

O BAILE OU A DISSEMINAÇÃO

RESUMO

O artigo tenta mostrar alguns aspectos da imagem a partir do filme de Ettore Scola, *O Baile*, salientando o conceito de nação descentrada e o efeito de desterritorialização.

RÉSUMÉ

Cet article essaie de montrer quelques aspects de l'image à partir du filme d'Ettore Scola, *Le Bal*, mettant en relief le concept de nation descentrée et l'effet de desterritorialisation.

* Prof. Adjunta do Departamento de Semiótica e Teoria da Literatura. FALE/UFMG. (aposentada).

*"Le régime signifiant du signe a une formule générale simple: le signe renvoie au signe, et ne renvoie qu'au signe à l'infini."
Deleuze/Guattari*

Uma cena fotografada, posta na parede como memória. A história do filme se entrelaçando à História, especificamente a História do Cinema. Processos metonímicos e metafóricos de um baile-signo. Um baile que traz o espectador a memória de bailes, outros bailes. Parte pelo todo; todo pela(s) parte(s). História contada pela imagem através do espelho-filme.

Costume, vestuário, dança, gestos, música, entre outros sistemas emióticos, *O Baile* traça em sua narrativa rastros do tempo. Representações que se agenciam de um quadro para outro entre os fotogramas de um texto-filme cujas singularidades, marcadas por épocas diferentes, caracterizam não somente um tom universal, mas também, e sobretudo, a possibilidade da travessia dos limites de sentido.

Um filme sem língua, sem signos verbais, sendo verborrágico pelo excesso de signos não-verbais, *O Baile* se faz pelo olhar, pelo cinésico da imagem-movimento e nos propõe análise de complexas relações entre passado e presente, memória e acontecimento. Olhar de algum lugar, que leitor/espectador escolhe conforme sua identificação. O diretor Ettore Scola traça uma grande narrativa, a partir de pequenas narrativas fractalizadas no tempo e no espaço. Seguindo uma tradição felliniana, em *Amarcord*, o diretor *O Baile* recorre à memória para ancorar seus personagens na História. Personagens sem nomes, indiferenciados, mas marcados pelo seu tempo.

Sem rivalizar com o olhar, a audição está referida à linguagem do filme. Dança-se, gestualiza-se, e o corpo dos atores/personagens passam a ser

mediadores da História. Da pequena História (migalha?) que contém cada micro-narrativa filmica.

Corpo e alma dos personagens se refletem e se refratam no espelho. A identificação, através da imagem do espelho, (1as. cenas do filme) com o espectador é o primeiro sinal da proximidade dos corpos.

Diferentemente de Antonioni que vai ao interior dos personagens pelo comportamento, Scolla mostra como o corpo vai-se dizendo através de poses e posturas. A imagem-tempo é levada às últimas consequências dos corpos – o tempo no corpo – a memória do corpo.

Grotesco, gracioso, belo, feio, o corpo n' *O Baile* torna-se História – teatro da linguagem – de quatro décadas.

O Baile propõe a questão das fronteiras culturais, o imaginário de nação. Mostrado aparentemente como território marcado o salão d' *O Baile* vai aos poucos passando a desterritorializado, quando nos é apresentado como espaço onde se inscrevem signos e subjetividades com suas redundâncias através de corpos, sobretudo faces, em grande close, que são norteadores de sentidos.

Desterritório que se instala, onde os sentidos atingem sua pluralidade pelas imagens criadas através do olhar que o texto fílmico oferece. Olhar que constrói o nosso através de signos culturais reconhecidos dentro do tempo, fazendo percorrer trajetórias cuja semiose não se esgota, mesmo que cercada pelo contexto das diversas épocas.

O Baile, pelo gestual, é cinema e, simultaneamente, cena teatral. Scolla resgata a velha questão da diferença entre arte cinematográfica e da arte teatral. A. Bazin, Panofsky, S. Sontag, entre outros críticos de arte discutem essa questão em vários textos, mas todos, de maneira geral, centram-se no ator, ou na submissão de uma arte (cinema) à outra (teatro).

