

A dança do[s] sentido[s] no cinema de Claire Denis

*A tomada do corpo é a única
coisa que me interessa.*
Claire Denis

Tomada do corpo que toma o olhar

[Corpo que dança, olho que dança]

O presente ensaio propõe olhar e escutar [tocar e sentir] o cinema de Claire Denis, tendo em vista a tomada do corpo [*prise du corps*] nos seus filmes como força e estratégia narrativa. Somos tomados e tocados pela intensidade dos seus corpos filmados; esta tomada do corpo desencadeia uma tomada do olhar [*prise du regard*], momento em que olhar é físico, nossa visão é tocada e toca a imagem. Claire Denis ao falar sobre o seu interesse pela tomada do corpo instaura a importância da sua relação com o corpo dos personagens, onde o corpo é matéria de sentido e está no cerne da sua construção narrativa. Existe uma confiança nos corpos dos seus atores que podem assim se abandonar e viver, contando histórias para além das interpretações, durante a tomada a ser realizada. [Tomada no cinema é como se refere a um trecho de filme rodado/filmado, um *take* em inglês, ou uma *prise* em francês.]

Nos seus filmes, antes de personagens em uma narrativa cinematográfica, o que vemos são corpos em cena, ocupando espaços, tocando objetos, se relacionando com outros corpos e com as paisagens, prontos para saltarem, abrindo portas, modificando os espaços, criando sentidos e provocando sensações para além do audiovisual. Um espaço se cria entre o espectador e o filme. Uma superfície de contato. Um espaço onde existimos juntos, apesar de toda a distância, e somos envolvidos, tocados, tomados pelas imagens sobre a tela que nos acariciam.

No começo deste caminho para esta dissertação havia o cinema de Claire Denis. Eu estava impregnada pelos seus filmes. Uma lembrança de muitos anos, da primeira vez em que vi *Beau Travail* no cinema, quando eu morava em Paris

no ano 2000, e da força com que a última cena [um homem que dança em uma discoteca sozinho] ficou marcada nos meus olhos. Em julho de 2011, houve uma retrospectiva de sua obra na qual tive a oportunidade de assistir a alguns dos seus filmes pela primeira vez, e ainda ouvi-la falar na ocasião de sua vinda ao Rio de Janeiro para essa mostra: "Claire Denis, um olhar em deslocamento".

Muitas coisas desta fala de Claire Denis me marcaram, como quando disse que o cinema era algo tão grande na sua cabeça, que era como se ela tivesse que propor imagens que as pessoas nunca tinham visto antes; ou como achava ridículo que as pessoas na escola de cinema falassem “eu vou fazer filmes”, que era como se fosse uma profissão [métier] e ela pensava que seria melhor se fosse um tipo de necessidade¹. Ela também comentou um poema de Fernando Pessoa, com sua voz pausada, como se estivesse tateando e nos fazendo ver algo para além das suas palavras, onde o encanto e o amor pelo seu trabalho, pelo cinema e por tudo que a inspira, ressoava. Transcrevo abaixo², na expectativa de que essa fala de Claire Denis palpite na página, envolva a leitura, abra ainda mais nossos olhos e convoque um rastro da energia que seus filmes desprendem. Isto foi em julho de 2011, numa sala de cinema lotada no centro do Rio de Janeiro com capacidade para umas 100 pessoas:

[...] Um homem sozinho de manhã num porto. É a alvorada, ele vê um cargueiro muito pequenino que chega de longe, e a vida do porto se desperta. Entre o momento em que vê o barco muito pequeno no horizonte e o momento em que o barco entra no porto, ele conta toda a história das viagens dos portugueses, das fantasias [fantasmes] de descoberta. Poderíamos dizer que é uma estrutura, para mim, muito cinematográfica, pois quer dizer que em um tempo bem pequeno a gente pode contar cinco séculos de história. Eu não tenho uma estrutura narrativa típica, mas eu penso que o interessante no cinema quando se faz um filme é que haja vários tempos, que o tempo da história contenha outros tempos, ou talvez que ele mesmo seja um pequeno tempo num grande tempo, é difícil explicar [...]³

Claire Denis cria esses tempos com seu olhar sobre os corpos e o espaço. Sua tomada do corpo e do espaço toca no tempo. Dando espaço para o tempo,

¹ Claire Denis se formou na renomada escola francesa de cinema, Femis, nos início dos anos 70, mas só realizou seu primeiro filme como diretora em 1988, depois de muitos anos trabalhando como assistente de direção, de cineastas como Wim Wenders, Jacques Rivette, Jim Jarmusch.

² A parte da gravação que tenho já começa na descrição. Acho que era uma resposta sobre narrativa e o que se conta com imagens.

³ Trecho da fala de Claire Denis em 03 julho de 2011 na ocasião da mostra “Claire Denis, um olhar em deslocamento” na Caixa Cultural, Rio de Janeiro. Gravada por uma amiga e traduzida por mim.

para o tempo que passa sem parar e muitas vezes sem deixar nada, além das suas marcas no corpo. Como se o espaço pudesse envolver o tempo, como em um adágio em um balé, onde o corpo ocupa os espaços e os tempos, modificando-os e alargando-os.

Nos filmes de Claire Denis, os personagens muitas vezes dançam. Tomada do corpo em movimento que irrompe, e cria outras formas de estar na história e de narrar um mundo. Este corpo que se abre e dança, explode para continuar, a dança é parte da sua passagem. Uma explosão que marca. Explosão inscrita no corpo, que vai de encontro ao corpo que escreve, uma forma de me deslocar, corpos que se tocam. Corpos que me tocaram. Corpos que toquei. Na sala escura, meu olho vai além, toca o que ele vê e o que ele vê toca minha carne, dentro dos limites da distância, do espaçamento que alimenta as relações de contato. Escrevo tocada por estes corpos que contam sentidos – corpos que são sentidos, que o são e que eu sinto – e se escrevo sentada, não danço com os pés, mas meu corpo tenta se expandir, ser abertura nesta escrita. Se o corpo é também angústia desnudada, ele não se aguenta trancado e em busca de outros sentidos, de espaços, *excreve*⁴.

Apesar das cenas de dança serem o foco desta escrita, entendo ser pertinente e me estendo sobre o cinema de Claire Denis e sua narrativa plástica dançante. Para depois me concentrar em seu filme *Beau Travail* (2000) e na dança

⁴ Cf. Trecho do prefácio de uma publicação resultado de três dias de estudos internacionais dedicados a Jean-Luc Nancy, com a sua presença e participação: "E a linguagem, por sua vez, é convocada nesta dança que o pensamento *excreve*, para usar dessa manobra de escrita e de pensamento pelo qual o filósofo designa o quê, da escrita, faz o sentido ao mesmo tempo desfazendo-o, despiando-o de significações constituídas. É com a *excritura* [*excriture*], esta clareira do fora [*frayage du dehors*] que é também um magnífico neologismo 'nancyen', que está em jogo a 'impossibilidade de se comunicar o que quer que seja, sem tocar no limite onde todo o sentido derrama-se para fora dele mesmo, como uma simples mancha de tinta, através de uma palavra, através da palavra 'sentido'."

Frayage, termo caro a Jean-Luc Nancy difícil de traduzir e apreender, é como uma abertura de caminho, algo que marca, que abre. Optei por enquanto por clareira, pela imagem de um espaço aberto no meio de uma floresta.

no original: "Et le langage, à son tour, est convoqué dans cette danse que la pensée *excrit*, pour user de ce tour d'écriture et de pensée par lequel le philosophe désigne ce qui, de l'écriture, fais le sens tout en le défaisant, en le dérobant aux significations constituées. C'est avec l'*excriture*, ce frayage du dehors qui est aussi un magnifique néologisme 'nancyen', que se joue l'impossibilité de se communiquer quoi que ce soit sans toucher à la limite où le sens entier se renverse hors de lui-même, comme une simple tache d'encre, à travers un mot, à travers le mot 'sens'. (Cf. L'*excrit* in Jean-Luc Nancy, *Une pensée finie*, Paris, Galilée, 1990)."

p.8 Avant-Propos in *Figures du Dehors autour de Jean-Luc Nancy*. Sous la direction de Gisèle Berkman et Danielle Cohen-Levinas, Nantes: Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2012.

final de Galoup sozinho numa discoteca vazia, assim como na dança que reúne os personagens principais de *35 doses de rum* (2008).

O cinema de Claire se abre ao mundo e aos sentidos do mundo pelo corpo, pensando junto com Jean-Luc Nancy, no sentido que o mundo é, mais do que o no sentido que o mundo tem. Como se o acontecimento dos conflitos das personagens fosse carnal, incrustado na pele, que seja um corpo jovem que dança sozinho no seu quarto, adolescentes que não cabem em si, que querem crescer, experimentar, uma jovem que não aguenta o bebê que carrega no seu ventre, um assassino que é dançarino, um homem que precisa de um transplante de coração, e que vai ter o tórax partido ao meio para que seja feito o enxerto, a intrusão, homens e mulheres que não aguentam, mordem a carne e sugam o sangue do outro durante o ato sexual, um homem e uma mulher que não se conhecem, se encontram num engarrafamento, dividem o espaço estreito do carro, e depois o de um quarto de hotel...

Muito já foi falado do seu cinema como um cinema do corpo⁵, como se esta tomada do corpo fosse a sua marca, onde os sentidos são enigmas, e a compreensão e a entrada na narrativa estão para além das representações, como um cinema que nos faz penetrar no tocante ao corpo, assim entramos no espaço dos seus filmes tateando, alguns podendo se frustrar pela falta de explicação verbal, racional, já outros se jubilando com as várias camadas, as brechas, com os múltiplos espaços e tempos para percorrer desta escrita audiovisual plástica e dançante que Claire Denis oferece.

E as imagens ficam. Claire Denis arrisca, aposta e explora os corpos, como esse espaço aberto para tocar, se fazer tocar e ressoar, jogando com eles, cuidando deles, e a sua confiança nas imagens e nos corpos, junto a sua desconfiança das palavras, engendram uma construção cinematográfica em que a plástica dos corpos explode, "como eu não me sinto à vontade com os diálogos, eu me reconheço em um cinema que antes confia na narração plástica" (DENIS,

⁵ Para algumas referências sobre o cinema de Claire Denis como um cinema do corpo, ver: Cahiers du Cinéma, nº545 (abril 2000) capa: *Beau Travail* A estética contra a narrativa [récit] entrevista com Claire Denis; a crítica do filme intitulada *La hiérarchie des anges* por Stéphane Bouquet.

Ticket to ride: Claire Denis and the cinema of the body – Adrian Martin

(<http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/20/claude-denis.html>)

Open Wounds: Body and Image in Jean-Luc Nancy and Claire Denis – Douglas Morrey in *Film Philosophy* vol.12, nº1– abril 2008. E outros artigos nesse mesmo número da revista eletrônica.

(<http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p/article/view/69/54>)

2000: 53). Sua narração plástica está na confiança na narração pelo enquadramento e pelo movimento, no trabalho dentro do *set* de filmagem. Como se no momento da escrita do roteiro, ela até pudesse se interessar pelos diálogos, mas no instante da filmagem, o que ela busca é o que pode ser feito a partir das relações dos corpos no espaço com o movimento e o enquadramento da câmera, o que a tomada dos corpos em seus posicionamentos e posturas pode exprimir antes da linguagem falada.

Na narrativa plástica de Claire Denis, o corpo em questão não é apenas o corpo humano. Uma rocha, uma estrada, roupas no varal, as paisagens e os objetos têm corpo também. Penso em uma cena do filme *O Intruso* de Claire Denis – uma livre adaptação ou inspiração, que ela mesma chamou de adoção, do livro homônimo de Jean-Luc Nancy, sobre sua experiência de ter sofrido um transplante de coração – em que um objeto é tomado como corpo na narração.

