

A dança do cotidiano na infância ou O meu corpo precisa ocupar espaços

*Aqui o olhar é uma entrada em um
espaço, é uma penetração antes de
ser uma consideração ou uma
contemplação.¹*
Jean-Luc Nancy

A dança. O espaço em volta. Imagens que ficam. Escrita que nasce.

Este primeiro ensaio trata de dois filmes que rondam a minha memória, povoando o que ficou do imaginário do fim da minha infância, filmes que vi pela primeira vez em VHS quando tinha 12 ou 13 anos, época em que comecei a assistir a muitos filmes. Meu ponto de apoio é o filme *Cría Cuervos* de 1976 do espanhol Carlos Saura, mas me debruço também sobre *Le Livre de Marie* da francesa Anne-Marie Miéville de 1985 (curta-metragem que precede o filme *Je vous salue Marie* de Jean-Luc Godard). Dois filmes e duas sequências em que crianças dançam em casa, que me impulsionaram a mergulhar nesta pesquisa, pela memória e a força dessas cenas que nunca esqueci e revi repetidas vezes ao longo desses 20 anos. Imagens que ficaram e que me provocam a escrever sobre a necessidade de colocar os pés no chão, se deslocar, se desdobrar, movimentar o corpo, abrir e ocupar espaços, sobre esta iminência de movimento que é o corpo. Como esse corpo explode em movimento no meio de um filme? E como essa explosão me toca e me impulsiona nesta escrita.

O corpo que não se aguenta trancado, a visão da dança que contagia e os corpos dançantes filmados que ressoam ainda mais, são intuições que estão na origem desta pesquisa e encontram repercussão nessas danças de crianças no cotidiano no meio de um filme. Uma dança que é alívio e resistência, um instante que toca na vida e que é abertura. Um momento de dança na infância, no

¹ "Ici le regard est une entrée dans un espace, il est une pénétration avant d'être une considération ou une contemplation." (NANCY, 2001: 15)

cotidiano da casa, dança que todo mundo dança, abrindo sentidos, formas de vida, formas de ver, viver e sobreviver.

Dois filmes. Duas histórias, duas meninas mais ou menos da mesma idade que vivem momentos de perda e mudança. Ana, em *Cría Cuervos*, tem em torno de 10 anos, perdeu o pai e a mãe em um curto intervalo de tempo, e Marie, em *Le livre de Marie*, tem 11 anos e assiste à separação dos seus pais. Dois momentos de dança. Momentos de refúgio, não simplesmente de fuga, mas de força; de criação de novas formas de ser e estar no mundo.

Marie é filha única. Ao chegar da escola coloca a 9ª sinfonia de Mahler e dança no meio da sala sozinha com sofrimento e potência, como se fosse quase morrer, até ficar caída no chão.

Ana é a personagem principal de *Cría Cuervos*. O filme é marcado pelo olhar forte, penetrante [impenetrável], e expressivo da pequena atriz Ana Torrent. Ana tem duas irmãs e a cena de dança em questão é um encontro, um instante de partilha entre elas. Momentos em que a música ocupa o espaço, toca o corpo e leva ao movimento. Nesta cena, as irmãs dançam em comunhão com o espaço, e o charme da dança do corpo as conduz. Uma dança graciosa, leve, também um instante de diversão entre as meninas. Já a dança de Marie é mais dramática, mais do que um alívio, é uma dança de resistência. Ela está revoltada, inconsolável com a mudança, e sua dança, de certa maneira, reage à separação dos pais. Dois momentos que saltam da tela, dois espaços de corpos em movimento que tocam. Imagens que ficaram. É um começo, o início de um movimento.

A dança é uma dobra no corpo, um pensamento dobrado no corpo, lugar em que o pensamento é corpo, peso, movimento e espaço. Uma forma de subjetivação, de acontecer no mundo. Um espaço onde interior e exterior se tocam. Um possível para o corpo. Uma viagem ao limite do possível da verticalidade, que nos prende ao chão para nos fazer tocar as nuvens. Um possível para uma escrita. Para uma escrita que quer além de falar do corpo, tocar no corpo, no meu corpo, e no corpo outro, meu também, e, no seu, tocá-lo, contagiá-lo, contaminá-lo pelo movimento, tocando no sentido. Uma escrita que quer fazer dançar as palavras na página tocando a extremidade, como se a dança fosse uma força para marcar esse instante, uma forma de deixá-lo cravado. A dança como a ação desse momento. A atualização das virtualidades do corpo. Um lugar possível

da existência.² Uma dança da escrita. No sentido de escrita [écriture], como escreve Jean-Luc Nancy: "não a monstração [monstration], nem a demonstração de uma significação, mas um gesto para *tocar no sentido*."³ (NANCY, 2000, p.19) O corpo em movimento e em movimento de escrita é lugar de existência, e tenta dar lugar à existência.⁴

Isto não é tudo. Pois é *a partir do meu corpo* que sou endereçado *ao* meu corpo – ou então, é a partir dos corpos que o 'eu' de escrita é enviado aos corpos. É a partir do meu corpo que *eu tenho* meu corpo estrangeiro a mim mesmo, expropriado.⁵ (NANCY, 2000: 19)

Os corpos, o meu, os outros, os meus, os seus, existem nesta escrita e neste movimento do corpo que olha-escuta e dança. Espaço de alívio e de resistência. Espaço do possível a ser compartilhado. Um respiro, uma reação, um ataque ao espaço, um salto. O corpo se torna lugar, e não apenas lugar do 'eu', mas dos corpos que se fazem na escrita. Corpo estrangeiro. E do corpo que é a escrita. Que não é mais o meu corpo. E agora que olho e escuto os filmes novamente para me aproximar ainda mais deles, por vezes, com olhos da lembrança, revejo os momentos em que me trancava no quarto, sozinha, e dançava; como essa brincadeira durante o dia era um instante potente de vida. Prática esta que se alastrou por anos, até hoje danço sozinha em casa, mesmo que isso não interesse a ninguém... A dança engendra abertura, produz brechas, lacunas, espaços abertos, espaços para ocupar. Ocupar o espaço da dança constrói o corpo. Um corpo que alivia e que resiste. O interior se revela no exterior, o corpo da dança torce os limites do que parece estar dentro e do que parece estar fora, e o corpo é no movimento, nas bordas, entre.

² Jean-Luc Nancy, em uma conferência sobre o cineasta iraniano Abbas Kiarostami, fala que existência é também o que sai, que a palavra está marcada por este *ex*, que promete um fora, um salto para fora, que é o mesmo *ex* de *exagero*; eu acrescentaria, de algo que precisa *explodir*, que libera, que derrama algo para além do corpo. E ele continua: "... em latin, *ex* é ir até o fim [au bout] como exagerar até o fim ao ponto que não se vê o fim [bout], o extremo é sempre mais longe do que a sua própria extremidade."

³ "'Écriture' veut dire: non la monstration, ni la démonstration, d'une signification, mais un geste pour *toucher au sens*."

⁴ Cf. Jean-Luc Nancy in Corpus "Les corps sont des lieux d'existence, et il n'y a pas d'existence sans lieu, sans *là*, sans un 'ici', 'voici', pour le *ceci*. Le corps-lieu n'est ni plein, ni vide, il n'ai ni dehors, ni dedans, pas plus qu'il n'a ni parties, ni totalité, ni fonctions, ni finalité. [...] ...le corps *donne lieu* à l'existence." p.16

⁵ "Ce n'est pas tout. Car c'est *depuis mon corps* que je suis adressé à mon corps – ou bien, c'est depuis les corps que le 'je' d'écriture est envoyé aux corps. C'est depuis mon corps que *j'ai* mon corps comme à moi étranger, exproprié."

E por que eu preciso dançar? Por que eu quero dançar? Dançar por não se aguentar em si, por não aguentar ficar trancado. Mas o que é ficar trancado? O que está trancado no corpo? A alma? É o corpo que não se aguenta trancado ou algo dentro do corpo que precisa sair que torna o movimento uma urgência? Mas o corpo é dentro e fora, e é cheio de outros corpos. É também uma ideia, "Um corpo é imaterial. É um desenho, um contorno, uma ideia" (NANCY, 2002: 43). "O corpo é visível, a alma, não" (2002: 44). Pelo menos a parte externa do corpo está sempre sob nossos olhos, e na dança o que vemos é este exterior em movimento, que toca o interior, que está nas bordas, que é o caos de um corpo-pensamento dobrado. A dança mexe com a alma e "*espacializa* o pensamento" (BORGES, 2008:146). Cria espaços potentes e possíveis. Visíveis. O pensamento se faz no corpo, o corpo do pensamento, a carne que vibra. Como se o movimento do corpo pudesse ser como sugeriu Rudolf Laban, "a parte visível do pensamento no espaço".

Este corpo que não se aguenta trancado é um corpo cheio de pensamento. "É o mexer-se da alma" (NANCY, 2002: 48). Corpo que não é apenas um, que são corpos, que é espaço e toca o espaço. Corpo que é força, tem sede, fome, prazer, dor, que é cheio de fluídos que correm por dentro e precisa liberar energia no movimento e ocupar espaço. Um corpo que é iminência de movimento e também, é repouso, cansaço. Algo o atravessa que desencadeia o movimento. O mundo toca o corpo e o corpo toca o mundo.

Em *58 indícios sobre o corpo*, Jean-Luc Nancy se pergunta: "Por que indícios em vez de caracteres, signos, marcas distintivas? Porque o corpo escapa, nunca está bem seguro, deixa-se suspeitar [...] Só dispomos de indícios, traços, pegadas, vestígios" (2002: 53) [...] "Porque não existe uma totalidade... são peças, zonas, fragmentos" (2002: 54). E este corpo fragmentado, informe, que escapa, está jogado no espaço, aberto ao espaço, pronto para ser atravessado, tocado, marcado.

Penso neste espaço em nossa volta, quando precisamos nos dar conta dele, quando o corpo precisa se relacionar com ele para expandir, para se ocupar, e mais do que deixar o interior se revelar, deixar que ele o penetre, ter noção do seu contorno, das extremidades que o tocam; a dança marca este espaço. Essa noção do contorno, dos pés no chão, do espaço em volta, enche o corpo aberto e o pensamento se faz no peso, como se ele sofresse a própria força da gravidade.

Quando falamos em ocupar nosso espaço, será que essa dificuldade em ocupá-lo pode vir também de uma dificuldade em ocupar o seu corpo, de se olhar, escutar, e se compreender como corpo, ou melhor, ser um corpo, para além do entendimento da razão? Será a razão a faculdade que nossa alma tem de nada entender do nosso corpo (VALÉRY, 1996: 45)? Mas, e se a alma é o corpo mesmo? Então, como conhecer, cuidar e tocar o corpo? E deixá-lo fluir na imanência, seguir um fluxo para além do pensamento, um fluxo onde o pensamento quer se desenhar no espaço em volta. E que é pensamento também, pensamento em movimento, pensamento *especializado*, produtor de ações, sentidos, subjetividades.

O corpo é a iminência do movimento, uma potência, um ponto de partida. Um corpo parado, um corpo passivo, aberto e espaçoso, que é atravessado pelo contato com o mundo, e desta invasão, sentidos surgem e escapam. E o corpo pode explodir em movimento, dançar, se dobrar, saltar, dar cambalhotas, desafiar a lei da gravidade. O movimento é um possível para o corpo.

Um corpo é uma deflagração (NANCY, 2202: 53). O corpo é o visível, espaçoso, ocupa espaço, se propaga, desencadeia movimentos e precisa atirar tudo no espaço, que seja o espírito, a alma... O que é o corpo está fora, está pelo espaço.

