

FILMOGRAFIA FELLINIANA:

CORPOS QUE NARRAM PORQUE DANÇAM

FELLINI'S FILMOGRAPHY:

BODIES THAT RELATE BECAUSE THEY DANCE

Andrea Elias

(UNIRIO)

Resumo

Colocando em frequência os pensamento do filósofo Maurice Merleau-Ponty com os do cineasta Federico Fellini a respeito de suas considerações acerca do que vem a ser o filme, este artigo admite que um filme é uma linguagem com características e expressões próprias e que não se destina à tradução de fatos e idéias primordialmente expressas em palavras. Dentro desta compreensão a dança é identificada como elemento essencial no gesto felliniano de filmar. Por fim, são tomadas as proposições de José Gil sobre o processo de apreensão de sentidos provenientes dos gestos dançados, a fim de que se compreenda como pode a dança constituir-se como elemento estruturante da narrativa fílmica de Fellini.

Palavras-chave | dança | dramaturgia | filme | imagem | sentido

Abstract

Leveling philosophical thought of Maurice Merleau-Ponty with the cineaste Federico Fellini concerning his considerations upon what characterizes a movie, this paper admits that a movie is a language with its own expressions and characteristics not addressed to translate facts and ideas primarily expressed by words. Within this comprehension dancing is identified as an essential element on Fellini's gesture for filming. Finally we take into account Jose Gil's propositions on the senses perception process from the gestures danced in order to understand how dancing is constituted as a structuring element in Fellini's narrative.

Keywords | dance | drama | film | image | sense

Os filmes de Fellini caem na dança. Literalmente!

A presença da dança na filmografia felliniana é tão constante e marcante que é como se ela, a dança, fosse um elemento imprescindível para suas narrativas. Na cena felliniana a dança é tão significativa que parece impossível que a trajetória de seus personagens passe sem ela, como se o sentido de seus filmes ficasse mutilado se alguns de seus personagens, em alguma passagem, não dançassem. Por que, então, dançam os filmes de Fellini? Qual a importância da dança, dos corpos em movimento, na sua narrativa? Qual a interferência da dança no modo como Fellini pensa, ou persegue, seus filmes?

Para começar a refletir sobre as questões acima vamos partir de uma consideração que em muitos momentos foi enfatizada pelo próprio cineasta: a de que Fellini não fazia filmes para contar histórias, comunicar idéias, conceitos ou verdades. Em suas próprias palavras no filme *Fellini um Auto-retrato*:

A verdade é que não quis demonstrar mesmo nada. Não tenho mensagens para a humanidade. Lamento. Considero o cinema um brinquedo maravilhoso... um passatempo fabuloso. Não entro em acordos com relação ao que faço. É exatamente o que sou. E o meu ato final é o que encontrei adiante. O que mais posso dizer?

O modo como o próprio Fellini entende o seu gesto de filmar permite que olhemos para seus filmes como filmes e não como outra coisa além deles mesmos. E, partindo do entendimento de que filmes não são outra coisa além de filmes, podemos nos permitir investigar a contribuição da dança no gesto felliniano de fazer filmes que não pretendam ser outra coisa senão eles mesmos, ou seja, verificar como a dança contribui com o ato felliniano de compor a imagem-movimento.

Ao entender que filmes não são outra coisa senão filmes, Fellini concorda com Merleau-Ponty ao descrever, em *O Cinema e a Nova Psicologia*, o que significa fazer um filme. Segundo Merleau-Ponty o filme não é a representação visual e sonora de um drama, não é a tradução em imagem daquilo que a literatura anteriormente expressou em palavras. Assim como também a poesia e o romance não possuem a simples função de significar fatos e idéias em palavras. E, assim como a poesia cria uma outra linguagem, colocando o leitor em determinado estado poético, também o filme, apesar de sempre conter uma história e, muitas vezes idéias, não tem a função de dar a conhecer fatos e idéias. O filme, portanto, não deseja exprimir nada além dele próprio, ele significa da mesma forma que uma coisa significa. O filme, como qualquer outra coisa, não se dirige à nossa inteligência isoladamente, tanto o filme quanto

qualquer outra coisa se dirige à nossa capacidade de perceber o que está implícito no mundo e nos homens ao mesmo tempo em que coexistimos com eles. É pela percepção que compreendemos um filme que, portanto, não é para ser pensado, mas percebido (MERLEAU-PONTY, 1983: 114-115). Na fala do cineasta os filmes não apenas não se dirigem ou remetem à outra coisa, como chegam a assumir para si características e expressões próprias:

[...] cada filme é diferente do outro, cada um possui um caráter, um temperamento próprio, e portanto, uma maneira de estabelecer um relacionamento com você. Alguns se apresentam com uma discrição delicadíssima, hesitante, mas a capacidade de envolvimento é a mais insidiosa, porque é inesperada. Outros querem surpreendê-lo, manifestam-se com a exuberância de alguns companheiros que, de brincadeira, se fantasiam para não ser reconhecidos [...] (FELLINI, 2004: 99).

Quando faz filmes, Fellini está declaradamente interessado em nos fazer perceber, através de uma espécie de contágio, condutas, comportamentos, modos de estar no mundo:

Nunca se deveria falar dos filmes! Antes de tudo porque, por sua verdadeira natureza, um filme não pode ser descrito com palavras: seria como pretender explicar um quadro ou expressar com palavras uma partitura musical. Depois porque, falando dele, deslizamos por uma série de hipóteses aprisionadoras, viscosas, que o prendem em imagens, estruturas, características inevitavelmente redutoras (FELLINI, 2004: 203).

Se para o filósofo “o cinema está particularmente apto a tornar manifesta a união do espírito com o corpo, do espírito com o mundo, e a expressão de um dentro do outro” (MERLEAU-PONTY, 1983: 116), Fellini é o cineasta que o realiza com maestria. E, não o faz sem o auxílio da dança. Nos filmes de Fellini a dança integra a cena nos momentos em que parece ser necessário convidar o espectador a “entrar na dança”, a mover-se junto com o fluxo de imagens provenientes do inconsciente do cineasta, a apreender sentidos pelo movimento do corpo na imagem.

Falar da dança na cena de Fellini propõe o desafio de traduzir em palavras aquilo que ele sabiamente construiu para ser sentido, percebido. Estamos supondo que, dentro deste universo construído pelo cineasta para ser **sentido**, a dança é, justamente, o artifício que, em muitos momentos, será utilizado para atingir este objetivo, constituindo-se como um elemento significativo de sua poética. De que modo a dança atua na cena de Fellini como um elemento poético?

Mais uma vez vamos seguir a proposição do filósofo para encontrarmos-nos com o gesto do cineasta. Segundo Deleuze (1983: 20-21) um filme não se constitui por "imagens instantâneas, ou seja, por cortes imóveis do movimento", mas por "imagens-movimento que são cortes móveis de duração, imagens-mudança, imagens-relação, imagens-volume, para além do próprio movimento...". É entendendo o filme como o puro devir, como "o todo que se cria e não pára de se criar numa outra dimensão sem partes, como aquilo que leva o conjunto de um estado qualitativo a outro", e, somente neste sentido como algo que é "espiritual ou mental" (DELEUZE, 1983: 20), que perceberemos a permanente procura do cineasta por uma tensão entre opostos. Fellini parece perseguir aquilo que é, embora não seja exatamente; aquilo que não se define embora expresse um sentido preciso, criando atmosferas de sentido em lugar de idéias, memórias-fluxo de duração em lugar de fatos:

A tradução de uma fantasia (no sentido de 'fantasma', ou seja, de muito preciso mas situado em duas dimensões completamente diferentes, sutis, impalpáveis) em termos plásticos, físicos, que evidenciam os corpos, é uma operação delicada. O maior encanto dessas fantasias está exatamente em sua não definição. Ao defini-las, é inevitável que percamos a dimensão sonhada, o quê de mistério (FELLINI, 2004: 211).

Ou ainda quando fala do título para *Amarcord*:

Amarcord [...] Uma palavra que, em sua extravagância, pudesse se tornar a síntese, o ponto de referência, quase a reverberação sonora de um sentimento, de um estado de ânimo, de um comportamento, de um modo de sentir e pensar dúplice, controverso, contraditório, a convivência de dois opostos, a fusão de dois extremos, como desprendimento e saudade, confrontação e duplicidade, rejeição e adesão, ternura e ironia, incômodo e tédio (FELLINI, 2004: 201).