O Intruso de Claire Denis se passa em 4 países, França, Suíça, Coreia do Sul e Taiti, em vastos espaços, sobre intrusões mentais e espaciais, que acontecem em tempos que se dissolvem e se proliferam, onde nos perdemos e nos deixamos levar pelo que se passa dentro e/ou fora do corpo, filme sobre fronteiras, margens, filiação, peles, espaços e corpos que se tocam sobre uma superfície indefinida; sobre a busca e o corpo de um homem com problemas no coração. Na transposição de Claire do livro para o cinema, aqui iluminamos apenas essa pequena imagem deste grande filme, em que a engrenagem mecânica da bomba coração, que bombeia vida, e que por vezes parece conter toda a vida, é questão. O mecânico, como diz Jean-Luc Nancy, faz intrusão no orgânico. Claire, na sua construção narrativa, em que os objetos também são corpos que podem abrir sentidos, coloca o personagem principal Louis Trébor (interpretado por Michel Subor) que tem um coração doente, para comprar um relógio na Suíça, como ela mesmo esclarece:

Fala-se menos da alma do que do coração nas expressões comuns: “Eu o guardei no coração”, “Eu o tenho no coração”, “Estou enjoado”⁶. O coração está ali, o tempo todo, como uma espécie de cápsula de vida. Se não tem mais coração não tem mais vida. Este livro me fez tomar consciência de mim. Não de mim como

⁶ 'J'ai mal au cœur', apesar de ter a palavra coração, denota em português enjojo, náusea, uma sensação que viria então do coração. Em tradução literal seria algo como 'tenho mal no coração', mas sendo 'j'ai mal' em francês tenho/sinto dor, uma outra tradução que não abrange a expressão aqui denotada seria "Tenho dor no coração".

pessoa, mas como corpo humano, com uma bomba no interior, com desejos insaciados, com a ideia falsa do amor. [...] No livro, havia essa noção que para os cirurgiões o enxerto do coração significava ajustar a hora do relógio. De repente, estava em Genebra e ia comprar um relógio. Não eram metáforas, era uma engrenagem mecânica.⁷ (DENIS, 2009a)

Como ela diz, não se trata de metáforas, nem de ilustrações. É o mecânico que se introduz no orgânico. Um relógio e um coração são corpos na tomada cinematográfica de Claire Denis. Este instante sobre *O Intruso* também se intromete, pois ouvi falar de Jean-Luc Nancy pela primeira vez através do cinema de Claire Denis, como este pensador que tinha um coração que ia logo morrer e que para continuar vivo teve seu tórax aberto, partido em dois, e seu coração *hors d'usage* retirado e substituído por um coração em bom funcionamento que já tinha sido de outro corpo.

Nesse pequeno grande livro, um composto de meditação filosófica e relato pessoal, Jean-Luc Nancy reflete sobre a experiência do seu transplante de coração, e as implicações dessa intrusão; e esse coração outro, intruso, o abre para pensar sobre questões de imigração, hospitalidade, alteridade e diferença, sobre esse embate radical que é o encontro com o outro, e como a intrusão do outro abala a identidade e qualquer propriedade de um si mesmo. Como diz Nancy, “O intruso me dá uma percepção mais fina [délié] desse conjunto [assemblage] que 'me' faz”⁸ (NANCY, 2000-2010: 51). Esse encontro com o outro, esse estar exposto do corpo, a intrusão toca no sentido do que somos. “‘Eu sofro’ implica em dois ‘eu’, um ao outro estrangeiros (tocando-se portanto)”⁹ (2000-2010: 39). Jean-Luc Nancy prova dessa intrusão, desse outro que agora já está dentro do seu corpo. Dois que se tocam e que são cada um. Uma montagem de 'eu'.

Para sobreviver, o pensador Jean-Luc Nancy teve que receber o coração

⁷ “On parle moins de son âme que du cœur dans les expressions courantes : "je l'ai gardé dans le cœur", "je l'ai dans le cœur", "j'ai mal au cœur". Le cœur est là, tout le temps, comme une sorte de capsule de vie. S'il n'y a plus de cœur, il n'y a plus de vie. Ce livre m'a fait prendre conscience de moi. Pas de moi en tant que personne mais en tant que corps humain avec une pompe à l'intérieur, des désirs inassouvis, l'idée fausse de l'amour. Tout s'est mis en route très vite. Dans le livre, il y avait cette notion que pour les chirurgiens, la greffe du cœur signifiait remettre la montre à l'heure. Tout d'un coup, c'est devenu Genève, il allait s'acheter une montre. Ce n'était pas des métaphores, c'était un engrenage mécanique.” disponível em:
(<http://ci.tfl.fr/cinema/news/claire-denis-interview-partie-2-35-rhums-4992640.html>)

⁸ “L'intrus me donne une perception plus déliée de cet assemblage qui fait 'moi'.”

A tradução hesita entre "conjunto que 'me' faz" ou "conjunto que faz 'eu'".

⁹ “Je souffre' implique deux 'je' l'un à l'autre étrangers (se touchant pourtant).”

de um outro. Um órgão de um outro corpo no seu corpo. Mas o que será o nosso corpo? Ainda mais se podemos ter órgãos de outros corpos para fazer viver o nosso corpo. Uma intrusão para salvar a própria vida. E Nancy pergunta : “Qual é esta vida ‘própria’ que se trata de ‘salvar’?”¹⁰ (2000-2010: 27) Esta propriedade não deve estar no corpo, nem nesse órgão, tão simbólico de vida que é o coração.

No pensamento-corpo de Jean-Luc Nancy, o espaçamento entre os sentidos, entre os *eus*, entre o mecânico e o orgânico, entre o um e o outro está no corpo, cravado no [seu] corpo, nesse corpo com um coração intruso por onde sentidos escapam e que é também exposição¹¹. Corpo aberto, espaçoso, que é corpo tocando o mundo e o outro, e “Um outro – se é um outro, é um corpo” (MONNIER, NANCY, 2005: 139). Corpos em multiplicidade e que se multiplicam. Na tomada dos corpos de Claire Denis, esses corpos falam por si mesmos, apesar da dificuldade manifesta em se saber ou apreender o que é um si mesmo. É um *assemblage*, como diz Nancy. Esse conjunto, essa montagem do que somos, inscreve sentidos, uma multiplicidade de sentidos que se abre ao mundo, no mundo.

A dança toca nessa abertura de sentidos. A potência das cenas de dança no cinema de Claire Denis parte de um desejo e do compromisso em fazer surgir imagens, não que representem o mundo, mas imagens que ainda não foram vistas, imagens em devir, onde sentidos e uma possibilidade de mundo se tornam visíveis, palpáveis. E o corpo que dança é um corpo por vir, como descreve Nancy:

Dança: metamorfose, transformação, plasticidade, fluidez, maleabilidade, devir. Mas não a transformação de uma forma dada: não há forma inicial. O corpo inicial é informe, o corpo dançante é todo por vir (ele não chegará nunca a um estado final, a uma forma ou figura ou estatura final). A metamorfose é uma morfogênese, e a gênese é interminável, ou se suspende desatando toda forma produzida no movimento. É um devir-corpo, um certo corpo, em que o

¹⁰ "Quelle est cette vie 'propre' qu'il s'agit de 'sauver'?"

¹¹ A exposição em francês, na escrita de Jean-Luc Nancy pode ser também *expeausition*. Contém a pele, *la peau*, que se *ex-põe*, *ex-pele*. "Mas a verdade, esta é a pele. Está na pele, faz a pele: autêntica extensão exposta, toda voltada para fora, ao mesmo tempo que envelope o de dentro [...]. A pele toca e se faz tocada." (NANCY, 2012: 56) E exposição não é a extensão de uma superfície, a exposição não é mostrar, tornar visível. Expressar-se pode ser também retirar-se/conter-se. "*Exposé*, donc: mais ce n'est pas la mise en vue de ce qui, tout d'abord, eût été caché, renfermé. Ici l'exposition est l'être même (cela se dit: l'exister). [...] *Le corps est l'être-exposé de l'être*" (NANCY, 2000: 32).

"Exposto, então: mas não é a revelação, antes de tudo, daquilo que esteve escondido, trancado. Aqui, a exposição é o ser mesmo (diz-se: o existir). [...] O corpo é o ser-exposto do ser."

crescimento ou a incorporação não terá conclusão. Nem um ‘corpo sem órgãos’ nem um corpo funcional, um corpo em espera, um corpo incoativo, uma ideia, um pensamento de corpo. Uma anamorfose mais do que uma metamorfose: um corpo deformado pela projeção sobre um volume indeterminado, com uma geometria variável e pensativa, sinuosa, curvada em torno de um centro de fuga.¹² (MONNIER, NANCY, 2005: 109)

A dança como um devir-corpo. Um instante em que somos corpo em torno de um centro em fuga. “Não o corpo como origem, nem como instrumento, mas o corpo como finalidade [but] da dança, como aquilo a que ela deve chegar: enviar um corpo no espaço (no espaço de um pensamento)”¹³ (MONNIER, NANCY, 2005: 114). A dança é aonde devemos chegar. Um devir do corpo, um corpo lançado ao espaço, um corpo que aposta, que promete, e que no movimento inaugura formas de vida, espaços de pensamentos e sentidos. Que ressoa, e é empatia. O corpo que dança dentro da narrativa cinematográfica de Claire Denis me atravessa, me interpela, e sua câmera, sua construção filmica, seu olhar, seu corpo, e os corpos filmados penetram o corpo pela porta do olhar e da escuta. Corpos que são e se tornam outros. Que rompem o elo da relação sujeito-objeto, criando outras formas de contato. Corpos que explodem e precisam se movimentar para (sobre)viver.

Cinema e dança

O cinema de Claire Denis é atravessado por essa tomada do corpo em cena, corpos humanos e materiais; fluídos, carne, água, terra, sangue, vapores... Falamos de um cinema ancorado nas potências do visual, na plástica da imagem, no movimento e na transformação dos corpos em composição com a música, onde a tomada do corpo compõe saídas, brechas, abrindo espaços no visível e

¹² “Danse : métamorphose, transformation, plasticité, fluidité, malléabilité, devenir. Mais non pas transformation d’une forme donnée : il n’y a pas de forme initiale. Le corps initial est informe, le corps dansant est tout à venir (il n’arrivera jamais à un état final, à une forme ou figure ou stature finale). La métamorphose est une morphogenèse, et la genèse est interminable, ou se suspend en dénouant toute forme produite dans le mouvement. C’est un devenir-corps, un certain corps dont la croissance ou l’incorporation n’aura pas de conclusion. Ni un ‘corps sans organe’ ni un corps fonctionnel, un corps en instance, un corps inchoatif, une idée, une pensée de corps. Une anamorfose plutôt qu’une métamorphose : un corps déformé par projection sur un volume indéterminé, à géométrie variable et pensive, sinueuse, ployée autour d’un centre en fuite.”

¹³ “Non le corps comme origine, ni comme instrument, mais le corps comme but de la danse, comme cela à quoi elle doit arriver : envoyer un corps dans l’espace (dans l’espace d’une pensée).”

para além da visão. Tomada do corpo esta que engendra uma tomada do olhar, e o espectador é capturado pelo balé dos corpos dançantes que narram um lugar no mundo. Cinema impregnado de gestos, de corpos que pulsam, de modo que o corpo do ator, atravessado pela paisagem a sua volta, é o lugar mesmo da experiência, estabelecendo uma relação física com a câmara que tem papel fundamental dentro deste cinema de fluxo perceptivo. Câmera como personagem, câmara que segue atrás do personagem e que se coloca no espaço para poder servir aos corpos, se misturando coreograficamente com eles.

Desde o seu segundo longa-metragem *S'en fout la mort* de 1990, já era questão para Claire o deslocamento possível da câmara entre os personagens. *S'en fout la mort* é sobre dois amigos, um Antilhano e o outro do Benin, que ganham a vida com brigas de galo nos subúrbios de Paris. Claire Denis pediu para que Alex Descas, ator que voltará a trabalhar inúmeras vezes com ela, fosse para as Antilhas aprender a treinar e cuidar dos galos. Segundo Claire as brigas pareciam danças, como o *bel air* da Martinica e da Guadalupe ou a *capoeira* brasileira, e tratando-se de uma prática clandestina, Claire e sua diretora de fotografia não podiam/não queriam enquadrar de uma forma tradicional. A câmara tinha que estar clandestina, elas tinham que acompanhá-los, aí não tiveram dúvida da câmara na mão. “Fizemos esta escolha por uma razão que não era de modo algum estética, mas visceral” (MONNIER, NANCY, 2005: 124). Para Claire, o deslocamento dos atores e dos galos de combate, influenciava o deslocamento da câmara, elas poderiam ter escolhido ficar imóveis, mas optaram pelo movimento, e este deslocamento “surgiu como a decisão interna de um lugar da câmara para se tornar um personagem” (MONNIER, NANCY, 2005: 124).