Quando dançamos, ocupamos e nos tornamos espaço. Quando as meninas dançam em *Cría Cuervos* ou em *Le livre de Marie*, a música ocupa o espaço da cena e leva o corpo ao movimento. Os corpos são invadidos pela música.⁶ Uma explosão. Uma irrupção. O corpo é levado, contagiado. No sentido de uma força engendradora pela música e pela escuta dos corpos que começam a fluir no espaço. Uma potência que se atualiza, uma explosão que acontece sem que se tenha que interromper a narrativa, inserida na forma de narrar. Mas de repente, há uma liberação de energia em movimento, e as personagens precisam dar cambalhotas, o corpo precisa ir além, se destrancar e cair no movimento; toda a potência se faz ação e se atualiza na dança. Nesta dancinha que todos experimentamos em um momento ou outro, um instante para se deixar embalar, num canto da casa, uma alegria ou uma tristeza, um *insight* que faz o corpo tremer. Para além de uma

⁶ Nas duas cenas, Ana e Marie colocam uma música para tocar. O fato de uma criança colocar uma música talvez prenuncie uma dança, “vou ouvir uma música”, mas, certamente, anuncia um lugar de prazer, de distração ou de consolo.

forma de dança [pensando em relação à dança como coreografia], é antes, um arrebatamento do corpo, uma manifestação que toca no sentido, faz nascer sentidos. Corpos que são campos de forças atravessados pela paisagem em volta, que tocam o espaço e criam novos espaços, como se o corpo dançante fosse o corpo das intensidades e das vibrações. Não apenas das altas intensidades, mas também das pequenas e micro intensidades.

A dança de Ana com as irmãs é como um alívio, tem uma leveza que está no rosto das meninas, um respiro. Não é uma dança expansiva, os movimentos são comportados, apesar de ser um ato de desobediência à tia que mandou abaixar a música. A dança de Marie é um instante de resistência, uma potência de sofrimento, ela não aguenta e precisa expandir. Seus movimentos fluem quase que tragicamente e não parecem aliviá-la. A força dessas danças não está apenas nos grandes movimentos, está também nos micro movimentos, nos olhares, nos sorrisos, na maneira como as meninas ajeitam as mãos no ombro ou na cintura uma da outra, no simples inclinar de cabeça da Ana ou nos dentes cerrados de Marie, em toda a delicadeza do corpo infantil, numa certa timidez de Ana, onde a efervescência aparece na própria dança contida e elegante [imitação do mundo dos adultos], ou no movimento dos longos e cheios cabelos de Marie que acompanham e fazem também a sua dança, quase raivosa.

A dança como coreografia, aponta Jean-Luc Nancy, é uma espécie de transe sistemático e não alucinado, pois a coreografia é de certa forma um pensamento construído [e criador] para o corpo em movimento, uma organização de movimentos no espaço, apesar de todo o fluxo. Uma escrita da dança. E como sempre lembra meu professor de balé, Jean-Marie: "solte, mas não surte!" Não vamos enlouquecer, mas vamos soltar as amarras, desfazer os nós do corpo, abrir espaços organizando e desorganizando o espaço em volta. A dança de Ana e suas irmãs, neste sentido, é menos solta que a de Marie, elas já viram os adultos dançando e reproduzem, Irene, a mais velha, que está na virada da juventude, puxa esta dança de casal. Já a de Marie é como um salto no escuro, ela está em busca de um movimento que desconhece, que nasce e ela se deixa levar para além, em uma espécie de transe não tão sistemático assim, a sua dança tem a força de uma catarse.

A catarse em movimento, o caos em movimento, o corpo é o que podemos sentir do que é um corpo. Se não há a fala que escapa, a mão que escreve ou a que

desenha, que podem ordenar [ou desordenar] e tornar visível o que está dentro, a dança faz o corpo falar. O corpo dança ocupando o espaço visível e a dança surge como lugar de sentidos e sensação. A dança é para todos, todos dançam em algum momento da vida, se movimentam, ocupam seus corpos, marcam o espaço, inscrevem sentidos pelo movimento.

[...]‘todo mundo tem relação não somente com a dança propriamente dita, mas também com movimentos, com gestos que indicam alguma coisa da dança’, movimentos mais ou menos ritualizados ou solenizados como quando nos saudamos, estamos à mesa ou vamos dormir, e também carinhos e maneiras de se mostrar atento ou hostil, ou de atravessar um espaço, etc. O que ‘corpo’ quer dizer entre outras coisas é isto – não é nem ‘físico’, nem ‘sensorial’, é inscrição de sentido, de verdade ou de presença. Ou então é material, mas esta materialidade é a do espírito, é a extensão que Descartes atribui à alma uma vez que ela está espalhada pelo corpo.⁷ (NANCY, 2005: 133-134)

Jean-Luc Nancy fala isto no contexto de uma conversa com a coreógrafa Mathilde Monnier e a cineasta Claire Denis no livro *Allitérations*⁸, logo depois que a cineasta evoca a importância do movimento das mãos. Ela relembra que quando era pequena, na igreja, tinha que juntar as mãos para rezar, e ela pensava que quanto mais rezava, mais suplicava, mais tinha que apertar uma palma da mão de encontro à outra. Já os muçulmanos, na reza, abrem a mão em direção ao céu. O contato parece bem maior assim, Claire fala que sente uma recepção incrível com as mãos abertas, como se as mãos fossem placas solares.

⁷ [...] “‘tout le monde a affaire non seulement à la danse proprement dite, mais aussi à des mouvements, à des gestes qui indiquent quelque chose de la danse’, des mouvements plus ou moins ritualisés ou solennisés, comme lorsqu’on se salue, lorsqu’on est à table, lorsqu’on va dormir, et aussi des caresses, et de façons de se montrer attentif ou hostile, ou de traverser un espace, etc. Ce que ‘corps’ veut dire entre autres choses c’est cela – ce n’est ni ‘physique’, ni ‘sensoriel’, c’est de l’inscription de sens, de vérité ou de présence. Ou bien c’est matériel, mais cette matérialité est celle de l’esprit, c’est l’‘étendue’ que Descartes lui-même attribue à l’âme en tant qu’elle est répandue à travers le corps.”

⁸ *Allitérations Conversation sur la danse avec la participation de Claire Denis*, de Mathilde Monnier e Jean-Luc Nancy, foi uma das leituras que desencadeou esta pesquisa e sem dúvida contaminou esta escrita. O livro é um encontro e uma troca entre o filósofo Jean-Luc Nancy e a bailarina e coreógrafa Mathilde Monnier com uma participação da cineasta Claire Denis. O livro comporta 5 partes: uma correspondência eletrônica entre Nancy e Monnier; uma entrevista com os dois na ocasião de um colóquio sobre *La danse en solo*; uma parte que se chama *Notes détachées*, que são notas selecionadas, misturadas, que eles não atribuem a autoria nem a um nem ao outro; uma conversa da qual a cineasta Claire Denis também participa. [Os três se cruzaram algumas vezes. Claire Denis dirigiu os filmes *Vers Nancy*, com Jean-Luc Nancy e *Vers Mathilde*, com a coreógrafa, onde Nancy também aparece, e ainda o filme *O intruso*, inspirado no livro de Jean-Luc Nancy.] E a última parte do livro é uma versão do texto de Nancy, que é lido por ele [em cena] no espetáculo *Allitérations* (2002) de Mathilde Monnier, inicialmente intitulado *Séparation de la danse*.

O corpo recebe e oferece. Cria espaços e é atravessado pelo mundo. O corpo é um espaço aberto. Estes movimentos do nosso dia a dia podem ser movimentos de dança. A dança moderna e a contemporânea fizeram este trabalho de inserir o cotidiano e seus movimentos no pensamento coreográfico, assim como o não movimento. E hoje, a dança contemporânea pode também não dançar⁹. Dançando ou não dançando o corpo é inscrição de sentido.

Mathilde Monnier fala que no primeiro contato com um texto de Jean-Luc Nancy, num colóquio sobre dança em Montreal¹⁰, o que mais a intrigou foi o fato de parecer que Nancy se colocava em cena como dançarino, como se ele se imaginasse dançando. "Eu achei surpreendente que um filósofo pudesse se projetar de maneira tão precisa na descrição de um corpo dançante, de um dançarino" (MONNIER, NANCY, 2005: 14). O texto¹¹ de Nancy ensaia uma abordagem da dança como primeiro movimento do ser, um nascimento que já começa em uma dança embrionária, celular. "Ignorando a arte da dança, nós imaginamos o seu nascimento" (MONNIER, NANCY, 2005: 141). Na sua escrita existe uma tensão do próprio corpo e de suas zonas dançantes que se fazem no texto, que é a própria inscrição de sentido no espaço. É também um ensaio de uma escrita que joga com as palavras, com as várias zonas e funcionamentos do corpo, e que nesta experiência de escrita, apresenta uma dança do nascimento, onde o seu próprio sentido é entrar na dança.

Mas enfim, por que querer dançar?

INT.DIA — Escritório.

Uma mulher está lendo no computador, uma mesa grande cheia de livros, papéis, porta-lápis, luminária, e seu corpo está afundado em uma cadeira de escritório, as costas curvadas. Ela começa lentamente a mexer os pés,

⁹ Não me estenderei sobre os sentidos na dança contemporânea, aqui trata-se de um olhar sobre a dança do cotidiano, que todos podem dançar, e da força que é a sua visão no cinema.

¹⁰ Um primeiro texto sobre a dança escrito por Jean-Luc Nancy, já intitulado, Separação da dança, que está na origem do encontro entre o filósofo e a coreógrafa, e, do texto que vai ser lido em cena no espetáculo *Allitérations*(2002) de Mathilde Monnier, com uma versão publicada no livro *Allitérations Conversations sur la danse*.

¹¹ Aqui falo do texto como foi publicado no livro *Allitérations Conversations sur la danse*, o único a que tive acesso durante esta pesquisa.

rodando-os para fora e para dentro, depois faz movimentos de ponta e meia-ponta. Gira a cabeça em torno do pescoço e faz pequenos movimentos com o tronco e os ombros. Gira os punhos, com os dedos bem esticados, para fora e para dentro como as mãos da dança flamenca. A mulher se levanta e vai até a janela, faz um exercício de foco [que movimenta os músculos da pupila], tampa um dos olhos e coloca um dedo numa distância de uns dez centímetros do olho, ora foca no dedo, ora foca nas folhas do *Flamboyant*, assim o foco oscila entre um e outro, repetidas vezes. Ao longe um som de piano, exercícios de piano, e o início de *Let it be* dos Beatles toca repetidas vezes, ou uma música de Yann Tiersen da trilha sonora do filme francês *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001), o mesmo trecho também repetido, um iniciante tocando. Ela volta a se sentar na frente do computador, com uma postura ereta, seus pés estão plantados no chão, sua coluna na vertical, retoma a leitura, concentrada. Em um instante empurra a mesa, a cadeira de rodinhas recua até o meio do cômodo, com os pés no chão e os cotovelos apoiados no braço da cadeira, gira repetidas vezes. Corte. A câmera está no teto, vemos a mulher de cima, que a encara, com a cabeça totalmente inclinada para trás.

Um olho que abre e fecha, repetidas vezes.

[*Dançar para que o interior e o exterior se toquem, para que haja dentro e fora. Para cuidar e acalmar o caos. Para ocupar o vazio.*]

Porque precisamos ocupar espaço para alcançar intensidades. Altas ou micro intensidades. Porque precisamos inscrever algum sentido. E para ocupar espaço os pés precisam fincar no chão. Enraizar para poder saltar e traçar linhas de fuga. Para dar saltos, é preciso estar bem ancorado no solo, e dobrar bem os joelhos, quanto maior a capacidade de dobra dos joelhos, maior será o salto. A

dança é abertura, o corpo se abre, se ergue e se mistura ao espaço. O corpo é espaço. O meu espaço. Meu único possível. Não posso sair daqui. Mesmo atravessada por todo o exterior, ocupada pelas interioridades e exterioridades, não tenho como estar em outro lugar, dar uma volta por aí sem este corpo, mesmo que ele seja outro também. Não, não posso sair. Preciso ocupá-lo, insuflá-lo de vida, de movimento, de pensamento-dança.

