PALAVRAS-CHAVE: nostalgia; cinema musical; Vincente Minnelli; cultura contemporânea.

Introdução

O surgimento do cinema musical americano tinha com o simultâneo surgimento do cinema sonoro uma dependência logística e com a grande depressão americana de 1929 uma dependência temática. Assim, os primeiros filmes musicais que aparecem fazem representações do caráter escapista do entretenimento performático americano no período de crise e denunciam o contraste entre a exuberância do ato e as dificuldades financeiras do artista. Assim se constrói o mundo do espetáculo em *Melodia da Broadway* (Harry Beaumont, 1929), *Rua 42* (Lloyd Bacon, 1933), *Caçadoras de Ouro* (Marvyn LeRoy, 1933) e *A Alegre Divorciada* (Mark Sandrich, 1934).

O cinema musical, no entanto, não se limitou à representação alegre e melancólica do *show business* americano. Logo o gênero procurou outros temas e, influenciado diretamente pelo teatro musical americano, mais especificamente a opereta, encontrou-os em narrativas do passado. Nas operetas, o passado procurado se referia, geralmente, a um período de prestígio e respeito da burguesia ou da nobreza liberal, como em *Naughty Marietta* (Victor Herbert, 1910) e *The Merry Widow* (Franz Lehár, 1907), e lugares imaginados. No cinema

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 07 a 09 de julho de 2016.

² Estudante de Graduação 7º. semestre do Curso de Comunicação Social - Jornalismo da UFPE, email: cesars.castanha@gmail.com

musical, a busca por um passado local, de costumes mais simples e de delimitações mais claras entre o certo e o errado não teria essa limitação. O passado local imaginado poderia ser o bucólico Kansas perdido pela garota Dorothy em *O Mágico de Oz* (Victor Fleming, 1939), o *show business* pré-Guerra no melancólico *Idílio em Do-Re-Mi* (Busby Berkeley, 1942), o divertido rigor dos costumes do oeste americano em *Louco por Saias* (Norman Taurog e Busby Berkeley, 1943), ou o interior tradicional de *Corações Enamorados* (Walter Lang, 1945) e *Casa, Comida e Carinho* (Charles Walters, 1950).

Dessa segunda fase do cinema musical, um dos diretores que mais se destaca é Vincente Minnelli, aclamado principalmente pelos filmes *Sinfonia de Paris* (1951) e *Gigi* (1958). Este trabalho pretende analisar as manifestações da nostalgia em alguns filmes musicais de Minnelli — *Agora Seremos Felizes* (1944), *Yolanda e o Ladrão* (1945), *A Lenda dos Beijos Roubados* (1954) e o já mencionado *Gigi* —, escolhidos por sua abordagem temática ou de outra época e/ou lugar — que não aqueles em que o filme foi produzido.

Para essa análise, utilizarei o ensaio de Svetlana Boym sobre os descontentamentos da nostalgia e como eles se manifestam na cultura contemporânea. Boym estabelece particularidades muito ricas para as diversas maneiras da nostalgia. A autora estabelece dois tipos de trama da nostalgia que serão utilizados para analisar os filmes de Minnelli.

No primeiro momento, será estabelecido e explicitado o que este ensaio pretende dizer por *nostalgia*. Pretendo apresentar o termo como entendido por Boym. E, em seguida, aplicar o que foi compreendido nas representações de época e lugar das obras em análise e localizá-las entre os dois tipos de trama da nostalgia, a restauradora e a reflexiva.

A nostalgia segundo Svetlana Boym

A nostalgia surge, na cultura moderna, como um diagnóstico médico para soldados que estão muito tempo longe de sua terra natal e apresentam determinados sintomas individuais. Aqui, ela será observada, assim como em Boym e Linda Hutcheon, como uma “emoção histórica”, própria da cultura contemporânea. A primeira observação de Boym nesse sentido é que a nostalgia não é propriamente oposta à modernidade, e sim contemporânea a ela. Não é, também, apenas a saudação a um local perdido. É mais o desejo por um tempo imaginário da nossa memória, contrapondo-se com a noção moderna de progresso.

