

Cantando e dançando na chuva

Ney Costa Santos

What a glorious feeling!
(Arthur Freed/Nacio Herb Brown)

1

Cada vez que revejo em aula a sequência famosa de Gene Kelly em *Cantando na chuva*, mais me pergunto o porquê da permanência de seu fascínio e da intensa vitalidade que dela transborda. Embora o modo de cantar, o sapateado, a luz, a coreografia sejam típicos do cinema de entretenimento de Hollywood da época dos grandes estúdios, muitas vezes percebi os olhos brilhantes, os sorrisos deslumbrados de meus alunos e certo dia, ao final da sequência, a sala inteira aplaudiu.

Todos jovens de 19, 20 anos, na segunda década do século XXI.

Que segredo guardaria essa sequência tão marcante na história do cinema?

Dela emana fascinante entusiasmo, no sentido etimológico da palavra grega *enthousiasmós*: aquele que está tomado pelos deuses. Essa é a impressão que a sequência, rigorosamente construída, transmite ao espectador, seja ele quem for e em que tempo for.

O filósofo francês Clement Rosset em seu livro *Alegria: a força maior* retoma, em uma linha nietzschiana, a questão da alegria como valor vital. E essa reafirmação da alegria como atitude fundamental para a existência humana, decorre da afirmativa de Nietzsche de que não há qualquer sentido ou finalidade para a vida humana, mas que é preciso viver como se houvesse. Ao invés de mergulhar nas águas turvas da melancolia e da depressão o homem, ao constatar essa ausência de sentido, torna-

se afinal alegre pela possibilidade de poder construir modos de afirmar a vida, de celebrar os momentos de plenitude da existência. Esse poder, esse saber, essa gaia ciência, o torna jubiloso e o conduz a um estado que Nietzsche chama de beatitude e celebra como algo saudável para a vida.

No que concerne à beatitude, podemos dizer que ela é, em Nietzsche, o pensamento fundamental, em torno do qual se organizam e se hierarquizam os outros pensamentos; sabemos também que ele consiste em uma adesão pura e incondicional ao real, que não passa pelo pensamento de uma providência, nem, é claro, de uma filosofia da história, mas implica, em compensação, um conhecimento do trágico. No que diz respeito ao conhecimento do trágico, sabemos que ele não é considerado por Nietzsche como uma mutilação da alegria, uma parte de beatitude subtraída a ela mesma pelo efeito do sofrimento, mas constitui, ao contrário, um acréscimo de gáudio que prevalece sobre o sofrimento, como o pensamento da vida prevalece sobre o pensamento da morte, apresentando-se assim como um teste de beatitude, uma “prova” no duplo sentido do termo, de provação e de prova – ou seja, como uma experiência crucial, no sentido de Bacon (Rosset, 2000:43).

O hino de celebração e aprovação à vida da sequência famosa de *Cantando na chuva* vai além daquilo que motivou a euforia – a revelação do amor e de um sentido para a vida – de Don Lockwood, personagem de Gene Kelly, e contradiz de modo pleno a observação cética de Rosset: “Perdida entre o demais e o pouco demais a dizer, a aprovação da vida permanece para sempre indizível. Toda tentativa visando exprimi-la dissolve-se, necessariamente, em um balbucio mais ou menos inaudível e ininteligível...” (Rosset, 2000:9).

Ao contrário, Gene Kelly celebra a plenos pulmões e pernas, com o corpo todo, e à medida que vai dançando e cantando, essa celebração vai se ampliando quase que cosmicamente. E, sim, talvez nesse sentido se pudesse falar da revelação de um momento sagrado em que a adesão total à vida se revela e se expande jubilosamente.