“Isto nos alertou sobre uma questão essencial: o deslocamento dos atores e o da câmara estavam ligados por uma decisão temporal e espacial, e eu diria também por uma solidariedade com os personagens do filme” (MONNIER, NANCY, 2005: 124). A partir daí a questão de fazer um *travelling*¹⁴ ou uma panorâmica¹⁵ para Claire Denis se coloca depois da percepção de como os atores vão se deslocar no tempo e no espaço da cena. Ou seja, o que move a câmara de Claire Denis é a dança dos corpos em movimento.

¹⁴ Movimento de deslocamento da câmara pelo espaço durante a tomada, podendo-se utilizar de um carrinho sobre trilhos.

¹⁵ Movimento em que a câmara está fixa no seu eixo enquanto gira na horizontal ou na vertical.

A dança marca sua maneira de filmar, sua câmera dança. Existe uma apreensão física, fluida, visceral do que ela filma. Partes do corpo que vibram, mas também as curvas de uma estrada, mãos que amassam uma massa de pizza, carros parados no trânsito. E ainda um cinema em cena invadido pelos movimentos dos corpos dançantes. Com frequência se dança nos filmes de Claire Denis, algumas vezes, uma música inteira, como em *US Go Home*¹⁶ (1994).

Um plano-sequência em que a câmera acompanha levemente o ator, mostrando-o da cintura para cima, por vezes um pouco mais do seu corpo, mas quase sem se aproximar, deixando que ele venha na sua direção e que ele circule pelo espaço. Alain [Grégoire Colin] é um adolescente que em um momento memorável da cinematografia de Claire Denis dança sozinho no seu quarto. Ao som de *Hey Gyp* da banda inglesa The Animals – que ele acabou de colocar para tocar – ele se senta na cama, inquieto, levanta para acender um cigarro, e o seu corpo transborda, cantarola a música, anda pelo quarto, uma animação vai ocupando o tédio no meio do dia deste adolescente que vive no subúrbio de Paris. Dança em cima da cama, anda dando voltas pelo quarto e o entusiasmo vai aumentando, seu corpo vai se soltando cada vez mais, frenético, junto à voz que canta partes da música, numa movimentação que explode. Dança sem inibição, brincando com a sua liberdade em movimento, exala sexualidade, de um menino que vai logo se tornar homem. Ele ri com a música e seu corpo fala alto. E quando a música termina e ele para, se dá conta que sua irmã o estava olhando o tempo todo, e ele exclama: “*Não posso nunca ficar sozinho!*”

Claire Denis fala dos momentos de dança nos seus filmes como se fossem momentos de solidão, uma solidão do personagem endereçada ao espectador.

Nos meus filmes (por exemplo em *S'en fout la mort* ou *US go home*), eu sempre usei os momentos de dança como momentos realistas, seja em discotecas, ou num quarto (um adolescente que dança). Mas eu sempre escolhi a dança para exprimir a solidão, um momento onde o personagem está muito só. Isso toma a forma de um monólogo. Eu nunca usei a dança como um momento que fosse reunir os personagens do filme, como era frequente no final das comédias musicais. Essa dança-solo é endereçada ao espectador, é com um olho-câmera.

¹⁶ *US Go Home* faz parte de uma coleção de filmes para TV intitulada *Tous les garçons et les filles de leur âges...* Anos 60, subúrbio de Paris, dois irmãos adolescentes moram perto de uma base americana. A irmã quer de toda maneira perder a virgindade e o irmão mais velho tem uma festa que parece ser a oportunidade. Cotidiano adolescente, arrumação para sair, a festa, música, rock, dança, flertes, jovens, sexo, e no fim da noite um encontro com um soldado americano.

A ideia do solo é também um chamado, um chamado solitário à empatia do espectador, um grito, uma mão estendida. Eu não falo de bobagem sentimental, eu falo de um apelo. De um apelo, como um monólogo em uma tragédia. Os momentos de dança nos meus filmes parecem assim a momentos em que a cena, ou, o *set de filmagem* [plateau] se esvazia.¹⁷ (MONNIER, NANCY, 2005: 126-127)

Quando ela fala de momentos realistas, imagino que esteja falando da dança que está no cotidiano, como se ela não usasse a dança como espetáculo ou como uma licença para um número musical. A dança faz parte da vida das personagens. Aos nossos olhos é um instante mágico [espetacular] essa explosão do corpo em movimento, esse apelo direto, esse grito do corpo que se destranca, mas se trata de uma dança cotidiana, que todos podem experimentar e que marca uma solidão.

A relação de monólogo endereçada ao espectador e a dança que é apelo [appel] ao espectador são questões que tocam o corpo dançante nos seus filmes. Em *Beau Travail*, filme que é atravessado pela dança, mesmo quando o grupo de legionários se movimenta em conjunto, a solidão ressoa, e a cena final é a solidão cheia, inflada e compartilhada com o espectador. Já a cena de dança em *35 doses de rum*, apesar de surgir como uma maneira de cada um, sozinho, mostrar ao que veio com a sua dança, de certa forma, reúne os personagens, amarrando e desamarrando relações em uma noite de chuva. Reunião que não se assemelha às cenas de conjunto em um filme musical, pois não há a maestria na dança, no sentido de uma dança que quer mostrar que dança, são antes corpos em movimento e em relação levados pelo encontro com o espaço e a música. Não há tampouco uma parada para um número musical, a cena em *35 doses de rum* se desenrola de tal forma, que a dança surge sem alarde, como se o movimento da câmera desenhasse um espaço e uma aproximação dos corpos em que a dança se tornasse iminente.

¹⁷ “Dans mes films (par exemple *S’en fout la mort* ou *US go home*), je me suis toujours servie des moments de danse comme des moments réalistes, soit dans des boîtes de nuit, soit dans une chambre (un adolescent qui danse). Mais j’ai toujours choisi la danse pour exprimer la solitude, un moment où le personnage est très seul. Cela prend la forme d’un monologue. Je ne me suis jamais servie de la danse comme d’un moment qui allait réunir les personnages du film, ainsi que c’était souvent le cas à la fin des comédies musicales. Cette danse-solo est adressée au spectateur, c’est comme un regard-caméra.

L’idée du solo est aussi un appel, un appel solitaire à l’empathie du spectateur, un cri, une main tendue. Je ne parle pas de niaiserie sentimentale, je parle d’un appel. L’appel, comme un monologue dans une tragédie. Les moments de danse dans mes films ressemblent en cela à des moments où la scène, ou bien le plateau, se vide.”

Em outro filme, uma cena reúne três mulheres de três gerações em uma dança. Em *J'ai pas sommeil*¹⁸ (1994), Daïga, a jovem imigrante recém-chegada sozinha da Lituânia, Ninon, a senhora que é dona do hotel onde ela trabalha, e uma senhorinha de mais de 80 anos, a mãe de Ninon. Dois ambientes separados por uma porta aberta. Ao fundo está a mãe, e logo a câmera move-se para a direita, em primeiro plano Daïga e Ninon estão sentadas à mesa, bebendo. É dessa cena que é tirada o título do filme, Ninon fala para a mãe que ela pode ir dormir e ela responde: “*Non, j'ai pas sommeil!*” [Não estou com sono]. As duas estão tomando vinho, Ninon fala de suas histórias com os homens, Daïga só ri, ela não fala tão bem francês e já está um pouco embriagada. De repente, Ninon ouve a música no rádio, *A whiter shade of pale* da banda britânica Procul Harum, aumenta o volume, se levanta, a câmera a acompanha até a janela, ela cantarola, até voltar e perguntar: *você dança às vezes?* e tira Daïga para dançar. A mãe está à espreita lá no fundo, olha as duas dançando. Elas dançam, meio bêbadas, gargalham, Ninon abraça Daïga, cantarola, fala... É um plano sequência. Um instante no cotidiano das três. Uma dança que reúne Daïga e Ninon, e também a mãe, que é a observadora da cena.

Existem outros momentos de dança em *J'ai pas sommeil*. O assassino de velhinhas dança num clube de homens em outra cena memorável. E num encontro de família, ele dança com a sua mãe, apesar da reunião dos dois, de um momento de alegria, existe um contraponto, pois a mãe nem imagina que seu filho é quem ele é. Ela não sabe que dança com um assassino. Ela desconhece quem é tão próximo. Um laço que se desfaz. Neste sentido, estar junto, estar em contato, é estar sozinho também, próximo do desconhecido. Todo o contato é proximidade e distância, atração e retração. Talvez quando Claire Denis fala que a dança marca esses momentos em que os personagens estão sós, seja essa solidão – essencial – anterior, que é de todos e está no mundo. De todo modo, no cotidiano e em alguns momentos de seus filmes, a dança, mesmo que não seja como em uma comédia musical, pode reunir as pessoas. A reunião estabelece relações – aproximações e

¹⁸ *J'ai pas sommeil* é inspirado em um *fait divers* de uma *serial killer* que atuou em Paris pelo bairro de Montmartre matando velhinhas. No filme vários personagens se cruzam em torno do assassino Camille, a imigrante lituana Daïga, recém chegada em Paris, Ninon, a dona do hotel, Théo, o irmão de Camille que quer voltar para a Martinica. Camille é negro, homossexual, dança na noite e para todos é alguém muito simpático. O filme traça o cotidiano dessas pessoas até Camille ser descoberto pela polícia.

distanciamentos – e conversas, como um diálogo que pode ser um conjunto de monólogos, pois se fala sozinho também quando se fala com o outro.

A dança se tornou uma marca de Claire Denis, no que diz respeito a sua forma de filmar assim como aos corpos filmados, e quanto a isso, ela fala que se surpreendeu quando os coreógrafos começaram a se interessar pelo seu trabalho e a crítica começou a falar de dança no seu cinema.

[...] não é involuntário – claro, é voluntário – mas eu sou completamente amadora. Além de ser, desde adolescente, viciada em música e dança e discoteca [*nightclubbing*], eu nunca pensei sobre coreografia. E foi só porque, depois de um tempo, coreógrafos vieram me dizer: “Estamos interessados no seu trabalho.” Como Bernardo Montet, com quem eu fiz *Beau Travail*. Eu não estava consciente disso. Eu apenas estava fazendo do jeito que eu sentia.

Talvez eu tive sorte em encontrar atores e atrizes que eram atores tímidos, prontos para se soltarem nas cenas de dança, como muita gente. Eu lembro quando eu era jovem, uma adolescente, indo para festas e discotecas, aquela garota, aquele garoto, os dois muito tímidos, de repente revelavam tanto dançando.¹⁹ (DENIS, 2009b)

Mais do que coreografia, a dança nos filmes de Claire Denis é essa dança que explode do[no] corpo no meio da noite, no cotidiano, no meio do dia, no meio da pista, quando os tímidos e os inseguros têm vez. A coreografia está também no seu jeito de filmar, de acompanhar os corpos, no seu olhar por trás da câmera, pois parece que na hora da filmagem, ela deixa que os atores ocupem o espaço e a música que ela escolheu. Há confiança nos corpos dos seus atores. Eles dançam e a câmera dança. Mesmo que a dança da câmera seja um leve vibrar.

O que vemos são corpos cuidados, respeitados, “eu nunca considerei que um corpo fosse só uma parte do personagem, não somente a estética do personagem, é a sua presença e sua alma também.”²⁰ Acredito que quando ela fala de alma e presença ela quer dizer que o corpo é o personagem, o que vemos e sentimos de um personagem está no corpo, dentro ou fora, marcado no corpo. A

¹⁹ “But you know, it’s not involuntary – of course, it’s voluntary – but I’m a complete amateur. Apart from being, since I was a teenager, addicted to music and dance and nightclubbing, I never thought about choreography. And it’s only because, after a while, choreographers came to me and said, “We are interested in your work.” Like Bernardo Montet, with whom I made *Beau Travail*. I was not aware. I was just doing it the way I felt it.

Maybe I was lucky also to find actors and actresses who were shy actors ready to let something go in the dancing scenes, like many people. I remember when I was young, a teenager, and going to parties and dancing, that girl, that boy, both very shy, suddenly revealing so much by dancing.”
in entrevista Dancing Reveals so much

²⁰ Trecho da fala de Claire Denis em 03 julho de 2011 na ocasião da mostra “Claire Denis, um olhar em deslocamento” na Caixa Cultural, Rio de Janeiro.

alma como a própria exterioridade, o corpo mesmo. E que ela, como diretora, tem que confiar nos corpos de seus atores e se deixar levar por seus movimentos pelo espaço.