Todas as imagens que me vêm agora, da dança do cotidiano, são imagens de uma pessoa sozinha. Como se a explosão fosse sempre, antes, solitária. Como se esta dança fosse antes um solo, um monólogo, uma forma de ser sozinha com o espaço. E que é uma ocupação do espaço e do corpo que rompe com a própria solidão, pois na dança, apesar de se dançar sozinho, não se está só. A solidão da dança é companheira, povoa e nos ocupa de multiplicidades. Mesmo quando se trata de um grupo dançando, o corpo de um que dança é antes um espaço de solidão que explode. Didi-Huberman escreve sobre esta dança das solidões a propósito do *bailaor* flamenco Israel Gálvan:

Ele dançava, sozinho [seul]. Não que avançasse na frente dos outros menos virtuosos do que ele para fazer um solo, não. Não é simplesmente que evoluísse sem parceiros de dança. Ele parecia, antes, *dançar com a sua solidão*, como se ela fosse para ele, fundamentalmente, uma 'solidão companheira', isto é, uma solidão complexa toda povoada de imagens, de sonhos, de fantasmas, de memória. Então, ele *dançava suas solidões*, criando assim uma multiplicidade de um gênero novo.¹² (DIDI-HUBERMAN, 2006: 15)

Dançar a solidão, as solidões, é também se perder pelo corpo em movimento no espaço-tempo, onde se perder é também se multiplicar, se despersonalizar, povoar e explodir para além do corpo e do espaço. A dança da solidão ocupa. No caso de Israel Gálvan, do dançarino profissional, a solidão é também o que pode fazer o povoamento, que permite ao corpo ir além e fazer parte de um conjunto, e se existe um grupo, quem sabe se sobressair, saltar aos olhos, por ocupar o seu corpo com esta solidão [essencial] que o destaca dos outros corpos que dançam.

¹² "Il dansait, seul. Ce n'est pas qu'il s'avancât devant d'autres moins virtuoses que lui pour faire un solo, non. Ce n'est pas simplement qu'il évoluait sans partenaires de danse. Il semblait, plutôt, *danser avec sa solitude*, comme si elle lui était, fondamentalement, une 'solitude partenaire', c'est-à-dire une solitude complexe toute peuplée d'images, de rêves, de fantômes, de mémoire. Et, donc, il *dansait ses solitudes*, créant par là une multiplicité d'un genre nouveau."

Jean-Luc Nancy e Mathilde Monnier em suas conversas sobre a dança abordam esta solidão em relação ao solo, como prática da dança contemporânea, em uma entrevista que se intitula Sozinho(a) no mundo [Seul(e) au monde]. Segundo Nancy, "se ela é solidão pura, é o absoluto, em terminologia filosófica estrita, 'absoluto' significando 'destacado de' [détaché de]" (MONNIER, NANCY, 2005: 87). E estar destacado é não ter ligação alguma e ao mesmo tempo estar exposto ao espaço imenso que é o mundo. "Eu vejo então um solo de dança como a relação ao mundo de uma solidão absoluta" (MONNIER, NANCY, 2005: 87). Para Mathilde, "A noção de solo, não é necessariamente estar sozinho no palco para falar de si, é também carregar consigo mesmo as outras solidões, ser reenviado à solidão do outro no meio dos outros"¹³ (MONNIER, NANCY, 2005: 103). Mathilde fala do peso e da força de uma multidão, e que esta evocação dos solos é importante, pois ela não é apenas a representação de uma figura de solidão e parece "mais remeter à condição do homem na sua solidão como estado"¹⁴ (MONNIER, NANCY, 2005: 103).

A solidão é primeira. Ela está no mundo, é de todos. É compartilhada e companheira. A dança ocupa espaços, dentro e fora; ressoa no espaço. Estar sozinho no palco, ou no mundo, é estar aberto às solidões, ao mundo, ao outro. E se deixar povoar. Estar aqui é deixar-se atravessar pelo mundo.

*Cría Cuervos*¹⁵

Ana vive com os olhos abertos e profundos, tentando lidar com a solidão, com o que ela viu, e com o mundo imaginário que criou para combater todas as perdas da sua infância, este lugar paradoxal entre o medo do desconhecido e a dificuldade de comunicação face à alegria, à leveza e à curiosidade. Esta dança do cotidiano no quarto é um momento de contágio, de empatia, de comunhão entre as

¹³ "...la notion de solo, ce n'est pas forcément être seul sur le plateau pour parler de soi, c'est aussi porter à soi seul les autres solitudes, être renvoyé à la solitude de l'autre au milieu des autres."

¹⁴ "... je voulais dire à quel point le solo porte aussi le poids, la force d'une multitude, et cette évocation de ces solos-là, pour moi, est tout aussi importante car elle n'est pas juste la représentation d'une figure (figure de la solitude, etc), elle me semble plus renvoyée à la condition de l'homme dans sa solitude comme état."

¹⁵ Ao longo desta pesquisa não me deparei com nenhuma crítica especializada sobre *Cría Cuervos*, nem sobre *Le livre de Marie*. A minha pesquisa em relação a esses filmes se resume à minha escuta do filme, em contato com os outros textos sobre dança, cinema, corpo.

meninas, um possível para o corpo que precisa expandir, se encher de ar, e ocupar espaço. A dança das duas irmãs, que iniciam os passos, ressoa em Ana, que logo se junta a elas. Seu corpo ainda é muito pequeno e precisa lidar com questões de um corpo adulto, como o luto, e em instantes como este o lugar da leveza comparece, e o corpo de Ana dobra, transborda, ressoa no outro e toca. Esta cena não é o único momento em que Ana aparece alegre no filme, mas aqui, num trabalho também acionado por um ato de rememoração, do que ficou em mim durante este intervalo de mais de 20 anos entre a primeira vez que assisti ao filme e este momento em que resolvi revê-lo para sentir-pensar sobre este corpo que é dança-escrita-pensamento, esta cena surge como uma luz, o vaga-lume que ilumina a memória, pois o que ficou foi um filme sobre uma menina com um olhar profundo e misterioso que perde a mãe e o pai num intervalo curto de tempo e a cena em que ela coloca a música *Por que te vas?* para tocar em uma pequena vitrola no quarto e dança com as suas irmãs.

Uma casa escura e pesada em Madrid no início dos anos 70 durante o período franquista. Três irmãs, o pai acabou de morrer e o período é o das férias escolares de verão. Ana é a irmã do meio, ela tem 9 ou 10 anos, a maior, Irene, deve ter uns 12, e a menor, Maitê, uns 4 ou 5 anos. Ana é a menina que vê todos os acontecimentos da casa, a morte do pai, o sofrimento da mãe até a morte, e o fantasma da mãe. Seus olhos são os de uma menina que experienciou a morte da pessoa mais amada, a mãe, e que tem desejos de morte, de morrer, e de matar, achando que tem este poder.¹⁶ Já que todos morrem, a morte pode ser uma possibilidade. As três irmãs, logo após a morte do pai, passam a viver com Tia Paulina, a irmã da mãe já falecida e a avó inválida, em uma cadeira de rodas, mais a empregada Rosa, com quem já viviam.

As três irmãs estão no quarto. Irene e Maite estão recortando revistas. Ana está próxima a uma estante, pega um disco. Irene comenta com Ana que o amigo

¹⁶ Logo no início do filme, Ana, depois de ver seu pai morto, pega um copo vazio numa mesa do quarto e o lava na cozinha. Mais para frente no filme vemos que ela guardou um vidrinho que sua mãe falara que era veneno, mas que de fato é bicarbonato de sódio. Em algum cantinho de Ana, ainda criança, talvez ela pense que matou o seu pai, quem ela sempre julgou o culpado do sofrimento de sua mãe. Pois talvez tivesse dado o ‘veneno’ para ele, em um copo com leite. Como fará com Tia Paulina. E numa conversa com a avó, pergunta a ela se não está cansada e se quer a sua ajuda para morrer, mostrando o potinho de ‘veneno’, mas a avó recusa. Em uma outra cena, também logo no início do filme, Ana se imagina no alto de um prédio, fecha os olhos apertando-os bem forte e salta.

bonito do pai está embaixo. Ana senta-se num pequeno sofá de dois lugares, ao seu lado, uma grande boneca e a pequena vitrola. Ela coloca o disco e logo que a música começa, vai se encostando lentamente no sofá, no seu mundo. O primeiro movimento que a música provoca em Ana é para dentro, um mover-se sem um movimento que extrapola. A câmera avança devagar em direção a ela, fechando o quadro, nos aproximando dela cada vez mais. Ana cantarola em silêncio, quase sem forças, imóvel, seu olhar é para baixo, não vemos seus olhos de frente, mas seu corpo vibra, misterioso, com alguma tristeza. Logo a tia entra e pede com veemência que Ana abaixe a música, ela levanta os olhos e olha a ordem da tia, seu olhar tem um instante de crítica e desafeto, mas logo obedece e ao mesmo tempo resiste, pois não abaixa o som e sim, num gesto radical desliga a música. A tia diz que vai sair, e, para Irene, que é a maior, fala que cuide que tudo fique bem. Irene pergunta se podem ir com ela, mas a tia logo recusa. Ana olha com profundidade, como que distanciada, sem afeto nenhum em relação à tia, e assim que ela sai do quarto, num ato de desobediência, recoloca a música. E desta vez não se recosta no sofá, mas seu corpo acompanha a melodia, num leve vibrar, um movimento mínimo, ela está com as costas erguidas, na iminência de um movimento maior. Ana tem força e curiosidade para vencer o desconhecido. Num instante levanta os olhos, como se olhasse as irmãs, e logo Irene chama Maitê, "baila?", e as duas começam a dançar pelo quarto com as duas mãos dadas. Ana ainda está no sofá absorta com a música no seu mundo de perda e de morte, mas na iminência do movimento, e como que contagiada pelas irmãs, logo levanta e tira Irene para dançar e Maitê segue seus passos pelo quarto sozinha. Ana e Irene dançam como se fossem um casal, Ana faz charme, elas se olham, cantarolam, sorriem, e seguem ocupando o quarto, dançando em torno da mesa de centro onde pouco antes Irene recortava suas revistas. Existe algo que vibra para além dos corpos, uma graça que libera uma potência leve e uma energia quase sexual. De meninas que também serão adultas, e que querem crescer. A música e os corpos vão enchendo o quarto e o quadro. Maitê, a menor, a que ainda não entende tanto as mortes, está radiante se movimentando pelo quarto sozinha e olhando as duas irmãs dançarem, ela é a inocência. [Que diz num outro momento do filme, à mesa, no meio de uma refeição, "*Quando eu nasci, mamãe já tinha morrido.*"] Enquanto Ana e Irene dançam como um casal, mas com o corpo ainda infantil, até encostarem também as testas, se aproximando, se tocando cada vez mais. Uma

dança de crianças, imitando adultos. Ana troca de parceira, dança com Maitê, e Irene fica sozinha. Estamos no quarto com as meninas e dançamos com elas, a música e os corpos ocupam os espaços. Os olhos se enchem de música e movimento, não temos como escapar. A dança é empatia, ressonância do outro, como escreveu Jean-Luc Nancy no início de seu texto *Séparation de la danse*:

Um outro – se é um outro, é um outro corpo. Eu não vou ao seu encontro, ele permanece à distância. Eu não o observo, não é um objeto. Eu não o imito, não é uma imagem. O outro corpo se repete [se rejoue] dentro do meu. Ele o atravessa, ele o mobiliza ou o agita. Ele lhe empresta ou ele lhe dá o seu passo.