Não importa a chuva. Ela não é uma circunstância impeditiva, ela é uma bem-vinda parceira de Gene Kelly. As goteiras, as torrentes d’água que descem dos telhados e das lonas das lojas, o guarda-chuva também parceiro da dança, as poças pisadas e chutadas como uma criança brincando alegre e sem freios. A chuva não faz com que Kelly busque abrigo, se proteja do toró; ela é um elemento chave em sua celebração. “Que as nuvens se desfaçam e que passem, estou feliz novamente” diz a canção, reafirmando a alegria plena daquele momento. Plenitude é uma palavra reveladora. O rigor com que a sequência é construída, não passa para o espectador a sensação de algo mecanicamente planejado e detalhadamente elaborado. Ao contrário, parecem naturais e espontâneos os movimentos da câmera e os de Kelly

durante os 10 planos que compõem a sequência; a maneira como a trilha acompanha os movimentos e as situações coreografadas, tudo serve à concepção de decupagem elaborada por Kelly e Donen. Tudo vai em um crescendo e, ao final, a dança e os metais estridentes da orquestra, transmitem ao espectador o júbilo, a alegria da personagem por poder viver aquele momento tão pleno da vida em que todas as esferas parecem se harmonizar.

A dança de Kelly, ao atingir essa dimensão, adquire o sentido de revelação de algo que é raro, que se oculta, que não se revela com frequência. São as situações em que o Sagrado emerge em meio ao Profano, longe de qualquer ritual, culto ou manifestação religiosa formal e preenche todas as brechas em que o cotidiano se infiltra.

Mas, de repente, um policial se aproxima e, feito uma criança surpreendida em uma traquinagem, Kelly para de chutar as poças, faz um olhar de menino levado, sorri e se afasta cantando “I’m singin’ and dancing’ in the rain”. Nada além disso, mas tudo isso. A lei, representada pelo policial, cruza os braços, olha para Kelly que se afasta e volta para a vida. Ao perceber a importância da mobilidade Clement Rosset, embora sempre portando uma suave ironia cética, reconhece que “O sabor da existência é o do tempo que passa e muda, do não-fixo, do jamais certo nem acabado; aliás, a melhor e mais certa ‘permanência’ da vida consiste nessa mobilidade” (Rosset, 2000:20).

Freud fala do poder do humor como afirmação da vida, um drible nas pulsões de morte; Garrincha jogava o futebol da alegria e do improvisado em um esporte em que há treinamento, tática, objetivo de vitória; Nietzsche não acreditaria em um deus que não dançasse; Murilo Mendes, em um poema de 1935, escreve que “Deus de onde tudo deriva é a circulação e o movimento infinito”. É a Dança como entrega e atenção aos fluxos da vida. Todos esses movimentos se opõem às concepções da existência humana como “um vale de lágrimas”, ou “um mundo de provas e expiações”. Como no verso de Ungaretti, “a morte desconta-se vivendo”.

Onde Nietzsche não reconhece a ação de uma Providência, um poeta místico do século XIII, Jacopone da Todi, celebra a Presença e vai expressar com certa precisão o estado de alma daqueles a quem o amor invade. Nascido em Todi, na Úmbria, por volta de 1230, Jacopone da Todi formou-se em direito pela Universidade de Bolonha. Em desespero pela morte trágica da bela e amada esposa, ele vaga durante anos, de ermo em ermo, transpassado de dor, cometendo extravagâncias, até ingressar na ordem de São Francisco, onde abraça a causa dos frades espirituais. Após anos de luta contra seus inimigos na Igreja, é jogado por cinco anos em um cárcere imundo. Ao sair da prisão, velho e enfermo, abriga-se no convento dos frades de Collazone quando, afinal, cessam a revolta e agitação. Sua alma agora se consome e se expande no amor a Deus. Uma louca alegria.

Ó júbilo do coração – que faz cantar de amor
Quando o júbilo se aquece – faz o homem cantar
E a língua até gagueja – nem sabe o que falar,
Mas dentro não pode guardar – tamanha é a doçura.

Quando o júbilo está aceso – tanto faz o homem clamar
E o coração preso de amor – já não o pode comportar:
Estridente o faz gritar – vergonha não tem nenhuma,

Quando o júbilo o tem preso – um coração rendido
O povo o tem por lesado – julgando-lhe o falar
Um modo desmedido – de quem é só quentura

Ó júbilo, doce gáudio – que invades nossa mente,
O coração, por sábio – calar vê conveniente:
Mas sofre-o impaciente – que o clamar procura.

