

Dançar pe[n]sar pe[n]so leve

*Um corpo reflexivo e pensante está
constantemente dançando o seu devir.*
Jean-Luc Nancy

“... *et maintenant, pour Christophe qui habite le 5^{ème}, de la part de Juliette qui habite le 1^{er}, l’amour moderne par David Bowie.*”¹ Ouvimos os primeiros acordes da música *Modern Love* de David Bowie, uma guitarra percussiva, frenética, seguida pela bateria, e logo o piano que compõe a base harmônica. A letra começa: *I know when to go out/And when to stay in/Get things done...* Alex coloca as mãos no estômago, se vira, anda curvado, ergue-se, corre, abre o peito, salta, dança. Explode! Uma energia incrível se desprende de seu corpo, transborda, enche a sala de cinema.

O corpo não se aguenta, não pode e não quer ficar trancado, dança, contagia. Sentada na sala escura do cinema, quero sair correndo, dando cambalhotas, dançando como Alex, ou ver de novo, rever e rever esta cena. Meus olhos são tomados, mobilizados. Os corpos dançantes no cinema correm, dançam, como se não pudessem se aguentar em si, de dor ou de alegria, para acompanhar uma música, em busca de prazer, alívio, resistência, liberdade, um possível para continuar. Uma forma de *fisicalizar* e *espacializar* a existência. Uma explosão. O cinema nos ajuda a ver possibilidades de vida. Ver além do possível. O cinema pode ser uma vidência. Por vezes, eu quero me levantar, dançar no ônibus, na sala de aula, na fila do banco; no cinema, sentados, vemos esta liberdade em movimento.

Poderíamos falar da época áurea do cinema musical dos anos 50 ou de filmes de dança que explodiram no fim dos anos 70 até início dos 80, mas parece que às vezes uma cena de dança fica mais forte ainda, quando não se trata de um

¹ “e agora, para Christophe que mora no 5º, oferecida por Juliette que mora no 1º, o amor moderno por David Bowie.” 5º e 1º são bairros de Paris. Trecho extraído do filme *Mauvais Sang* (1986) de Leos Carax.

filme musical², pois ela surge como um limite que é abertura, estremece um caminho, surpreende e inaugura uma sensação.

Aqui, não se trata das danças dos bailarinos, dos dançarinos profissionais; é a dança que está no começo, que todos podem dançar [mesmo que não tenhamos um corpo tão hábil como o ator Denis Lavant³], e que acontece no meio de um filme, como se fosse no meio da vida, no meio de um dia, em que nem tudo é dança, mas que algo acontece, como se fosse a continuação de ser e estar no mundo, com uma grande liberação de energia. Um momento em que somos para além do espaço que ocupamos.

Sonhei um dia desses com uma aula do filósofo Jacques Derrida, e ele parava em algum ponto e fazia um leve movimento com o quadril para lá e para cá, com os braços dobrados também, para lá e para cá. se movimentando em oposição ao quadril. Uma pequena intrusão onírica de uma imagem que brotou e ficou, uma licença que marca a imersão em tempos de escrita, pois no dia antes tinha assistido ao filme *Le corps du philosophe*⁴, no qual Jacques Derrida, logo após a apresentação do espetáculo *Allitérations*, de Mathilde Monnier, com a participação de Jean-Luc Nancy lendo no palco seu texto sobre dança⁵, com um leve tom desapontado, diz algo como: “*estava perfeito! mais do que perfeito, mas eles poderiam ter feito você fazer alguma coisa, passar por ali...*” Como se

² Deleuze escreve sobre estes momentos de dança em filmes que não são musicais, como em alguns filmes de Jean-Luc Godard “...enquanto a dança, na comédia musical clássica, informa todas as imagens, até mesmo as preparatórias ou intercalares, aqui ela surge, ao contrário, como um ‘momento’ no comportamento do herói, como o limite rumo ao qual tende uma sucessão de imagens, limite que só será efetuado formando outra sucessão que tenda para outro limite. É o caso não apenas em *Uma mulher é uma mulher*, mas na cena do bar em *Bande à part*, ou na do pinheiral em *Pierrot le fou* [...]” (DELEUZE, 2005: 222). Eu diria que em *Uma mulher é uma mulher* é um pouco diferente, pois se trata de uma homenagem-referência ao gênero musical, mas a cena de *Bande à part*, é uma cena que vai ficar faltando aqui [apesar de estar na origem motora desta pesquisa] e, sem dúvida, inaugura um momento de explosão, que é leveza, que é o corpo que precisa ocupar espaço, e que é um momento no comportamento do herói que salta aos olhos, necessário ao seu caminho e potencializa sua passagem pelo filme.

³ Ator francês de teatro e cinema. Atuou em *Beau Travail* de Claire Denis, no três primeiros filmes do cineasta Leos Carax *Boy meets girl* (1984), *Mauvais Sang* (1986), *Les amants du Pont-Neuf* (1991) e também no seu último filme *Holy Motors* de 2012. Tem aptidões físicas de acrobata, bailarino, mímico, mágico...

⁴ Filme de Marc Grün, França, 2003.

Disponível para locação em <http://www.filmsdocumentaires.com/films/582-jean-luc-nancy>.

O filme acompanha Jean-Luc Nancy em ação, um corpo que pensa. Ele vai ao médico, *bricole*, escreve, participa do espetáculo da coreógrafa Mathilde Monnier e discorre sobre o corpo e o pensamento... Este filme iluminou a pesquisa e o contato com o pensamento-corpo de Jean-Luc Nancy.

⁵ Texto originalmente intitulado *Separação da dança*, sobre o qual já falamos bastante no primeiro ensaio deste estudo.

quisesse ver Jean-Luc dançando com eles. Nancy bem que gostaria de estar dançando no palco, e ele o faz de outra forma, pensando, escrevendo.

A escrita pode também fazer o corpo se abrir ao mundo, e ser no mundo uma abertura. Ainda que por vezes precisemos saltar, correr, escorregar, chacoalhar o corpo mesmo. A dança seria então um modelo para esta abertura que faz sermos o aqui, não simplesmente ser, mas também ser o espaço [e estar no espaço] que ocupamos, um ser transitivo⁶. Não é privilégio da dança, se falamos das expressões artísticas, pois cada arte, na sua especificidade, é um modelo para as outras, e todas se tocam. Entretanto, existe na dança, como arte, e na dança que todos dançam, uma relação com o mundo em volta, com o espaço que se ocupa de exposição [no mundo e ao mundo]. A exposição como ela é, um corpo que existe, que relaxa e se joga. Um corpo que é em movimento, que toca e é espaço. Um corpo no início, que risca o ar e faz nascer um movimento.

A visão da dança contagia, como afirma Jean-Luc Nancy : “... o que é surpreendente na dança, é que ela é imediatamente participação. Eu vejo um dançarino, então, ou eu não vejo nada ou eu danço com ele – mais ou menos”⁷ (NANCY, 2004: 67). No cinema, dançamos com os olhos, com a sensação, e o prazer de ver o outro dançar. Como em um espetáculo, ou numa discoteca, numa festa, ou na cabeça. Podemos imaginar ou sonhar em fazer múltiplas piruetas, ou que nosso corpo seja capaz de um *grand écart*⁸ perfeito, e nos sentirmos um pouco frustrados por não alcançarmos certas posições, mas nos deleitarmos com a visão dos corpos que as tornam possíveis, desafiando a lei da gravidade, como

⁶ Nancy em uma entrevista na rádio France Culture, fala do que herdou de importante de Heidegger: “ele disse que era necessário abandonar o substantivo ser [l’être] para substituí-lo pelo verbo ser [être], e segundo, compreender este verbo ser [être] como transitivo, tem uma ação neste verbo sobre um objeto...”

⁷ “C’est qui est frappant dans la danse, c’est que c’est tout de suite de la participation. Je vois un danseur, alors, ou bien, je ne vois rien, ou bien je danse avec lui – plus ou moins.”

⁸ A postura de abrir e esticar as duas pernas, em direção opostas, 180 graus. Pode ser na quarta posição, ou seja, uma das pernas se abre para frente, deixando a outra se estender para trás, ou na segunda posição, e as duas pernas se abrem para os lados.