*É pelo o olhar sobre um dançarino ou uma dançarina que, mais de uma vez, ilustra-se o que chamávamos uma vez de empatia ou de intropatia: a reprodução do outro em si – a repercussão, a ressonância do outro.*¹⁷ (MONNIER, NANCY, 2005: 139)

Para além do som que ressoa no espaço, um corpo ressoa no outro, e desta ressonância, se faz encontro, que não é fusão. Um encontro que não funde, que repercute, que toca, que junta estando separado, um corpo que ressoa no outro como um som, como um eco, que adentra, penetra, se prolonga no espaço, atravessando, interpelando. O corpo filmado repercute, toca, e o toque não funde, ele junta, cola, roça, acaricia, reverbera, as ondas se sintonizam, mas não se misturam. Os corpos dançantes se tocam, se confundem, mas não se perdem, e transbordam da tela, e nós, que com nossos olhos tocamos também, somos projetados para a tela, um espaço de encontro, uma superfície de contato é criada entre o espectador e o filme. E daí, um sentido [para além do audiovisual]: o toque. E o toque pertence a todos os sentidos. O toque é um processo de movimento, não uma sensação estática.¹⁸ Risca o espaço. Compartilhamos separadamente o mesmo espaço. Estamos em um espaço de contiguidade com as personagens. De um contato, separado, que toca e distancia, pois, finalmente não somos o outro, que é a imagem, nem talvez somos os mesmos que somos, nem o outro que é nosso corpo, e sim, compartilhamos o espaço, e somos para além de

¹⁷ "Un autre – si c'est un autre, c'est un autre corps. Je ne le rejoins pas, il reste à distance. Je ne l'observe pas, ce n'est pas un objet. Je ne l'imite pas, ce n'est pas une image. L'autre corps se rejoue dans le mien. Il le traverse, il le mobilise ou il l'agite. Il lui prête ou il lui donne son pas. *C'est par le regard sur un danseur ou sur une danseuse que l'on a, plus d'une fois, illustré ce qu'on appelait naguère l'empathie ou l'intropathie: la reproduction de l'autre en soi – le retentissement, la résonance de l'autre.*"

¹⁸ Cf. palestra gravada de Jean-Luc Nancy na European Graduate School EGS. On Touching, Sense and Mitsein. 2010. disponível em : <http://www.youtube.com/watch?v=ikyh2NaY4hU>

sujeitos e objetos, estamos em consonância num espaço compartilhado, onde os corpos estão separados, mas pelo impacto do corpo filmado, pelo aparato da criação cinematográfica, e pela força da imagem, podemos tocar e ser tocados pela dança dos corpos. Sensações e percepções. Algo que se cria entre o espectador e o filme.

É uma cena de ternura e alegria entre as irmãs. Um lugar de leveza dentro daquela casa pesada, decadente, no contexto da ditadura franquista, já perto do fim do período fascista. Um pouco de ar nessa atmosfera lúgubre da casa velha (da piscina vazia, desativada, onde as meninas brincam) cheia de doenças e mortes. Iminência de algo que poderia acontecer. É a esperança de uma mudança. Do fim das mortes, do que você pode fazer com as mortes. Do fim da ditadura e de uma Espanha livre. A dança de um renascimento. De um possível para os corpos que não se aguentam trancados. A vida circulando pelo espaço do quarto das irmãs. E a dança é interrompida pela campainha da avó inválida que toca chamando por ajuda. Irene logo se manifesta, dizendo ‘que chato’ e Ana se prontifica a ir ver o que a avó quer, sai do quarto, desce rápido as escadas e a música cessa.

O diretor espanhol Carlos Saura¹⁹ conta em uma conversa recente no British Film Institut em Londres²⁰ que logo que ouviu a canção pop espanhola *Por que te vas?* teve vontade de fazer um filme que tocasse essa música. Na época, mostrou a música para várias pessoas e ninguém se entusiasmou, mas mesmo assim, não desanimou, queria a música em um filme. Nessa mesma entrevista, ele diz que a música o inspirou e o acompanhou durante toda a escrita de *Cría Cuervos*, seu primeiro roteiro escrito sozinho, sem colaboração. A história nasce assim, inspirada por essa canção, e a partir de uma ideia de um filme sobre uma menina assassina²¹.

¹⁹ Não é questão aqui, mas vale destacar a relação fundamental que Carlos Saura vai estabelecer ao longo de sua carreira com a dança, notadamente, com a flamenca. Ele realizará vários filmes sobre flamenco, onde a dança perpassa toda a narrativa, até a fazer filmes inteiramente dançados. Em uma entrevista ele diz que “Todo mundo deveria dançar Flamenco!” Uma dança em que os pés estão fortes no chão e os braços num outro diapasão, como se voassem.

²⁰ Conversa realizada dia 11/06/2011. Disponível em <http://explore.bfi.org.uk/4ce2b9ee56509>.

²¹ É o que o próprio Carlos Saura fala nesta entrevista, ele usa a palavra assassina. Soa uma palavra um tanto forte para a personagem de uma criança como Ana. Mas apesar de toda a fragilidade infantil, Ana é uma mistura de doçura e violência. Ela tem sim uma força violenta dentro dela.

Por que te vas? toca três vezes durante o filme, quando as irmãs dançam no quarto, uma segunda vez²², quando Ana a ouve sozinha no seu quarto, e depois no fim do filme, até os créditos finais. E esta música que tinha passado despercebida quando lançada na Espanha em 1974, se tornou um sucesso em toda parte onde o filme foi lançado, na Bélgica, no Japão, na França...

Por que te vas?, a pequena Ana com seus fantasmas de morte e o fim do franquismo, do período de ditadura que vivia a Espanha, são motores para a construção do filme. (*Cría Cuervos* é lançado em 1976, Franco morre em 1975.) Carlos Saura fala daquele tempo como se fosse um período de demolição, de onde surgiria alguma coisa, e que seu filme falava desse processo de destruição e de morte. A ditadura e a esperança da mudança estão ali alegoricamente. O filme se passa quase que inteiro no interior de um casa austera, escura, pesada, doente, fechada ao mundo, como a Espanha Franquista.

A dança pode ser uma forma de resistência a qualquer forma de vida fascista. Um instante de vida não-fascista. Esta cena da dança das irmãs é um contraponto à austeridade, uma desobediência ao mundo adulto. A música pop mais perto do universo das crianças evoca uma alegria que seria um estado característico dessa época da vida, e que o filme não convoca. A infância de Ana é um estado de passagem doloroso. E mesmo quando as irmãs brincam, ou, brincam

²² Essa segunda vez que a música toca também é um momento marcante para penetrarmos no mundo de Ana, e aqui a música não engendra uma dança. [Ou, quem sabe, uma forma de dançar, de se movimentar por dentro, parada. Penso aqui que se as irmãs não dançassem na outra cena, ou se Ana estivesse sozinha, talvez ela se aconchegaria no sofá para ocupar a música, e ficasse ali, fazendo um movimento em direção ao interior, e nem dançasse no espaço em volta. A dança acontece no quarto porque existe um encontro e uma empatia entre Ana e suas irmãs. Um compartilhamento das solidões.] *Por que te vás?* já começou na cena anterior (não-diegética, não é tocada dentro do filme) em que Ana aponta a arma de fogo que o pai lhe deu para a tia, que está com o amigo do pai em uma saleta, dizendo que a arma é sua. Surpreendido pela entrada de Ana com a arma em punho, o amigo do pai vai até ela e pede que lhe dê a arma e logo verifica que está carregada. A tia explode de raiva e decepção e bate na cara de Ana, dizendo que não aguenta mais. Ana chora. A tia cai nos braços do amigo e diz que vai mandá-las para o colégio interno, a música então começa, o amigo a consola e se declara, se beijam. Corta. Ana está sentada no sofá do quarto, com a vitrola ao lado, imersa no seu mundo, balança a cabeça, acompanhando o ritmo, como se a canção a embalasse, tem um leve sorriso, como se tirasse algum prazer em não gostar da tia, e desejar que ela morra, se recosta no sofá, cantarolando, não ouvimos a sua voz. O ambiente é pouco iluminado, Ana está recostada cantando, no seu mundo, com seu olhar misterioso, de repente, ela levanta as costas do sofá, está sentada ereta e olha para a câmera como se estivesse frente a um espelho, ajeitando os cabelos, fingindo se aprontar, continua cantando, e com caras e bocas, cheia de trejeitos, fala “*pode colocar a música mais baixo?*”, imitando a tia. Para de mexer nos cabelos, fixa bem o seu olhar penetrante [impenetrável] em direção à câmera e diz : “Que morra!, que morra!”, seu olhar é sério, decidido : “Eu quero que morra!”. Corte, e a música continua, as mãos de Ana que colocam um pó em um copo de leite, que já vimos em outro momento do filme, que ela acredita ser veneno, mas é bicarbonato de sódio. Ela guarda o potinho e a música vai morrendo. Ana leva o copo para a tia que está sentada costurando, que lhe agradece gentilmente.

de representar a vida dura dos adultos, se fantasiando de pai e mãe, brincando de brigar como eles, ou brincam de morrer, como quando brincam de uma espécie de esconde-esconde na floresta, e assim que a pessoa é encontrada, ela deve morrer, caindo no chão e se fingindo de morta. E mesmo nesta dança do quarto, juntas, elas dançam imitando adultos.

A morte ronda, o mundo adulto é cheio de mortes, doenças e repressões. Ouvir *Por que te vás?* naquele volume é uma desobediência, e a música alta, que a tia pediu para abaixar, leva o corpo para outros espaços. Movimenta e espacializa o pensamento, alivia o corpo de qualquer condenação.

Cría Cuervos está no olhar de Ana, no seu corpo, no que ela vê e percebe do mundo. E o filme trata de uma infância sem romantismo. Existem dois tempos principais em *Cría Cuervos* e ainda todo o imaginário da pequena Ana. O tempo da narrativa é o verão passado em Madrid: as meninas estão de férias da escola e o pai acabou de morrer, e agora vivem sob a tutela da Tia Paulina. O tempo da rememoração, onde, no futuro, Ana, já adulta fala na forma de um depoimento, de frente para a câmera, narrando, e todo o filme se apresenta como um flashback, de memórias e fantasmas da pequena Ana. A narrativa principal se passa nesse verão, mas há também a memória da época em que a mãe estava doente e ainda o fantasma vivo da mãe, corporificado na imaginação da pequena Ana que se mistura com as lembranças de quando a mãe ainda era viva. Ana, adulta, que narra, e as suas memórias vividas por Ana criança, tendo como centro da narrativa, o verão em questão. Intervenções pontuais de Ana adulta marcam os acontecimentos vividos e todo o mundo imaginário da pequena Ana.

Em um momento, Ana adulta fala:

"Eu não entendo como tem pessoas que dizem que a infância é a época mais feliz da vida. Com certeza para mim não foi. E talvez por isso não acredite no paraíso infantil, nem na inocência, nem na bondade natural das crianças. Eu me lembro da minha infância como um período longo, interminável e triste, onde o medo reinava. Medo do desconhecido. Há coisas que não consigo esquecer. Parece mentira que haja lembranças que tenham tanta força."

Esta fala precede uma sequência em que Ana, pequena, vê sua mãe sofrendo, morrendo de dor, por causa de uma doença incurável que a levará à morte. Penso, rememorando este trecho que talvez este filme tenha me marcado tanto porque também não acredito no paraíso infantil. Há angústia no cotidiano da

infância, povoado por esses instantes de alívio e leveza como nessa dança. Lembro-me da infância como um lugar de solidão, de medo, desse não saber que inflava no espaço, ao mesmo tempo com o olhar cheio de curiosidade e muitos momentos de dança no quarto ou pela casa.

Um dos sonhos que ficaram mais fortes na minha memória, e que era um sonho recorrente durante toda a infância, era de que eu acordava e estava sozinha no meio de um espaço imenso todo branco, e o céu bem azul. Como se tivesse havido um fim do mundo e só eu tivesse sobrevivido, sozinha, com a solidão de todo o mundo pesando sobre o meu corpo. Sozinha, como que esmagada por todo o espaço à minha volta. O que fazer com todo este espaço?

EXT.DIA – Deserto de sal próximo ao mar.

Silêncio. Plano bem próximo de um olho que pisca algumas vezes. Um espaço vasto, branco, desértico, um deserto de sal, próximo ao mar. Uma jovem mulher caminha sozinha. Ela veste um vestido curto cor da pele e está descalça. Tem uns vinte e poucos anos, a pele bem branca e os cabelos pretos, meio presos em um rabo, mas com uma franja solta, ela anda em círculos pelo espaço branco, como se estivesse marcando seu pé na areia, no sal. Uma música [clássica, ver qual] começa a tocar. Ela inicia uma dança, um adágio, passos de balé em um movimento lento. Sua cabeça acompanha os movimentos longos e lentos dos braços, olhos concentrados, como se quisesse agarrar o espaço em sua volta. Partes do corpo com o fundo branco, sua pele bem branca, e o sal, branco, por vezes um fundo de céu, bem azul. Ela finca os pés no sal, como se quisesse penetrar, vai reforçando este movimento, como se cavasse, com muita dificuldade, sempre movimentando os braços, até que enterra os pés no sal. Com o movimento das pernas congelado, agora só movimenta os braços, muito rápido, de uma forma meio desesperada, fora do

ritmo lento da música, até cair para trás, deitada com os pés dentro do sal. Abre os braços na lateral, abre e fecha os olhos várias vezes. A imagem ora fica preta com o piscar e ora azul com uma luz forte branca. Tira os pés do sal, recolhe os braços para perto das coxas e gira o corpo e vai rolando até o corpo cair na água [um mar calmo, azul turquesa], e sumir sob as ondas, bem fracas.

