

## O corpo coreográfico no encadeamento da narrativa: Uma análise fílmica

*Katya Gualter (UFRJ)*

GT: Pesquisa em Dança no Brasil: processos e investigações  
Palavras-Chaves: Corpo coreográfico, narrativa, cinema

A presente comunicação pretende verificar em que medida a primeira seqüência de dança do musical *Roberta* (William A. Seiter, EUA, 1935) intervem na história que está sendo contada no filme. Investigaremos as relações entre o corpo coreográfico, que é a expressão corporal dos bailarinos no espaço cênico durante a execução das coreografias e, o movimento narrativo, que é o encadeamento lógico e cronológico da trama.

*Roberta* é uma comédia musical, com os atores e bailarinos Fred Astaire e Ginger Rogers. O filme conta a história de uma banda de música que sai de Nova Iorque para tentar a sorte, em Paris. Chegando lá, John (Randolph Scott), o empresário da banda, recorre à sua tia, Roberta (Helen Westley), para conseguir trabalho. Roberta, conhecida como Mammy, é dona de um famoso ateliê de roupas femininas, com o seu nome. A gerente do ateliê, Stephanie (Irene Dunne), e John apaixonam-se, formando o primeiro par romântico do filme. Mammy intercede em favor do sobrinho, junto a uma de suas clientes, Chevenka (Ginger Rogers), que é cantora e bailarina da boate *Cafe Russe*. Chevenka forma com o maestro da banda, cantor e bailarino Huck Haines (Fred Astaire), o segundo par romântico do filme. O filme reúne cinco seqüências de dança. Analisaremos aqui a primeira seqüência.

Estamos a 19' e 23'' do começo do filme. Os trechos da história transcorrem como em uma peça tradicional de narrativa clássica quando de repente, acontece o espetáculo musical e coreográfico. A canção executada (*Let's begin*) desempenha um papel introdutório na narração, ajustando-se ao momento inicial da narrativa, em que a dança e a música se inserem, conjuntamente, pela primeira vez.

A seqüência tem 2'44'' de duração e é composta de 12 planos sendo que somente nos 7º, 9º e 11º planos, a dança predomina sobre a música. O título e a letra da canção se conjugam aos diálogos corporais nas coreografias, formando uma expressão única, que reforça a lógica narrativa da história que está sendo contada. Mas, apesar disso, o diálogo corporal se impõe, ressaltando o movimento coreográfico independente do movimento narrativo.

Gilles Deleuze (1990) pode nos ajudar a pensar sobre o diálogo corporal na dança, que se impõe como suficiente para processar e transitar as informações nos corpos dos bailarinos. Ao analisar os musicais, Deleuze diz que a dança é de natureza onírica, ou seja, ela possui a propriedade de transportar o espectador do mundo da realidade para o mundo dos sonhos. Quando vemos Haines e os outros bailarinos sustentando uma troca de informações, através somente dos seus movimentos corporais, essas imagens de dança nos convidam a fazer o mesmo que o espectador deleuziano: atravessar a fronteira da realidade e mergulhar no onirismo da arte coreográfica, sem nos preocuparmos com o momento da narrativa no qual a dança se insere.

Segundo Deleuze, a passagem do mundo da realidade para o mundo dos sonhos pode constituir dois tipos de situações, através da imagem cinematográfica de dança: a situação ótica e sonora pura e a situação sensório-motora. Na situação sensório-motora, as personagens principais desencadeiam ações e reações imediatamente ao que vêem, com o apoio de personagens secundárias, como nos filmes narrativos clássicos, onde o principal interesse é pela história que está sendo contada através de um fio contínuo, geralmente, ordenado em princípio, meio e fim. Neste tipo de imagem, as situações de conflito são resolvidas desembocando em uma solução final.

O outro tipo de imagem, "ótica e sonora pura", desobedece à linearidade da narrativa clássica, porque a história não caminha apenas para uma solução final, mas para várias soluções ou nenhuma. O desenrolar da trama ocorre através de um encadeamento mais livre de ações. A imagem se constitui em ação e reação em si mesma, não precisando de um prolongamento narrativo.

Como a maioria dos filmes pertencentes ao gênero musical da "idade de ouro" de Hollywood (1930 a 1940), *Roberta* desenvolve uma narrativa clássica e possui uma estrutura romanesca. Nas formas romanescas, o encadeamento das cenas segue a lógica da narrativa clássica centrada em um personagem principal ou em um casal. Todas as questões são resolvidas nas situações de conflito.

Nesse sentido e tomando como base a seqüência em análise, *Roberta* constitui situações sensório-motoras, porque a história do filme se desenrola, principalmente, através das ações e reações das personagens principais Haines, Chevenka, John e Stephanie e em torno dos seus romances e intrigas. Assim, do ponto de vista do movimento da narrativa, a primeira seqüência de dança de *Roberta* constituiria situações sensório-motoras, pois as finalidades expressivas das coreografias e os diálogos corporais entre os bailarinos enaltecem a narrativa clássica e linear do filme. Porém, considerando em separado a seqüência de dança, não se torna tão simples afirmarmos tais situações.

No 11 °. plano, Haines e mais dois bailarinos aparecem, alternando as suas movimentações entre dois estados: potencial (corpo em repouso aparente) e liberado (corpo em movimento aparente) como sendo momentos passageiros da atitude corporal; energia em permanente circulação. (Earp 2001).