Em *grand écart*, realço a palavra *écart*, tão importante e utilizada por Jean-Luc Nancy, que aparece com frequência neste estudo, como o afastamento, o distanciamento, o espaçamento, a separação, o intervalo, que é também lacuna, abertura, diferença, brecha, desvio. Do verbo *écarter*, que coloca coisas ou partes de uma coisa a uma distancia uma da outra, que distancia levemente, afastando, desunindo, abrindo espaço entre. [Na tradução americana do livro *Corpus*, *écart* é frequentemente traduzido como *displace*, deslocamento, deslocar, mesmo que aqui eu o entenda mais como abrir espaço, espaço aberto entre duas coisas. Parece-me pertinente assinalar mais uma vez a dificuldade da tradução e a abertura das palavras].

uma bailarina no ar alada num instante suspenso no espaço em um *grand jeté*⁹; ou simplesmente sermos tocados por alguém que dança no quarto sozinho e nos conectarmos e deixarmos o corpo nos levar, em movimentos não tão sofisticados como os da dança clássica, mas que mesmo assim inscrevem o corpo no espaço e inscrevem sentido.

Jean-Luc Nancy menciona em uma entrevista que ainda não foi feito um estudo da relação com a dança que existe em muitos textos ao longo da filosofia, que não se ocupam diretamente de dança, mas onde questões como movimento, deslocamento e espaço são cruciais, e que sem dúvida, se relacionam com o que é a dança. Há correspondências entre a dança e o pensamento, no sentido do pensamento que começa, incerto, desconhecido, e que como um corpo dançante entra em um espaço aberto por ele mesmo [o pensamento], mas que ele, nem ninguém, nunca antes penetrou (MONNIER, NANCY, 2005: 112). A dança e o pensamento como um movimento de nascimento. Pensar o impensado pode ser entrar na dança. O interesse de Nancy pela dança e pela fisicalidade do pensamento se encontra também em suas leituras de Nietzsche, onde ele se dá conta que o pensamento é físico, que é peso, mas não em um sentido em que a dança produziria pensamentos, e sim, em uma origem que poderia ser comum ao pensamento e a dança.

A frase de Nietzsche “os grandes pensamentos vêm andando”, é para mim estrangeira (e eu suspeito uma afetação). Quando eu ando, eu não penso em nada, ou antes, meus pensamentos se dissolvem no andar. Ainda mais se eu danço. É esta dissolução, ou esta dissipação e distração do pensamento – distração por atração no corpo –, que é verdadeiramente o pensamento: a prova do sentido ou da verdade.¹⁰ (MONNIER, NANCY, 2005: 111)

Nancy não quer que o pensamento seja uma consequência de um ação física, e sim, que ele seja o físico mesmo, o fazer-se pe[n]sar dentro do corpo. Esta distração que areja, modifica, ocupa e cria espaços, uma dissolução que engendra sentido. E esta origem comum estaria talvez na questão do peso. A dança lida com o peso. O pensamento lida com o peso. Na dança se trata de arrancar o peso do

⁹ Um salto para frente na horizontal, em que uma perna leva a outra, num grande impulso, e as duas pernas se abrem em um *grand écart* no ar.

¹⁰ “La phrase de Nietzsche « les grandes pensées viennent en marchant », est pour moi étrangère (et j’y soupçonne même une affectation). Lorsque je marche, je ne pense à rien, ou plutôt mes pensées se dissolvent dans la marche. Plus encore si je danse. C’est cette dissolution, ou bien cette dissipation et distraction de la pensée – distraction par attraction dans le corps –, qui est alors véritablement la pensée : l’épreuve du sens ou de la vérité”

corpo, pesando sobre o corpo. No pensamento, pesamos as coisas ao pensar. Não podemos fugir da gravidade. Para dançar, precisamos vencê-la, lutar contra ela, para conseguir ocupar o espaço, saltar e sair do chão. “O peso é o seu melhor aliado” repete sempre Jean-Marie, meu professor de balé, frase que encontra eco no que Mathilde Monnier fala do corpo que dança “Tudo o que se faz, é arrancar-se à gravidade, ao mesmo tempo pesando.”¹¹ (MONNIER, NANCY, 2005: 99)
 Extrair o peso, pesando.

Para Newton, que inventou a gravidade, as forças celestes exerciam um força de gravitação. Desde Einstein não se fala mais em força de gravidade, mas de uma curva do espaço vizinha [au voisinage] às grandes massas. É ela que faz a gravidade. Eu gosto desta ideia tomada como imagem. Eu vejo então o espaço como um dançarino. Ele se curva próximo [au voisinage] a Terra – ou senão, a terra em torno dele... A ideia de Aristóteles segundo a qual os corpos caem porque o centro da terra é o seu lugar natural e que eles desejam para lá voltar, é também muito bonita. As duas podem se combinar, a curva e o desejo. No gesto do dançarino solo, me parece que há os dois ao mesmo tempo: o dançarino interpreta o papel do corpo em torno do qual um espaço se curva [se ploie], e ele é também um espaço que se desdobra e que se curva em torno desta massa invisível, justamente o ‘si’ ele mesmo, um buraco negro, realmente.¹² (MONNIER, NANCY, 2005: 99-100)

A interação que se dá entre os corpos através da força gravitacional gera a geometria, a forma, que engendra o próprio espaço-tempo e a estrutura espaço-temporal do universo, onde estão definidas essas curvas das quais fala Nancy. Einstein imaginou que o espaço-tempo fosse quase uma substância, no sentido em que ele pode ser modificado pelo movimento dos corpos. O espaço-tempo pode ser pensado como uma malha, várias linhas que se ligam, e poderia então se ver na dinâmica desse desenho o resultado do movimento da interação gravitacional entre os corpos. O espaço-tempo está em constante movimento e é modificado pela sua própria alteração, pois a interação dos corpos gera o espaço-tempo e a sua curvatura, que em seguida gera movimento nos corpos, assim modificando-o,

¹¹ "Tout ce qu'on fait, c'est s'arracher à la pesanteur, tout en pesant."

¹² "Peser sur la pesanteur. Pour Newton, qui a inventé la gravité, les forces célestes exercent une force de gravitation. Depuis Einstein, on ne parle plus de force de gravité, mais d'une courbure de l'espace au voisinage des grandes masses. C'est cela qui fait la gravité. J'aime cette idée prise comme image. Je vois alors l'espace comme un danseur. Il se courbe au voisinage de la terre – ou bien la terre autour de lui... L'idée d'Aristote selon laquelle les corps tombent parce que le centre de la terre est leur lieu naturel et qu'ils désirent y revenir, est aussi très belle. Les deux peuvent se combiner, la courbure et le désir. Dans le geste du danseur en solo, il me semble qu'il y a les deux à la fois : le danseur joue le rôle du corps autour duquel un espace se ploie, et il est lui aussi un espace qui se déplie et qui se ploie autour de cette masse invisible, justement le 'soi' lui-même, un trou noir, pour le coup."

em uma dança contínua, não-linear, auto-interativa, criadora de movimentos e modificadora dele próprio. Movimentos determinados pela força da gravidade, com a qual interagimos sem quase notar quando estamos com os pés no chão. E é essa força que cria o peso que pesa sobre nós e toca nosso espaço, nosso pensamento, nosso tempo e nossa dança.¹³

Pensar também é pesar. “Sim, o pensamento é um peso [pesanteur], que tenta se desemaranhar [se débrouiller] para tocar nas coisas do real, do ritmo, da zonagem [zonage]”¹⁴ (NANCY, 2004: 77). Neste sentido, o pensar se aproxima da dança. É um exercício que lida com o espaço e o peso das coisas para alcançar e tocar [n]as coisas. Além do peso há um gasto. Dançar e pensar são uma espécie de gasto, de dispêndio, que está ligado a um esforço, de algo que se libera em movimento. Cada um se despende de um jeito e lida com o peso engendrado pela força da gravidade do [e no] pensamento e do corpo pelo espaço. Pensar e dançar se ocupam deste espaço abstrato que nos toca e que tocamos.

O que ainda me surpreendeu refletindo sobre esta questão do solo [de dança], é o seu parentesco com o meu trabalho. [...] Eu não penso na experiência do trabalho intelectual pois ele não é mais do pensamento do que o trabalho manual. O pensamento é outra coisa, tão manual quanto intelectual, assim como a dança é outra coisa além do exercício físico e das regras do balé. Eu falo de pensamento no sentido preciso que a palavra “pensamento” vem do latim *pensare* (“pesar”). Trata-se antes, em latim, de pesar o verdadeiro e o falso, então trata-se antes de julgamento. Eu gosto de interpretar “pensar” como pesar as coisas, sopesar as coisas. Pensar é de alguma maneira tentar pesar o que pesa ‘tudo’. Não há então objeto privilegiado do pensamento: pode ser o mundo, o barulho, a matéria ou a dança, um dançarino, um animal, uma fala [parole]... Em todos os casos, trata-se sempre de pesar, e de pesar a gravidade de cada coisa, nos dois sentidos da palavra ‘gravidade’. Mas isto não tem nada a ver com o exercício intelectual, com a reflexão, o julgamento ou o discurso. É o que acontece por todas as partes, em todas as artes, na literatura, como na filosofia, mas também na vida, no exercício concreto da vida de todos os dias.¹⁵ (MONNIER, NANCY, 2005: 100-101)

¹³ Este trecho em que o pensamento tenta tocar conhecimentos físicos só foi possível graças às conversas com minhas grandes amigas e físicas, Helena Malbouisson e Maria Borba.