Como ocupar os espaços? Os espaços que nos cercam, os espaços de nossa imaginação? Da nossa existência? Como ocupar este espaço de escrita do corpo? A dança como forma de ocupar espaço, de fixar vertigens e existências. A escrita ocupa espaço, fixa vertigens e existência. E a efemeridade da dança deixa rastros, sua desapareição fortuita tem a força da eternidade. A dança movimenta o pensamento, o faz vibrar. A escrita é um espaço possível para esse pensamento movimentado. [Por vezes, tão angustiado...] E aqui, ele fixa. A escrita incorpora o pensamento em movimento, e as palavras ressoam a partir de um sopro de ar que vem lá dos pés. O pensamento deixa-se pesar pelo movimento dos fluidos e do ar que entra e sai do corpo. Do sangue e da água que corre. O corpo dobra, o pensamento desdobra, e um fluxo jorra, a escrita-dança deve ser um possível, e o pensamento no espaço cria outros tempos.

Na dança, coreográfica ou não, o espaço modifica e cria tempos, mesmo que tenha a música e um tempo para seguir, uma frase de passos para colocar em um intervalo musical, pois antes do tempo da música existe o intervalo entre uma postura e outra, o que acontece entre cada movimento, entre cada inscrição do corpo no espaço. Os passos podem vir antes da música, no silêncio. O silêncio que acontece entre os movimentos, que está entre os sons da música, que é música.

E se dançássemos em silêncio agora? Nos misturando ao espaço, criando espaços e tempos, sem o tempo musical. O silêncio ocupa o espaço e o corpo se movimenta no silêncio. Mesmo que nestas cenas a música sirva como uma guia, a dança pode ser anterior à música. O movimento parte de dentro, mesmo que

atravessado pelos sons. E a música por vezes está na cabeça, no silêncio, dentro do corpo.²³ Assim como o movimento iminente. O silêncio é música, e fala.

Existe algo de solitário em Ana, no seu olhar, algo que não se acorda com o movimento dos dias e que a deixa mais povoada no seu mundo, junto ao fantasma de sua mãe. É a perda, a falta da mãe, principalmente, este lugar que não pode aceitar o mundo como ele é, e que se refugia num imaginário, criando o seu próprio mundo. A canção *Por que te vas?* funciona como uma canção de ninar. É o início de um alento. Talvez aí tenha começado o canto, um bebê chora e a mãe, para tentar acalmá-lo, conversa com o seu pranto, ou se lança em um canto, soltando a sua voz para que esta entre em consonância com o choro. Se o bebê sente a melodia do mundo, a voz da mãe é um carinho, um lugar onde o mundo entra em sintonia. O toque está em todos os sentidos e a música acaricia. O toque é o primeiro contato e depois deve ser o som. O bebê ocupa um espaço dentro da mãe e durante meses, mãe e bebê são e estão no mesmo corpo. Se tocam. E o toque é também a frustração de não poder possuir, de manter a distância, de separar os corpos, que se tocam, mas não se fundem, e jamais depois do parto o bebê fará parte do corpo da mãe. O nascimento é o rompimento, é a inauguração da separação, e a dança é nascimento. Ela rompe e separa, o interior se rompe, transborda, e se torna espacial no exterior, no movimento possível do corpo.

Jean-Luc Nancy em entrevista sobre o encontro que foi o livro *Dehors la danse*²⁴ [*Fora da dança*], uma primeira troca de anotações entre o filósofo e a coreógrafa Mathilde Monnier, onde também pela primeira vez foi publicado o seu texto *Separação da dança*²⁵, fala desta dança que está perto do nascimento e da morte, e do espaço que ele deseja para a sua escrita.

²³ E aqui a música *Hold on* do cantor americano Tom Waits ressoa:

[...] She closed her eyes and started swaying/But it's so hard to dance that way/When it's cold and there's no music/Oh your old hometown so far away/But, inside your head there's a record that's playing/A song called.... Hold on....[...]

[...] Ela fechou os olhos e começou a balançar

Mas é tão difícil dançar daquela maneira

Quando está frio e não tem música

Oh sua cidade natal está tão longe

Mas, dentro da sua cabeça tem um disco tocando

Uma música chamada... Agente firme....[...]

²⁴ Antes do livro *Allitérations Conversations sur la danse*, os dois publicaram um livro espécie de *carnet de travail*, chamado *Dehors la danse*, ao qual infelizmente eu não tive acesso durante esta pesquisa, mas acredito que seja como que uma primeira versão da troca entre os dois que depois foi publicada também em *Allitérations Conversations sur la danse*.

²⁵ A história deste texto, *Separação da dança*, começa com uma encomenda do Festival de Dança de Montreal no ano 2000, onde foi o primeiro contato de Monnier com a obra de Nancy, como já

Não é um livro escrito sobre um objeto, é uma procedimento [démarche] em comum, uma troca. Meu texto não é um discurso, é ao mesmo tempo um ensaio para apreender um tipo de origem da dança (sua relação com o nascimento e com a morte), e para experimentar na escrita alguma coisa de uma tensão do músculo, de um lábio ou de um abalo do corpo. *La séparation de la danse* [A separação da dança] é em alguns aspectos um prolongamento de *Corpus*. Aqui a escrita procura se dar um pouco de espaço. O discurso filosófico acaba por sufocar e se esgotar, ele tem um direito interminável [il est en droit interminable] e às vezes nos sentimos impelidos a sair dele, ele não dança! Deve-se reconhecer a necessidade de uma dupla tensão na filosofia. Tensão para se recusar à literatura (que pode contornar as questões), mas tensão em direção a uma escrita (pois o discurso permanece informe).²⁶ (NANCY, 2001: 69-70)

Neste texto *Separação da dança*, como já mencionamos, Nancy traça um caminho para a dança que a leva aos movimentos embrionários, à separação celular que dá origem ao feto, antes do nascimento [a separação inaugural, que coloca o bebê no mundo], e aproveita a encomenda de um Festival de dança para insuflar ar, movimento, corpos dançantes na sua escrita, pois como filósofo, ele quer que a escrita seja uma possibilidade de dançar com o discurso, que haja uma tensão material, física na própria escrita, que ele possa enfim escrever algo que se aproxime de um corpo em movimento. E que ele não esteja preso e amarrado numa forma de pensar que não possa dançar²⁷. Jean-Luc Nancy fala deste informe no discurso, e me parece que na dança, no instante do movimento, o que se sente, é o corpo em forma, em sentido [abertura]. Dançando somos um desenho. Uma

falamos acima. E nesta primeira versão para o festival, o texto de Nancy começa assim: "Este texto era antes a descrição do que era para mim, simultaneamente, a experiência do trabalho do pensamento, a experiência do nascimento, do meu próprio nascimento, e a experiência da dança, do que eu mesmo atravessei e senti [de ce que j'en ai moi-même traversé et ressenti] - pois como eu digo com frequência, todo mundo dança um dia ou outro, em todos os lugares e em todas as culturas, enquanto que todo mundo não canta, e evidentemente, todo mundo não desenha."

O texto do espetáculo é uma modificação deste original.

(site de Mathilde Monnier)

http://www.mathildemonnier.com/#pa_a25db101d8f307ed4857822d3115fd9fcb8c25a6)

²⁶ "Ce n'est pas un livre écrit sur un objet, c'est une démarche commune, un échange. Mon texte n'est pas un discours, c'est à la fois un essai pour saisir une sorte d'origine de la danse (son rapport à la naissance et à la mort), et pour éprouver dans l'écriture quelque chose d'une tension du muscle, d'une lèvre ou d'un ébranlement du corps. Séparation de la danse est à certains égards un prolongement de *Corpus*. Ici, l'écriture cherche à se donner un peu d'espace. Le discours philosophique finit par étouffer et épuiser, il est en droit interminable et l'on sent poussé parfois à en sortir, il ne danse pas! Il faut reconnaître la nécessité d'une double tension dans la philosophie. Tension pour se refuser à littérature (qui peut contourner les questions), mais tension vers une écriture (car le discours reste informe)."

²⁷ Numa entrevista recente Jean-Luc Nancy fala desta vontade, em relação ao som: "Il y a une tension vers la naissance du son, qui parfois frôle le bruit. J'aimerais faire de la philosophie qui soit juste le frémissement d'un son." (NANCY, 2012, entrevista) "Há uma tensão em direção ao nascimento do som, que por vezes roça [frôle] no ruído. Eu gostaria de fazer uma filosofia que fosse apenas o frêmito [frémissement] de um som."

explosão do corpo erguido na sua forma, aberto, apesar de partir de algo informe, e de inscrever este informe, é um movimento que nasce e o que se é no instante do movimento é um corpo a postos, delineado, inauguração de uma forma visível.

Quando Ana coloca a música, ela se aconchega no sofá, se recostando, entra no seu mundo, não se projeta em movimento como as irmãs. Não dança de imediato. O início do contato com a música é um caminho para ela mesma, um instante de repouso, como se ela precisasse de um tempo para arejar, para insuflar o ar que a vida parece lhe usurpar com todas as mortes. Nancy fala do corpo como um trajeto entre a vida e a morte. É o que nos leva e onde estamos nesta travessia. As marcas estão no corpo, é ele que é perecível, com marcas que brotam de dentro para fora e outras que encarnam do exterior. O corpo é um corpo atravessado pela paisagem do mundo. O corpo frágil de Ana sente a morte, a dor, mas é um corpo aberto, um corpo pronto para se misturar, para se deixar levar pela música, e logo mais, pelo contágio das duas irmãs que dançam. E assim os corpos passam uns pelos outros. Um corpo isolado povoa uma multiplicidade de outros corpos. Um corpo sozinho que começa a dançar não está mais só, ressoa, repercute.

E assim criamos outros corpos possíveis para que consigamos sair de um corpo que sofre. Formas de alívio e de resistência. Neste sentido, o corpo visto no ocidente, como este corpo que sofre, que está em frangalhos, fragmentado, subjugado a uma racionalidade que o encerra em si mesmo, pode ser tocado e atravessado por outros possíveis, que seja por uma música, uma paisagem, uma obra de arte, por outros corpos... E a possibilidade de se movimentar, se dobrar, se deslocar no espaço, pode ser uma forma de suportar a intrusão [das normas, das formas estabelecidas], torcendo o interior-exterior, rompendo as dicotomias do espírito, iluminando formas de viver, criando, ocupando e sendo espaço.

Quando David Lapoujade²⁸ escreve “o corpo que não aguenta mais” e se pergunta “que pode o corpo?”, ele parte de uma condição primeira do corpo de sofrer, de estar exposto e ser tocado pelo fora, e do que ele pode, no sentido de potência, não de atividade. O corpo não aguenta mais a submissão ao adestramento e à disciplina. E a aparente fraqueza deste “não aguenta mais” engendra a própria força, a sua potência, e a sua capacidade de resistência. Resistir, para Lapoujade, não é simplesmente explodir em movimento, dançar, se

²⁸ No texto "*O corpo que não aguenta mais*" in Nietzsche e Deleuze Que pode o corpo.

expandir, mas sim, cair, ficar parado, rastejar. O corpo imóvel, a boca calada, o silêncio que não é mutismo e a imobilidade que não se opõe ao movimento são forças de resistência. Essas forças resistem às forças do corpo de ser agido por algo que determina e submete formas de ser. Precisamos cavar para que algo se ilumine do interior invadido e rompa as bordas do corpo.

Assim, ficar parado ou calar-se perante os clichês das formas estabelecidas, produzir uma dança sem movimentos dançados, se colocar impotentes, afásicos [na potência da inexpressão, da imobilidade, da negatividade], como as personagens de Beckett, ou o trabalho com movimentos quase invisíveis na dança butô, são outras formas de lidar com este trancamento do corpo, de investigar este corpo que sofre e de conseguir ser e sentir alguma coisa para além dos sofrimentos, podendo assim ocupar um espaço, mesmo que seja desaparecendo, imóvel, imperceptível. Mas aqui, nosso caminho é pelo corpo que recebe estímulos exteriores e interiores, que tocam o corpo de tal maneira que precisa se saltar no espaço e se fazer corpo dançante.