Se, como afirma Deleuze (1983: 21) o movimento tem duas faces, sendo, por um lado o que se passa entre objetos ou partes e, por outro, o que exprime a duração ou o todo, vamos supor que os espaços situados entre os extremos que constituem as tensões da cena felliniana são, muitas vezes, preenchidos pela dança, ou seja, que exista um fluxo "dentro" do fluxo, o movimento do corpo "dentro" do movimento da câmera, criando sentidos dentro da narrativa que não podem ser traduzidos senão por este recurso. A dança, porque não representa cortes, rupturas na narrativa, figura, neste caso, como elemento estrutural na construção da imagem-movimento. A cena, em Fellini, não pára para a dança, nos filmes de Fellini a relação entre o corpo que dança e a câmera, e o modo como ele compõe, na montagem, esses momentos contribuem com a construção dos sentidos de toda a narrativa, a dança não é um corte, uma ruptura, ou uma pausa, mas dança-imagem-movimento. Tomemos como ilustração o exemplo,

em *Fellini 8 ½*, da cena em que a personagem Saraghina aparece para o personagem Guido ainda criança - retomarei mais tarde a mesma cena. Na descrição do cineasta esta mulher

[...] é uma representação infantil da mulher, uma das mil várias e diferentes expressões de personificação da mulher. É cheia de uma feminilidade animalesca, imensa e inalcançável, e ao mesmo tempo nutritiva, como a vê um adolescente com fome de vida e de sexo, um adolescente italiano bloqueado e impedido pelos padres, pela igreja, a família, a educação falida. Um adolescente que, procurando uma mulher, imagina e deseja uma que tenha 'uma grande quantidade de mulher' (FELLINI, 2004: 118).

Haveria muitas maneiras de apresentar a personagem Saraghina com todas as representações descritas acima, mas Fellini faz Saraghina *dançar a rumba*, e é deste modo que percebemos esta personagem. Não temos dela um conceito ou uma idéia, percebemos Saraghina pela sua *rumba* que dança com e através da câmera. Vemos Saraghina através do "olho-câmera" de Fellini: cortes de seu torso, de seu quadril, a utilização do quadro através do qual Saraghina desfila sua *rumba*. Um exemplo de como a imagem se configura "imagem-percepção", e caracteriza o *reuma*, como uma imagem fluente e não como uma "consciência formal". Fellini apresenta Saraghina fazendo-nos percebê-la não através de uma imagem sólida que define e isola a personagem, ou seja, não é através de um signo que tomamos conhecimento de Saraghina. Travamos contato com a personagem por meio da imagem que flui "através e sob o quadro", nos revelando a consciência-câmera, o olho do cineasta que se atualiza numa percepção fluente, atingindo "uma determinação material, uma matéria-fluente" (DELEUZE, 1983: 105-106). O *reuma* constitui para Deleuze um signo da imagem-percepção.

Mas, ainda na mesma cena temos o exemplo de como a dança também se revela, em Fellini, imagem-afecção. Encaramos o quadril de Saraghina que, trazido para o primeiro plano, "nos olha". O quadril da personagem é "rostificado", ou seja, é tratado como uma "unidade refletora imóvel e de movimentos intensos expressivos" (DELEUZE, 1983: 115). Fellini faz o mesmo com outras partes de seu corpo até que tenhamos sido afetados por toda a exuberância, pela "feminilidade animalesca, imensa e inalcançável, e ao mesmo tempo nutritiva" da personagem que dança sua *rumba*.

Outros dois exemplos ilustram bem o modo como a dança flui como imagem-percepção e imagem-afecção na cena de Fellini. O primeiro ainda em *Fellini 8 ½*: as personagens Luíza e Carla, uma esposa e outra amante do protagonista Guido, se encontram, na "imaginação-sonho" deste último, como duas velhas amigas no restaurante do hotel onde estão hospedados. Guido aprecia à distância. Depois de se cumprimentarem e fazerem comentários corriqueiros