¹⁴ “Oui, la pensée, c’est une pesanteur, qui essaye de se débrouiller pour toucher aux choses du réel, du rythme, du zonage.”

¹⁵ “Ce qui m’a encore frappé en réfléchissant à cette question du solo, c’est sa parenté avec mon travail. [...] Je ne pense pas à l’expérience du travail intellectuel parce qu’il n’est pas plus de la pensée que ne l’est le travail manuel. La pensée est autre chose, aussi manuelle qu’intellectuelle, de même que la danse est autre chose que l’exercice physique ou les règles du ballet. Je parle de la pensée dans le sens précis où le mot ‘pensée’ vient du latin *pensare* (« peser »). Il s’agit d’abord, en latin, de peser le vrai et le faux et donc il s’agit d’abord de jugement. J’aime bien interpréter « penser » comme peser les choses, sopeser les choses. Penser, c’est en quelque sorte essayer de peser ce que pèse « tout ». Il n’y a donc pas d’objet privilégié de la pensée : ce peut être le monde, le bruit, la matière ou la danse, un danseur, un animal une parole... Dans tous les cas, il s’agit

Nancy fala de um pensamento que vai além do trabalho intelectual, reflexivo e discursivo, que se faz também no movimento, e em movimento pensa como pesa qualquer coisa. O pensamento está na vida de todos os dias, no sentido que ele é também um espaço aberto, um lugar para ser ocupado. Que toca em regiões ainda por vir. Não se trata assim do fato de que a dança possa desencadear algum pensamento, mas sim, que o próprio pensar possa ter as qualidades da dança. E acrescenta: "Sem nenhuma enganação [tricherie], sem nenhuma facilidade, eu posso dizer que quando eu penso, eu danço" (MONNIER, NANCY, 2005: 101). O pensamento é manual e espacial. [No sentido em que ele é espaçoso, espaço aberto.] Pesar as coisas é cavar espaços dentro do ato de pensar.

Mas afinal por que dançar? Por que a dança, que toca e espacializa o pensamento? Porque a dança libera alguma coisa nas bordas de uma linguagem, nas bordas de qualquer pensamento, ela é o que se vê. Instauração do visível e sem palavras. Um corpo em evidência.

A força do visível

Pode-se dizer que estas cenas de dança que acontecem de repente nesses filmes dos quais falamos ao longo desse estudo cortam o fluxo de uma narrativa, ou de um pensamento, pois a dança, o movimento do corpo, rompe, cala, e fala mais alto. Mas se o pensamento dança e pesa dentro do corpo, e a dança nos leva às bordas da fala, esses momentos não se isolam na narrativa, não produzem uma quebra, no sentido de uma reviravolta na história da personagem, e sim, uma explosão que intensifica a travessia dos corpos pelo filme. Uma liberação de energia que potencializa a ação e que marca. Algo se espalha pelo espaço, o corpo é atirado ao espaço, e o pensamento, a emoção, ou, o que quer que seja que está no corpo, na superfície da pele, precisa explodir e ocupar espaço. A dança pode

toujours de peser, et de peser la gravité de chaque chose, dans les deux sens du mot « gravité ». Mais cela n'a rien à avoir avec l'exercice intellectuel, avec la réflexion, le jugement ou le discours. C'est ce qui a lieu partout, dans tous les arts, la littérature comme la philosophie, mais aussi dans la vie, dans l'exercice concret de la vie de tous les jours.
Sans aucune tricherie, sans aucune facilité, je peux dire que quand je pense, je danse."

fazer isso, traçar linhas, pensamentos, emoções no espaço. Vazios, silêncios. Tornar uma agonia, um prazer, uma dor, uma força visível. Evidente.

Jean-Luc Nancy fala da força da evidência que se impõe e leva à uma existência em relação ao cinema do cineasta iraniano Abbas Kiarostami, mais especificamente ao seu filme *E a vida continua* (1992). Proponho aqui um deslocamento – talvez radical, pois este estudo aborda filmes muito diferentes dos de Kiarostami – desta evidência para falar de uma outra cena marcante de corpo dançante. A evidência em *E a vida continua* está em uma marca de Kiarostami, que em alguns filmes de ficção que realizou tocam o real e ficam em contiguidade com o documentário. Seu cinema surge como um lugar de meditação¹⁶ em relação ao mundo, onde a partir de um olhar¹⁷, de toda a potência do olhar, para além da visão – de um olhar atento que pode ser vidência – engendra uma perspectiva onde um novo sentido do mundo é possível.

A evidência em Kiarostami estaria em uma apreensão do real para além dos sentidos do mundo, que é abertura, e proporciona novas formas de ver. Uma evidência de um invisível ainda por vir que se impõe. Mas que também não é um desvendar completo, pois ela guarda um segredo. Já diria Jean-Luc Godard, logo no início de suas *Histoire(s) du Cinéma*: “Não mostre/todos os lados das coisas/guarde para você/uma margem/de indefinido.”¹⁸ Uma imagem é sempre um recorte, um enquadramento. “O corte talha o olhar, afina suas bordas e sua ponta, clareia sua acuidade”¹⁹ (NANCY, 2001: 43). O cinema é recorte, o diretor enquadra e mostra o que seu olho recortou. Neste limite abre portas, clareia, faz ver. O cinema é uma abertura dos olhos, e, nos olhos, no olhar, e assim apresenta

¹⁶ Jean-Luc Nancy fala como se houvesse uma metafísica cinematográfica no cinema de Kiarostami, não que ele trate de temas metafísicos, mas "o cinema como lugar da meditação, como seu corpo e como sua região [aire], como o ter-lugar [l'avoir-lieu] de uma relação ao sentido do mundo (NANCY, 2001: 45).

¹⁷ Jean-Luc Nancy ao falar deste olhar atento, respeitoso, usa a proximidade em francês da palavra *regard* [olhar] e *égard* [algo como consideração em relação a uma pessoa, ou a alguma coisa, uma atenção particular]: “O olhar [regard] é uma consideração [égard], conseqüentemente um *respeito*. A palavra *respeito* também vem do *regard* [olhar] (*respicere*): é um olhar voltado para... guiado por uma atenção, por uma observância ou por uma consideração. [...] Olhar é no fim das contas nada mais do que pensar o real, experimentar um sentido que não dominamos" (NANCY, 2001: 39).

no original: "Le regard est un égard, par conséquent un *respect*. Le mot *respect* lui aussi procède du regard (*respicere*): c'est un regard tourne vers..., guidé par une attention, par une observance ou par une considération. [...] Regarder n'est en fin de compte rien d'autre que penser le réel, se mettre à l'épreuve d'un sens qu'on ne maîtrise pas."

¹⁸ "ne vas pas montrer/tous les côtes de choses/garde, toi/une marge/d'indéfini."

¹⁹ La découpe taille le regard, effile ses bords et sa pointe, éclaire son acuité

outras formas de ver, a partir de outros ângulos, de outros pontos de vistas. Do invisível ao visível. O visível está em constante movimento e abrange também o que está por trás, entre, nas bordas de cada imagem.

Jean-Luc Nancy escreve que "*Evidentia* foi usado em latim para traduzir o grego *enargeia*, que fala da brancura potente e instantânea do relâmpago: *argos*, brilho [éclat] e velocidade juntos. Toca e ilumina em num instante e não se deixa apreender"²⁰ (2001: 43). A evidência é força e explosão, um clarão veloz. Toca o inapreensível.

Uma evidência comporta sempre um ponto cego do que a faz evidente : é por este viés que ela aperta o olho. O 'ponto cego' não produz uma privação de vista: ao contrário, ele faz a abertura de um olhar que ele *se apressa* em olhar. Eu procurei sublinhar, sem os unificar, os momentos, os fragmentos desta pressão que o cinema de Kiarostami parece ter como função de exercer – e que espreme ou exprime através dele alguma coisa da essência do cinema e de nossa existência com ele, hoje, pois nós não somos mais sem ele, o cinema, e é também isso que ele diz.²¹ (NANCY, 2001: 13)

O cinema nos mostrou um mundo. Nossa visão do passado, do presente e do futuro se faz a partir de tantas imagens que vimos e que vemos²². E o cinema pode nos mostrar algo além, tornar visível, inventar mundos e olhares, os filmes propõe encontros, nos aproximam de um mundo, de um olhar, de um sentido²³. Abrem olhares. Portas, de onde saltam espaços-tempos, corpos, luzes...