Claire Denis se inscreve no contexto do cinema moderno, em um certo cinema de fluxo e de interculturalidade²¹, um cinema transnacional [um diálogo/encontro/tensão entre particularidades locais e uma cultura transnacional]. Um tipo de filmes que é feito em partes distintas do mundo, mantendo uma preocupação com o próximo, com a aproximação do corpo, inserido nas questões do cotidiano, por vezes como num contexto de não-pertencimento, um olhar estrangeiro dentro do próprio lugar, e um certo imaginário para além de sujeitos e objetos, que acaba por aproximar cineastas com estratégias de realização bem distintas, originários dos quatro cantos do mundo. Este tipo de cinema dedica-se a uma experiência da narrativa que privilegia uma percepção do espectador mais sensorial, sensível e afetiva.

Os personagens nos filmes de Claire são antes de tudo corpos erguidos, misturados ao espaço e atravessados por uma paisagem. Encaramos assim seus protagonistas, em trânsito, em movimento, de certa forma, como personagens-problemas, corpos-problemas²², pois não representam ou atuam conteúdos conflitantes ou dilemas, como se poderia comumente esperar. Como descreve bem Anja Streiter:

Eles estão em um trânsito, em movimento, numa viagem, deslizando, à deriva, sendo o único país ao qual eles pertencem. Os protagonistas nos filmes de Denis são estranhos [strangers], imigrantes e passantes, suspensos em uma terra de ninguém. [...] As pessoas nos filmes de Denis são como planetas, cada um uma composição de forças e de elementos compacta e impenetrável. Cada um tem um movimento [drive], um ritmo de existência, um caminho individual de atravessar o tempo e o espaço. Eles colidem, destroem ou giram em torno de cada um. Sua

²¹ O cinema de Claire Denis é marcado por sua infância vivida em diferentes países da África no período colonial – e também pós-colonial – em que seu pai trabalhava no setor de administração colonial francesa. Sendo assim, seus filmes se ocupam também de questões relacionadas à imigração, à inclusão, à intrusão, entre preocupações interculturais e cotidianas, onde o que importa mesmo são as relações que se estabelecem entre os corpos e os espaços.

²² Personagens-problemas e corpos-problemas foi sugerido pela minha orientadora Ana Kiffer, tendo como horizonte a formulação de Deleuze de personagem conceitual, assim como o estatuto que dá à noção de problema em sua obra. Para tanto ver: KIFFER, A. Sobre a representação da fome. In: Literatura e realidade (org.: Schollhammer, K & Olinto, H.) Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. Zourabichivili, F. O vocabulário de Deleuze. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004. Deleuze, G & Guattari, F. O que é a filosofia. São Paulo: editora 34, 2010.

comunicação se repousa na dança de seus encontros, no jogo das forças, no desvio de seus respectivos caminhos.”²³ (STREITER, 2008: 57)

Partindo de uma concepção dos personagens em trânsito, à deriva, de lugar nenhum – que não seja o lugar onde o corpo é – pensamos na potência dos corpos que emanam de sua impressão na película do filme como um lugar privilegiado para a composição de um tecido narrativo plástico em que importam as danças dos encontros e desencontros, os desvios, as bordas; o que atravessa os corpos: no sentido mesmo de, em atravessando-os, ir arrefecendo os contornos sensíveis e intelectivos próprios às formas que pretendiam designar: um cinema-problema no sentido que nos obriga a repensar plasticamente os limites das formas e a forma como limite²⁴. Para além da forma, nas zonas de vizinhança, onde forma e conteúdo transbordam e a forma é sentido. E o que vemos/ouvimos/sentimos/tocamos é o que nos atravessa, ou seja, as imagens audiovisuais.

Neste sentido, o cinema de Claire Denis se coloca em jogo por uma afirmação de vida, por uma vontade de falar da vida, da vida nos seus entremeios, na sua problemática. Jonathan Rosenbaum, um crítico americano, escreve sobre essa questão em relação à vida e às pessoas, falando dela e de Samuel Fuller [diretor de cinema norte-americano], como tendo este aspecto em comum: “... os dois mostram um lado escuro, pessimista, até mesmo uma visão desesperada da humanidade em seus filmes, mas o amor deles pelas pessoas e pela vida não é menos constante”²⁵ (ROSENBAUN, 2000).

Não se trata de falar bem da vida ou da humanidade, mas sim de tocar na vida, no imaginário e na existência das pessoas, no que elas têm de mais amplo dentro das possibilidades do estar vivo. Afirmando a vida na sua complexidade, com a sua delicadeza ou com toda a sua violência, seus desejos e medos.

²³ “They are in a transit, movement, travel, gliding and drifting being the only country they belong to. The protagonists in Denis’s films are strangers, immigrants and passers-by, suspended in a no-man’s land. [...] People in Denis’s films are like planets, each one a compact and impenetrable composition of forces and elements. Each one has a drive, a rhythm of existence, an individual way of traversing time and space. They collide, destruct or turn around each other. Their communication lies in the dance of their encounter, in the play of the forces, in the deviation from their respective paths.”

²⁴ Essa ideia de cinema-problema, de ir arrefecendo contornos, também faz parte da indicação, já citada anteriormente, dada por minha orientadora Ana Kiffer.

²⁵ “...both show very dark, pessimistic, and even despairing views of humanity in their films, but their love of people and of life is no less constant.”

O enigma dos[nos] corpos

[corpo como interrupção de sentido/dança como abertura de sentidos]

Claire Denis propõe novos modos de narrar e assim nos tira de um lugar do conhecido, levando-nos ao estranho, ao enigmático, à perturbação e ao intocável, instâncias em que se estabelece um território de margem, de desvio, de abertura para intensidades, e possibilidades de sentidos e de experiências. Neste ensaio não tomamos a noção de experiência do espectador de cinema numa perspectiva fenomenológica, em que o encontro com o visual promete um contato direto e imediato de identificação entre o filme e o espectador. Mas sim, no que chamamos de uma perspectiva criadora, apoiada no pensamento de Jean-Luc Nancy, onde o visual toca²⁶, e o toque é um contato-em-separação, o contato – com-tato, tato compartilhado – é um lugar de imediação, de limiares, e não de fusão entre o espectador e o filme. No limite do (in)tocável. Lugar de espaçamento e de abertura para um outro possível, no qual existe também o tremor face ao outro, o choque, o corte, este espaço entre o estrangeiro e o familiar, em que há atração, mas também rejeição. Encontro entre o espectador e o filme que é mais partilha de um espaço de contiguidade, do que de continuidade. Para além das subjetividades.

Muito se fala de enigma no cinema de Claire Denis, na ausência de diálogos entre os personagens e de uma explicação psicológica. Como ela mesma aponta:

Mas para mim, o cinema não é feito para dar uma explicação psicológica, para mim, o cinema é montagem, é edição. Fazer blocos de impressões ou de emoções se encontrarem com outro bloco de impressão ou emoção e colocar entre eles pedaços de explicação, é chato. De novo, eu não estou tentando fazer difícil, mas eu penso, como espectador, quando eu assisto a um filme que um bloco me leva ao outro bloco de emoção interna, eu acho que isso é cinema. É um encontro. Eu acho que o cinema está ligado à literatura em muitas formas sociais. Nossos cérebros estão cheios de literatura – meu cérebro está. Mas acho que também temos um mundo de sonho, o cérebro é também cheio de imagem e músicas e eu acho que fazer filmes para mim é me livrar da explicação. Porque eu acho que

²⁶ Jean-Luc Nancy leva o toque para outros lugares, mas a lógica da sensação e a visão háptica de Deleuze sobre Bacon ressoam: "Mas o fato, o fato pictural vindo da mão, é a constituição do terceiro olho, um olho háptico, uma visão háptica do olho, a nova claridade. É como se a dualidade do tátil e do ótico fosse ultrapassada visualmente, rumo à função háptica surgida do diagrama." (DELEUZE, 2007: 161-162)

você consegue a explicação se livrando dela. Eu tenho certeza disso.²⁷ (DENIS, 2000b)

Claire Denis fala de uma explicação que é sensação²⁸, que está nas correspondências entre as imagens e os sons. Em cada bloco de emoções e impressões e na ligação entre eles, no encontro entre um bloco de imagem-som com o outro. O cinema é montagem e a narração se faz na associação dos blocos editados, num fluxo que pode ser perceptivo e sensorial, onde não há lugar para uma explicação psicológica, e sim, para sensações, que suprem essa necessidade explicativa, e que surgem como outras formas de explicação.

Um corpo que conta e fala pouco. O corpo é enigma e parece que quando há voz, fala, discurso, os enigmas ficam mais desvendáveis, ou não? Mas não se trata de desvendar, nem de dar explicações psicológicas. A explicação está nas imagens, nas relações entre os blocos e nas sensações que o encontro provoca. O cinema de Claire Denis toca no sentido de outra forma, e podemos assim falar de certo desconforto no embate com os seus filmes, pois ele não nos dá as pistas intelectivas que muitos esperam. Nós nos perdemos pelas identidades e impressões físicas de seus personagens, pelos blocos de emoções que de vez em quando escapam pelas bordas, que escorregam. Por outro lado, nos reconfortamos na potência dos corpos filmados, no coração que pulsa, nos rastros dos movimentos, na dança e na música que nos levam a uma percepção outra, sem precisar partir em busca de sujeitos e objetos. Vamos de encontro e ao encontro. Em descoberta. E vemos o que ainda não foi visto. Seus filmes traçam linhas de fuga, nos dão a sensação de lugares que ainda virão, corpos em movimento que ainda se tornarão.

²⁷ “But for me, cinema is not made to give a psychological explanation, for me cinema is montage, is editing. To make blocks of impressions or emotion meet with another block of impression or emotion and put in between pieces of explanation, to me it's boring. Again, I am not trying to make it difficult, but I think, as a spectator, when I see a movie one block leads me to another block of inner emotion, I think that's cinema. That's an encounter. I think cinema is linked to literature by a lot of social ways. Our brains are full of literature - my brain is. But I think we also have a dream world, the brain is also full of image and songs and I think that making films for me is to get rid of explanation. Because there is, I think, you get explanation by getting rid of explanation. I am sure of that.” in *The Guardian*, entrevistada por J. Romney.

²⁸ “Segundo a expressão de Valéry, a sensação é o que se transmite diretamente, evitando o desvio ou o tédio de uma história a ser contada.” (DELEUZE, 2007: 43). Apesar de lidarmos também com certa frustração do contato, existe transmissão direta de sensação pelos blocos de impressões, pela tomada dos corpos que não segue um caminho explicativo-intelectivo. O impacto é força apesar do distanciamento e do corte.

Se a dança é também ‘corpos que virão’, e se a própria dança é possibilidade de uma arte por vir, de uma promessa de um tempo que escorrega na duração e se amplia e se inscreve no espaço, a dança é nascimento, é começo. Disforme, informe, sem uma língua codificada, mas abertura para uma forma que é sentido e um movimento que ocupa o espaço. Ela trabalha a matéria, o corpo, e desse movimento, desse espaçamento, sentidos escapam e nascem.

Penso em duas frases de Nancy que ressoam nesta escrita: “O corpo é o lugar por onde o sentido escapa”²⁹ (NANCY, MONNIER, 2005: 18) e “Tocamos a uma certa interrupção do sentido e esta interrupção do sentido, ela se relaciona com o corpo, ela é corpo”³⁰ (NANCY, 2000: 112). Este sentido que escorrega, que escapa, que estraçalha, que interrompe, que brota deste [e neste] corpo é matéria de escapamento. Foge e se apresenta. A interrupção e o escapamento são o próprio do sentido, que é abertura e nascimento.

O sentido nasce no corpo e escapa pelo corpo. O corpo é o limite entre o sentido e o mundo. Tomando ainda outras palavras de Nancy, “os corpos dão lugar à existência”, penso nos corpos filmados por Claire Denis como um espaço de existência, onde nascem existências e corpos, e um certo entrave para o sentido [no sentido de explicações intelectivas e significação], ao mesmo tempo que é abertura aos sentidos, à multiplicidade e à sensação. A um conhecimento mais sensorial que é acontecimento. Existe um vigor que advém da imagem e nos envolve para além dos significados, e que é sentido; a imagem é a força, não o que ela representa. Estamos em um espaço aberto, num espaço de dúvidas, um andar que é jogar com o desequilíbrio, e nesse simples andar opera-se uma desordem, um caos necessário para a nossa percepção da própria vida. Precisamos sentir esta interrupção, tocá-la, estar em contato, à beira do contato, em contato-separado com essa falta ou perda de sujeito, objeto, sentido, onde sujeito e objeto, se dissolvem e se embaralham. E aí seguimos em busca pelo caminho traçado pelas imagens, pelos sons, pelos cheiros, pelas texturas, pelas danças, no caminho das sensações, de encontro à superfície da pele e para além dela.