E se simplesmente pudéssemos extrapolar e viver o exterior como se tateássemos, como um bebê que engatinha, toca o chão, e explora o fora, ainda sem tanto pensamento estabelecido, como se o que contasse fosse o toque do joelho e das palmas das mãos no chão? Ou se pudéssemos mergulhar no fundo do corpo e ver alguma coisa? E se o interior é aquilo que se cria quando não podemos exteriorizar, o fora é o interior-exterior que vem à tona? O fora é o que nos afeta e o que se manifesta? O fora é o caos? O fora é tudo com o que nos relacionamos e somos para além do interior, desta alma-sujeito? Se a doença do corpo é o pensamento (adestrador, disciplinante, organizado), "o engessamento do saber descolado do fazer" (GREINER, 2005: 11), pensar ainda pode ser possível, um pensamento que seja abertura ao fora, que seja um atirar-se ao espaço, estar atravessado pelas paisagens – não apenas pelas forças disciplinadoras – no que elas tocam e mexem o interior, fazendo-o saltar, um pensamento que dance. Uma forma de ocupar esse fora, de tocar o espaço em volta, de dobrá-lo e recriá-lo. E tocar [n]o outro.

É a percepção do espaço à nossa volta que determina a possibilidade do movimento corporal, temos que estar atentos, de olhos abertos para tocar o espaço em volta e ocupá-lo. Por mais livre que a dança seja, improvisada, de olhos fechados, os pés estão no chão, atentos ao chão, prontos para saltar, e voltar ao

chão, ele é o limite, e o espaço em volta ilimitado. Cada passo conta para o corpo que não aguenta mais, quem sabe seja sentindo o peso dos pés no chão, no limite do solo, a coluna ereta com a cabeça erguida e o olhar perpendicular ao chão, que o corpo possa se insuflar de um pensamento menos disciplinante e determinado, onde o corpo e suas sensações sejam possíveis, e assim seja possível suportar o insuportável e viver o *invivível* (LAPOUJADE). E que o corpo não se proteja pelo enclausuramento [que não se esqueça que é corpo, que se expande, ocupa e é espaço] e pela insensibilidade, e sim, pela expansão do corpo no espaço, por este movimento [mesmo que ele seja imperceptível] que *espacializa* o pensamento. Pensamento que é imagem do caos, e o corpo que dança toca esse caos, iluminando-o. E aí se faz uma dança da vida.

Nessa dança no quarto com um movimento leve há uma comunhão entre as irmãs, um possível de alegria, de saúde e de vida. Não que Ana seja uma criança triste, soturna, ela tem um brilho nos olhos, olhinhos que perguntam, que tremem, tilintam, mas a sua vida lhe apresenta questões maiores do que ela. Ana é uma criança que olha com profundidade, talvez não entenda direito a morte, a vida, mas conhece a saudade, e a tristeza que a falta da mãe lhe provoca. E se refugia no seu mundo, evocando a mãe, que aparece como um fantasma real, como um amigo imaginário. Nestes momentos, Ana é feliz. Ela é muito pequena e vê muitas coisas, o filme acompanha o seu corpo, suas impressões do mundo, do que se passou quando a mãe morreu, e daquelas férias logo após a morte de seu pai. Ana, pequena, vivendo no espaço e Ana, adulta, rememorando no tempo.

Ana pequena vive no tempo do seu espaço, e Ana adulta vive no espaço do seu tempo. Mas por que separar o espaço do tempo? Mesmo que por vezes o tempo soe mais próximo do sentido e o espaço da presença²⁹. Espaço e tempo. Como se o sentido tocasse o espírito e o pensamento. E a presença, o corpo e o pensamento em movimento que se espacializa, que toma corpo no espaço. Mas se está tudo no corpo, como separar? E trilhamos aqui uma compreensão física, onde tempo e espaço estão no corpo, apesar de que quem fale sejam os espaços, os corpos no espaço criam tempos. O corpo toca no sentido, e, no cinema, os corpos que criam espaços, tempos e sentidos estão projetados. Não há presença física dos corpos, mas há uma energia que é liberada pelos corpos filmados. A presença está

²⁹ A presença como a força que emana do corpo, não o fato de estar apenas presente, mas de ter presença.

para além dos espaços físicos compartilhados. Como o tempo está para além dos sentidos e parece que por vezes do próprio corpo³⁰.

...se o cinema não nos dá a presença do corpo, e não pode nos dar, é também porque propõe um outro objetivo: ele estende sobre nós uma 'noite experimental' ou um espaço branco, ele funciona com 'sementes dançantes' e uma 'poeira luminosa', ele afeta o visível de uma obscuridade fundamental, e o mundo de uma suspensão que contradiz toda percepção natural. Assim, o que ele produz é a gênese de um 'corpo desconhecido' que temos atrás da cabeça, como o impensado do pensamento, nascimento do visível que ainda se esconde à visão. (DELEUZE APUD UNO, 2012: 16)

A potência do corpo filmado está por traz de nossos olhos, para além do visível, e da nossa imaginação, encarnada no corpo. A imagem cinematográfica inaugura um nascimento, "deste visível que ainda se esconde à visão." O cinema é mais do que ver, pois se vê o que escapa, o invisível. O cinema não nos mostra tudo, ele nos faz ver e pode nos cegar de tanto ver e não-ver. Se o corpo e o pensamento se tocam, e esse toque é o limite que marca o espaçamento da existência, a dança é um pensamento em movimento, em ação, a dança é o próprio peso do corpo-pensamento que ressoa e acontece. Pensamento sobre o próprio pé que pisa no chão. E o corpo no cinema produz essas 'sementes dançantes', sementes de um mundo para além da percepção da presença. Onde a presença está na criação desse outro espaço e desse outro tempo que o cinema nos proporciona. O cinema é um mundo à parte, encerrado em uma sala escura, a fisicalidade dos corpos se apresenta na pele da imagem projetada. O cinema pode ser vidência. Uma viagem ao extremo do possível. A ausência da presença no cinema faz com que a experiência audiovisual seja uma viagem do meu corpo tocado pelo exterior. É o meu corpo que está ali, de encontro. De encontro com um inapreensível, uma forma de fazer sentido. O cinema é um convite ao espectador, uma abertura praticada no mundo sobre o mundo mesmo. Penetramos [olhamos] na tela e ali está um mundo.

³⁰ Caminhos para trilhar e pensar, a questão do tempo no corpo dançante no cinema. Reflexão vasta que por aqui fica vaga. Mas se aqui falamos de corpos no espaço, e o tempo está no espaço, e fisicamente cravado no corpo, no nosso corpo espaçoso, pela carne, pelo envelhecimento do rosto, da pele, dos órgãos, enquanto algo lá dentro parece escapar [o espírito, a alma], e crescer, escutar melhor, ser criança de novo, voltar no tempo... como se o cérebro fosse mais vasto do que o céu [Emily Dickinson], mais vasto do que o próprio corpo que envelhece. O que poderia ir mais longe do que o corpo se o caminho para a morte parece ser traçado no corpo e pelo corpo, pois é o corpo o perecível? E a imagem guarda, congela um tempo e um corpo que passou. E ainda todo o tempo que o corpo e a dança subvertem...

Le livre de Marie

Le livre de Marie é um curta-metragem que trata da separação dos pais vivida por Marie, uma menina de 11 anos, muito culta, que tem uma fala um tanto desenvolvida para a sua idade. Marie inventa histórias a qualquer momento, como no meio de uma briga na mesa entre o pai e a mãe em que ela interrompe, para chamar a atenção deles, contando uma história a partir de uma maçã, sobre uma cirurgia ocular, ou quando ouve música clássica com o pai [Chopin], e fala "Parecem frases, não acha? Pessoas que se explicam.", e logo começa a lançar palavras sobre as notas musicais.

O filme abrange o momento da crise, logo antes de o pai sair de casa até o rompimento efetivo, quando ele vai morar em outra cidade, e a nova vida que se instaura. A relação de Marie com a mãe é de muito afeto e diálogo³¹, com o pai também, apesar de um pouco menos presente, pois parece que cabe à mãe explicar a ruptura e confortar Marie.

Ao longo do filme, ela vai sozinha de trem visitar o pai, quando compartilham o momento do dever de casa e ouvem música juntos, e já vê a mãe sair com outro pretendente. Em seus momentos de solidão e incompreensão, brinca sozinha de professora dando aula com uma poesia de Baudelaire, assiste ao filme *O desprezo* de Jean-Luc Godard na televisão, cantarola enquanto rege com uma faca *Für Elise* de Beethoven, e no momento que importa aqui, ela dança sozinha na sala de casa.

Plano fixo. Uma sala, sofás, um aparelho de som, uma porta que divide dois ambientes e delineia um segundo cômodo ao fundo, com uma mesa, fruteira, uma janela atrás. Marie entra em quadro, atravessa a sala até a mesa no segundo ambiente, deixa a mochila na cadeira, pega uma maçã, tira os sapatos, passa pela porta, até a sala principal e se abaixa para colocar uma música. Começa a 9ª sinfonia de Mahler, Marie olha ao longe, morde a maçã, levanta-se e sai do quadro, em direção à luz [logo veremos que é uma varanda], a sala fica vazia,. Marie volta [entra no quadro] girando com os braços abertos, dança com os braços bem esticados como se tocasse no limite possível que alcança o espaço em sua

³¹ Numa bela cena de amor as duas tomam banho de banheira juntas. Marie como um bichinho lambe o ombro e o braço da mãe, as duas se abraçam, e Marie pede para a mãe contar [de novo] sobre quando era pequena.

volta, mexe os braços, por vezes girando, erguendo e dobrando o tronco, com seu longo cabelo no rosto. Corte.

Plano fixo da porta da varanda vazia com a paisagem ao fundo, um rio ou lago, uma montanha. Marie passa correndo rente à câmera até que num salto, aparece, e continua a sua dança na varanda. Seus movimentos são graves, com muitos braços, como que cavando o espaço em volta, por vezes como se orquestrasse a música de uma forma mais coreográfica, mais espaçosa que um maestro. Com o seu rosto escondido por trás dos longos e volumosos cabelos, ela risca o espaço. Dobra o corpo, quase sempre com os braços esticados, testando os limites do seu alcance, com as pernas esticadas e o tronco todo para frente, toca as mãos no chão e levanta o corpo repetidas vezes, e para, tentando pegar algo no espaço, como se quisesse agarrar o inapreensível, tocar o intocável. Gira, corre para dentro de novo. Corte.

Marie se joga em uma espécie de pufe de barriga para baixo, bate nas laterais, até girar com ele nos braços pelo chão, solta-o, dá uma cambalhota, até ficar de joelhos, com o tronco sobre os joelhos, e os braços esticados para frente, arranha o tapete. Corte.

Quadro bem mais fechado em Marie, ela está de frente, na mesma posição sobre os joelhos, as mãos tocando no chão, aos poucos vai levantando o tronco e a cabeça, dança com os braços e com o tronco, os movimentos são largos, tocam longe, por vezes parecem nadar, como se estivesse cercada de água, ou de algo que a impedisse de fluir no espaço. Seus olhos sob os cabelos tremem, quase em transe, e sua boca está tensa, como que travada. Corte.

Marie está em pé e dá socos no ar, com raiva, como se descarregasse uma tristeza, uma incompreensão perante a mudança e a ruptura que é a separação dos pais, bate bastante no espaço e no ar em sua volta. Corte.

O quadro está mais fechado nela que soca espaço. Corte.

Plano mais aberto da sala, sob um outro ângulo. Marie está de costas ainda socando o espaço, até que gira, corre, sai por uma porta e entra por outra, dá uma cambalhota sobre uma poltrona e se joga no chão, de barriga para baixo, os longos cabelos cobrem todo o rosto.

Corte. Plano mais fechado do volume dos cabelos espalhados pelo tapete cobrindo todo o rosto.