sobre a moda, as duas se põem não a caminhar pelo restaurante, mas a valsar por entre as mesas, desvelando entre elas uma íntima cumplicidade. Daí passa-se à cena onde Guido tem na verdade não apenas a amante e a esposa, mas um harém onde se encontram encerradas muitas de suas amantes, todas sob a direção de sua esposa Luíza. Neste harém a imagem flui pela dança até a retirada da vedete Jacqueline para os "andares superiores", onde habitam as mulheres que já não servem mais a Guido. Antes de deixar o harém, Jacqueline realiza uma "última dança". Percebemos a relação do protagonista com as demais personagens e tudo o que mais se passa na cena pelo modo como seus corpos se movem no espaço e na relação com o que está em volta, por suas dinâmicas corporais e, literalmente, por suas coreografias. Situação semelhante ocorre no próximo exemplo, desta vez na cena final de *A Doce Vida*: os personagens se encontram numa festa e, ao deixar o ambiente em que estão, comportam-se como se estivessem deixando o palco – quadro – apresentando para a câmera uma última dança. A situação, em ambos os casos, não é um corte na narrativa para que a dança evolua enquanto dança-ação. Como dissemos anteriormente, a dança constitui parte da narrativa felliniana.

Quando os personagens de *A Doce Vida* deixam a cena-palco bailando, ou quando as amantes de Guido evoluem como dança a relação que têm com este, o filme continua a falar sobre aquilo que vinha sendo dito até então, não há ruptura na ação. E, atrevemo-nos a dizer que se não fosse a dança a compor estes momentos algo nesta narrativa deixaria de fazer sentido. Se os personagens não se comportassem através da dança, algo faltaria ao gesto felliniano de filmar.

Indo mais adiante, poderíamos estabelecer um paralelo entre aquilo que Artaud propunha realizar no teatro e o que Fellini realiza no cinema utilizando-se da dança como elemento poético. Para Artaud, devemos dançar para conjurar os mitos que nos martirizam, porque "dançar é sofrer um mito, portanto substituí-lo pela realidade" (DUMOULIÉ, 2005: 8). Utilizando a dança Fellini encontra um recurso que o possibilita fazer com que "o espectador se sinta como se recebesse uma carga de energia [...], de algo que pulsa, misterioso, vibrante como a vida" (FELLINI). O resultado estético ao qual chega se aproxima das aspirações cênicas de Artaud quando este sinaliza que pela dança se é capaz de materializar a atmosfera de sonho, e, de acordo com Vera Lúcia Felício (1996: 45), atingir uma "outra camada", onde as imagens emergem da profundidade do pensamento: "Não se deve procurar aí uma lógica que não existe nas coisas, mas, principalmente, interpretar as imagens que possuem sua significação apreendida de seu exterior 'sensual' imbricado no interior do pensamento".

Pelo artifício felliniano de criar uma outra forma de narrar relacionando a dança com os recursos cinematográficos, aproximamos alguns trechos de seus filmes à categoria de vídeo-dança. O vídeo-dança ou filme-dança é uma expressão artística que surge do hibridismo da dança com as tecnologias de vídeo e cinema. Embora as primeiras experiências neste sentido tenham sido produzidas na primeira metade do século XX, é somente nos anos oitenta que a expressão vídeo-dança será cunhada. Nesta forma híbrida de linguagem a dança é repensada e recriada na relação com o vídeo, neste processo o movimento é transformado em imagem-movimento do movimento (WOSNIAK). Sem pretender que os filmes de Fellini se constituam como vídeo-dança ou filmes de dança, a análise que viemos desfiando até aqui não nos deixa escapar a identificação de alguns momentos na filmografia de Fellini, onde as características desta forma de expressão artística aparecem. Até mesmo porque, a aspiração do vídeo-dança, de compor com a dança outros formatos de narrativas no filme, simpatiza com o exercício de Fellini no uso da dança em suas narrativas.