A nostalgia deseja transformar história em mitologia privada ou coletiva, revisitar o tempo como espaço, recusando-se a se render à irreversibilidade do tempo a que está condenada a condição humana. Então, o passado da nostalgia, para parafrasear William Faulkner, não é nem passado. Poderia ser simplesmente melhor

tempo ou tempo que passa mais devagar — tempo fora do tempo, não sobrecarregado de agendamentos (BOYM, 2001).³

Segundo Boym, o sujeito nostálgico sente-se sufocado entre as limitações de tempo e espaço, não tendo um direcionamento — passado, presente ou futuro — para a sua utopia. Na modernidade, compartilha-se universalmente o caráter saudoso da nostalgia — Stuart Hall segue mais ou menos a mesma linha de raciocínio ao falar do consumo global de comunidades locais e justifica esse aspecto no consumismo (“No interior do discurso do consumismo global, as diferenças e as distinções culturais [...] ficam reduzidas a uma espécie de língua franca internacional ou de moeda global”, diz o autor) —, mas se percebe o lugar para o qual se deve voltar de maneiras diferentes. Nesse sentido, as contradições da nostalgia são expostas pelo imigrante, que, embora sinta afeto pelo lugar de onde emigrou, reconhece-o também em suas falhas e entende porque não pode voltar a ele.

No mundo globalizado, no entanto, a nostalgia ainda serve como um grande mecanismo de defesa. O desejo pela comunidade perdida se fortalece. A lógica do consumo, acusada por Hall, realmente tem grande parcela da responsabilidade pela manutenção da nostalgia, os objetos consumidos são descartados rapidamente e logo se tornam passíveis de inspirar sentimentos nostálgicos. A tecnologia na arte tem usado muito de seu progresso para recriar o passado, o Cinema é o melhor exemplo para ilustrar isso. Técnica depois de técnica, o meio continua procurando a maneira de reconstruir com fidelidade o passado — ou melhor, uma ideia do passado — pelo apego a determinados objetos e figuras visuais, consolidando uma nostalgia bastante iconoclasta. No cinema americano até os anos 1950, por exemplo, foi usado em demasia, inclusive nos filmes de Minnelli aqui trabalhados, o efeito de *rear projection*, em que o cenário local de alguma comunidade era projetado no estúdio, e os atores deveriam interpretar seus papéis viajantes ou de época sobre eles, dentro de um estúdio americano. Assim é feita uma reconstrução global — por todos os que veem o filme —, de mercado e estrangeira do local pretendido. Como diz Boym: “O nostálgico [moderno] nunca é um nativo, mas sim uma pessoa deslocada que media entre o local e o universal”.

³ No original : “The nostalgic desires to turn history into private or collective mythology, to revisit time like space, refusing to surrender to the irreversibility of time that plagues the human condition. Hence the past of nostalgia, to paraphrase William Faulkner, is not even past. It could be merely better time, or slower time — time out of time, not encumbered by appointment books.”

Na reconstituição histórica que Boym faz para o sentimento nostálgico, a autora coloca a generalização deste como contemporânea ao surgimento da cultura de massas, apoiando-se, por exemplo, no gosto do romantismo por museus. Busca-se a sociedade do passado, mais simples e tradicional. Para ela, a partir do romantismo a busca pelo passado através de determinadas reafirmações materiais permite a rapidez de seu esquecimento. Esse esquecimento não faz com que o apreço pela tradição e costumes do passado desapareçam, apenas permite que a ideia que se faz dessas coisas seja recriada coletiva e individualmente para algo que caiba melhor nos propósitos da nostalgia.

Nesse momento Boym distingue dois tipos de nostalgia: a restauradora e a reflexiva. A restauradora pretende uma “reconstrução trans-histórica do lar perdido”. A nostalgia reflexiva se apega à saudade do lar e “atrasa o retorno melancólica, irônica e desesperadamente”.