²⁹ "Le corps, c'est le lieu par où le sens s'échappe."

³⁰ "Nous touchons à une certaine interruption du sens et cette interruption du sens, elle a à faire avec le corps, elle est corps."

Neste caminho dos corpos dançantes que engendram sentidos e o sentido escapa e escorrega pela linguagem e se faz no próprio corpo em movimento. No próprio peso do corpo, já que o corpo tenta vencer a gravidade, pesando, pois é o nosso peso que nos mantém em pé, que nos faz andar, desequilibrar, saltar, dançar. E a dança é abertura de sentidos. Mas, *How can we know the dancer from the dance?*³¹

Beau Travail

Beau Travail (1999) é um filme feito sob encomenda, no contexto de uma coleção proposta por produtores do canal de televisão francês Arte chamada *Terres Étrangères*, cujo tema era ser estrangeiro [étranger], se sentir estrangeiro [étranger]. Claire Denis inicia o projeto com a vontade de reunir três elementos estrangeiros: *Billy Budd*³², o romance de Herman Melville, a legião estrangeira,³³ sobre a qual ela diz não conhecer nada, e Djibuti³⁴.

Beau Travail se desenvolve a partir do cotidiano de um grupo de legionários no pequeno país de Djibuti na África Oriental, às margens do golfo de Áden. Um lugar de uma luz esplendorosa, entre o mar e as montanhas, onde o azul lampeja e o rochoso e o branco do deserto secam. O que vemos são corpos em movimento e a masculinidade que explode destes corpos filmados. Um filme

³¹ último verso do poema *Among school children* de William Butler Yeats. Apresentado pela professora Helena Martins Franco.

³² Não se trata de uma adaptação. O livro serve como inspiração por tratar de uma história no ambiente masculino de um navio, entre marinheiros, e também de uma rede de sentimentos ambíguos e velados que surgem entre os homens. Claire Denis aponta a importância dos livros de Melville para sua aproximação ao universo masculino.

³³ A Legião Estrangeira é uma unidade militar da França, criada no século XIX, para permitir a incorporação de soldados estrangeiros no exército francês. Atualmente é uma tropa de elite. É a mais famosa legião estrangeira ainda em operação no mundo. A sua função sempre foi a de defender os interesses da França junto às suas colônias na África, no oceano Pacífico, na América do Sul e no Caribe. Trecho adaptado por mim a partir das fontes: artigo wikipedia em português e em francês.

Para mais informações sobre a legião estrangeira, segue texto atual do site de recrutamento: "Quer romper com o seu passado, começar uma vida nova? A Legião Estrangeira lhe oferece uma oportunidade única. Sejam quais forem as suas origens, religião, nacionalidade, os seus diplomas e nível escolar, sua situação familiar ou profissional, a Legião estrangeira lhe oferece uma nova oportunidade para uma vida nova... <http://www.legion-recrute.com/pt/>

³⁴ Claire Denis viveu em Djibuti quando criança. Um lugar hostil onde, segundo ela, viver parecia complicado, por causa do calor, da secura, do sal, dos vulcões. Uma terra estrangeira não muito acolhedora à vida.

hipnótico que avança como uma espiral. E o que vemos/ouvimos de mais concreto – no sentido de uma significação – é a voz em off, a narração do ex-legionário, Galoup, que mistura suas reminiscências – e os delírios – do tempo que servia à legião em Djibuti e o momento contemporâneo da escrita destas memórias, este presente fugidio quando ele vive em Marseille, sul da França, acertando as contas com o seu passado, após ter sido expulso da legião.

Poderíamos quase dizer que *Beau Travail* é um filme sem palavras. Os corpos e rostos constroem a rede de afetos e motivações que permeiam a narrativa, apesar da voz em off e dos pouquíssimos diálogos corriqueiros. É uma experiência para além do verbo, um poema visual construído em torno do movimento, do ritmo e da pulsação dos corpos – que estão misturados e plantados no universo que o entornam [Djibuti] – acompanhados pela cadência de um corpo musical, que vai da ópera até o pop eletrônico, passando por ritmos africanos e o rock de Neil Young.

Embora os corpos dos legionários, seus embates afetivos e as paisagens em que eles se encerram sejam o coração do filme, a narrativa, de um ponto de vista psicológico, gira em torno de três personagens: Galoup, o narrador, sargento e depois ex-legionário, que tem grande estima por seu comandante Bruno Forestier³⁵, um ex-combatente de guerra, e Gilles Sentain, um soldado recém-chegado que logo ganha especial atenção do comandante e do grupo. Galoup não gosta [ou gosta] de Sentain, o novato, que é bem acolhido por todos e apreciado pelo comandante Forestier. Uma rede de sentimentos que brotam da fascinação, passando pelo ciúme e culminando no ódio e na destruição e que levarão à expulsão de Galoup da legião.

O filme gira em torno do dia a dia desses legionários – corpos fantasmas em pleno Djibuti, corpos que se relacionam com o espaço que ocupam de maneira coreográfica e harmoniosa. A rotina de exercícios, os momentos de repouso, as comemorações, as tarefas cotidianas, idas à discoteca dançar e encontrar com mulheres locais, prováveis prostitutas; e tudo isso tendo como pano de fundo as paisagens vulcânicas, o deserto, o sal e o mar de Djibuti. E de

³⁵ Bruno Forestier é também o nome do personagem [um desertor da guerra da Argélia], interpretado pelo mesmo ator, Michel Subor, em *Le petit soldat* (1963) de Jean-Luc Godard. Este filme é um grande referência para Claire Denis, um dos que mais a tocaram, com o qual ela diz ter mais aprendido. Em entrevista ao Cahiers du Cinéma, ela disse que gostaria então de responder a este filme com uma resposta plástica (DENIS, 2000: 52).

um outro lado, o isolamento e a solidão de Galoup em Marseille [que culminarão com o seu suicídio, ou sua redenção], e antes mesmo na legião, ainda em solo africano, um certo distanciamento dele em relação ao grupo, corpo em estado de não-pertencimento. A legião é o coletivo, a comunidade, o apagamento das identidades de cada um; Galoup não está [mais] disponível para essa comunhão e se coloca à parte com o seu corpo angustiado.

Claire Denis explora o universo masculino no seio dessa espécie de exército, lugar cheio de ambiguidades eróticas e afetivas em relação ao corpo, se servindo da dança, criando um balé coreográfico desses corpos militares a fim de apreendê-los e de certa forma tocar suas histórias. Em *Beau Travail* Claire Denis trabalhou com o coreógrafo de dança contemporânea Bernardo Montet que antes já desenvolvia um trabalho aproximando a dança e a guerra. A utilização da ópera *Billy Budd* de Benjamin Britten ajuda a desenhar esse espaço de dança, que nos faz aceder a lugares estrangeiros e ter outra consciência dos corpos e que é o espaço que se constrói como tecido da narrativa plástica de Claire Denis.

Os atores nesse espaço poético entre dança e música nos dão o toque da percepção do seu cinema, em que a matéria é a sensação, mais do que a narração psicológica de fatos ou mesmo de sentimentos. Os legionários são menos personagens que funcionam segundo seus perfis psicológicos, do que corpos que se impõem e se misturam ao espaço e à música que os envolve. Entre os exercícios coreografados, a cena de abertura dos legionários na discoteca com mulheres locais, os vários flashes dessa mesma discoteca, e a cena final da dança solitária de Galoup, podemos claramente falar de corpos filmados dançando, onde a dança é um lugar privilegiado de existência, de vida; é no movimento que os corpos explodem, se projetam e se expandem. Existem. Com suas feridas ou alegrias.

Depois da abertura com os créditos iniciais e uma imagem de um exército pintada em um muro ao som de um hino da legião, é com o olhar de uma mulher que estala um beijo que entramos no ambiente da discoteca e vemos os legionários no seu ambiente de repouso e diversão. Belas mulheres africanas e legionários uniformizados dançam entre luzes e espelhos. As mulheres esbanjam sensualidade, e essa cena, que voltará em alguns flashes ao longo do filme, é um momento marcante de encontro desses homens com as mulheres locais, um espaço onde eles se misturam com o mundo, não estão tão estrangeiros. E ainda

um lugar de possibilidade de flertes e de possibilidade de uma erótica outra que a dos corpos apresentados no espaço completamente masculino da legião.

Sombras de corpos no solo seco do deserto e aos poucos os legionários são revelados com os braços estendidos ao céu, de olhos fechados, como num ritual meditativo de conexão com a natureza, não em estado de guerra, mas em estado de comunhão com a paisagem, de existência. Contrapondo-se à dança de uma sensualidade mais fluida e erótica da discoteca, o primeiro momento coreográfico dos corpos masculinos, ao som da ópera de Benjamin Britten, carrega certa solenidade ritualística e austera oriunda da vida militar, apesar da sensualidade emanante dos corpos masculinos.

O cotidiano da manutenção do corpo em sua saúde, potência e beleza como metáfora da disciplina da vida militar, em que o passar da dobra da camisa é um símbolo de retidão, elegância e austeridade. Pela ausência da guerra, estes corpos que se movimentam pelo deserto, em exercícios, danças, ou trabalhos pesados são verdadeiros corpos fantasmas que apenas se exercitam e ensaiam combates em um mundo de homens com suas regras e códigos de honra. A dança é o que permanece, o que insiste e faz ressoar a vida como forma de comunhão. Apesar da ideia de comunhão e de estarem juntos na prática desses exercícios coreografados, trata-se de uma comunidade marcada pela solidão dos corpos, esses homens deslocados dos seus países atuando em um coletivo, carregam a solidão no corpo. E o conjunto da dança marca a distância entre eles.

A dança dos olhares [ou duelo do olhar] entre Galoup e Sentain marca a tensão entre os dois. A confusão de sentimentos de Galoup se estabelece na relação tácita que se desenvolve entre eles. A ameaça, os ciúmes de Galoup e o conflito entre os dois homens é marcado em todo o filme pela troca de olhares entre eles. Este embate tem expressão máxima em um duelo de olhares entre Sentain e Galoup. Ao som da ópera de Benjamin Britten, que vai em um crescente tomando conta do espaço da cena, o duelo começa em um plano geral com o mar ao fundo, os dois parados distantes um do outro se olham, começam a andar em círculo, se olhando fixamente e, sem perder a fixidez do olhar, continuam no movimento circular se aproximando cada vez, até ficarem bem perto. A câmera fecha no rosto de Galoup e, nessa aproximação, segue acompanhando o movimento dos dois como se ela entrasse no olhar deles, gira com eles. Ao fundo o céu, o mar, o azul e os outros homens que os observam. Galoup e Sentain estão

bem próximos mas não se tocam, apenas o toque do olhar de cada um, a câmera ganhando espaço entre os corpos e a música enchem o quadro.

A troca de olhares entre Galoup e Sentain soa como um ritornelo ao longo do filme, eles se olham e percebemos que um incômodo se estabelece. Galoup num certo momento promete para si mesmo que vai destruir Sentain, o ciúme e o ódio vão tomando conta dele e quando surge a possibilidade de punir Sentain, ele segue em frente. Sentain, querendo ajudar um legionário punido com o serviço de cavar um buraco muito profundo sob o sol, que já está exausto e com as mãos sangrando, tenta lhe dar um pouco de água, ao que Galoup chega, impedindo-o, derrubando o recipiente com água e dando um tapa no rosto de Sentain, que revida com um soco na cara de Galoup. Como castigo, tomado pelas piores intenções mortais, Galoup abandona Sentain no deserto com uma bússola quebrada. Sentain quase morre, seco, na beira da água salgada, onde o branco salino explode no quadro, mas é salvo por nômades que o socorrem. Galoup acaba punido por suas intenções perversas e é expulso da legião.