Embora ainda buscando definição, alguns pesquisadores afirmam o vídeo-dança como um gênero próprio de arte onde a coreografia é criada em função da obra cinematográfica tendo o movimento da câmera como parte integrante dela¹. Propomos, então, a leitura de algumas cenas de Fellini como momentos de vídeo-dança. Além da *rumba* de Saraghina, já analisada anteriormente, tomemos o momento final de *A Doce Vida*, quando logo depois de realizarem sua última dança e saírem de quadro, os personagens já deixaram o ambiente da festa e estão do lado de fora da casa. No quadro vemos as árvores, três carros e os personagens devidamente compostos nesta cena, alguns parados entre as árvores, outros dançam em direção aos carros e, lentamente, começam a se mover em direção à praia. A composição, que chamaremos aqui de coreográfica, do jogo entre os corpos que se movem nesta trajetória e os enquadramentos que são dados a eles com o posterior tratamento da linguagem cinematográfica representam, dentro das proposições apresentadas até aqui, um momento de filme dança. Um outro momento que poderia caracterizar um momento de filme dança, está em *Amarcod*, quando os rapazes, após olharem pelo buraco da fechadura de um vestíbulo, se põem a dançar sob a neblina na calçada da rua.

Até aqui buscamos perceber como a dança, na cena felliniana, se constitui elemento essencial em sua poética. A partir de agora vamos seguir à análise de como a dança, ao fluir como imagem-movimento, integra os sentidos da narrativa felliniana. Para seguir adiante nos sustentaremos as proposições de José Gil (2004) ao se referir aos "afetos de vitalidade" para explicar como podemos, de algum modo, apreender sentidos dos gestos dançados, mesmo que estes não representem um léxico formal.

Os afetos de vitalidade são tomados por José Gil dos estudos do psicólogo-psicanalista Daniel Stern e se explicam como sendo as “primeiras marcas sensoriais apreendidas pelo sistema perceptivo inato do bebê”, a primeira dimensão subjetiva onde o mundo é apreendido através da percepção das intensidades afetivas que dão densidade a nossos gestos e expressões. Os afetos de vitalidade não são, portanto, os nossos sentimentos, mas são eles que dão a tonalidade e a expressão dos sentimentos. Nestes termos, os afetos de vitalidade são melhor compreendidos se lhes aplicamos conceitos dinâmicos tais como “explosivo”, “lento”, “iniciando”, “acelerando”. É por meio desta sintonia de afeto, que se funda nas pequenas percepções, que a mãe pode dar sentido aos mínimos sinais emitidos pelo seu bebê, estabelecendo contato afetivo entre seus corpos. É por meio destes afetos, relacionados com os processos vitais, que se modulam inconscientemente as relações com os outros (REIS: 2004).

José Gil (2004: 87-89), usando os “afetos de vitalidade” irá afirmar que as emoções e os afetos primários, aqueles que veiculam um sentido primeiro intraduzível, estão expressos em todo o gênero de dança. Segundo Gil, os “gestos e movimentos desdobrados pelos afetos de vitalidade não precisam ser explicados para serem compreendidos: contém em si o seu sentido e o seu dispositivo de decodificação” (2004: 87). Se os afetos de vitalidade se exprimem em todo o gênero de dança, consideremos que estão também expressos nas danças presentes nos filmes de Fellini, cujas opções de gênero, embora passem também pela dança moderna, recaem muitas vezes sobre as danças populares (a rumba, a dança de salão, o baile carnavalesco). Estas danças, presentes nos filmes, também desdobram-se em afetos de vitalidade, ressaltando-se aqui o fato de estarem a serviço dos recursos cinematográficos, os quais alteram as percepções de tais intensidades afetivas, uma vez que a dança, nesta situação, é imagem, imagem-percepção, imagem-afecção, imagem-movimento, ou seja, uma vez que ela chega até nós através de um olho câmera e depois de passar pelo processo de montagem.

Voltando ao raciocínio de José Gil, para compreender como os sentidos são carregados pelos movimentos dançados, o autor afirma que estes se abrem em duas direções: uma para o interior do corpo e outra para sua superfície e para o espaço do corpo. Ao adentrar o corpo este movimento deixa emergir a força vital ali acolhida (2004: 89). Em resumo, esta bifurcação das direções do movimento dançado é o que o caracteriza, diferenciando-o de quaisquer outros gestos, pois ao expor um movimento aquém de si próprio (este que fica na contradição entre a precipitação – para a superfície e o espaço do corpo – e a retenção – para o interior do corpo), “não extrai o seu sentido de um signo previamente codificado”. Dirá o autor que o gesto dançado é “ostentação de *um movimento em direção a significações*” e que aí reside o seu