Nostalgia restauradora não pensa em si mesmo como nostalgia, mas como verdade e tradição. Nostalgia reflexiva lida com as ambivalências do sentimento humano de pertencer e sentir falta e não foje das contradições da modernidade. Nostalgia restauradora protege a verdade absoluta enquanto a reflexiva a questiona (BOYM, 2001).⁴

A trama de nostalgia reflexiva contra a trama de nostalgia restauradora

Ainda segundo Boym, essas duas perspectivas da nostalgia são tão contraditórias, que, embora possam utilizar dos mesmos objetos, não podem contar a mesma história. A crise criativa dos musicais americanos entre o final da década de 1950 e o início da década de 1960 expôs essa contradição nas várias maneiras que se tentou dar continuidade ao gênero.

Entre 1955 e 1965 o cinema musical funcionou bastante como uma forma de recriar de maneira massificada as peças musicais da Broadway, esta já dividida entre o saudosismo bucólico de autores como Richard Rogers e Oscar Hammerstein II — dos quais, durante o período, foram adaptadas *Oklahoma!* (Fred Zinnemann, 1955), *Carrossel* (Henry King, 1956), *O Rei e Eu* (Walter Lang, 1956), *Flor de Lotus* (Henry Coster, 1961) e *A Noviça Rebelde* (Robert Wise, 1965). Já na obra de Rodgers e Hammerstein misturavam-se a nostalgia pela sociedade americana tradicional e uma nostalgia imaginada pelo ocidente imposta ao oriente, sem consideração pelas particularidades históricas de cada sociedade.

⁴ No original: “Restorative nostalgia does not think of itself as nostalgia, but rather as truth and tradition. Reflective nostalgia dwells on the ambivalences of human longing and belonging and does not shy away from the contradictions of modernity. Restorative nostalgia protects the absolute truth, while reflective nostalgia calls it into doubt”.

É sempre importante fazer a pergunta: quem está falando em nome da nostalgia? Quem é o seu ventríloquo? A nostalgia do século XX, como sua contrapartida do século XVII, produz epidemia de nostalgia simulada. Por exemplo, o problema da nostalgia na Europa oriental é que parece mais onipresente do que realmente é. Isso pode parecer contraintuitivo. Europa Ocidental frequentemente protege a nostalgia da Europa Oriental como uma maneira de legitimar um ‘atraso’ e não confrontar as diferenças na sua história cultural. (BOYM, 2001)⁵

Por outro lado, crescia no teatro americano uma vertente progressista com o trabalho de novos autores, que contribuíram para uma nostalgia mais crítica, seja através de uma visão mais atenta e irônica da história — como a questão do direito trabalhista em *Um Pijama para Dois* (adaptado para o cinema por Stanley Donen e George Abott em 1957), a adaptação de Leonard Bernstein para *Candide*, de Voltaire, os costumes romanos ridicularizados em *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*, primeira a ter música e letra de Stephen Sondheim, e o olhar triste e cheio de rejeição sobre as guerras do século XX em *Oh, What a Lovely War*.

Amor, Sublime Amor (letra de Sondheim, adaptado para o cinema em 1961 por Robert Wise), *Jamaica* e *Fiddler on the Roof* constituem casos também curiosos no que trazem as narrativas nostálgicas da América imigrante, consciente de que não se pode voltar ao lugar de onde se veio, por motivos políticos, econômicos e sociais diversos, e conscientes também do caráter contraditório entre resistência e continuidade que as comunidades estrangeiras encontram no mundo globalizado. Caracterizam, da sua própria maneira, narrativas da nostalgia reflexiva, pois preferem lutar pela resistência da memória do lugar perdido a reconstruí-lo, e inspiram outras mais individuais. *Gypsy* (letra de Stephen Sondheim e adaptado para o cinema por Mervyn LeRoy em 1962), por exemplo, lamenta o caráter irreversível do tempo e do progresso e como isso afeta a sua muito nostálgica protagonista. Aquele que considero o melhor exemplo para localizar a nostalgia reflexiva e individual no cinema musical do período, no entanto, é *Guarda-chuvas do Amor* (Jacques Demy, 1964), que surge num movimento cinematográfico, a *nouvelle vague* francesa, em que a nostalgia reflexiva era recorrente, pois como aponta Boym:

⁵ No original: It is always important to ask the question: Who is speaking in the name of nostalgia? Who is its ventriloquist? Twenty-first century nostalgia, like its seventeenth-century counterpart, produces epidemics of feigned nostalgia. For example, the problem with nostalgia in Eastern Europe is that it seems more ubiquitous than it actually is. This might appear counterintuitive. Western Europeans often project nostalgia onto Eastern Europe as a way of legitimizing ‘backwardness’ and not confronting the differences in their cultural history”

Nostalgia reflexiva está preocupada com tempo histórico e individual, com a irrevogabilidade do passado e a finitude humana. Re-flexão significa nova flexibilidade, não o reestabelecimento da estase. O foco aqui não é a recuperação do que é percebido como verdade absoluta, mas a meditação na história e na passagem do tempo. (BOYM, 2001)⁶

Mas não vamos supor que os últimos anos da crise se encontram livre da nostalgia restauradora quando distante da obra de Rodgers e Hammerstein. Um dos pontos de fuga para o musical americano durante a crise era a junção deste com o cinema de animação. *Mary Poppins* (Robert Stevenson, 1964), o maior sucesso desse subgênero, é um exemplo obcecado em retornar a um tempo familiar e tradicional na sociedade inglesa ainda anterior ao próprio filme, que é uma narrativa de época. As longas jornadas de trabalho pelo lucro do capitalismo e até o feminismo estão no caminho da nostalgia restauradora aqui.

Esta não surge no cinema musical apenas com a crise, a filmes que, no auge do gênero, invocam-na, alguns de maneira mais agressiva que outros. Aqui vamos discutir duas obras dirigidas por Vincente Minnelli: *Agora Seremos Felizes* e *A Lenda dos Beijos Perdidos*.

Como diz Boym serem características da diferença entre a nostalgia restauradora e a reflexiva, *Agora Seremos Felizes* e *A Lenda dos Beijos Perdidos* reconstruem a terra perdida com a mesma paixão com que *Amor, Sublime Amor*, *Fiddler on the Roof* e até *Gigi* (como veremos mais adiante) temem o retorno a ela. “A nostalgia restauradora conhece duas tramas — a do retorno à origem e a da conspiração”. Considerando essa sentença de Boym, *Agora Seremos Felizes* seria a primeira trama, e *A Lenda dos Beijos Roubados*, a segunda.

É apenas justo que se elucide o que é *Agora Seremos Felizes* antes de categorizá-lo de tal maneira. O filme conta a história de uma família tradicional de classe média, os Smith, de Saint Louis, Missouri, no início do século XX. Com a narrativa dividida entre períodos do ano, podemos ver todo o tipo de tradição ritualística que se imaginaria (ou se imaginou em 1944) para o sul dos EUA em 1903. O nome original é curioso como nenhum outro dos Minnelli por mim escolhidos. *Meet me in St. Louis* (“Encontre-me em St. Louis”) é um convite imperativo para a terra perdida recriada pela mais competente equipe de arte de Hollywood. O título em português, embora distante do original, aponta também o caráter

⁶ No original: Reflective nostalgia is concerned with historical and individual time, with the irrevocability of the past and human finitude. Re-flection means new flexibility, not the reestablishment of stasis. The focus here is not on the recovery of what is perceived to be an absolute truth, but on the meditation on history and the passage of time

nostálgico do filme e acerta em cheio. *Agora Seremos Felizes*, sim, sendo que o *agora* da felicidade está no passado, 40 anos antes de o filme ser feito, e o título ainda coloca a sua felicidade como que partindo desse agora, com o *seremos*. Assim, o lugar feliz, tradicional e perfeito não pode estar antes do agora que se refere a 1902, nem depois, nos anos 1940, deve ser aquele específico momento do tempo e do espaço: a St. Louis que se preparava para a feira mundial. A família no filme arrisca perder esse lugar idílico com a promoção do patriarca para Nova York, o que não acontece, mantendo-os na cidade maravilhosa de St. Louis.