Quem não tem disso usança – te crê enlouquecido
E que já sem pujança – te pões desvanecido;
Que um peito dentro ferido – de fora ninguém calcula.
(Jacopone da Todi In: Ungaretti, 1996:71)

Quando Jacopone atinge esse estado de alma, Giuseppe Ungaretti comenta que

É uma imersão na embriaguez, livre agora de traições. E o coração renova-lhe as palpitações musicais, mensurando a cada estrofe a profundidade infinita dos silêncios que pela sua nova palavra de amor o circundaram. O seu coração finalmente está de posse de *smesuranza* [desmedida] de amor, isenta de limitações, quer corporais, quer espirituais, por efeito da imensidade do amor, do amor divino (Ungaretti, 1996:71).

Em Nietzsche, a adesão plena à existência; em Jacopone da Todi, o júbilo perpassado por uma espécie de amor cósmico e total. Em ambos, uma divina embriaguez. Tocam-se nos extremos o poeta/filósofo e o poeta/místico, ambos celebrantes da vida.

A alegria é a prova dos nove. Nove fora tudo e nada. Dançar e cantar na chuva. Dançar na chuva e com a chuva e apesar dela. Dançar o paradoxo. Tornar possível o júbilo, a alegria pelo preenchimento, ainda que breve, daquela falta, cesura essencial que nos move e marca, mas que ao dançarmos e cantarmos na chuva, por instantes, driblamos em desmedida.

Cantando na chuva é um musical realizado em 1951 pela unidade de produção de Arthur Freed, para a MGM, e aborda um momento crucial da história do cinema, a chegada do filme sonoro, a autenticidade das relações entre som e imagem. Nesse momento de transição, Don Lockwood, o personagem de Gene Kelly, está profundamente desiludido com os rumos que o cinema está tomando. Ele, um astro do silencioso, fracassa tremendamente quando a versão sonora do filme em que atuara é um fiasco agravado pelas inadequações técnicas e as canastrices dos atores. Lockwood conclui que apenas caras e bocas e gestos exagerados não são suficientes para fazer dele um ator. Mas, de repente, o som, que parecia um inimigo que chegara para encerrar a sua carreira, pela ação e imaginação de Kathy Selden, sua namorada, e de Cosmo, seu amigo, revela-se um aliado. É possível dublar a voz esganiçada e terrível de Lina Lamont, a personagem de Jean Hagen. Num repente, confluem a descoberta da paixão e a solução para o impasse profissional que atormentava Lockwood e ameaçava destruir sua carreira. Desse encontro sobreveem a alegria, a celebração, a dança.

A tendência auto-reflexiva é certamente outro dos motivos da permanência e do encantamento de *Cantando na chuva* como um dos filmes mais queridos do cinema. Sua maneira de contar a história de uma passagem fundamental do desenvolvimento técnico do cinema, usando para isso a linguagem do musical é um feliz achado.

Mas o momento emblemático do filme é o da sequência de *I'm singin' in the rain...* embora haja outros tantos momentos brilhantes de música e dança no filme.

Kelly explicou mais tarde, que para ajudar a criar o clima exato “pensou em crianças espadanando água nas poças e decidi que seria criança de novo durante a realização do número” (Wollen, 1995:19).

É como se ele se identificasse com elas no prazer anárquico de chutar as poças d'água e dançar loucamente, até ser reprimido pelo olhar de censura do policial que se aproxima.

Resta naturalmente que a alegria habitual está no mais das vezes, ligada a uma causa, a um motivo de satisfação... daí não resulta, necessariamente, que a alegria, assim obtida, se esgote na feliz circunstância que a provocou (Rosset, 2000:11).

Quando Kelly para de dançar, volta para a vida comum e a sequência termina, o filme deixa no espectador exatamente essa alegria que não cessou e que permanece algum tempo com ele e que retorna quando rememorada. Essa alegria compartilhada pode ser outro dos segredos do filme, aquilo que faz com que cantemos, por um tempo, a primeira frase da melodia, que também tenhamos vontade de chutar as poças d'água e dançar. É um momento de passagem do particular ao geral, de uma felicidade

simples a um tipo de bem-estar cósmico. O domínio do *timing* emocional em toda a sequência é absoluto. Não há, como em algumas cenas belíssimas de Fred Astaire e Ginger Rogers, o mais leve sinal de melancolia ante a percepção da fugacidade do amor, instantes que permeiam, silenciosamente, os momentos de corte e sedução amorosa que eram o mote, a ideia básica das coreografias do casal naqueles filmes. Em *Cantando na chuva*, a linha emocional vai da alegria ao júbilo em fluxo contínuo.