²⁰ "*Evidentia* fut pris en latin pour traduire le grec *enargeia*, qui parle de la blancheur puissante et instantané de l'éclair: *argos*, éclat et vitesse ensemble. Cela touche en un instant, et ne laisse pas saisir."

²¹ "Une évidence comporte toujours la tache aveugle de ce qui la fait évidente: c'est par là qu'elle appuie sur l'oeil. La « tache aveugle » ne produit pas une privation de vue: au contraire, elle fait l'ouverture d'un regard qu'elle *presse* de regarder. J'ai cherché à noter, sans les unifier, les moments, les fragments de cette pression que le cinéma de Kiarostami semble avoir pour fonction d'exercer - et qui presse ou qui exprime à travers lui quelque chose de l'essence du cinéma et de notre existence avec lui, aujourd'hui, car nous ne sommes plus sans lui, le cinéma, et c'est aussi cela qu'il dit."

Aqui Nancy joga com os vários significados da palavra *presser* que pode denotar pressa em fazer algo, pressionar, ou espremer, como esprememos uma fruta. Tive que aqui fazer escolhas que não são definitivas, mas acho que dão conta do sentido e abrangem o jogo com essa palavra.

²² Não me estenderei sobre o cinema como invenção de uma vida moderna, em que a possibilidade de registrar a realidade em movimento engendrou. Nesse sentido, a fotografia foi o ponto de partida, e depois ainda a televisão, as imagens digitais... E nem todo o cinema é vidência e evidência, isso é evidente. Existe o espetáculo, a indústria, e todas as possíveis diferenças são complexas. Mas quando falo de cinema aqui pressinto uma vidência, uma visão de mundo, imagens além do quadro, a invenção de um olhar, o invisível, a cegueira, imagens por vir...

²³ E o sentido: "...será sempre multiplicidade de acontecimentos (qualidade do vazio, do espaçamento, da abertura) versus a unicidade da significação." (KIFFER, 2010: 44)

A evidência do corpo dançante

Mauvais Sang²⁴ [Sangue Ruim] de Léos Carax (França, 1986)

O cinema é uma abertura dos olhos, no olhar mesmo. Léos Carax no início dos anos 80 surge como um expoente de uma nova geração do cinema francês. Na ocasião do lançamento do seu terceiro filme, *Les amants du Pont-Neuf*, que é capa da edição de outubro de 1991 da revista francesa *Cahiers du Cinéma*, uma longa matéria sobre o filme anuncia: “O filme de Carax não é apenas brilhante, é também convulsivo e cru. Uma história de amor louco em uma Paris reinventada. Confirmação: Leos Carax é sim o cineasta mais talentoso de sua geração.”²⁵ Ele carrega uma novidade, um olhar e uma vidência poética desde o seu primeiro filme *Boy meets girl* (1984).

Mauvais Sang estreia na França em 1986, e é logo aclamado pela crítica, à exemplo do que escreve Serge Toubiana, então redator chefe do mesmo *Cahiers du Cinéma* : “O trabalho sobre a imagem em *Mauvais Sang* é de uma invenção extraordinária. Diria que todas as imagens do filme são assombradas pelos fantasmas do grande cinema.”²⁶ A invenção e a poética do olhar de Leos Carax marcam os anos 80²⁷ e *Mauvais Sang* se torna assim um filme *cult*. Um marco do cinema francês desta década. E a cena em que o ator Denis Lavant sai correndo e dançando ao som de *Modern Love* de David Bowie é mencionada em praticamente todo lugar em que se fala do filme, basta colocar o nome do filme no *google* e provavelmente quase todas as matérias sobre ele faz referência a esta

²⁴ Alusão evidente à Rimbaud, *Mauvais Sang* em *Une saison en enfer*.

²⁵ “Le film de Carax n’est pas seulement brillant, il est aussi convulsif et cru. Une histoire d’amour fou dans un Paris réinventé. Confirmation: Leos Carax est bien le cinéaste le plus doué de sa génération.”

²⁶ Citação lida em: <http://www.cineclubdecaen.com/realisat/carax/carax.htm>. Acredito que esteja em algum dos artigos sobre *Mauvais Sang* no número 389, de novembro de 1986, cuja a capa é o filme. [Exemplar ao qual não tive acesso ao longo desta pesquisa.]

²⁷ No final do ano passado (2013), uma cópia restaurada de *Mauvais Sang* e de *Boy Meets Girl* foi lançada. Em janeiro deste ano os dois filmes estiveram em cartaz no Rio de Janeiro pela primeira vez. Tive então a oportunidade de ver *Mauvais Sang* no cinema, que já tinha visto tantas vezes em casa e já era parte desta pesquisa desde o início. No material de imprensa do filme para o relançamento nos EUA é evidente a celebração que houve na época do lançamento: “In his second feature, (...) Carax lives up to his billing as 'the natural heir of Jean-Luc Godard'.” THE NEW YORK TIMES. “A phenomenally successful new cult thriller.” THE INDEPENDENT. “One of the most sensuous film stylists to emerge in the last few years, this startlingly haunted film...Searingly memorable, this is cinema resonantly taking wing. A must.” NME. “An atmospheric thriller/rebel romance... Stylish, riveting.” RECORD MIRROR. “Exhilarating, electrifying. A real film.” TIME OUT. “Let’s say straight away that *Mauvais Sang* is absolutely dazzling.” LES CAHIERS DU CINÉMA.

cena. *Mauvais Sang* é um filme poema que busca as origens do cinema²⁸ e que na sua forma estilizada e maneirista evoca Charles Chaplin, David W. Griffith, Jean Cocteau, e também cineastas mais recentes como Jean-Luc Godard e Philippe Garrel.

A história: A passagem de um cometa proporciona efeitos estranhos [e poéticos] assim como um tremendo calor. Uma dupla de vigaristas, Marc (Michel Picoli) e Hans (Hans Meyer), deve dinheiro para a Americana (Caroll Brooks), e para conseguir pagá-la contratam um homem, Alex (Denis Lavant), muito hábil com as mãos e filho de um comparsa dos dois que acabou de morrer, para roubar a cura do STBO²⁹, um vírus que ataca e é transmitido por aqueles que fazem amor sem amor. Com a venda da cura talvez poderiam quitar a dívida. Alex está perdido, seu pai morreu e ele não consegue manter seu relacionamento com Lise (Julie Delpy), ele quer virar a página, fugir, correr, correr. A partir da proposta da gangue, Alex conhece Anna (Juliette Binoche), namorada de Marc, e se apaixona por ela. Para além desta trama de filme *noir* que se passa em um futuro próximo, *Mauvais Sang* é em grande parte o encontro dos dois protagonistas, Alex e Anna, culminando em uma noite que passam juntos; noite de encontro e de amor, sem sexo e sem dormir. Anna ama Marc mas isso não impede que uma relação potente se estabeleça entre ela e Alex. O amor e suas possibilidades [desencantadas], o vazio, a melancolia, o mistério e a morte exalam. *Mauvais Sang* aposta nas elipses, na desconstrução, na colagem dos versos, dos blocos de impressões, em uma escrita poético-audiovisual. E em uma construção visual abstrata, de cenários em estúdios, de um mundo que não tocamos, e que marca o filme.

Leos Carax se aproxima dos corpos, dos rostos. *Mauvais Sang* é um jogo de ângulos e cores, de formas de olhar para [e amar] os corpos na paisagem. Seu cinema é físico e plástico, apesar de apostar também nos diálogos, numa poética dos diálogos que é notável, inspirada de escritores e poetas que ele ama. Leos Carax é muito ligado a escrita de diálogos e diz que ela surge como a ligação entre as frases dos outros.

²⁸ Leos Carax que cultiva a sua solidão uma certa distância em relação aos seus contemporâneos diz: "Mauvais Sang é um filme que amou o cinema e que não ama o cinema dos dias de hoje. E isto importa. Não para me isolar ou para falar mal dos outros cineastas, mas que seja visto assim pelas pessoas que gostarão dele." Cahiers du Cinéma, nº390, dezembro 1986.

²⁹ Uma das primeiras alusões à AIDS no cinema, que é evocada também no título: *Sangue Ruim*.