A Lenda dos Beijos Perdidos já é muito mais agressivo na sua nostalgia restauradora. A história traz dois viajantes americanos que se deparam com uma pequena cidade irlandesa, Brigadoon, que literalmente parou no tempo. Os habitantes dela mantêm os costumes do século XVII. Logo eles descobrem que a cidade foi encantada para se proteger de algumas bruxas que arriscavam-na com a modernidade. Se alguém da própria cidade fugir dela, o encanto acaba, e Brigadoon deixa de existir. Os viajantes, no entanto, têm o direito de escolha e escolhem voltar. Na América, a vida moderna deles, o barulho, a agitação cosmopolita, as mulheres modernas, já não faz mais sentido. Por isso arriscam voltar mesmo sabendo da possibilidade de não acharem novamente a mesma cidade. Mas a encontram. Final feliz para todos menos as bruxas. A retórica do filme é a mesma da nostalgia restauradora, a dos valores universais, da família, da natureza, da terra natal e da verdade. A trama que conhece é a da conspiração, explicada da seguinte forma por Boym:

Nostalgia restauradora conhece duas tramas principais: a restauração das origens e a teoria de conspiração. A visão conspiratória do mundo reflete a nostalgia por uma cosmologia transcendental e uma concepção pré-moderna de bem e mal. Ambivalência, a complexidade da História, as variadas evidências contraditórias e as especificidades da circunstância moderna são então apagadas, e a história moderna é vista como a realização de uma profecia antiga. [...] Imagina-se que o 'lar' está para sempre sob ataque, necessitando de defesa contra a trama inimiga. (BOYM, 2001).⁷

Yolanda e o Ladrão também coloca um viajante Americano (Fred Astaire) moderno em um lugar imaginado tradicional, apenas esse lugar não está no passado, mas na América Latina, e toda tentativa feita pelos moradores de lá de colocá-lo como tradicional parecem

⁷ No original: "Restorative nostalgia knows two main plots: the restoration of origins and the conspiracy theory. The conspiratorial worldview reflects a nostalgia for a transcendental cosmology and a simple premodern conception of good and evil. Ambivalence, the complexity of history, the variety of contradictory evidence, and the specificity of modern circumstances are thus erased, and modern history is seen as a fulfillment of ancient prophecy. [...] Imagine that 'home' is forever under siege, requiring defense against the plotting enemy"

ridículas. Uma cena mostra um membro da mais rica e supostamente tradicional família do lugar apresentando o casarão e os empregados a Yolanda, herdeira dessa família que fora criada num convento. É sua tia, que afetadamente pede para os trabalhadores da terra recordarem o dia que Yolanda saiu de lá, ainda bebê, apenas para perceber que a maioria trabalha ali há não mais de seis meses. O que o lugar tem de nostalgia é geralmente visto como atraso. Máquinas modernas não funcionam, a infraestrutura é antiquada, e aqueles de lá (principalmente Yolanda, que carrega sua própria nostalgia pela vida simples do convento) são inocentes o bastante para acreditarem em qualquer mentira desde que envolvam anjos e religiosidade.

Enquanto a nostalgia restauradora se leva a sério, a nostalgia reflexiva pode ser irônica. Os credos de Yolanda e os modos tradicionais de Patria (o país fictício em questão) são mais engraçados na sua exposição da nostalgia. A ironia mantém com a nostalgia uma relação delicada, aquela recusa esta de maneira muito consciente, mas a complementa muitas vezes sem perceber. Em um ensaio sobre a ironia e a nostalgia no pós-modernismo, Linda Hutcheon afirma:

Nossa cultura contemporânea é de fato nostálgica, algumas partes dela — as pós-modernas — estão cientes dos riscos e fascínios da nostalgia, e procuram expô-lo pela ironia. Devido à combinação entre o dito e o não dito na ironia — em outras palavras, a sua inabilidade de libertar a si mesma do discurso que contém — não há forma como essas maneiras culturais possam escapar da cumplicidade e separar a si mesmas artificialmente da cultura da qual fazem parte. Se nossa cultura é realmente obcecada com lembrar — e esquecer — [...] então talvez a ironia seja uma (e a única) das maneiras com que criamos a distância e perspectiva necessária à viagem anti-amnésica. (HUTCHEON,1998).⁸