A legião estrangeira é uma espécie de ordem monástica, ritual e o filme tem esse tom ritualístico, dos cantos, das caminhadas, dos exercícios e deveres cotidianos. Nancy, em seu artigo *L'Areligion*³⁶, fala de Sentain como uma *figura de cristo* [*figure christique*], ele é o salvador [ele salva um companheiro em uma explosão no mar], aquele que ajuda o próximo e é a vítima castigada, que quase morre, mas revive, ressuscita no meio deserto. É uma figura que abala, trata-se de um intruso para Galoup, um intruso à paz da ordem dos legionários. Ao cotidiano *désœuvré* e repleto de belos gestos destes homens em meio ao deserto. Ele é talvez bonito demais para estar ali, bom demais, puro demais. Nesse mesmo artigo Nancy fala de uma ordem de beleza, em potência e em harmonia, da qual os corpos dos homens são aqui a encarnação. A beleza e o equilíbrio dos movimentos e dos corpos são motores de *Beau Travail*, que para Nancy é de fato um trabalho sobre a beleza:

[...] É o filme mesmo que o é: eis um belo trabalho [*beau travail*]. De fato, é um trabalho sobre a beleza: corpo, luz, aparência, magnificência, ritmo severo da montagem, que mantém a narratividade submetida em segundo plano, em favor de uma ostentação de imagens pela qual a câmera assinala ou assina. [...]

³⁶ Artigo de Jean-Luc Nancy sobre o filme *Beau Travail* de Claire Denis publicado na revista eletrônica *Vacarme* em 2001. <http://www.vacarme.org/article81.html>

A imagem se significa no seu prestígio, na sua potência, até o culto dela mesma: até fazer do filme uma espécie de ícone da imagem e do cinema, um ícone no sentido forte do termo, isto é, uma imagem que por ela mesma dá lugar à presença que ela figura. Tudo indica no filme alguma coisa de uma afirmação não representativa, não figurativa da imagem: a potência, a intensidade, o fogo mesmo de uma apresentação de si.³⁷ (NANCY, 2001: 3)

Sim, a beleza transborda em *Beau Travail*. As imagens falam mais alto do que o drama psicológico de Galoup e seu ciúme que acaba no ato perverso contra Sentain. Um filme de intensidades do corpo e do espaço, onde os homens são atravessados pela paisagem do lugar. E a beleza não é somente forma, ela está para além da divisão forma e conteúdo. A imagem é assim a própria imagem que ela apresenta, a história que ela conta. A imagem é a própria força.

Neste sentido, a cena final é uma explosão na narrativa e apresenta outro lugar para o espectador; é como um lance de dados que aposta em uma outra sintaxe da escrita do filme, em que o leitor-espectador está em um espaço aberto. Para além dos pontos de vista, não se trata de compreensão, mas sim de captar sensações, ser tomado pelo corpo que dança, ficar boquiaberto e partilhar do *indecidível*. Como perante a vida, que nos deixa em zonas escuras de intermitências, indefinidas, indiscerníveis, colocando em jogo cada sentido e a própria noção de ponto de vista.

***Beau Travail* – cena final e dança como vida**

Em mais um gesto cotidiano, o da feitura da cama com esmero militar, Galoup faz a sua cama em Marseille [no momento presente do filme, quando rememora sua vida na Legião e sua expulsão], como num ritual, mas quiçá pela última vez. Pega uma arma e deita na cama. Deitado, como se fosse usá-la para se matar, coloca-a sobre o ventre. Sentimos a pulsação do seu corpo. Na tatuagem em cima de seu peito lemos “*sers la bonne cause et meurs*” e ele fala bem baixo

³⁷ "C'est le film lui-même qui l'est: voici un beau travail. De fait, c'est un travail sur la beauté : corps, lumière, apparence, harmonie, majesté, rythme sévère du montage, qui tient la narrativité en respect, au second plan, en faveur d'une ostension des images par quoi la caméra se signale ou se signe. [...]L'image se signifie dans son prestige, dans sa puissance, jusqu'au culte d'elle-même : jusqu'à faire du film une sorte d'icône de l'image et du cinéma, une icône au sens fort du terme, c'est-à-dire une image qui par elle-même donne lieu à la présence qu'elle figure. Tout indique dans le film quelque chose d'une affirmation non-représentative, non-figurative de l'image: la puissance, l'intensité, la brûlure même d'une présentation de soi. [...]"

"sirva à boa causa e morra". E nesse lugar que parece o fim, Galoup estirado pronto para a consumação, a câmera toca na veia, a veia que pulsa no seu braço, que pulsa morte, que pulsa vida. A música já entra ao fundo "*This is the rythm of the night*", de Corona, um hit de *dance music* do fim dos anos 90.

Corte.

A música enche todo o espaço e Galoup está sozinho na discoteca, a mesma de Djibuti, das mulheres africanas e dos legionários. Ele está encostado no espelho com um cigarro na mão, se desencosta e começa a andar para o meio da pista, com um sorriso de satisfação, como se olhasse algo com prazer, brinca com os olhos. Dá um giro que desencadeia uma dança que se inicia com movimentos lentos e vai explodindo em gestos maiores e giros, braços, idas e vindas, saltos, até rodar mais ainda. Peso do corpo de um lado e do outro. Sempre com olhar fixo, atento, inteiro nos giros. Seu corpo vai se soltando, ele faz caras e bocas durante a dança. É um plano sequência aberto, a câmera acompanha a dança com leves movimentos, vemos sempre todo o seu corpo, ou pelo menos o reflexo do seu corpo inteiro no espelho, e ainda a sua sombra. Até que há uma interrupção para alguns créditos finais e volta. Ele está parado, respirando, e como que num pulo vai até o chão e se movimenta em uma dança mais frenética, com giros e pulos, até rolar no chão e sair do quadro meio levantando rápido e logo quadro preto. É o fim.

Difícil descrever este instante tão forte, e as descrições por aqui são uma maneira de entrar no movimento, de movimentar o texto. Cada vez que revejo essa cena tenho um frio na barriga e um sorriso de satisfação no canto da boca. Lembro-me ainda de quando vi esse filme pela primeira vez no cinema e da intensidade da sensação. Como se fosse um corpo a corpo, a força da solidão compartilhada, o prazer do olhar que vai além, que cria um espaço intocável entre mim e Galoup, apesar de toda a distância. Galoup é para além da existência e é dois, é multiplicidade, seu reflexo que dança no espelho é a sua solidão multiplicada. Essa dança ainda surge no final, abrindo mundos, como se o filme acabasse em andamento, avançando para frente.

A dança final de Galoup aparece como seu lugar de exterioridade máxima, de plena expansão, tocando sua interioridade. Uma dança de existência, que o tira para fora e vai ao limite do possível. No ápice de sua solidão, depois de ter

fracassado em tudo e estar pronto para a morte, a dança surge como um renascimento, uma afirmação de vida.

O que há nessa cena final é abertura, um lugar possível na narração que não segue uma cronologia e nos oferece espaços ainda por vir. É uma abertura para modos de olhar e escutar, para os sentidos, para os sentidos do mundo. Na cena anterior, Galoup está deitado, preparando-se para o suicídio, para o fim, sem camisa, de chinelos e com a calça cáqui (será a do uniforme de legionário?) Num salto de imagem, Galoup todo de preto e sozinho na discoteca. Qual a relação temporal com a cena anterior? Como saber? Ele se matou e a dança é a subida aos céus, um espaço de redenção? Ou ele não se matou e saiu para dançar sozinho? Uma lembrança? Não sabemos. O que vemos é a vontade de morrer, a angústia do corpo que não aguenta mais, a veia pulsando de agonia. Em outra perspectiva, a veia pulsando de vida, a energia e a potência da dança, um lugar de liberação, de existência, apesar de tudo. Apesar do que ele viveu até ali, talvez até mesmo apesar do suicídio, a narrativa nos permite ser, ocupar espaços e existir depois da morte. E o filme se encerra com uma dança de vida.

As vidas dos legionários e principalmente a de Galoup passam por *Beau Travail*. O filme é um desenrolar de ações cotidianas, em que a vulnerabilidade da vida e a ideia de comunidade, que é própria à legião estrangeira, o fazer parte de uma ordem, ecoam. Vemos a passagem da vida em *Beau Travail* e como escreve Deleuze: “*é a passagem da vida na linguagem que constitui as Ideias*” (DELEUZE, 1997: 16). A vida faz o cinema aqui, a experiência de Claire Denis com os seus atores-legionários, os exercícios que regem os dias, seus movimentos e o cenário de Djibuti. Uma narração plástica do mundo em sua forma visível, em que as panorâmicas e os *travellings* bem lentos, que contemplam o dia a dia desses homens, apresentando rituais, instauram intensidades. Tudo é dosado, comedido, quanto ao cuidado com a beleza, mas os corpos e os sentimentos irrompem. A beleza do devir-corpo, da dança. A música, que expande para além do quadro, entoando que a escuta de um filme pode ser também musical, o cinema não se encerra no sentido de uma história, é também o inapreensível musical. *Jazz do coração*.³⁸ E o inapreensível da vida. A dança final de Galoup nos escapa e nos arrebatava, o corpo em um lugar de exterioridade, que toca no interior do

³⁸ A poesia de Ana Cristina Cesar que atravessa em um instante.

personagem. Um momento da vida em que se é, em potência máxima. A vida explode e ressoa nessa dança final e assim a linguagem do cinema, mas *How can we know the dancer from the dance?*

E ainda como saber se o personagem está vivo ou morto? Claire diz que não ensaiou essa cena final com o ator Denis Lavant,

Eu disse para ele que era a dança entre a vida e a morte. Estava escrito assim no roteiro, e ele perguntou, “O que você quer dizer com ‘a dança entre a vida e a morte?’” Então, eu deixei ele ouvir aquela ótima música disco [risos], e ele disse, “É isso.” Então, não precisamos ensaiar. Eu estaria ali e deixaria acontecer. Ele disse, “Você não quer que a gente prepare um pouco?” Eu achei que era melhor manter a energia dentro, porque se começássemos a preparar alguma coisa então teríamos muitos *takes*. Fizemos uma única tomada. Mas ele estava exausto no fim.³⁹ (DENIS, 2009)

Numa versão do roteiro, a dança final era antes da cena em que ele está na cama com a arma, mas finalmente na montagem, Claire preferiu deixá-la para o fim, pois queria que o corpo de Denis Lavant vivesse. Mais do que o corpo de Galoup, ela queria que o corpo do ator sobrevivesse, que ele pudesse escapar. Que ele, Lavant, pudesse continuar existindo, apesar do fracasso de Galoup. Denis Lavant dança sobrevivendo nessa cena. A vida transborda.

A dança da sobrevivência é o monólogo do qual fala Claire Denis. Estamos a sós com Denis Lavant, nosso olhar-câmera-espectador e o corpo que dança povoando o espaço da discoteca vazia. Essa dança nos chama, é como um grito de um corpo que se abre e se multiplica, como fica visível, no seu reflexo no espelho. Reverbera, ressoa e cria esse espaço de partilha que nos infla de vida.

35 doses de Rum - Dança da virada da noite

Em mecânica explosão é o terceiro tempo que se opera no circuito de um motor para o seu funcionamento. A explosão do corpo portanto é o que permite

³⁹ “I told him it’s the dance between life and death. It was written like that in the script, and he said, “What do you mean by ‘the dance between life and death?’” So, I let him hear that great disco music [*laughs*], and he said, “This is it.” So, we didn’t need to rehearse. I would be there, and I would let it go. He said, “You don’t want us to fix some of it?” I thought it was better to keep the energy inside, because if we started fixing some stuff then we would have made many takes. And we made one take. But he was exhausted at the end.”
in entrevista *Dancing Reveals so much*.

que ele funcione. É um momento de grande liberação de energia, que proporciona uma virada, um movimento. Corpos funcionando, tomando decisões físicas. É um tempo que faz parte do acontecimento de estar no mundo e que é abertura para outros sentidos, explosão que apresenta o corpo que é, e que está por vir. O corpo que dança que é o mesmo [e outro] daquele que pensa e que num passo, num salto, se dobra e faz o pensamento pesar, e o pensamento inflado no corpo, engendra o movimento, a ocupação do espaço. O corpo que dança tem seus movimentos visíveis, já o pensamento, o movimento do corpo que pensa... Ele precisa de um suporte, que seja uma folha de papel, um filme ou um corpo mesmo. Mas o que sabemos pelos movimentos daqueles que dançam? Como conhecemos o dançarino pela sua dança? Se o corpo pode mover a alma – ou, é mesmo a alma – a dança é uma explosão para além das bordas do corpo, em relação com o espaço em volta. O corpo toca, marca, risca e se torna espaço. À beira dos sentidos, abrindo-se ao possível de um conhecimento [que é (sempre) parcial].