A representação teatral é alinhavada pelas estilizações e exagero de gestos, através da transcrição fílmica. O salão do baile como palco não é estático, nem nossa relação de espectador com o espetáculo que ali se vê é fixa. Há uma imobilidade, vemos o que ocorre naquele salão, mas simultaneamente nossos olhos se identificam com as lentes da câmera.

O uso contínuo do espaço que caracteriza o teatro, está presente no filme, mas o tratamento desse espaço é descontínuo, porque se trata de cinema.

Teatro filmado ou teatro cinematográfico? – eis a armadilha que Scolla nos coloca.

Bazin em "O Cinema"¹ diz-nos em um de seus ensaios que *"as formas cômicas constituem na história do teatro filmado um problema à parte, provavelmente porque o riso permite à sala de cinema constituir-se em*

consciência de si mesma e apoiar-se nele para encontrar algo da oposição teatral”.

O gesto caracteriza o social e o cultural, põe o corpo se fabricando e fabricando a narrativa. É gesticulando que o personagem vai se caracterizando. O corpo se faz pictórico e parapictórico. O gesto é teatral, musical, político e ideológico. A personagem míope (cega) não aceita dançar com o militar nazista ao tocar seu uniforme e suas insígnias.

Pelo gesto, a memória se faz e se refaz incessantemente. Corpo e alma dançam naquele salão. A Pantomima, rede se gestos, alinhava caricaturalmente os personagens. Porque a caricatura? N' *O Baile* a representação é burlesca. O cinema cria a ilusão, podendo deformar os signos, enganando o telespectador. Daí também o pastiche, possível característica do signo visual e do signo musical, se mostra na trilha sonora, uma espécie de representação composta de músicas tiradas algumas vezes, de vários filmes reunidos, ou músicas de grande êxito, em rápida sucessão, dando as sequências do filme sua densidade temporal.

Contando a história da música popular, da dança, da moda e do cinema, esse filme apresenta intertextualmente figuras imediatamente identificadas pelos espectadores. Intertextos filmicos que colocam Ginger Rogers e Fred Astaire, entre outros, dentro da História do cinema e dentro da narrativa, comum ao grande público.

As Revistas *Cineview* e *Cinemim* nos remetem à revista *Cinelândia*, lida nas décadas do cinema hollywoodiano com frequência pelos cinéfilos brasileiros e fãs de artistas em todo o mundo. Os signos aproximam culturalmente os espectadores. Desse modo os corpos culturais introduzem a série do tempo – mostram como este se revela no movimento da História: *“A atitude do corpo é como uma imagem-tempo, que introduz o antes e o depois, no corpo, série do tempo; o gestus, porém, já é outra imagem – tempo, ordem ou ordenação do tempo, simultaneamente de suas ontas coexistência de suas lençóis.”*²

O corpo como signo, como receptáculo de signos codifica as séries: código a código dentro das representações histórico-culturais. *O Baile* faz desfilar corpos sustentados pela paixão. Todos os personagens são (estão) cozinhos no meio do salão e se entregam à dança como meio de estarem com o outro.

Ontológico em sua radicalidade na concepção do ser e na abordagem do tempo, esse filme se sustenta na existência semiótica das formas que apresenta. O corpo sendo mediador por excelência da paixão e da morte caliza a semiose fílmica.

Movidos por pulsões e fantasmas esses corpos constroem a narrativa dramaticamente, entre o riso e a lágrima, e tensionando a narrativa como

se fosse um grande romance proustiano, entre signos de amor, do ciúme, da dor, da memória, do tempo.

Na redundância dos signos os sentidos vão se disseminando. Nesse processo de produção incessante de sentidos, o sentido de nação é marcado pela dimensão político-ideológica e como signo indicativo de condição histórica ultrapassa os limites definidos de épocas determinadas e de fronteiras culturais. *O Bqile* fotograficamente instaura um “punctum” na cena de fervor patriótico durante a Segunda Guerra.

A bandeira francesa passa de mão em mão e com tal paixão que o signo alcança seu limite máximo e se dissemina no que a narrativa fílmica da imagem-tempo nos apresenta a seguir: o conceito de nação como construção cultural centrada se caracterizando a partir de um espaço-nação descentrado. Não tão somente França, mas Europa, América do Norte ou América Latina. Como se o cinema como grande potência mediática não mais realizasse a diferença cultural ente as nações, mas asumisse enquanto totalitarismo através de signos indiferenciaidores.