A ironia, portanto, é parte da consciência nostálgica mesmo que a recuse. A ironia, como parte da nostalgia reflexiva, não pretende voltar ao lugar perdido. Mas se debruça sobre ele criticamente, assim como pode debruçar-se sobre a passagem do tempo, sem a intenção de de fato pará-lo ou fazê-lo voltar. Em *Gigi*, temos talvez o melhor exemplo da nostalgia reflexiva e irônica da filmografia de Minnelli. A história se passa na *belle époque* parisiense e sua protagonista, a Gigi do título, é uma garota que treina para ser cortesã. Um de seus maiores amigos é um jovem burguês entediado com todos os prazeres que o seu

⁸ No original: “Our contemporary culture is indeed nostalgic; some parts of it — postmodern parts — are aware of the risks and lures of nostalgia, and seek to expose those through irony. Given irony’s conjunction of the said and the unsaid — in other words, its inability to free itself from the discourse it contests — there is no way for these cultural modes to escape a certain complicity, to separate themselves artificially from the culture of which they are a part. If our culture really is obsessed with remembering — and forgetting — [...] then perhaps irony is one (though only one) of the means by which to create the necessary distance and perspective on that anti-amnesiac drive”

dinheiro lhe garante (“It’s a bore” — “É um tédio”, ele canta). Gigi, no entanto, diverte-o. Mas esta deve antes completar seu treinamento nos modos femininos para que seja apresentável à sociedade. Diferente da St. Louis de *Agora Seremos Felizes*, e embora tenham suas narrativas localizadas na mesma época, *Gigi* está mais ansioso por ridicularizar seu lugar perdido que por saudá-lo. As pessoas, que não os personagens centrais, são falsas, fúteis e vivem para o espetáculo. Outro aspecto importante, talvez o mais importante para se defender o filme como uma obra de nostalgia reflexiva, é a narração. A história é contada pelo tio de Gaston, o jovem burguês, que é um conselheiro para seu sobrinho da mesma forma que a avó e a tia de Gigi são para ela. O personagem observa as aventuras do sobrinho com autorreconhecimento e afeto (“I remember it well” — “Eu me lembro bem”, é cantada na companhia da avó de Gigi, sua ex-amante, a verdade é que ele não se lembra tão bem assim, confundindo pequenos detalhes na sua memória, ainda que se apegue a eles), mas se recusa firmemente ao retorno da própria juventude (“I’m glad I’m not young anymore” — “Estou satisfeito em não ser mais jovem”, canta). Gigi e Gaston funcionam também como uma continuidade da história da avó e do tio, e não como uma permanência. As escolhas feitas, das quais o casal mais velho não se arrepende, não são repetidas pelos jovens. Reconhece-se que o tempo passa, e as coisas mudam.

Nostalgia reflexiva não finge reconstruir o lugar mítico do lar [...] Este tipo de narrativa nostálgica é irônica, inconclusiva e fragmentada. Nostálgicos do segundo tipo estão cientes da lacuna entre identidade e retrato, o lar está em ruínas ou, ao contrário, acabou de ser reformado para além do reconhecimento. É precisamente esta defamiliarização e o sentimento de distância que os leva a contar sua história, a narrar o relacionamento entre o passado, presente e futuro (BOYM, 2001).⁹

Considerações finais

No final das tramas de nostalgia restauradora, a vitória ou a derrota dos personagens está em conseguir a permanência no maravilhoso lugar reconstruído. A nostalgia reflexiva, que apenas observa e reflete sobre a fugacidade do tempo e a finitude da vida, se dá por satisfeita por continuidades e mudanças. Essas tramas não estão presentes apenas no cinema. São duas formas distintas de se encarar a inevitável nostalgia da pós-modernidade, presente no discurso político, econômico e social.