sentido (2004: 90). O movimento dançado é, portanto, um movimento de transição, em direção a (significações), que, por sua qualidade transitória está impossibilitado de exprimir sentidos fora de seu entorno, sentidos estes que não significam nada precisamente a menos que estes movimentos sejam organizados em "seqüências significativas". Esta organização dos movimentos de transição em um contexto significativo seria, para Gil, uma peculiaridade da dança, uma vez que estes movimentos de transição do corpo se encontram em todos os movimentos e gestos da vida comum. A propriedade da dança está em organizá-los, transformando-os e concentrando-os, uma vez que estavam dispersos, ordenando-os em uma "gramática semântica", cujo "nexo apresenta sentidos, e não significações". Os gestos dançados apresentam-se como quase-signos, dotados de sentidos, mas não de significações (2004: 92-93).

Neste espaço paradoxal, segue o autor, verifica-se que os movimentos dançados não pertencem a uma única categoria, mas que, tendo os movimentos de transição e os movimentos do inconsciente² de posição em seu núcleo, podem tender para o gesto-signo (gestos visíveis) ou para a "forma pura das forças" (gestos invisíveis). Entre os gestos visíveis e os gestos invisíveis estariam os movimentos não visíveis significativos (nuvens):

O gesto dançado não constrói nem uma significação nem uma força pura que transmitiria um sentido fora de toda a forma. Mas a **nuvem de sentido** irrompe dos gestos vindos do interior [...], surgindo ao mesmo tempo na continuidade dos gestos visíveis e como alteração sucessiva e enigmática de concreção de sentido (GIL, 2004: 100).

Tais nuvens de sentido dos movimentos de transição se reportariam não somente aos gestos exteriores, "mas à gestualidade da emoção, do pensamento, dos afetos de vitalidade" (2004: 102).

José Gil analisa que Pina Bausch compreende em seus "gestos emocionais" esta concreção da emoção no gesto, "basta analisar os ritmos abstratos que a compõem [*a emoção*] para determinar o movimento que é preciso transferir para o corpo e para os membros do bailarino, criando um gesto dançado" (2004: 92).

Chegamos, então, ao ponto que nos interessa: Fellini consegue compor suas narrativas fazendo com que estas exprimam emoções e sentidos que não poderiam ser expressos senão através da dança e não porque esta traduza significados lingüísticos, mas porque justamente seus sentidos se fazem plenos sem passarem pela linguagem. Se emoções e afetos primários, que veiculam um sentido primeiro intraduzível, se exprimem em todo o gênero de dança (GIL, 2004: 89), Fellini fará uso destes sentidos despertados pela dança, para imprimir no espectador

suas próprias impressões do mundo, para construir um “outro” mundo ao qual o cinema confere uma ilusão de carnalidade e confunde seus fantasmas com a carnalidade atraente e repulsiva da vida”, conforme as palavras de Ítalo Calvino para o prefácio de *Fazer um Filme* (FELLINI, 2004: 23).

Uma vez que Fellini não demonstra fazer filmes para terem “significação”, mas “sentidos” (GIL, 2004: 89), a dança se constitui como um elemento preciso para sua linguagem. Vejamos: os movimentos de Pina Bausch e Fellini não seriam semelhantes na busca de uma “materialização dos sentidos”? Gil (2004: 92) relata que, durante o processo de criação de uma coreografia, Bausch pede aos bailarinos que se movam “ao ritmo de uma valsa, não fazendo passos segundo um compasso de três tempos, mas movimentos nos quais há o **sentimento** da valsa”. Na mesma medida, durante processo de composição da trilha de *Julieta dos Espíritos*, em diálogo com Nino Rota, Fellini solicita:

Aqui entra a questão desta marchinha. A situação é a seguinte: gostaria de deixar esta marcha porque... é sugestiva. Filmei com esta marchinha porque é música de circo. Mas não quero que seja uma sugestão tão realista... que evoque exatamente o circo. Tentei fazer como se fosse uma lembrança que uma criança pode ter do circo. Aqui é preciso, e só você pode fazer, uma música que lembre a atmosfera do circo, mas que seja diferente. Uma lembrança da marchinha do circo (em *Fellini, um Auto-retrato*).

Uma marchinha que tenha o sentimento do circo?