A territorialidade de nação codifica, marca os corpos se sua história se inscreve nos corpos, tatuando, recortando. O desterritório se realiza através de outros sentidos, que percorrem a narrativa. A trilha sonora marca essa operação de linha de fuga, com o swing, o rock e os ritmos estilizados da América Latina. Trata-se de um deslizamento de sentidos que se comunicam através de imagens sonoras.

Scolla apresenta o que Deleuze chama de memória-mundo, construída por séries de tempo presente-passado-futuro³ e de gestos que as reúnem como limite. As imagens tanto visuais como sonoras se encadeiam por cortes e formam um mundo prolongável: o limite como intervalo é compreendido como o fim de uma época e início de outra. O tempo-memória, como medida do movimento, realiza a imagem clássica e simultaneamente, a torna moderna na reinvenção do flash-back. Traduzindo, através das imagens, os sentidos desses recortes no tempo, Scolla manifesta a cronotopicidade (do pensamento). O grande tema – O Tempo – encontrado através da música e do cinema parece indicar que esse poeta-filósofo do cinema nos conduz, como Proust, ao signo – objeto de um encontro. Identificados, territorializados e simultaneamente desterritorializados, no sentido de desnacionalizados, estrangeiros, os signos se revestem de contingências que devem ser traduzidas, decifradas conforme os espaços culturais. Ao fazer essa redução, Scolla cria um texto fílmico aberto à aventura semiológica, ou seja, a memória do espectador age sobre a memória do filme, produzindo sentidos. Os signos ali estão heterogeneamente relacionados. Um gesto-signo corresponde a outro gesto-signo de um corpo para outro, de um tempo a outro tempo.

O tom é múltiplo. Simultaneamente do sério ao cômico, e vice-versa, o movimento da narrativa se dá do piegas ao patético. Como o tom caricatural

J põe em relevo o popularesco das figuras o filme nos provoca o riso ligeiro, entre a seriedade e o cômico dos corpos e cenas.

Backtin em "*Estética da Criação Verbal*"¹ aponta para o caráter social do riso e sua aspiração à comunidade, ao universal. Diz ele:

"As portas do riso estão abertas a todos...o riso só pode unir, não p[ode] separar... Tudo o que é autenticamente grande deve comportar um elemento de riso, caso contrário fica ameaçador, aterrorizante ou grandiloquente..."

O filme de Scolla desloca a questão etnocêntrica e fonocêntrica através desse limiar entre o verbal e o não verbal. Cada fotograma, como fotografia, se dissipa e se desfaz no tempo, na memória. O filme resgata o tempo vivido por muitos públicos em diferentes nações; apresenta a solidão como uma categoria do ser; faz deslizar sentidos como o de nação centrada e propõe um cinema como memória a partir de uma semiótica do gestual alinhavada pela dramaticidade, que oscila entre o cômico e o trágico.

A disseminação é então encontrada através do tom universalizante que se estende através dos dignos em virtude do isocronismo que ocorre face à multiplicidade dos media. Por outro lado, o discurso de Scolla problematiza a lógica de "desterritorialização" face à lógica de relocalização, isto é, recomposição dos espaços particulares (nacional e local) como unidades de significação para as identidades coletivas. *O Baile*, um filme sem língua, característica da territorialidade, propõe ao espectador como sujeito produtor de sentidos a língua que bem lhe aprouver.

A diferença etno-cultural enquanto correspondente a uma identidade histórica e geograficamente determinada é submentida à tensão pelo filme. No processo de desterritorialização, esse filme constitui-se em matriz universalizável, já que combina traços identificadores através de formas discursivas preexistentes da parte do campo cultural do espectador.

NOTAS

¹ BAZIN, A. *O cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

² DELEUZE. *Imagem-Tempo*, p. 234.

³ Sua concepção de História é a de temporalidade linear e contínua, evoluindo discursivamente e tendo como referente básico o salão de baile.

⁴ BACKTIN, M. *Estética da criação verbal*, p.374.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS



IMPrensa UNIVERSITARIA

Caixa Postal 1621 - 31270-901 - Belo Horizonte - Minas Gerais - Brasil