Neste mesmo plano do tronco e do cabelo de Marie sobre o tapete, a mãe

chega, ouvimos a sua voz, que chama “Marie, Marie” e logo que a mãe pergunta se ela está morta ou simplesmente cansada, uma ponta do seu sapato entra em quadro, ela insiste e toca Marie que responde quase inaudível “morta”. A mãe vira o corpo de Marie e começa a consolá-la dizendo que tudo que está acontecendo deveria interessar a ela que é tão curiosa, até tocar o seu rosto com as duas mãos, Marie diz que as coisas não são mais como antes, a mãe puxa Marie para levantar e aparece em quadro, ainda de costas, e responde que nada pode ficar como antes, que as coisas se transformam, *ça devient autrement*. E já num outro plano bem próximo dos rostos das duas, a mãe diz que quando as coisas não se mexem é porque estão mortas. Continua a conversa, Marie nos braços da mãe que acaricia os seus cabelos.

A dança de Marie é cheia de sensações, a sinfonia de Mahler contribui para a gravidade e a intensidade dos seus movimentos, que são amplos, riscam o espaço, ocupando-o. Resistindo ao ar, ela luta com o espaço e com todo o ar em sua volta. Cavando. É uma dança que se revolta, que quer resistir à dureza da realidade da mudança, do movimento que está sendo a separação dos pais. Não que a dança signifique a sua revolta com a mudança, mas ela surge como uma explosão de um corpo de menina que não está aguentando. Marie tem essa relação com as formas artísticas, ela se relaciona com a poesia, com a música, com a dança para aguentar o cotidiano, tentando se distrair e criando um mundo só dela. Como em outra cena, quando brinca sozinha de professora numa aula de interpretação, lê uma poesia de Baudelaire e pergunta aos seus alunos [invisíveis] o que o poeta quis exprimir com tais versos, sua mãe bate na porta querendo conversar, ela pede aos alunos que continuem o trabalho enquanto ela vai falar com a diretora. A mãe começa a falar da separação, ela volta a dar a sua aula, a mãe a repreende, puxa-a pelo corpo e recomeça a falar, Marie recita a poesia de Baudelaire olhando para a mãe que continua a falar, até que Marie se solta dos seus braços e faz uma parada de mão contra a parede. Ela não aguenta a conversa da mãe e fica de cabeça para baixo.

As cenas de dança de Ana e de Marie apresentam ocupações do espaço bem diferentes e são filmadas de formas diferentes. A dança das irmãs é mais descontraída, como se elas fossem evoluindo pelo quarto, seguidas pela câmera. Por vezes, elas mesmas se aproximam da câmera que no geral acompanha os seus corpos, se aproximando ou se afastando. É um tipo de câmera que vai de encontro

aos corpos que dançam, que busca os personagens. Já a de Marie, eu ousaria dizer, é uma cena bem mais construída. Há um contraponto entre os planos fixos gerais, pictóricos, que realçam o espaço da casa, e a dança intensa de Marie que o ocupa. Todo o filme privilegia esses planos fixos dos corpos e das paisagens, entre o vazio de corpo e sua ocupação no quadro. A paisagem e os espaços em volta têm importância na construção, onde o corpo se movimenta e vive dentro da fixidez do quadro. Uma tensão entre o vazio de corpo no espaço da casa e do movimento do corpo que ocupa este vazio com móveis, objetos, portas, janelas. Como se a paisagem fixa realçasse o movimento.

O prazer do cinema

A arte, antes de ter como alvo a transmissão e a representação de um mundo, como escreve Jean-Luc Nancy, consiste no gesto de levar a sensação a uma intensidade particular. "O que é a música, senão a intensificação e a seleção do som dentro do ruído?" (NANCY, 2013: 102) É nesta intensidade que tocam Ana e Marie quando dançam, e assim falam através dos filmes, do olhar do diretor, e dos seus corpos em movimento. E este falar não carrega fundamentalmente um sentido [pois exprimir não é significar], mas é um sentido. Como escreve Nancy, "A dança, justamente, não fala mas leva à beira da fala"³² (MONNIER, NANCY, 2005: 98). A dança não fala com palavras, mas é força que toca no exterior, intensificação da dobra interior-exterior que vem à tona. E isto não é particular apenas da dança. O pensamento, a poesia, a pintura, as artes podem tocar nas bordas.

A dança é um movimento, um percurso, e em se tratando de uma coreografia, ou de um ritual, pode até ter um significado mais objetivo, mas aqui, ela é antes, manifestação de algo para além da própria dança, eu diria, um arrebatamento do corpo, um frêmito do corpo. Algo que vai surgir³³. Uma dança menos transitiva, sem uma gramática coreográfica, no sentido, que ela acontece

³² "La danse, justement, ne parle pas mais porte au bord de la parole."

³³ Aqui ressoam trechos da tese de Hélia Borges, psicanalista e professora da Faculdade de dança Angel Vianna: "A dança é acontecimento sem representação, exige espaço; a dança é antes do nome, é a marca da emergência, do surgimento de algo." (BORGES, 2008: 146). De onde também tomo emprestado a ideia "*espacializa* o pensamento", como já citado pela primeira vez na p.4.

no filme como algo para além do previsível, e acontece como significação no que ela é corpo que ocupa espaço, e é movimento que é sentido. Como se houvesse algo antes do movimento, que fosse um impulso, que se faz nesta intensificação entre os movimentos, na seleção dos movimentos, dos micro-movimentos, e da ausência de movimento, que é a dança. Não que as danças de Ana e de Marie não queiram dizer nada, mas elas são, antes de significarem, e assim, estendem espaços de sentidos, ampliando sensações no meu corpo. Como se a dança fosse a continuação de um passo, daí, outro, um salto, e de repente, estamos a todo movimento, numa intensidade outra que só o movimento permite, e o corpo-pensamento traça linhas visíveis no espaço. O pensamento espacializado, o pensamento criador dá cambalhotas invisíveis na cabeça, e então, podemos sentar e escrever, fazer movimentos com pincéis e cores sobre uma tela, tocar e moldar uma argila, tocar um instrumento, provocando sensação. E na dança, o corpo não faz nada além de ser corpo, ele é o instrumento, o meio, o trajeto, o impulso e o seu peso. Um nascimento.

Corpo: sua queda, sua atração. Ele é o ser-jogado [être-jeté] para fora, fora do *nihil*. Nem declínio, nem finitude encerrada, ao contrário, jorro e contorno acabado da abertura infinita. Gravidade, peso [pesanteur] no qual se dá a sentir o mundo: a atração de um sentido possível. Corpo como suporte desse sentido mas também como seu peso e seu impulso: angústia e sedução de um signo que não significa nada além deste peso e deste impulso.³⁴ (NANCY, 2013: 531)

Corpo que é angústia e sedução, que carrega as angústias e seduz, em busca de um sentido possível. De um peso que lhe dê vida. E quando essas meninas dançam, uma energia extra é liberada, como um salto, no meio de uma caminhada. Um jorro que seduz. A narrativa explode, por uma força que a potencializa, mas não a interrompe, pois esse passo saltado faz parte do movimento, da brincadeira no quarto, do tocar da música na cena, da travessia das personagens pelo filme. Esta cena fica no meu corpo, como um sentido, e se a dança é um apelo ao outro, o cinema aqui me chama, me interpela, pelo pequeno e leve movimento da dança de Ana e pelo intenso movimento de Marie. A dança toca meus olhos e nesta separação física, espacial, cria um novo espaço, um

³⁴ “Corps : sa chute, son attraction. Il est l'être-jeté dehors, hors du *nihil*. Ni déchéance, ni finitude close, au contraire jaillissement et contour fini de l'ouverture infinie. Gravité, pesanteur en laquelle se donne à sentir le monde : l'attraction d'un sens possible. Corps comme support de ce sens mais aussi comme son poids et sa poussée : angoisse et séduction d'un signe qui ne signifie rien que ce poids et cette poussée.”

espaço virtual, de potência, um espaço que é mediado pela pele do filme, espaço entre o filme e eu, onde dançamos juntas. Eu volto a ser criança. E o meu olhar e a minha escuta alargam meu corpo-pensamento, criando espaço. O olhar não é assim passivo, incapaz de ação ou de conhecimento. Olhar é penetração de espaço, e ao entrar, eu toco, conheço, um pouco pelo menos, um conhecimento aproximado, dentro dos limites da separação e das outridades, e crio, pois a partir do olhar, instaura-se uma visão de mundo. O meu mundo. Este meu, talvez fale mais de possessão do que de propriedade, de algo que me atravessa e me possui, não de algo que eu possuo realmente.

Meu corpo além de ocupar e criar espaço, é espaço, espaçoso, pronto para ser ocupado, para ser atravessado pelos outros corpos. Talvez por isso, me sinta tão tocada, tão próxima de Ana e de Marie, pois elas me atravessam e me fazem viajar pelo espaço e pelo tempo. Apesar da distância de toda imagem, algo me toca, me ocupa. E me empurra para o espaço, para que eu o ocupe, para que eu povoe meu corpo. Para que eu seja neste corpo que me ocupa. Meu corpo não pode sair por aí sem mim, como diz Foucault "*Meu corpo é o lugar irremediável a que estou condenado*" (FOUCAULT, 1966: 2). E ele precisa de possíveis. A dança e o prazer de ver dançar é um possível. Este espaço potente de ressonância que é o cinema nutre meu corpo, o empurra para lugares possíveis. Este momento, este lampejo que são essas cenas que olhamos-escutamos das meninas dançando evoca toda uma plástica, uma forma de vida. A dança e o prazer de ver o outro.

O que vejo me toca. Eu me misturo com o que eu vejo, sendo ainda meu corpo, separada do que vejo. E me deleito. Mesmo que seja uma imagem, como as palavras tocam, inflam, insuflam vida. São apenas palavras, "*...je sais bien que ce ne sont que des mots, mais tout de même...*(je m'émeus comme si ces mots énonçaient une réalité)." [... *eu sei que são apenas palavras, mas mesmo assim...* (eu me emociono como se essas palavras enunciassem uma realidade).]³⁵. E esta realidade, eu chamaria aqui de vida. É este prazer cinematográfico [e do contágio da dança], de ver a vida em movimento, que traça este percurso. Jean-Luc Nancy, em uma entrevista em que o jornalista coloca a questão a partir de uma frase de seu livro *Le plaisir du dessin*, "A arte é o trabalho do prazer de desejar" [L'art, c'est la mise à l'oeuvre du plaisir de désirer], toca neste assunto:

³⁵ Roland BARTHES em *Le plaisir du texte*, p.65. Dessas frases que ficaram encarnadas, de uma leitura já de anos atrás.

Eu escolhi o tema do prazer porque ele é essencial ao gesto artístico de “*agradar*”, não no sentido de “*satisfazer*”, mas no sentido de atrair, de puxar pelo seu gesto – a mão que traça, o corpo que dança, a voz que canta, a imagem que se abre sem fundo – em direção a nada menos que a este gesto mesmo, em direção ao nascimento renovado da forma. Esta é a verdade do desejo: não um contentamento, mas uma renovação da tensão, um sentido do infinito. Paul Valéry define assim a poesia: “O sentido pede novamente o som”. Eu poderia dizer: o espírito pede novamente o corpo. E é assim que a arte dá corpo *comum*, corpo *comunicável* à emoção que antes é a de estar no mundo.³⁶ (NANCY, 2007)

Descubro uma emoção no cinema. O incomunicável que se faz corpo. O cinema me ajuda a ver, a escutar, a partilhar. É uma forma de povoamento para além das relações humanas. Uma forma de me colocar no mundo. Ele projeta um mundo, e de certa forma, me projeta no seu mundo, e assim uma dimensão de existência se instaura, que me ajuda a estar no mundo.