35 doses de rum já começa em movimento, pelos trilhos certos do trem, indo para frente. Se o movimento desloca, abre espaços e determina o estar vivo, podemos dizer que este movimento fluido inicial, contínuo, para frente, já evoca uma questão capital no filme que é a iminência de uma grande mudança, de um novo movimento, de uma virada. Algo que talvez saia do trilho.

Um pai, viúvo, que criou a filha sozinho, a vê crescer e não quer que ela se prenda a ele, que ela se prive de sua vida para cuidar dele. Os dois moram juntos em Paris, e tem uma relação tácita de carinho e cumplicidade. Lionel e Joséphine, ele é condutor de metrô, e ela está na faculdade de antropologia e tem uma relação não explícita com um vizinho, Noé, com quem vai se casar no final. O filme toca nesta ruptura iminente, neste laço que irá se desatar entre a filha e o pai quando ela se casar.

35 doses de rum é uma homenagem ao filme *Pai e Filha* (*Late Spring*, 1949) de Yasujiro Ozu e também uma visita de Claire Denis a uma história íntima, à relação forte entre sua mãe e seu avô. Para a mãe de Claire, apesar de mulher crescida casada e com filhos, seu pai, o avô de Claire, era o homem da sua vida. E mesmo depois de adulta, sua mãe mantinha uma relação de menina, em que a opinião do pai era importantíssima; ele tinha uma autoridade sobre ela enorme e os dois viviam quase como em um conto de fadas que despertava

curiosidade em Claire e em seus irmãos. Esta relação parecia improvável para eles. A realizadora conta que na ocasião de um retrospectiva do cineasta japonês Yasujiro Ozu em Paris, sua mãe ficou mais do que tocada com alguns de seus filmes.

Eu sonhava há muitos anos em fazer uma homenagem para Ozu, e este filme em particular era possível para mim usa-lo como uma homenagem, porque na verdade é a história do meu avô e da minha mãe. Ela foi criada pelo seu pai. Uma vez eu a levei para ver uma retrospectiva do Ozu, e ela ficou muito impressionada ao ver aquele filme [*Pai e Filha*]. Isso foi há uns dez, quinze anos, e eu falei para ela: "Talvez, um dia eu vou tentar fazer um filme como esse para você."⁴⁰ (DENIS, 2009c)

Claire disse então que se tivesse a coragem de fazer um filme sem *pathos*, sem colocar coisas pessoais, mas como um arquétipo de uma relação de casal entre um pai e uma filha, ela tentaria. E certo dia pensou que, graças à Alex Descas⁴¹, poderia fazer, pois é um ator que não exterioriza coisas emocionais mas que transmite a profundidade de um sentimento. O filme acompanha esses últimos momentos antes da filha partir, antes da ruptura. A rotina dos dois, casa, trabalho, universidade, entre vizinhos.

Numa noite, os personagens principais, Lionel, o pai, Joséphine, a filha, Noé, o vizinho e pretendente da filha, a vizinha Gabrielle, ex-namorada do pai, ainda apaixonada por ele, se encontram inesperadamente em um ambiente em que a dança pode acontecer. Depois de tentarem sem sucesso ir a um show e o carro enguiçar no caminho sob uma forte chuva, param em um pequeno bar-restaurant, que já estava fechado, mas a dona resolve abrir para ajudá-los e abrigá-los. Nessa cena, uma possível virada. Uma dança que faz rodar, que coloca em jogo os

⁴⁰ I've been dreaming for many years of making an homage to Ozu, and this particular film was possible for me to use as an homage to Ozu, because actually it's the story of my grandfather and my mother. She was raised by her father. And once I took her to see a retrospective of Ozu, and she really had a sort of shock to see that film [*Late Spring*]. That was like maybe ten, fifteen years ago, and I told her, "Maybe, once, I will try to make a film like that for you."

in entrevista por Robert Davis

⁴¹ Ator e grande parceiro de Claire Denis que já trabalhou muitas vezes com ela desde o seu segundo longa-metragem, *S'en fout la mort*. Alex Descas é de origem antilhana. Claire não queria que fosse um conceito mas que se percebesse que eles eram franceses. Pois é sempre violento quando você vê os negros na França, mas tem uma parte que é integrada, apesar de toda a rejeição. (DENIS, 2009b) Nesse filme era importante para ela tocar nessa comunidade de caribenhos, que muito frequentemente, são condutores de trem, metrô, e não fazer uma mistura de brancos e pretos para parecer um filme equilibrado, como Benetton. Em *35 doses de rum* ela queria que esta questão dos negros e dos imigrantes, fosse clara; eles são corpos que têm uma vida real, que não vivem como clandestinos. Mas a mistura está presente, Joséphine é filha de Lionel com uma alemã.

acontecimentos possíveis dos personagens; eles precisam avançar e colocar os desejos na roda.

Todos se instalam, bebem, curtem o ambiente e a música. Lionel flerta com a belíssima dona do bar. Mas logo tira Gabrielle para dançar, que fica muito contente. Pai e filha trocam olhares. Noé e Joséphine estão sentados no balcão, ele quer dançar com ela que exclama: “para que todo mundo fique olhando!” Percebe-se que existe algo entre eles. Os corpos dançam e os olhos dançam, mesmo fora da pista. Lionel interrompe a dança com Gabrielle e tira Joséphine para dançar. Um outro casal que está no bar dança também, a câmera toca os corpos, os rostos, por vezes bem próxima. Até que a música muda. Uma música pop dos anos 80. *Nightshift* do The Commodores.

Há uma virada no espaço do bar. De uma música popular caribenha para o pop americano; uma virada na noite. Noé vem caminhando pela pista em direção à Joséphine que dança com o pai. Os três se encontram em movimento, logo Lionel concede a mão da filha, sai e os dois dançam. O pai observa. Uma energia incrível adentra o espaço da dança dos dois. Noé é apaixonado por Joséphine, ela é tímida e a dança sob o olhar do pai parece a deixar ainda mais envergonhada. A sensualidade desprende dos corpos. Noé solta os cabelos de Joséphine que sorri pequeno, muito timidamente, mas com prazer. Eles se olham profundamente, até que Noé a beija, o beijo é curto. Apesar de retribuir e não afastar logo, ela o intercepta um pouco depois interrompendo a dança, levando-o para sentar. Os dois em silêncio sentados, a música enche o ambiente. Uma dança de dois apaixonados, um que atrai e outro que retrai. Joséphine recua, ela ainda não está certa, hesita. A pista esvazia. A linda dona do bar serve os pratos e troca olhares com Lionel, que por fim a tira para dançar, para a decepção e tristeza no olhar de Gabrielle.

A cena apresenta a questão principal do filme no troca-troca de casais na dança, pai-filha e filha-futuro marido. E toca na antiga história do pai com Gabrielle, que ao dançar com a dona do bar instaura mais uma vez que é um assunto do passado. Segundo Claire Denis, é o momento que cada personagem tem de tomar suas decisões.

Ela conta que essa cena era muito curta no papel, no roteiro [quase não tinha palavras] mas que se tornou a mais importante do filme, pois de certa forma, iniciava o processo de virada. Para ela, o fato de Lionel decidir o que ele queria

fazer naquela noite, dançar com a dona do restaurante ou mesmo deixar que Noé dance com a filha, indicaria para Joséphine que ela também deveria seguir seu caminho. Se ela não consegue se decidir, ele faz o movimento para tentar abrir o seu caminho. Isso não acontece de forma intelectual, como uma explicação, são os blocos de impressões e emoções, os corpos se deslocando no espaço que desenham esse movimento de virada.

Pensando no que disse Claire sobre o monólogo em relação às cenas de dança, essa cena aparece como um momento de partilha, quando os personagens se reúnem e se separam. Eles definem suas relações. Anunciam os laços que vão romper e os que vão se fazer. Noé sabe que precisa que Lionel ceda a mão de Joséphine e ele vai ao seu encontro tirá-la para a dança. O pai sabe que a filha vai partir com Noé, que ela precisa que seja ele que autorize sua partida e deixa claro que não tem nada com Gabrielle e está livre para flertar, ou apenas dançar com quem quiser. Joséphine está em dúvida, mas sabe que precisa decidir, que seu pai abra o caminho. Gabrielle com o seu amor imenso por Lionel tem de se conformar com sua rejeição e seguir em frente. Os quatro personagens nessa cena são dançarinos e espectadores, é um troca-troca de casais e de olhares. Cada dança é observada, olhada por aqueles que não estão dançando. Os olhares dançam pelo bar.

Essa dança me carrega, me leva, libera uma energia, principalmente quando Noé caminha em direção a Josephine e a tira para dançar, uma sensualidade tão forte, que parece que é a imagem [no sentido da força do que é] do encontro amoroso que acontece, de um instante quando dois corpos se tocam e se atraem, mas logo vão se rejeitar, pois Joséphine tem medo, apesar da atração que existe. A sensualidade transborda e a atração resiste, apesar da interrupção do beijo e da dança. Para Nancy, "De uma maneira ou de outra, no cinema, nós somos levados: estamos no arrebatamento [l'emportement], é a nossa existência, e é assim que o olhar cinematográfico se torna uma condição, bem mais que uma representação"⁴² (NANCY, 2001: 53).

A condição do meu olhar é de êxtase, sou tomada, carregada, levada pelos movimentos dos corpos. É evidente a força da tomada da sedução na dança de

⁴² "D'une manière ou d'une autre, dans le cinéma nous sommes emportés: nous sommes dans l'emportement, il est notre existence, et c'est ainsi que le regard cinématographique devient une condition bien plutôt qu'une représentation."

Joséphine e Noé, seus corpos irrompem em silêncio, os mínimos movimentos, os olhares, o sorriso quase preso de Joséphine, o jeito que Noé solta o cabelo dela, e como ela está encabulada. A sensualidade exala deste ambiente fechado e aconchegante do bar, onde apenas os quatro e mais alguns convivas enchem e preenchem o espaço. Há uma sensação muito próxima de uma realidade, de um encontro, sem representações. Como deseja Claire Denis:

Eu quero a garantia de que o encontro em um filme não é para interpretar um papel, mas para deixar um rastro no filme. Eu acho que eu nunca peço à ninguém para interpretar seu personagem. Eu peço apenas ao ator para estar ali, do seu jeito. Cabe a ele ou a ela de o sentir. Uma interpretação é alguma coisa que na verdade nos escapa. Eu penso que na maioria das vezes é o público que interpreta os filmes. No set de filmagem, se passa outra coisa. É como uma alquimia: funciona? não funciona? Eu não peço aos atores para interpretar, eu acho bom que eles estejam lá.⁴³ (DENIS, 2009a)

Trata-se mais uma vez de uma questão espacial. Os atores devem estar lá e ocupar o espaço. A diretora decide o espaço e os atores o ocupam com seus corpos. Claire diz que para essa cena precisava de um bar não muito grande, para que eles pudessem encher o espaço.

O tempo está no espaço. Essa cena também é preenchida de tempos. Um espaço de tempos cheios, que parecem se desenrolar como se fosse em tempo real, apesar das elipses. Os personagens não estão apenas no presente, pois o presente é povoado de passado e também de promessa para o futuro, de devires. A dança carrega essa noção de tempo que aponta para três direções, e é essa a noção necessária, segundo Agnès Godard⁴⁴, diretora de fotografia e grande parceira de Claire Denis, para que uma imagem ou um plano no cinema seja preenchido, para que ele seja bem realizado, que ele seja carregado de todas estas noções de tempo no espaço da cena. Nós vemos e tocamos esses tempos nessa dança. Eles estão

⁴³ "Je veux la garantie que la rencontre sur un film, ce n'est pas pour interpréter un rôle, mais c'est pour laisser une trace dans un film. Je crois que je ne demande jamais à personne d'interpréter son personnage. Je demande juste au comédien d'être là, à sa façon. C'est à lui ou à elle de le sentir. Une interprétation, c'est quelque chose qui, à la limite, passe à travers. Je pense que la plupart du temps c'est le public qui interprète les films. Sur le plateau, il se passe autre chose. C'est comme une alchimie: est-ce qu'elle marche ? Est-ce qu'elle ne marche pas? Je ne demande pas aux acteurs d'interpréter, je trouve ça bien qu'ils soient là."

⁴⁴ Agnès Godard estudou cinema com Claire Denis na Femis e se tornou sua fiel colaboradora desde o início de sua carreira, foi assistente de câmera no primeiro longa-metragem e desde o segundo foi diretora de fotografia de quase todos os seus filmes. Agnès fala sobre esses tempos em um extra do DVD francês de 35 doses de rum, em que as duas comentam algumas cenas do filme.

nos olhos e corpos que dançam e nos nossos olhos também, nesse espaço que compartilhamos.