3

Quando o Nietzsche, pela voz de Zaratustra afirma que “só acreditaria em um Deus que soubesse dançar” o alvo de seu sarcasmo é o deus antropomórfico de túnica e longas barbas brancas. Mas Nietzsche bem sabia que alguns deuses dançavam, como o seu querido Dionysos; que a dança era em sua origem essencialmente ritualística e religiosa, uma forma de ligação, de conexão com o Sagrado. Mais que a ironia dirigida a uma determinada concepção de divindade, Nietzsche indicava a origem sagrada da dança e seu poder de provocar estados impossíveis de serem atingidos pela via da racionalidade ou pelos rituais e práticas das religiões tradicionais.

O filósofo Charles Feitosa, atento e arguto pensador das relações entre a filosofia e a dança, afirma que a filosofia esqueceu a dança “porque ela é dinâmica e a verdade costuma ser estática. Para pensar a dança é preciso um pensamento em movimento”. Pode a dança chegar a uma verdade extática e ser essa verdade estática?

A dança é capaz de dizer a verdade? O que é a dança afinal? A dança escorrega, evita a conceituação. A dança tem um caráter não-verbal, quando podemos dizer algo, não precisamos dançá-lo, já que o que é dançado, não pode ser verbalizado, sua lógica não é da essência, mas do acontecimento. Toda dança acontece no instante, só existe na execução. Essa execução não pode ser traduzida, a não ser de maneira insuficiente, em notas (como as musicais). Trata-se de uma série de “agoras” escapantes e irrepetíveis (cujo caráter performático não pode a rigor ser capturado nem pelas mais avançadas técnicas de filmagem). A dança promove uma suspensão do tempo cotidiano (Feitosa, 2001:34).

Em *Pina*, filme dirigido por Wim Wenders, vemos como os bailarinos do grupo procuram intensamente dançar sentimentos, impressões, angústias que só se verbalizam, e quando se verbalizam, com extrema dificuldade e sofrimento; a técnica do 3D aproxima o espectador da ação, o faz próximo àquilo que é dançado, mas os “agoras escapantes e irrepetíveis” são expressos tão somente pelo corpo dos bailarinos.

Nietzsche diz frequentemente que os filósofos temem e odeiam o corpo, toda arte está relacionada com o corpo, seja sob o aspecto da percepção sensorial,

seja sob o aspecto dos afetos mais fundamentais, tais como a alegria, tristeza, a angústia... Ora, talvez a dança seja a forma de manifestação artística que guarda a ligação mais íntima com o corpo. É a única forma de expressão em que o corpo do artista se torna plenamente uma obra de arte. Ainda segundo Nietzsche, toda história da filosofia pode ser resumida como uma má interpretação do corpo. Isso talvez ajude a responder por uma outra via a incúria frente à dança. Enquanto se dança, o corpo não é uma “coisa extensa” cartesiana ou um instrumento da alma ou da mente, e enquanto se dança não temos alma, nem mente. Dançar é a forma mais efetiva de superar a metafísica (há de se recordar isso na próxima vez em que estivermos dançando). Na dança se mostra toda a inteligência do corpo. Se a dança se reduzisse a movimentos aleatórios, então não seria nem dança, nem arte. A dança é uma mistura estranha de espontaneidade e de elaboração. O homem é o único ser que dança. O homem é capaz de dançar porque existe no modo de um corpo que pensa. O desprezo da filosofia pelo corpo e por sua irredutível sensualidade traduz-se em indiferença pela dança (Feitosa, 2001:35).

Ainda que se considerasse a inexistência de sentido, ou finalidade à existência humana, a dança, ainda assim proporcionaria, paradoxalmente, um acerto de fluxos, uma circulação de variáveis e possibilidades, um esculpir de gestos em determinado tempo, um alívio, que, por vezes, pode nos arremessar ao gáudio, ao júbilo e à beatitude. Seria então esse estado, um acontecimento na esfera do Sagrado?