Anna e Alex conversam bastante durante a noite, Anna está aflita, preocupada com Marc, e Alex apaixonado por ela. A melancolia e o mistério estão no ar, assim como o silêncio. Carax filma os corpos como se eles falassem, antes de falarem verbalmente eles são um corpo, seu olhar está no rosto, nos lábios, nos olhos, em cada movimento, entre os movimentos. Como a dança que fala em silêncio pelo corpo todo, mesmo que seja sem som. Antes da linguagem, como quando nascemos. A poesia está na plasticidade. A poesia está no olhos. Nos estados do corpo, principalmente de Alex, que além do mais, é ventríloquo. O corpo fala sem abrir a boca, como se a voz saísse de outro lugar. Alex tem dificuldade de falar, seu corpo fala mais alto, e, ironicamente, seu apelido é *Langue pendue* [algo como tagarela].

Anna e Alex estão já há algum tempo conversando. Alex ama Anna desde quando a viu fortuitamente no ônibus e a ama cada vez mais durante essa sequência. Anna está deitada no vermelho [uma das cores do filme] berrante das roupas de cama e pede para Alex que coloque uma música, um disco, antes que a melancolia tome conta de tudo. Alex tem dificuldade em escolher e coloca a rádio; ele gosta de rádio, pois basta ligar e podemos cair numa música que estava na nossa cabeça, ‘é mágico’, mas ele coloca e nada, ‘falta de sorte!’. Depois de um jogo de números, para em uma estação de rádio que toca *J’ai pas d’regret* na voz de Serge Reggiani. Alex diz algo como “escutemos, e deixemos que guie nossos sentimentos” e vai em direção a porta de vidro, sai e chega na rua, acende o seu cigarro, fuma, a música enche a cena, é triste, e o cantor ecoa a última frase, “eu a amava, eu a matei”. O locutor então anuncia a próxima:

“... *et maintenant, pour Christophe qui habite le 5^{ème}, de la part de Juliette qui habite le 1^{er}, l’amour moderne par David Bowie.*”³⁰ Alex vira de costas e parece tocar o estômago, começa *Modern Love* de David Bowie, ele se vira, saindo de quadro como se tivesse algo no estômago, com o corpo um pouco curvado. O espaço fica vazio um instante e logo corta. Ele segue pela rua como se o estômago apertasse, como se um movimento, uma força, um mal-estar viesse do estômago, do centro do corpo. A câmera o acompanha em um *travelling* lateral.

Ele se dobra enquanto anda, soca a barriga, segue em frente, com passos largos, salta, libera o peito no ar, corre, gira, já não está mais curvado, executa

³⁰ “e agora, para Christophe que mora no 5º, oferecida por Juliette que mora no 1º, o amor moderno por David Bowie.” 5º e 1º são bairros de Paris. Trecho extraído do filme *Mauvais Sang*.

passos, salta, mexe com a cabeça, coloca as mãos na cabeça, soca o tronco, abre o peito, dá uma volta no ar com a ajuda das mãos, corre, corre, corre, grita (vemos só o movimento da boca sem som), explode, libera uma energia incrível. De repente, um corte, a música cessa, Alex para como se freasse e volta correndo para perto de Anna, uma outra melodia ecoa, melancólica. Esta volta é como uma queda, o corpo sem lutar contra o peso. Apesar de correr, esta corrida é como um contrapeso, um contra movimento depois da corrida-dança. Ele chega e Ana não está mais deitada na cama, apenas o vestígio do seu corpo marcado no lençol vermelho.

Me pergunto quem não quer rever esta cena várias vezes, quem não quer sair correndo e saltando no meio de uma noite como Alex, quando ama uma mulher e ela passa a noite falando do seu imenso amor por um outro? Quem não quer saltar, correr, dançar, quando o estômago está duro e apertado? Ver uma cena dessas no cinema enche o peito de ar, insufla fluxo no estômago trancado, faz os olhos saltarem e saltitarem. Faz acreditar que algo é possível. O prazer de ver, a sensação de fazer parte do mundo, de ocupar espaço. Um momento forte e feliz [no sentido de realização, de alcance] no cinema.

Apesar de todo desencanto, da melancolia em Carax, cenas como esta se contrapõe a todo peso, a toda a dor, pois ela traça um impulso, um salto, uma tentativa de alçar voo, uma possibilidade de vida. Uma vida para além do peso. Uma vida que toca no devir do corpo. O corpo dançante filmado é então uma evidência e a imagem não é a vida, mas se impõe.

A imagem não é dada, deve-se aproximá-la: a evidência não é o que cai de qualquer maneira *sob o sentido*, como se diz. A evidência é o que se apresenta à justa distância, ou então aquilo em frente do que encontra-se a distância justa, a proximidade que deixa a relação acontecer, e que promete a continuidade.³¹ (NANCY, 2001: 71)

A evidência da imagem do corpo dançante toca o intocável, é visível e invisível, nos faz ver a uma distância justa, em uma relação que atravessa. A evidência é um clarão que ilumina e pode cegar de tanto ver. [Aí (re)aprendemos

³¹ “L’image n’est pas donnée, il faut l’approcher: l’évidence n’est pas ce qui tombe n’importe comment *sous le sens*, comme on dit. L’évidence est ce qui se présente à la juste distance, ou bien cela en face de quoi on trouve la distance juste, la proximité qui laisse le rapport avoir lieu, et qui engage à la continuité.”

a olhar de novo.] Nos aproxima dos corpos filmados. Nos enche de sentido para que continuemos. Carax para além de um compromisso com o real, constrói um mundo poético, onde os corpos emanam e carregam sentidos, são olhados e olham. A evidência está na poética dos corpos, das luzes, das cores, dos ângulos, em uma verdade para além do que é verídico, mas que toca a verdade do movimento do que é filmado, os corpos, a luz, a poesia. E salta da tela, abala os olhos, busca outras maneiras de fazer sentido.

A evidência dessa corrida-dança também está no movimento de câmera lateral, em contínuo, veloz, preciso. É pouco dizer que a câmera acompanha o corpo de Alex, a câmera é um corpo que interage com o corpo de Alex. A força é engendrada pela interação do corpo de Alex e do corpo da câmera no espaço da cena. Alex corre ao longo de fachadas urbanas compostas por uma sequência de elementos verticais e estreitos que desfilam no fundo do quadro, dando ritmo à imagem, realçando e acelerando seu movimento e seu deslocamento; abrindo espaços pela rua onde a predominância do fundo cinza, por vezes azulado, é pontuado por clarões de vermelho. Os dois movimentos, da câmera e do corpo de Alex, se tocam e desenham a dança que salta da tela.

Alex dança para além noite, é um instante em que o amor por Anna ocupa o espaço. O movimento sai do seu estômago que dói, que está enrijecido como cimento, se espalha pelo corpo inteiro e ocupa toda uma rua. É uma corrida desesperada mas que é um instante para além de qualquer sofrimento. E o que salta da tela é um jubilar-se, sofremos menos com esta cena. O encaixe da música e da corrida-dança de Alex é evidente e ressoa forte. Todo o filme tem um movimento físico, de fluxo e de resistência ao peso, ao espaço. Alex tem uma moto, que ele dá para Lise já que não pode mais namorar com ela. Alex, Anna e Marc pulam de paraquedas. A cena final do filme evidencia esta relação física, Anna corre, corre, corre, como se quase voasse, como se ascendesse para além do espaço [deste que ocupamos onde a interação com a força gravitacional nos empurra para o chão].

Carax fala dos filmes como da vida, e que no momento da filmagem ele precisa estar livre para viver e filmar ao mesmo tempo. Apesar de toda a sua construção, de todas as referências, do trabalho meticuloso sobre cada plano, e da demora característica de suas filmagens, vemos nos seus filmes a liberdade em movimento e o amor pelos corpos dos atores. Instantes de explosão de vida e de

sentido. Onde o que importa é o impulso. Ele aposta na poesia e na potência dos corpos e das imagens, em busca de algo que se rompa, que desoriente, que surja pela primeira vez.

“Eu prefiro a câmera que desfaz os nós [dénoue] das coisas, à câmera que amarra os nós [noue] entre as coisas existentes” (CARAX, 1991: 6). Desatando os nós e desemaranhando as coisas, novos fios surgem, não se trata de tentar uma aproximação entre o que existe, mas sim de desfazer, quebrar, desmanchar o que vemos para que a evidência apareça. Fechar um pouco os olhos para o mundo para vê-lo melhor. Um gesto criador que leva a sensação a uma intensidade particular, a uma intensidade forte. Ao encontro que não é fusão. Um gesto que ressoa. Uma força que se impõe e se instala no meu corpo. Que me faz sonhar em romper a barreira do espaço. Arrancar o peso, pesando. A dança ajuda a ser leve.