Evidentemente, que se estamos falando de cinema, de corpos filmados, sabemos que se trata de uma grande construção fragmentada e realizada em várias etapas, ideia de um filme, escrita do roteiro, preparação e ensaios, filmagem, montagem e finalização. Arte que começa como uma técnica, um aparato mecânico, que pode reproduzir a realidade em movimento, e que se instaura como uma forma de arte que cria mundos, que faz ver-viver³⁷. Mas levando em conta o que é atividade audiovisual para o espectador e não os processos de realização de um filme, estamos em uma espaço de encontro de olhares, ou como diria Nancy, de encaixamento de olhares [sobre o filme *E a vida continua* de Kiarostami no livro *L'évidence du film Abbas Kiarostami*]. Quando sento para ver um filme, no espaço, quase ritualizado da sala de cinema, escura, em que o espaço-tempo está em suspenso, sou ele e eu, o filme, a minha visão e a minha escuta, juntos e separados. O filme acontece perante meu corpo; marcas ficam. A força e a intensidade de certas imagens atravessam o corpo, cavando buracos, criando

³⁶ “J’ai choisi le thème du plaisir parce qu’il est essentiel au geste artistique de « *plaire* », non pas au sens de « *satisfaire* » mais au sens d’attirer, de tirer par son geste – la main qui trace, le corps qui danse, la voix qui chante, l’image qui s’ouvre sans fond – vers aucune autre destination que vers ce geste même, vers la naissance renouvelée de la forme. Telle est la vérité du désir : non un contentement, mais un renouvellement de la tension, un sens de l’infini. Paul Valéry définit ainsi la poésie : « Le sens redemande le son. » Je pourrais dire : l’esprit redemande le corps. Et c’est ainsi que l’art donne corps *commun*, corps *communicable* à l’émotion qui est d’abord celle d’être au monde.”

Entrevista com Jean-Luc Nancy. La pensée est le réveil du sens in PHILOSOPHIE MAG N°13. setembro/2007. disponível em: <http://concerturbain.wordpress.com/2011/03/30/17/>

³⁷ Li em Paul Valéry essa expressão *voir-vivre/ver-viver* pela primeira vez há muito tempo e infelizmente não tenho a referência completa.

espaços, se fixando. O cinema é uma porta, uma porta entreaberta, pronta para ser escancarada, e dali mundos saltam.

As danças de Ana e de Marie me interpelam, fazem com que eu me aproxime do meu corpo. Pelo olhar-escuta de seus corpos em movimento, ele se abre e pode ser ocupado. Quando olho-escuto os corpos em movimento, algo se desencadeia no interior do corpo, uma força, uma intensidade, que faz do movimento uma urgência, meu olhos tremem olhando o filme, meu corpo pulsa, a pele arrepia. O interior explode pela ação do exterior, pelo contato do corpo com o mundo, o exterior toca o interior. Atravessa.

Como se o cinema devolvesse meu olhar ao corpo, e o toque está também no olhar. O olhar é físico, mesmo que pareça menos físico do que o olfato ou o paladar, do que o toque, o próprio da pele, por onde o exterior penetra, sem uma função tão específica, como ouvir, olhar, cheirar ou provar [com o paladar]. O toque toca, sente, para além das funções orgânicas e intelectuais. E o olhar e a escuta parecem estar associados ao processo racional de reconhecimento, de decodificação, de compreensão de signos, mas olhar e escutar também são entradas no espaço, e no espaço do visual e do auditivo, podemos sentir e tocar o que vemos e escutamos, nos deixando ocupar pelo espaço do que vemos e escutamos.

INT.DIA – Sala grande vazia.

Silêncio. Uma sala quadrada, vazia, apenas num canto uma aparelhagem de som sobre uma mesinha, barras de balé grudadas em 3 das paredes e 1 parede com espelho, duas linhas pretas cortam o chão da sala de linóleo branco, traçando um xis que marca as duas diagonais. Uma mulher está parada num canto da sala e começa a andar pé ante pé sobre uma das linhas, a percorre de uma ponta a outra, lentamente, pé ante pé. Por vezes, abre os braços em cruz, para ajudar no equilíbrio, como se estivesse na corda bamba.

Na mesma sala, a mulher corre com os braços soltos na vertical de uma diagonal até a outra sobre uma linha

preta, se esforçando para manter os pés na linha. Num segundo movimento, corre até o meio, no ponto de encontro das linhas dá um giro rápido com os braços fechando-os e cruzando-os na altura da cintura, e muda de direção. Faz este mesmo movimento repetidas vezes, vindo de uma diagonal, girando e mudando de direção, até parar bem no meio e girar inúmeras vezes no mesmo lugar, com os braços cruzados, depois, abre os braços, gira, gira, até cair no chão, de barriga para cima com braços e pernas abertos, formando um X. Permanece um pouco deitada, sentimos a sua respiração os micro-movimentos do ar no corpo.

Ela se levanta rapidamente e sai correndo, em um instante a paisagem muda, barulho de rua, carros, vozes cruzadas, e ela continua correndo na calçada, no meio de uma rua movimentada, corre, dá piruetas, faz *grands jétés*³⁸, enquanto as pessoas, os carros, toda a rua está em câmera lenta, até que ela para, começa a andar, e a rua retoma o seu ritmo. E ela some no meio de uma multidão.

{possíveis vozes cruzadas na rua [ou para algum outro momento]}:

*me dê um pouco de equilíbrio, por favor
equilíbrio, desequilíbrio,
entre um passo e outro, o desequilíbrio
que o próprio próximo passo equilibra
como se estivéssemos por um fio
a vida está por um fio, minha filha
o corpo na iminência do movimento
ponto de partida
toma cuidado para não cair, menina*

³⁸ Um salto para frente na horizontal, em que uma perna leva a outra, num grande impulso, e as duas pernas se abrem no ar.

*desequilíbrio que equilibra,
e desequilibra, equilibra, desequilibra
vê lá como você pisa no chão
anda direito, menina!}*

No filme *Pina*³⁹, o diretor Wim Wenders coloca os bailarinos dançando números de espetáculos de Pina Bausch nas ruas de Wuppertal. A dança sai do espaço do teatro para as ruas. Ouso dizer que Pina Bausch⁴⁰ teria gostado, pois uma parte do seu imenso e admirável trabalho foi insuflar a dança de cotidiano [de possibilidades de movimentos que passavam antes pelos movimentos da vida, que expressavam a vida] e fazer da dança uma forma de vida. "Pois a dança deve ter outra razão além de simples técnica e perícia." (BAUSCH, 2000) Ela dizia que não era como as pessoas se moviam que a interessava, e sim, o que as movia. Ou seja, o que está no corpo que não se aguenta trancado, na iminência do movimento, esse instante antes da explosão, que carrega algo que se faz visível e espacial no movimento. Um possível, quase que necessário.

Para Pina, o trabalho da dança, da criação coreográfica, consistia em encontrar uma linguagem para a vida. Para ela, isso é um passo antes da arte, ainda não é arte, pode vir a ser. E não será mais o trivial, o cotidiano, pois a arte permite ir além da vida: "Por um lado, a questão é não querer se distinguir da vida cotidiana" [...] "Mas a fantástica possibilidade que temos no palco é que ali nos é permitido fazer o que não se permite na vida cotidiana" (BAUSCH, 2000). Arte e vida se tocam. A arte da dança de Pina Bausch encontra suas ferramentas na vida, no cotidiano, nos corpos, nas emoções e nas experiências dos seus bailarinos. Em algo que se cala, e brota do/no corpo. Pina Bausch, a partir das pessoas e dos movimentos que as movem extrapolou, foi além do que podia a dança nos palcos,

³⁹ O cineasta Wim Wenders e a coreógrafa Pina Bausch, ambos alemães, tinham o projeto há mais de 20 anos de fazerem um filme juntos. Segundo Wim Wenders, ele hesitava muito sobre a forma deste filme e com o avanço da tecnologia e o surgimento do 3D, decidiu que ali estava um caminho. Ele e Pina iniciaram o filme, fazendo testes com o novo formato, mas ela morreu no meio do percurso, e o filme se tornou um filme de Wim Wenders sobre/em homenagem à Pina Bausch em 3D. *Pina* tem cenas de seus espetáculos filmados, entremeadas por depoimentos de seus grandes colaboradores, os seus bailarinos, e momentos em que cenas de espetáculo são apresentadas em espaços da cidade de Wuppertal.

⁴⁰ Pina Bausch dirigiu um único filme, onde os bailarinos dançavam também em espaços externos e internos de Wuppertal, cidade sede da companhia Tanztheater. O Lamento da Imperatriz, 1990.

e apresentou uma das obras mais tocantes e fundamentais do século XX. Uma arte e uma vida que ainda não existiam, e que ela criou.

Pina aparece aqui por sua imensidão, por tudo que ela me fez olhar e escutar. E tocar, pela vida que ela ofereceu através da sua dança. Pela iluminação a cada espetáculo seu a que eu assisti. É uma pequena licença para falar de uma dança que foi enorme, mesmo que seja uma evasão, uma intrusão, que levaria para outros caminhos. Mas tudo parece se ligar, e estes corpos filmados das crianças que dançam, a dancinha do cotidiano, me levam a Pina, a ela de olhos fechados com os braços estendidos para baixo no meio de um café, enquanto um homem libera o espaço tirando as cadeiras do caminho, ou ao seu fiel amigo e bailarino Dominique Mercy perguntando ao público, nervoso, 'é isso que vocês querem ver?', enumerando e executando vários passos de balé [*entrechat-six, tour en l'air, grand jeté...*], brincando com essa virtuosidade do bailarino, enquanto nos balés de Pina, uma simples caminhada ou um abraço entre um homem e uma mulher podem ser uma dança extraordinária. Tudo o que vejo hoje é atravessado pela experiência que foi ter conhecido alguns espetáculos de Pina Bausch. A dança e suas possibilidades, mesmo as mais cotidianas, que eu já tinha experimentado na infância, são marcadas por aquele ano de 1997, quando eu pude ver *Cravos* de Pina Bausch no Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Voltando ao cinema, convoco o pensamento de Gilles Deleuze em sua classificação cinematográfica da imagem-tempo, quando ele aborda duas vias entre um cinema que ele chama do corpo, e outro do cérebro, onde não há menos pensamento no corpo, do que choque e violência no cérebro. Um cinema do corpo seria aquele que *monta a câmera sobre o corpo cotidiano*. E por este corpo todo o pensamento escapa, pois pensar toca ao corpo e o impensado lá está.

"Dê-me portanto um corpo": esta é a fórmula da reversão filosófica. O corpo não é mais o obstáculo que separa o pensamento de si mesmo, aquilo que deve superar para conseguir pensar. É ao contrario, aquilo em que ele mergulha ou deve mergulhar, para atingir o impensado, isto é, a vida. Não que o corpo pense, porém, obstinado, teimoso, ele força a pensar, e força a pensar o que escapa ao pensamento, a vida. Não mais se fará a vida comparecer perante as categorias do pensamento, lograr-se-á o pensamento nas categorias da vida. As categorias da vida são precisamente as atitudes do corpo, suas posturas. "Não sabemos sequer o que um corpo pode": no sono, na embriaguez, nos esforços e resistências. *Pensar é aprender o que pode um corpo não-pensante, sua capacidade, suas atitudes ou posturas. É pelo corpo (e não mais por intermédio do corpo) que o cinema se une com o espírito, com o pensamento.* "Dê-me portanto um corpo" é antes de mais

nada montar a câmera sobre um corpo cotidiano. O corpo nunca está no presente, ele contém o antes e o depois, o cansaço, a espera. O cansaço, a espera, e até mesmo o desespero são atitudes do corpo. (DELEUZE, 2005: 227, grifo meu)

Cría Cuervos e *Le livre de Marie* são filmes que acompanham o cotidiano do corpo de Ana e de Marie, para além dos tempos. Os corpos que explodem dançantes, explodem tempos-espacos e se abrem ao impensado. O corpo pensa e dança, e, o pensamento também salta, dança, tateia, recua, hesita, se esforça, se expande, explode, se cala, se cansa, pensa o impensado. Toca o intocável, isto é, a vida.

Se é pelo corpo que o cinema se une ao espírito e ao pensamento, é por essa enxurrada sensorial que é a experiência do contato com a imagem audiovisual em uma sala escura, onde o olhar e a escuta devolvem ao olho e ao ouvido toda a sua potência física como sentido, que o cinema surge como forma de apresentação exemplar da vida, de ver-viver em movimento.

Estas cenas de dança, tão cotidianas, tão triviais ressoam. Dançamos para estar junto, para ocupar solidões, para deixar de ficar só [mesmo dançando sozinho], para povoar e ocupar um espaço para além do nosso corpo. Uma criança que dança no quarto ou na sala de sua casa é uma imagem que fica, contagia, ressoa, e que se alastra pelos tempos, pelos espaços, pelos outros.