Sobre a situação do personagem Guido, de *Fellini 8 ½*, Fellini se pergunta: “O verdadeiro sentido de tudo não consistirá talvez no inserir-se, com toda a vitalidade possível, nessa espécie de fantástico balé, procurando apenas intuir o ritmo?” (FELLINI, 2004: 109). Para Fellini, o prazer está em confrontar-se e confrontar o espectador com algo que ele experimente como verdade, “não porque seja absolutamente real, mas porque seja real como uma imagem de si mesmo, como um gesto e, por isso, vital”. Ao contrário da tradução de seus filmes em verdades a serem veiculadas a gerações futuras, Fellini procura manter em torno deles uma vitalidade propagada em atmosfera de sentidos. Em entrevista a Tony Maraini, citada acima, Fellini afirma que é “a vitalidade que o faz apreciar o que sucedeu na ação”. Sabemos por GIL (2004: 102) que “a nuvem de sentido dos movimentos de transição reporta-se não só a gestos exteriores, mas à gestualidade da emoção, do pensamento, dos afetos de vitalidade. O que é possível porque o gesto dançado “diz” (dançando) uma concreção atmosférica de sentido [...]”.

Fellini faz uso da dança justamente em momentos que parecem intraduzíveis, cuja significação nos escapa, mas que estão repletos de sentidos, não de um sentido que não se define: “confuso ou ‘informe’, anuviado ou indiscernível [...], mas concreções bem definidas de sentidos que ‘se articulam’ entre eles à maneira das nuvens” (GIL, 2004: 101).

Não temos, neste caso, a ação de um coreógrafo que, com a colaboração de seus bailarinos constrói a cena, como no exemplo de Pina Bausch. Fellini atua como um coreógrafo, sim, mas à medida que seu gesto fílmico organiza e compõe os movimentos da dança nas imagens de seus filmes. E, ao agir desta forma como coreógrafo, colocando em cena os movimentos dos corpos que dançam, transferindo a emoção para a “imagem-movimento da dança”, ele cria um “gesto fílmico dançado”, produzindo nuvens de sentido que comporão sua narrativa. O “gesto fílmico dançado” de Fellini atua em sua narrativa exatamente como as nuvens de sentido descritas por José Gil (2004: 101), como “formas de expressão específica do sentido enquanto é dançado”.

Considero que é para criar uma nuvem de sentido em torno da personagem Saraghina, de *Fellini 8 ½*, que ele a apresenta dançando. A lembrança de Saraghina aparece depois que o personagem Guido contempla uma mulher de coxas fartas e decote avantajado que suspende a saia para descer uma pequena ladeira. Guido avista a mulher que desce a ladeira e a imagem seguinte é a do colégio de educação religiosa de onde os meninos fogem para visitar Saraghina. É dançando uma *rumba* que Saraghina se apresenta e, junto com a *rumba* de Saraghina a câmera de Fellini também é gesto dançado. A câmera passeia pelo corpo da personagem que dança, como que procurando dar movimento ao sentimento das “mil várias e diferentes expressões de personificação da mulher [...] cheia de uma feminilidade animalesca, imensa e inalcançável, e ao mesmo tempo nutritiva” (FELLINI, 2004: 118). Ou, de que outra forma, falar da “fugacidade e vitalidade” da personagem Silvia, de Anita Ekberg, em *A Doce Vida*, senão pela dança? Ou da “esperança” nos olhos de Cabíria enquanto caminha por entre jovens que cantam e dançam, na cena final de *Noites de Cabíria*? E poderíamos discorrer por páginas e páginas de exemplos em que a dança está presente para “dizer” o que só através dela poderia ser “dito”.