O escritor francês Louis-Ferdinand Céline em uma entrevista em que se falava sobre suicídio, ao ser perguntado sobre quais seriam as suas últimas palavras, ele respondeu: “Eles eram pesados, os homens.” Carax conta³² que ao ler isso, se sentiu preocupado, que quando criança sonhava em ser astronauta ou oceanógrafo, pois seu ideal era se tornar leve. Em vários momentos, em diferentes filmes seus esse momento de leveza, de dança, de explosão do corpo trancado é contemplado. Como se numa ocasião ele tivesse que evidenciar essa necessidade do corpo em romper a barreira do espaço e da gravidade, e de ser para além das falas e do corpo dos personagens; ser corpo atirado ao espaço. Uma forma de lidar com o peso. O peso do pensamento e o peso do corpo. A dança e o pensamento precisam de espaço para fluírem, e do peso gerado pela interação com a força da gravidade para não saírem voando por aí...

... Em uma dança sem peso, como em *2001, uma odisseia no espaço* (1968) filme de Stanley Kubrick, em que os astronautas dançam no espaço, talvez sem nem ter noção da dança, pois sem a atração forte da gravidade, o corpo flutua, sem as amarras [o peso do pensamento e do corpo engendrados pela força da gravidade] que o puxam para o chão. Se a dança é essa luta contra o peso, pesando; sem peso, sem interação com a força da gravidade, os corpos são simplesmente fluxo no espaço. Talvez não sejam assim nem mais corpos dançantes, pois a dança é o corpo que tenta escapar do peso, que joga com o peso,

³² Em entrevista ao Cahiers du Cinéma n°390, dezembro 1986.

pesando, são os saltos e os movimentos onde o limite possível é o chão. Teríamos então que inventar um outro nome para essa dança que não lida com o peso. Mas aqui estamos e ficamos em pé no chão. A verticalidade se impõe, apesar de todos os movimentos e pensamentos que possibilitam o impulso, os saltos, os desvios, as quedas, os voos ...

... E as imagens dos corpos dançantes no cinema nos fazem dançar, ainda que sentados. As imagens mexem de tal forma com o corpo, que encarnam uma dança. A dança surge como um excesso, uma abertura, estremece um caminho, surpreende e inaugura uma sensação. Ela toca o corpo de imediato, apesar de todo o espaçamento. Os corpos compartilham este espaço de ressonância, de força e de sensação. E no meio de uma caminhada, um salto, tomamos de impulso, o pensamento se desequilibra, salta, corre, dança, posso cair,

caio, logo existo

e

no meio da escrita

a queda de um parágrafo

um salto

uma lufada de ar fresco

mais espaços em branco do que manchas de tinta

dançar, dançar, dançar

dance, senão estamos perdidos

“Certa vez visitei ciganos na Grécia. Estávamos sentados juntos e conversávamos e a certa altura eles começaram a dançar, e eu devia acompanhá-los. Tive um medo enorme e a sensação de que não conseguiria. Aí veio ter comigo uma garotinha, com os seus 12 anos, que não parava de insistir que eu dançasse também. Dizia ela: Dance, dance, otherwise we are lost!” conta Pina.

e o medo sempre ronda

medo de pensar

medo de dançar

medo de escrever

angústia

como começar?

como terminar?

filmes que amei
corpos que amei
que marcaram
a dança vem antes
e o cinema de Claire Denis...
me aproximei tanto dela
como se fosse uma amiga
meu professor de ballet sempre fala em relação a Egberto Gismonti e a Keith Jarrett :

“eles não sabem, mas são meus amigos há mais de 20 anos...”

Infância, disco de Egberto Gismonti e *Köln Concert* de Keith Jarrett tocam nas aulas de Jean-Marie pelo menos uma vez por semana há mais de quinze anos como tocar no que nos inspira? no que amamos? no que nos emociona? nos move? nos faz movimentar? nos faz pensar?

como criar correspondências?

dialogar?

Jean-Luc Nancy e Claire Denis

eles são amigos

eles dialogam

eles se tocam

Mathilde Monnier também está na roda

guardei ela dizendo que a dança é simples

resistência e abandono

enquanto faz exercícios de braços

que ela adora

braços como ondas

e Claire completa que os braços mexem com a caixa torácica

a caixa das emoções

a dança solta e pega

vai e volta

inspira expira

não deixa cair

equilibra e desequilibra

brinca com o peso do corpo

Jean-Luc Nancy disse para Mathilde Monnier:

le corps c'est le lieu par où le sens s'échappe...

o corpo é o lugar por onde o sentido escapa

sentidos escapam

essa frase mexeu

o sentido foge, escapa, escorrega pelo corpo

sai do corpo

foge do corpo

nasce no corpo

e escapole?

escapar está sempre em movimento

o encontro dos três me impulsionaram a entrar neste texto

a querer conversar

uma bailarina, uma cineasta, um pensador

e antes, os filmes

e antes dos filmes

ainda tantos outros filmes

outras danças

outros espaços

outras palavras

a escrita como o cinema

é montagem

a escrita monta

corta

copia

cola

busca encaixes

encaixa palavras

ritmos

citações

roubos

arroubos

o meu corpo

o outro [meu] corpo

o corpo dos outros
as intrusões
os atravessamentos
e copio
sou interpelada
sou angustiada
corpo em estilhaços
corto
preciso aprender a falar
[preciso aprender como falar]
colo, apago
e quero desaparecer
o que importa
[diz Nancy]
é a paixão pela transmissão
não a comunicação em si
pois se transmite o intransmissível
eu
você
a solidão
uma solidão
o fora da solidão
a solidão do mundo todo
a solidão que é o mundo
a solidão que é povoamento
e não uma mensagem entre você e eu
mas
uma paixão
a potência e a paixão de comunicar alguma coisa que compartilhamos
nada para falar
sem pessimismo
talvez nada que já não tenha sido falado
mas a paixão abre
movimenta

dança
alguém sai daqui
alguém existe nesse movimento
e desaparece
o que fica é alguma escrita
algo que sai
algo que cai
que não é mais meu
– que bom! –
alguma imagem
que impulsiona
a escrever mais
a ver mais
os filmes
as cenas de dança
as meninas dançando em casa
pois quando vejo dançar, danço
como Bernardo Soares:
"Quem está ao canto da sala dança com todos os dançarinos. Vê tudo, e, porque
vê tudo, vive tudo. Como tudo, em sùmula e ultimidade, é uma sensação nossa,
tanto vale o contato com um corpo como a visão dele, ou, até, a sua simples
recordação. Danço, pois, quando vejo dançar."
a dança enche de sentidos, abrindo
só olhando às vezes
o corpo é o lugar por onde sentidos escapam
essa frase estremeceu
o sentido é abertura
infinita
as palavras colocam corpo para fora do corpo
o pensamento desperta o sentido
estremece
mexe
o corpo quer mexer
se movimentar

dançar
e como fugir dos dualismos,
das dicotomias?
corpo-alma
corpo-pensamento
corpo-linguagem
o devir-corpo da dança abarca
pensamento, linguagem, alma
"Corpo possuído pela separação:
eis a alma e eis a dança,
o transe e a cadência de um afastamento"
e o pensamento dança
movimentos de palavras
movimentos para dançar
palavras para pensar
movimentos e palavras pesam
o pensamento está no corpo
a dança está para além do corpo
a dança está fora
o pensamento está dentro
mas não há dentro que não seja fora
o pensamento dança no espaço do corpo
o corpo é fora
pensamento-fora
se inscreve [aqui] pela mãos
excreve
a escrita é manual
a dança corporal
o pensamento corporal e manual
e os filmes
ah, os filmes
o cinema é uma técnica
de reprodução do movimento
que foi além

muito além
 os filmes continuam
 os filmes avançam como os trens
 como trens à noite
 continuam, rodam, rodam pelos trilhos
 como a vida
 como os pensamentos³³

Os pensamentos caem, as palavras caem. Tudo cai. O pensamento enviado ao corpo em um instante se deixa levar, *excreve*, se afasta, se estranha. Dá uma volta que não é um simples passeio, nem um instante de recreação, como a dança de Alex, que não é apenas um intervalo de vida. É a vida mesmo.

[Uma interseção, mais do que um intervalo, um cruzamento de caminhos. Entre. Onde a fragmentação, o arejar, faz com que se tente escavar buracos no pensamento.]

Há uma interrupção no sentido em que a explosão do corpo dançante é manobra que conduz para um movimento e dá um salto no curso da vida. É uma passagem de vida na vida que é todo o filme – com seus tempos mortos, seus impulsos, instantes poéticos, reflexivos... – e graças ao corpo atirado ao espaço, vemos a circulação da vida em cena. Como em outros momentos do filme e da

³³ Abaixo algumas referências deste fragmento, que não são exatas, lembranças, roubos de trechos lidos e ouvidos ao longo da vida, menos as citações diretas e transcritas de Pina Bausch, Bernardo Soares e Jean-Luc Nancy.