Essa alternância vai construindo o corpo coreográfico baseado em um diálogo corporal, onde a pausa significa o "silenciamento" de um corpo na escuta de outros corpos que estabelecem uma ampla comunicação, em movimento aparente. A dança então perde o prolongamento motor, ultrapassando assim, a sensação e a motricidade. Nesse sentido, a dança constitui uma situação ótica e sonora pura.

Por outro lado, no 7 °. plano, quando vemos Haines produzindo uma variedade de movimentos, a imagem cinematográfica da coreografia se reverte em experiências de corpo, as quais valorizam o movimento que se confunde com o espaço percorrido. Da mesma forma, o 9 °. plano também privilegia a quantidade de movimentos. Chevenka desloca-se traçando uma diversidade de trajetórias no espaço. Nesse caso, poderíamos afirmar que a dança constitui uma situação sensório-motora, porque o movimento reside no âmbito da sensação e da motricidade.

Esses três planos se inserem em um momento da narrativa no qual o espetáculo desempenha a função de apresentar para Chevenka, a riqueza do repertório da banda que ressalta a dança. Contudo, apesar da

dança estar inserida no rumo linear da lógica narrativa, o movimento coreográfico aparece, de modo que transpomos a barreira da realidade e viajamos para o mundo onírico das coreografias.

Mesmo nos 7.º e 9.º planos, em que vemos Haines e Chevenka somente em movimentos liberados, saímos do mundo real e seguimos junto com eles, em uma viagem pelo universo das poesias corporais, que escapa à lógica narrativa. Como é que, então, a dança nos retira da realidade posta pela narração, se o movimento coreográfico não ultrapassa a concretude da mecânica corporal, no nível da sensação e da motricidade?

Segundo Deleuze (1990), a dança nos transporta da realidade para o mundo dos sonhos, tanto nos filmes de narrativa clássica, quanto nos filmes de narrativas não-lineares. Com base na idéia de sonho, Deleuze atribui à dança a faculdade de, incondicionalmente, provocar no espectador e no ator-bailarino uma viagem onírica, o que por sua vez, impede um encadeamento muito rigoroso da trama. O encadeamento lógico da narrativa clássica e a impressão de realidade são rompidos com a aparição da cena onírica de dança. Porém, a dança tanto pode expandir o movimento individual do ator para o movimento de mundo, retornando à situação motora individual, como pode transcender a motricidade do ator, expandindo o movimento para além do prolongamento motor.

Na seqüência em análise, os três planos em que a dança predomina sobre a música mostram os movimentos coreográficos dos bailarinos, retirando-nos e a eles da história do filme e, levando-nos para o universo da poesia corpórea. Porém, nos 7.º e 9.º planos, ao mesmo tempo em que a dança expande os movimentos dos bailarinos, conduzindo-nos para o onirismo coreográfico, ela nos faz retornar a concretude do mundo real, no caso, à narrativa, como uma guia da nossa atenção, para um acompanhamento conciso das resoluções dos conflitos colocados no filme.

Desta forma, esses trechos da seqüência ressaltam a coreografia que constitui situações sensório-motoras, na medida em que os movimentos coreográficos se alojam, principalmente no universo quantitativo do aparelho locomotor, não extrapolando assim, o nível superficial da motricidade dos bailarinos. Conseqüentemente, os movimentos não perdem, definitivamente, o prolongamento motor, porque eles reforçam constantemente, o contato direto com a lógica narrativa, reduzindo assim, as possibilidades da expressão coreográfica, para além das articulações mecânicas.

Já no 11.º plano, a imagem mostra o corpo coreográfico sendo construído, a partir da alternância entre o movimento potencial e o movimento liberado. As coreografias aparecem transcendendo a motricidade situada no nível mecânico-motor dos corpos dos bailarinos, reportando-nos para o onirismo coreográfico, onde o movimento ultrapassa a dimensão física quantitativa e ganha uma dimensão espiritual qualitativa, constituindo assim, uma situação ótica e sonora pura.

Com base na análise realizada, seguem algumas conclusões.

As coreografias são vistas dando uma consistência ao movimento narrativo, que ele não teria sem a inserção da dança. A dança aparece autônoma, sem precisar atrelar-se à história do filme. Verificamos o processamento das informações narrativas nos corpos dos bailarinos, compondo diálogos corporais, sem

recorrer ao discurso verbal. A imagem mostra a dança com uma capacidade de comunicação própria, que transcende o mundo no qual se inscrevem as palavras.

A predominância dos movimentos liberados sobre os movimentos potenciais constrói o corpo coreográfico que induz a reprodução de situações sensório-motoras, submetendo o espectador à lógica narrativa da história que está sendo contada. Nos poucos momentos em que a imagem mostra o movimento potencial, o corpo coreográfico gera situações óticas e sonoras puras, nos permitindo fugir da realidade posta pela narração e viajar, junto com os atores, para o universo onírico da dança.

#### Referências

DELEUZE, Gilles. *Cinema. A imagem – tempo*. SP. Ed. Brasiliense, 1990.

EARP, Helenita Sá. *Teoria Fundamentos da Dança*. In: Earp, Ana Célia Sá. Programa de Dança Contemporânea UFRJ, 2001.