⁹ No original: “Reflective nostalgia does not pretend to rebuild the mythical place called home [...] This type of nostalgic narrative is ironic, inconclusive, and fragmentary. Nostalgics of the second type are aware of the gap between identity and resemblance; the home is in ruins or, on the contrary, has just been renovated and gentrified beyond recognition. It is precisely this defamiliarization and sense of distance that drives them to tell their story, to narrate the relationship between past, present, and future”

E o cinema musical do século XXI é tão ou mais nostálgico que aquele da crise. A diferença é que, no lugar da melancolia por um determinado tempo familiar, de infância, de tradição, ele lamenta por momentos específicos do cinema, teatro e da música. Foi produzida nesses 14 anos uma quantidade exorbitante de refilmagens, que raramente contestam o poderio artístico do seu material original (uma das exceções é o hilário *A Loucura de Mary Juana*, de Andy Fickman, 2005, uma refilmagem musical de *A Porta da Loucura*, de Louis Gasnier, 1936, um aviso contra o consumo da maconha). Geralmente as refilmagens do século atual impõem o fator musical, inexistente nos originais e tirado das adaptações feitas para o teatro, e procura uma homenagem a sua inspiração, quando não tenta retomar padrões estéticos desta. É o caso de *Os Produtores* (Susan Stroman, 2005), *Hairspray* (Adam Shankman, 2007) e *Nine* (Frank Marshall, 2009). Assim, sofrem com a retórica da influência do cinema no teatro musical americano. Este, por sua vez, encontrou um autor à altura da nostalgia de Rodgers e Hammerstein, Andrew Lloyd Webber, compositor de *O Fantasma da Ópera* e letrista de *Os Miseráveis*, ambos adaptados para o cinema no século XXI e sucessos de bilheteria nos teatros americano e inglês. Stephen Sondheim, que começou sua carreira no período da crise, continua inspirando o cinema, embora não tenha conseguido nenhuma adaptação contemporânea que captasse com fidelidade o caráter reflexivo de sua nostalgia. A música do século XX também inspira nostalgia tanto no teatro como no cinema, como a *soul music* dos anos 1960 em *Dreamgirls*, os Beatles em *Across the Universe* e o rock oitentista em *Rock of Ages*. Às vezes, a música contemporânea é colocada num lugar narrativo anterior a ela, como o pop e o rock em *Moulin Rouge!* (Baz Luhrmann, 2001) e o brega em *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013).

Enfim, se a nostalgia no cinema clássico e na cultura de meio do século XX já era perceptível, hoje ela está tão famigerada pela cultura do consumo e do descarte e presente de tantas formas diversas que parece ser a própria base da cultura contemporânea. É preciso estar atento para ela e para o que o discurso nostálgico pode significar politicamente. É preciso refazer a pergunta de Boym: “Quem está falando pela nostalgia?”.

Cyberpunks nostálgicos e hippies nostálgicos, nacionalistas nostálgicos e cosmopolitanos nostálgicos, ambientalistas nostálgicos e *metrophiliacs* (adoradores da cidade) nostálgicos trocam fogo em pixels na blogosfera. Nostalgia, como a globalização, existe no plural. Estudar a sociologia, política e etnografia da nostalgia, suas micropráticas e

meganarrativas, permanece tão urgente quanto sempre.
(BOYM, 2001).¹⁰

Referências bibliográficas

BOYM, Svetlana. **The Future of Nostalgia**. New York: Basic; 2001.

Brigadoon. Dirigido por: Vincente Minnelli. EUA; 1954. Color. son. 108 min.

Gigi. Dirigido por: Vincente Minnelli. EUA; 1958. Color. son. 115 min.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. 12ª edição. Rio de Janeiro: DP&A Editora; 2006.

HUTCHEON, Linda. Irony, nostalgia, and the post-modern. Disponível em: <http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2014.

Meet Me in St. Louis. Dirigido por: Vincente Minnelli. EUA; 1944. Color. son. 113 min.

Yolanda and the Thief. Dirigido por: Vincente Minnelli. EUA; 1945. Color. son. 108 min.

¹⁰ No original: “Nostalgic cyberpunks and nostalgic hippies, nostalgic nationalists and nostalgic cosmopolitans, nostalgic environmentalists and nostalgic metrophiliacs (city lovers) exchange pixel fire in the blogosphere. Nostalgia, like globalization, exists in the plural. Studying the sociology, politics, and ethnography of nostalgia, its micropractices and meganarratives, remains as urgent as ever”