- Pina Bausch - Dance, senão estamos perdidos. artigo Folha de SP. 28/08/2000.

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2708200008.htm>

- Bernardo Soares p.338.

PESSOA, Fernando, Livro do desassossego. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

- "Corps possède par la séparation: voilà l'âme et voilà la danse, la transe et la cadence d'un écart." (NANCY, 2005: 145)

- "Tudo cai, ou seja, não existe nada que não tenha inteiração gravitacional, então eu costumo dizer para os meus alunos: caio, logo existo." Trecho de uma palestra do cosmólogo e professor Mario Novello extraída do vídeo-filme Astronautas realizado por Maria Borba e Sofia Karam para o espetáculo Astronautas de Maria Borba.

uma versão do vídeo-filme está disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=7oNxx0dpiDg>

- Jean-Luc Nancy - ideia sobre transmissão de uma paixão. emissão da TV francesa sobre Maurice Blanchot. disponível em: <http://vimeo.com/27046752>

- Escrita e Montagem - entrevista Jacques Derrida *Le cinéma et ses fantômes*. Cahiers du Cinéma nº556. Abril 2001.

- Mathilde Monnier fala sobre os braços no documentário sobre ela intitulado Vers Mathilde (2005) de Claire Denis.

- "Os filmes avançam como trens, entende, como trens à noite." Pedaco de fala arrancada fora de contexto do cineasta, interpretado pelo próprio François Truffaut em seu filme sobre a realização de um filme. "A Noite Americana" (1973).

vida. A dança marca. É o salto e o impulso que mexem com o pensamento e nos desobriga da linguagem mais articulada, das significações. O corpo flui no espaço.

Eu movimento os braços e as mão desenhando linhas e círculos no ar, a partir da caixa torácica, com o plexo solar aberto. O movimento dos braços vem do meio do peito, do meio das costas. O pensamento também precisa de um pouco de espaço, ele é deslocamento que vai e volta, um gesto, um toque [*une touche*] em movimento. [*La touche* em francês também é ação que se dá ao colocar as cores em uma tela, o toque/*le toucher* do pincel. Uma pincelada.] Em busca de algo desconhecido, que ainda não se pensou, que vai nascer. Cores e tons que vão saltar. Fora do tempo, no espaço.

Nancy toca neste pensamento espaçoso, que é mais lugar do que duração, como se o pensamento fosse um "vai-e-vem no espaçamento do presente" (NANCY, 2008: 87), um deslocar-se, que é a própria existência. "Pensar: uma velocidade que nenhum tempo pode dar conta. Então, não uma velocidade. Uma separação, uma des-locação [des-locamento]: eis um outro lugar, um outro *topos*"³⁴ (2008: 86). O pensamento como um lugar, um outro lugar, um espaço de tempo que é sempre por vir. Como a dança. Nesta relação entre espaço e tempo, que Nancy coloca o espaço contra o tempo³⁵, o espaço seria livre face ao tempo que força, que carrega, que passa sem nada deixar. Então, caberia ao espaço liberar o tempo, o por vir, as idas e vindas, se recusando à duração, à sucessão, à linearidade, ao reino das causas, dando-lhe lugar e o acolhendo espaçosamente.

Nessa corrida-dança, Alex se lança ao espaço velozmente, onde a velocidade do tempo que passa seria então espaçamento de tempo, isto é, tempo como corpo (NANCY, 2000: 39)... Um clarão que se faz evidente. Alex se joga no espaço que acolhe o tempo, e que aponta setas para todos os lados, não apenas no presente. E ocupa toda uma calçada, uma rua.

Alex tem um amor trancado no peito, Anna pediu uma música antes que a melancolia se ocupasse de tudo. Tem algo que move Alex na sua corrida-dança, não falamos aqui de causa e efeito, nem de consequência, ou que esse movimento significa ou isso ou aquilo. É algo como um fluxo físico, ela pediu música, a

³⁴ "Penser: une vitesse dont aucun temps ne peut rendre compte. Et donc, pas une vitesse. Un écart, une dis-location: voici un autre lieu, un autre *topos*."

³⁵ Cf. *Espace contre temps* in *Le poids d'une pensée* de Jean-Luc Nancy. O trecho que segue é uma tradução livre e adaptada.

música toca e Alex desnuda-se no impulso do seu corpo. Ao ligar a rádio, a primeira canção é melancólica, como não o quer Anna, mas logo na próxima é um ritmo explosivo que adentra. Sim, há uma quebra, e David Bowie chama o corpo de Alex para uma dança. Mas esse instante não é uma ruptura na narrativa, pois a narrativa, como a vida, é feita de acidentes, de quedas e explosões que continuam. Instantes que marcam, que brilham, que são como clarões, mas que também podem estar escondidos ou passar despercebidos. A marca assim não quer dizer que a vida parou e depois continuou, um salto não comporta simplesmente uma parada para se lançar ao impulso. O impulso está em continuidade.

Neste sentido a dança não seria assim um momento que se destaca de todo o filme em termos narrativos, como um instante que parou, que se tem que contar de outra forma. Apesar de recortarmos essas cenas de corpos dançantes, de insistirmos que elas saltam aos olhos, que elas arejam, elas estão aqui para falar de como a dança é um movimento iminente de vida; está no meio da vida. Como poderíamos agora nesse instante começar a dançar, interrompendo a escrita como se tomássemos um gole de café, e voltássemos em seguida para a tela e para o teclado. A dança é um espaçamento no corpo, como o pensamento e a escrita. Um intervalo que abre espaços em continuidade.

Como um trem que avança na noite, onde há um vagão-restaurant, desconhecidos que se falam, familiares que conversam ou brigam, e no seu movimento o trem para no cais de uma outra cidade, passageiros descem, outros sobem, pode haver um roubo, um homem e uma mulher que se apaixonam. Seguindo o fluxo, com esse tipo de intervalo. Entendemos aqui ruptura como se fosse o evento em que o trem descarrilhasse, porém, as cenas de dança não fazem com que o filme saia dos trilhos, ele continua avançando, a dança está no meio do filme, como no meio da vida.

No meio do pensamento. O pensamento salta. Entra em uma zona desconhecida. Como fazer com que o pensamento se encadeie, se encaixe, se equilibre no desequilíbrio, na surpresa, na aventura que é o nascimento de algo? Palavras que caem. Os dados são lançados e caem sobre a mesa. Dados e palavras. Dados são palavras lançadas. Corpos atirados ao ar. Corpo é um texto, texto é um corpo. Que se *excreve*. Endereçado ao corpo e a um outro. E um outro, se for outro, é sempre um corpo. Corpos se atraem – e se repelem –, corpos se tocam. A escrita e o pensamento querem tocar [n]o corpo.

O corpo que seduz. Alex quando corre é um corpo atirado ao ar e saltar para ele é como viver um pedaço daquele amor, o beijo que ele não deu em Anna durante aquela noite que passaram juntos. Não é apenas a frustração, a dor no estômago, é um impulso para um voo, é Carax que quer ultrapassar a barreira do espaço e do tempo e fugir da força da gravidade.

Denis Lavant fala que no roteiro essa corrida-dança era ainda abstrata, havia uma proposta: Alex sai, anda com a sua dor no estômago e depois corre cada vez mais em desequilíbrio. Ele teve tempo para improvisar antes da filmagem, trabalhou com uma coreógrafa a partir de uma ideia inicial em que ela o ajudou a colocar os passos, a fazer um esboço. A filmagem foi já com a música de David Bowie. Como escrever um espaço de dança? Como tocar na dança com a escrita? Em um roteiro que é uma escrita de passagem, uma escrita que vai virar imagem, indicações bastam, pois no cinema as imagens pré-imaginadas no roteiro se criam, se atualizam na filmagem. Depois na montagem se compõem, se relacionam, se tocam criando os blocos de impressões.

Cinema e vida, língua estrangeira e coragem ou Por um pensamento dançante

Leos Carax em toda a sua cinematografia, apenas cinco longas-metragens em quase 30 anos, caminha contiguamente, por fora, do tempo, dos trilhos. No sentido que seus filmes saem dos trilhos por falarem uma outra língua, por toda a sua construção narrativa que vai além e se escreve em uma língua estrangeira, como os belos livros para Proust.³⁶ Como se Carax dançasse um solo no cinema. Uma visão e uma escuta do mundo que arranca os olhos e os ouvidos para alcançar o que está por trás, o que ainda não foi visto nem ouvido. Leos Carax e Claire Denis fazem parte de uma mesma família – solitária – do cinema, e são amigos na vida também. Carax, como Claire, segue na contramão e quando perguntado sobre o seu lugar e suas relações com o cinema francês, com palavras do poeta russo Ossip Mandelstam, diz não ser contemporâneo de ninguém. Sentimento radical, mas quase trivial quando se trata da solidão essencial, do

³⁶ "Os belos livros estão escritos numa espécie de língua estrangeira." Proust, *Contre Sainte-Beuve* citado por Gilles Deleuze in *Crítica e Clínica*.

susto de existir e de uma língua própria. Leos Carax não se sente contemporâneo nem falante de uma mesma língua. Como nas palavras do próprio em depoimento enviado em uma gravação para a ocasião da entrega do prêmio de melhor filme estrangeiro concedido ao seu último filme *Holy Motors* (2012) pela Associação do Críticos de Filmes de Los Angeles, na qual ele não compareceu.