O olho do filme

Na caixa-olhar do cinema, o olhar não faz mais face em primeiro lugar a uma representação, nem a um espetáculo, mas antes de tudo (e sem por isso suprimir o espetáculo) ele se encaixa com um olhar; o olhar do realizador. (NANCY, 2001: p.17)

Jean-Luc Nancy em seu livro *L'évidence du film Abbas Kiarostami*, não desenvolve uma filosofia do cinema, mas abre várias questões que se referem ao olhar, à evidência, ao real e à apresentação no cinema, e às relações entre o espectador e o filme.

Antes de tudo, o cinema é visão, um olhar, uma forma de olhar e enquadrar um mundo que salta da tela, e que é olhado. Neste sentido, encontro de olhares, mas além do diretor e do espectador, está o filme. O que vemos é o filme, e para além do filme cria-se um espaço de ressonância onde somos o nosso olhar e a nossa escuta face ao que se desenrola perante nossos olhares sentados.

E se o olho do filme não é nem o olho do diretor, nem o olho do espectador? Claire Denis durante uma sessão aberta a perguntas em seguida de uma apresentação do seu último filme *Bastards* (2013), em Nova Iorque, toca nessa questão sobre olhar e identidade, sobre a subjetividade possível quando assistimos a um filme. Uma espectadora ao formular uma pergunta, fala que com frequência sente como se a câmera fosse os olhos dela quando assiste a um filme, e que nesse em particular, tudo está tão próximo [close up], quase na sua cara, e que ela gostaria de saber por que Claire fez isso. E como a câmera é o seu olho e, de certa forma, lhe dá uma identidade como público, então: quem Claire Denis gostaria que a espectadora fosse assistindo a esse filme? Claire responde:

A sua pergunta é complexa por que... em primeiro lugar, eu gostaria de dizer que a câmera não é o seu olho e não é o olho do público, e não penso tampouco que sejam meus olhos também. Eu acho que tem um tipo de... é o olho do filme, pertence ao filme, à maneira como foi filmado, entende, um filme não é completamente subjetivo, não para mim, nem para você. Eu acho que o filme

caminha com o personagem de Marco, digamos assim, então a câmera anda bem próxima dele [...]⁴⁵

Claire desenvolve a questão em relação à proximidade da câmera em *Bastards*, falando também do papel fundamental do edifício no filme, com seus apartamentos enormes, escuros, que parecem uma tumba, em que a escada é o único lugar onde as coisas podem acontecer, neste espaço estreito e apertado, de passagem, meio clandestino, entre os andares, assim como o elevador. Espaços que não conseguimos olhar de longe, manter grandes distâncias, mas que podemos tocar, sentir, sentir cheiros. E seu filme *Bastards* se passa em grande parte neste edifício – no elevador, nas escadas – ou em carros.

O cinema tem essa capacidade, de nos fazer tocar, sentir e ocupar os espaços. Pelo olho do filme, da câmera, dos corpos filmados, nossos olhos são mais do que olhos. O olhar que penetra, olhar que toca, olhar que é uma das portas do corpo [porta para sair e para entrar]. E a distância nos permite tocar. O espectador na sala escura face a tela de imagens sonoras [que também têm um olho] compartilha espaços e corpos. Talvez não se trate mesmo do encontro entre duas subjetividades, a minha e a de Claire, e sim de algo mais ramificado, mais intenso, que vai além de nós duas, é a partilha de um novo espaço, esse espaço do filme que nos separa e reúne. A imagem do encaixe de olhares de Jean-Luc Nancy talvez toque nesse lugar, que não é apenas troca de olhares, mas é contato que distancia, que corta; nossos olhares se tocam ao olho do filme, pelos movimentos da câmera e dos corpos filmados. Nossos olhares existem na possibilidade de um mundo, se abrem ao mundo, aos sentidos. O encaixe dos olhares engendram uma um novo mundo, para ser olhado e sentido. Apesar do filme ter um olho, cinema é um encontro de olhares, do filme e dos olhos que veem, escutam e sentem.

Os filmes de Claire Denis, mais do que apresentarem uma visão ou uma representação, abrem-se ao sentido do mundo, abrindo-se ao mundo para além da visão e dos pontos de vista, em uma possibilidade criadora de formas de ver e de sentir. Tocando no corpo, ela toca na interrupção e no espaçamento de sentidos que é o corpo, toca no que escapa, no intocável, para além de uma subjetividade ou interioridade. O olhar cuidadoso de Claire Denis sobre o corpo, este lugar espaçoso pronto para ser ocupado, cria espaços visíveis, novidades audiovisuais

⁴⁵ Conversa com o público após a projeção do seu filme *Bastards* (2013) no 51º New York Film Festival. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=HSb_sMDLvns

que ressoam, contagiam. E o contato também separa, espaça, confunde, pois toca o corpo, que é sempre outro. Um grande encontro, apesar de toda a distância, que é o espaçamento entre um corpo e outro. Encontro que é sensação, por onde sentidos podem escapar.

A imagem não ilustra. A imagem toca.

Não se trata assim de ponto de vista, mas sim, de encaixe, contato, encontros, e de ser carregado [être emporter] pelo filme. A imagem é portanto força, é ícone como aponta Jean-Luc Nancy, e é tudo, menos ilustração. Claire Denis, quando aborda a sua parceria com a diretora de fotografia, Agnès Godard, fala dessa visão sobre a imagem :

... estamos de acordo sobre a imagem do cinema [...] fazer as imagens do filme não é somente fazer imagens, é acreditar que na imagem que fazemos tem também a história do filme. Que com a imagem a gente conta um outro nível da história, a gente não faz uma imagem para ilustrar uma história, é a mesma coisa com a música, eu detesto a ilustração. Essa é a minha relação com Agnès, é um pacto.⁴⁶

A resistência à ilustração, a resistência à representação é, de certo modo, uma recusa a uma certa visão de mundo, pois a relação do real com a representação se coloca no fato de diretores como Claire Denis quererem tocar o real, sendo que tocar o real é olhar e criar imagens do que não está representável, nem apreensível, do que ainda não é imagem. O real não se dá a ver e está no limite do [in]tocável. Assim eu penetro os espaços e as imagens e percorro lugares e corpos que existem em nascimento, imagens que nascem, imagens por vir, e que são antes a própria força do encontro.

O toque pertence a todos os sentidos. É processo de movimento, não é uma sensação estática. E uma certa frustração do toque é que não podemos possuir o outro, nem podemos tê-lo dentro da gente. Somos atravessados, tocados, e por vezes eu queria mesmo é saltar para dentro da tela e dançar com Noé, Joséphine, Alain, Daïga, Galoup. Pular para dentro da cena de Claire Denis.

⁴⁶ Trecho da fala de Claire Denis em 03 julho de 2011 na ocasião da mostra “Claire Denis, um olhar em deslocamento” na Caixa Cultural, Rio de Janeiro.

Essa é a sensação ao ver essas cenas de dança. Vontade de entrar na roda, de compartilhar as solidões, de existir junto, de estar com eles. A vida ressoa nestes corpos dançantes, em que "a imagem não é nem a vida pura, nem a imaginária. Nenhum desses fantasmas realistas ou ficcionais, mas a vida na sua evidência *apresentada ou oferecida*"⁴⁷ (NANCY, 2001: 59).

O cinema é abertura, encontro, exposição, espaço de compartilhamento. Claire Denis diz que encontrou no cinema um território onde ela podia sobreviver. Como Galoup, em *Beau Travail*, que se diz inadaptado ao civil, Claire se sentia inadaptada, deslocada, e como espectadora [de filmes] encontrou um espaço no qual ela podia existir. Ela conta que as memórias do que sentiu como espectadora são tão fortes, que acha que se tornou um ser humano melhor por certas cenas que viu (DENIS, 2005)⁴⁸. Claire encontra um espaço no cinema por onde ela pode circular, falar, exprimir, como ela mesma aponta:

Eu sempre me disse que talvez não poderia exprimir a maneira com a qual eu percebo as coisas de outra forma senão pelo cinema. Eu tinha a impressão de que o cinema era feito para os autistas, para as pessoas como eu. Sei que no fundo não é verdade mas é algo que eu contei para mim. De todo modo, havia essa ideia de que pessoas como eu pudesse encontrar no cinema um lugar para se exprimir. Eu sempre tive essa confiança no fato de fazer cinema, enquanto que senão eu não tenho confiança em quase nada.⁴⁹

Este espaço para os que têm dificuldade de se comunicar, de se exprimir, desprende dos filmes de Claire Denis. A dificuldade de ser e de existir está no corpo. Talvez daí venha a força do seu cinema, um cinema para além das finalidades, próximo do que ainda está por existir, do nascimento dos sentidos. Uma força que brota em blocos de impressões que engendram sensações, em busca de uma língua para poder falar e tocar o mundo.

⁴⁷ Tradução livre e aproximada de : "[...] une image qui n'est ni la 'vie' pure et simple, ni un imaginaire. Aucun de ces deux fantasmes, 'réaliste' ou 'fictionnel', mais la vie dans son évidence *présentée* ou *offerte*."

⁴⁸ Conversa no *Filme Museum* em Viena. 07/05/2005. disponível em: <http://kit.kein.org/node/31>

⁴⁹ "Je me suis toujours dit que je ne saurais peut-être pas exprimer la manière dont je perçois les choses autrement que par le cinéma. J'avais ainsi l'impression que le cinéma était un peu fait pour les autistes, pour les gens comme moi. Je pense qu'au fond ce n'est pas vrai mais c'est quelque chose que je me suis raconté. En tout cas il y avait l'idée que les gens comme moi pouvaient trouver là un terrain pour s'exprimer. J'ai toujours cette confiance dans le fait de faire du cinéma alors que sinon, je n'ai confiance à peu près en rien."

Retranscrição de uma entrevista de Claire Denis no canal Arte em 19/04/2005 no site da emissora. disponível em:

http://www.arte.tv/fr/_22L_27Intrus_22_20de_20Claire_20Denis/838696.html

A confiança no cinema, na narração plástica, nos seus atores e colaboradores e o seu fiel amor por eles, que se repetem a cada filme, é o que move sua obra. A tomada do corpo apresenta este corpo que é abertura para outros sentidos que o pensamento ainda não pensou, que o pensamento ainda não sistematizou. Seus filmes estão para além de um enredo. Não achando que contar histórias seja um tédio, mas que existe algo para além da narração, na própria narrativa cinematográfica que faz corpo, que é um devir-corpo. Claire Denis, tocando no que filma, proporciona essa passagem direta de sensações, onde o que importa é o que é filmado, os corpos, os objetos, os trajetos dos personagens, os movimentos, os fluídos. Os corpos em exposição.

O cinema de Claire toca o limite dessa exposição, que é existência, evidência, e nos oferece intensidades, sentidos, formas de vida. Dá o corpo a ver, mostra o corpo, para além da representação e o apreende para além das ideias, das palavras, de uma busca intelectual. Mexe com as formas narrativas, abala as estruturas de um narrar cinematográfico mais tradicional, fazendo explodir imagens e sons que se abrigam em uma outra língua. Cinema que toca, que dança e nos convida a penetrar. Claire Denis inventa outras maneiras de narrar, suas histórias têm outras formas de nos falar e nos tocar. Para além da psicologia e dos sentidos dos personagens, seus corpos compõem em acordo com as músicas e os silêncios uma narração plástico-corpórea-sonora, que é o próprio tecido do cinema, o que só pode ser visto pela imagem em relação com os sons, para além de qualquer história, o inapreensível, a música da luz⁵⁰.

A dança em seus filmes se faz junto à música [sons e silêncio], o cinema como a dança dos corpos em composição com a música da luz. Demos ênfase à cenas em que corpos dançantes explodem na narrativa, não precisando de palavras para falar, sendo força, impacto e arrebatamento. A dança, essa forma de contar física, espacial, que segue em ondas, como ondas, anuncia uma música visível. Sons e silêncios que ocupam espaço em movimentos do corpo. A dança é plástica, fluidez, e está nascendo; o corpo nas bordas, à beira do salto, na iminência do movimento, entre o equilíbrio e o desequilíbrio, que se impõe e se expõe.

⁵⁰ Definição dada pelo cineasta francês Abel Gance (nascido em 1889, um dos pioneiros do cinema e da linguagem cinematográfica): "O cinema é a música da luz".