Por fim, levantaremos uma questão que poderia pôr abaixo a proposição aqui apresentada: é o mesmo José Gil quem dirá que é o corpo que constitui o material do plano de imanência, que “é porque o corpo existe como massa homogênea que o interior desliza para o exterior” desencadeando todo o processo dos movimentos de transição (2004: 97), os quais produzirão futuramente os sentidos próprios ao léxico da dança. Quando vemos a seqüência da *rumba*, vemos o corpo da personagem através do olho câmera, é pelo movimento da dança de

Saraghina que a percebemos e que somos afetados por ela, existe ali uma intensidade de movimentos de transição esboçando um devir-animal, criando e carregando uma **nuvem de sentidos** que “traduz e justifica” aquele momento pela dança. Contudo, o que vemos não é o corpo da atriz que dança, mas a imagem-movimento, o corpo que lhe originou não existe mais. Cabe-nos, então, questionar se o corpo é, realmente, o suporte exclusivo da dança. Pois, para sustentar que a dança nos filmes de Fellini constrói nuvens de sentido, precisamos sustentar que os movimentos de transição - que nos reportam aos gestos da emoção, do pensamento, dos afetos de vitalidade - existem e são carregados pelos movimentos da imagem do corpo que dança, tanto quanto o é na presença do corpo que dança. Neste caso estaremos afirmando que outras mídias são possíveis para a dança, além do corpo.

Referências

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- COSTA, Flávia Cesarino. *O Primeiro Cinema*. São Paulo: Ed Scritta, 1995.
- DEBRAY, Régis. *Vida e Morte da Imagem: Uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis: Editora Vozes, 1994.
- DELEUZE, Gilles. *A Imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- DUMOULIÉ, Camille. *O Desejo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.
- FELÍCIO, Vera Lúcia. *A Procura da Lucidez em Artaud*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1996.
- FELLINI, Federico. *Fazer um Filme*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- _____. Entrevista de Tony Maraini com Federico Fellini, obtida no site www.brightlightsfilm.com Acessado em 04 de março de 2007, às 10:12.
- GIL, José. *Movimento Total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1983) “O cinema e a nova psicologia”. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- MIRANDA, Regina. “Dança e tecnologia”. Em PEREIRA, Roberto. e SOTER, Silvia. (orgs.). *Lições de dança 2*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2002.
- PANOFKY, Erwin. “Estilo e Meio no Filme”, em LIMA, Luiz Costa (org). In *Teoria da Cultura de Massa*. São Paulo: Ed Paz e Terra, 2000.
- REIS, Eliane Schueler. *De corpos e afetos: transferências e clínica psicanalítica*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2004. 134 p. Site: www.scielo.br
- _____. *Corpo e Memória Traumática*. Texto apresentado no I Congresso Internacional e VII Congresso Brasileiro de Psicopatologia Fundamental. Rio, 2004. Site: br.geocities.com
- WOSNIAK, Cristiane. *Vídeo-dança: um estado do olhar – uma forma que pensa*. <http://territorio220.blogspot.com/2009/04/videodanca-um-estado-do-olhar-uma-forma.html>

Filmografia

Os Boas-Vidas – Federico Fellini - 1953

Noites de Cabíria – Federico Fellini - 1957

A Doce Vida - Federico Fellini - 1960

Fellini 8 ½ - Federico Fellini - 1963

Julieta dos Espíritos – Federico Fellini - 1965

Amarcord – Federico Fellini - 1973

E La Nave Va – Federico Fellini - 1983

Fellini, um Auto-retrato – Paquito del Bosco [?]

Notas

¹ <http://www.ccba.com.br/asp/kulturforum>

² Os movimentos do inconsciente são formados pela dissolução, na dança, do signo contido no gesto não dançado e a posterior recuperação da energia do signo pela reintegração do fluxo de energia corporal nele contido (GIL, 2004: 98).

ANDREA ELIAS é Mestre em Teatro com a dissertação “Fio de Ariande: caminho para a construção de uma dramaturgia corporal a partir do espetáculo Cnossos”; Especialista em Educação Estética e formada em Licenciatura em Artes Cênicas, todas pela Universidade do Rio de Janeiro. Atriz e bailarina formada pela Escola Angel Vianna de Estudo do Movimento (1996). É diretora artística do grupo Teatro Xirê, com o qual produziu os espetáculos de dança-teatro para crianças: “Ciranda” e “Quando Crescer, Eu Quero Ser...”.

ANDREA ELIAS Actress; ballet dancer graduated by Escola Angel Vianna do Estudo do Movimento (1996); Master in theater studies; specialist in Aesthetic Education, holds a degree in theater by UNIRIO. She is Art director for Xirê theater and has produced the dance-theater plays: “Ciranda” and “Quando crescer, eu quero ser...!”.