Olá, eu sou Leos Carax, diretor de filmes estrangeiros [em inglês, literalmente, filmes em língua estrangeira]. Eu fiz filmes em língua estrangeira toda a minha vida. Filmes em língua estrangeira são feitos em todo o mundo, é claro, exceto na América. Na América se faz somente filmes em língua não-estrangeira [non-foreign-language films]. Filmes em língua estrangeira são muito difíceis de fazer, obviamente, pois você tem que inventar uma língua estrangeira em vez de usar a língua de costume. Mas a verdade é que o cinema é uma língua estrangeira, uma língua criada por aqueles que precisam viajar para o outro lado da vida. Boa noite.³⁷

Para viajar para o outro lado da vida, inventar uma língua estrangeira, *excrever*, dançar ou pensar, precisa-se de um impulso, de um salto para se abrir e se atirar em um espaço, ou como fala o próprio Carax, precisa-se de coragem. Quando do lançamento de seu último filme *Holy Motors* em 2012, mais de dez anos depois do anterior, Leos Carax ocupou de novo um lugar de destaque e concedeu entrevistas em que ele repetia algumas ideias, em relação à vida e à experiência, citando sempre uma frase de Georges Bataille³⁸, como se o cinema e a vida fossem uma viagem ao fim, ou ao limite do possível do homem. Assim como ele insistiu sobre o tema da coragem, como se o que faltasse nos dias de hoje fosse a coragem. Existe um sistema opressor, uma ordem majoritária, uma regra e uma língua que precisam ser quebradas, na vida e nas formas de fazer cinema, um desvio necessário. É preciso romper. Espaçar. E daí se faz necessário uma coragem para uma contestação, para um movimento que cria espaços e que surge como uma fissura estética, uma novidade, uma forma diferente de falar. Esta questão sobre a coragem e a descrença no mundo dos dias de hoje [entenda-se o fato de não se sentir contemporâneo que nos leva também para questões

³⁷ "Hello, I'm Leos Carax, director of foreign-language films. I've been making foreign-language films my whole life. Foreign-language films are made all over the world, of course, except in America. In America, they only make non-foreign-language films. Foreign-language films are very hard to make, obviously, because you have to invent a foreign language instead of using the usual language. But the truth is, cinema is a foreign language, a language created for those who need to travel to the other side of life. Good night."

<http://variety.com/2013/film/awards/leos-34000/>

³⁸ "J'appelle expérience un voyage au bout du possible de l'homme."

espaciais, precisamos ocupar um espaço para além dos tempos] já estavam lá há quase 30 anos em *Mauvais Sang*. Muitos anos se passaram e *Mauvais Sang* é um filme de um rapaz de 25 anos, em que a coragem é evidente, e Leos Carax em 2013 rememora uma experiência infantil marcante para a imaginação do artista, ao ser perguntado se a falta de coragem da qual ele fala remete a uma falta de confiança em si mesmo:

Eu me lembro criança, não sei em que idade, mas tem um momento e talvez seja verdade para todas as crianças, eu desço uma escada e mordo uma maçã e ouço uma voz que diz: 'E ele desceu a escada e deu uma mordida em uma maçã.' Eu não sou crente [Je ne suis pas croyant] ... mas a partir deste momento onde temos essa voz, talvez o que você chama de confiança em si, isto é, nós estamos sozinhos, mas não estamos de fato. Nós somos seguidos, nós somos uma história e deve-se escrever esta história; ela não se escreve sozinha. Se aprendêssemos isso, que devemos escrever nossa vida, talvez fosse o início da coragem...³⁹

Talvez a coragem seja saber que cada um tem uma história para contar, que cada um tem um olhar, que existe um espaço para o pensamento e que ele pode ir e vir como em uma dança. Pensar é um exercício, uma aventura em um novo lugar. Precisa-se sim de coragem para se deixar pensar, para ocupar espaços, para ouvir uma voz que é sua e é de outro também que fala por você. Para se dar conta deste espaçamento da existência. Dessa solidão que é fundadora e essencial.

Em uma outra entrevista em 1991, Carax já falava desta voz na infância e quando ele descia a escada de casa, ela dizia: "Então, ele desceu a escada de casa..." Nessa entrevista ele vai além e fala que quando a voz se calou, ele começou a fazer cinema. Como se houvesse um momento em que a voz de fora viesse, permanecesse por um tempo, e uma vez que ela se cala, cabe a você criar outra[s] voz[es] e jogar com as solidões.

Para jogar precisa-se de coragem.

Coragem para enfrentar a página em branco, para enfrentar o espaço em volta, o espaço do pensamento. O espaçamento que é a existência. A exposição de um corpo no mundo. Neste sentido, tento abrir um espaço para que um movimento de dança se instaure, para que uma corrida ocupe a página, um salto, para que o pensamento se insuffle de movimentos e passos, e que ele seja também um instante para jogar, para ter um sol queimando no peito, rolar um aro pela rua, para ser criança [*infans*] de novo, começar do começo.

³⁹ Leos Carax in conférence de presse Festival de Locarno, 2012. Extras DVD Holy Motors

Ir e vir. Em um balanço que é um nascimento. Como uma dança que cria um outro espaço. Uma outra língua.

E *infans*⁴⁰ não seria aquele que não fala, como o latim quer dizer, mas sim aquele que fala uma outra língua. Impossível existir e não falar, no sentido que se fala ou que se tem já uma outra língua, antes de falar a língua que nos fazem falar. Mesmo que a existência seja marcada pela língua que nos fazem falar. Existem línguas dentro da língua, dentro das falas. E ainda formas de falar. Assim, precisa-se mesmo ir além da língua, além do pensamento, espaçar, *excrever*, andar do outro lado da vida. Em busca de outras formas de falar. Nancy em algum momento se refere à dança como infantil porque ela não fala. Mas não se trata de não falar, de não ter uma língua, no sentido do que não se exprime ou não se mostra, que não se pensa, que não se *excreve*, mas do que não se fala como em um língua comumente falada.

Deste modo a corrida-dança de Alex, como a dança de Ana e suas irmãs, a de Marie e as danças dos filmes de Claire Denis, são outra forma de falar, de pensar, de *excrever*. É o corpo atirado ao espaço, corpo que toca o sentido, que lança o pensamento no espaço visível do fora. Tudo que se expõe, que se mostra, que se é, passa pelo corpo.

[...] porque um gesto jamais pôde ser feito sem um corpo, /nem um pensamento teve lugar sem corpo,/ e quanto mais há corpo mais há pensamento,/ quanto mais há pensamento menos há corpo, / então é preciso matar o pensamento pelo corpo [...] (ARTAUD apud KIFFER, 2005: 102)

E que não seja preciso matar o pensamento mas que o pensamento, pelo corpo, possa tocar o corpo, ser corpo e se fazer em uma dança; é nesse caminho do pensamento que se faz em uma escrita endereçada ao corpo, do pensamento como um gesto que abre espaços pesando as coisas do mundo, que o pensamento se aproxima da dança, pensamento dançante, como um gesto que toca e joga com os sentidos do mundo, abrindo espaços no espaçamento que é a existência.

⁴⁰ Cf: *Il dit in Le poids d'une pensée*. "Eu falei uma outra língua. Criança, não falando, eu falava uma outra língua. 'Enfant' quer dizer em latim 'aquele que não fala', eis o que diz a ciência das línguas. [...] Há sempre dentro de uma língua, outras línguas que falam, e não é uma só a falar, e não se pode voltar no tempo de cada língua. Não há criança/enfant."

"J'ai parlé une autre langue. Enfant, ne parlant pas, je parlais une autre langue. 'Enfant' veut dire en latin 'celui qui ne parle pas', voilà ce que dit la science des langues. [...] Il y a toujours, dans une langue, d'autres langues qui parlent, et pas une n'est seule à parler, et on ne peut pas remonter en arrière de toute langue. Il n'y a pas d'enfant." (NANCY, 2008: 101)