Em um pequeno grande livro sobre *Cantando na chuva*, pleno de informações e sugestões de abordagem, Peter Wollen resume a sequência famosa:

A pantomima é elevada à dança, sem dispensar inteiramente alguma participação da fala, que, em forma de canção, serve ao mesmo tempo de antecâmara entre o diálogo e a pura dança, e como uma maneira de “enunciar a tese”, de modo que a dança emerge da fala. Ao mesmo tempo a dança faz uso dos objetos da rua – o guarda-chuva, o poste, a figura na vitrina da loja, o meio-fio, as poças d’água. Assim a dança, o movimento “absoluto” do corpo humano, que é dominante na sequência, se liga, pela contextualização e caracterização, ao enredo e, ao mesmo tempo, o corpo humano é integrado, por gestos e movimentos, ao mais amplo campo visual de objetos inanimados.

A sequência é predominantemente visual – o espetáculo do corpo humano em movimento – mas também faz uso de fala e de música. O movimento não é completamente “arbitrário”, como na dança “pura”, mas sim “natural” ou mimético, baseado na personagem, tanto quanto possível. Ao mesmo tempo, o corpo humano forma uma espécie de aliança com a natureza inanimada, tornando os simples objetos ou elementos do cenário seres expressivos e às vezes

até antropomórficos. Finalmente, a coreografia do corpo humano se adapta à coreografia da câmera, de modo que o movimento do quadro e o movimento dentro do quadro são precisamente articulados entre si (Wollen, 1995:80-81)

Talvez a razão do fascínio e da permanência dessa sequência no imaginário das plateias e do misto de surpresa e alegria que causa nos mais jovens que a veem pela primeira vez, seja essa impressão de aprovação da vida em si, a percepção de que ela pode nos oferecer momentos assim, a possibilidade de poder expressar-se com tanta potência através do corpo humano em movimento, corpo frágil e transitório, superando momentaneamente a consciência da finitude. Uma irresponsabilidade infantil inunda a cena. O sapateado preciso, técnico, calculado, transforma-se em uma anárquica travessura. Chutes e pontapés nas poças e estamos tão livres e felizes como naqueles inesquecíveis banhos de chuva das tardes quentes de verão de nossa infância.

Diante da lei, simbolizada na figura do policial que nada diz e tudo fala, Gene Kelly para de dançar e cantar, sorri, caminha pela rua e entrega o parceiro guarda-chuva a um caminhante molhado e apressado.

Com Gene Kelly e os espectadores fica a alegria.

Ney Costa Santos

Professor da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

Referências bibliográficas e cinematográficas

Livros

FEITOSA, Charles. *Assim falou Nietzsche: para uma filosofia do futuro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

ROSSET, Clement. *Alegria: a força maior*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.

WOLLEN, Peter. *Cantando na chuva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

UNGARETTI, Giuseppe. *Invenção da poesia moderna: lições de literatura italiana no Brasil 1937-1942*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

Filmes

KELLY, Gene e DONEN, Stanley. *Cantando na chuva*, longa metragem, cor: Direção: Gene Kelly e Stanley Donen; Produção: Arthur Freed; Fotografia: Harold Rosson; Roteiro: Betty Comden e Adolph Green; Direção Musical: Lennie Hayton; Direção de Arte: Cedric Gibbons e Randy Duell; Canções: Arthur Freed e Nacio Herb Brown; Elenco: Gene Kelly, Donald O'Connor, Debbie Reynolds, Jean Hagen, Millard Mitchell e Cyd Charisse; MGM, USA, 1952.

WENDERS, Wim. *Pina*. Documentário de longa metragem, cor. Direção: Wim Wenders; Alemanha, 2011.

Recebido em agosto de 2012

Aceito em outubro de 2012

Resumo

O artigo procura desvendar a razão do fascínio que a famosa sequência de *Cantando na chuva*, passados 60 anos da produção do filme, ainda causa nos espectadores e como a alegria da dança de Gene Kelly, ao celebrar a vida, provoca o júbilo unindo o Profano ao Sagrado.

Palavras-chave

Cinema; Dança; Filosofia; Religião.

Abstract

The article seeks to uncover the reason for the fascination that the famous sequence from *Singin' in the Rain*, after 60 years of film production, yet the spectators and as the joy of dance of Gene Kelly, to celebrate life, causes the rejoicing uniting the Profane to the Sacred.

Keywords

Cinema; Dance; Philosophy; Religion