

## meu corpo precisa ocupar espaço<sup>1</sup>

**Sofia Karam**

*Pontifícia Universidade Católica de São Paulo*

**Resumo:** O presente ensaio faz parte de uma pesquisa sobre narrativas — formas de contar, de dançar, de filmar, de escrever — que se articula a partir de três intuições: os corpos precisam se movimentar, dançar e ocupar espaço; ver alguém dançando contagia; o cinema é uma forma narrativa privilegiada de apresentação dos corpos dançantes e um espaço de contato e ressonância no tocante ao espectador, em diálogo com o pensamento sobre corpo, cinema e escrita do filósofo francês Jean-Luc Nancy. Aqui trata-se de olhar e escutar uma cena do filme *Cría Cuervos* (1976) do espanhol Carlos Saura.

**Palavras-chave:** corpo, espaço, dança, cinema, narrativa, escrita

**Abstract:** This essay is part of a wider research about narratives — ways of storytelling, of dancing, filming, writing — that develops out of three intuitions: bodies must move, dance and occupy space; dancing is contagious; and movies are a privileged narrative form to present dancing bodies and a space of contact and resonance for the spectator, in dialog with the French philosopher Jean-Luc Nancy's thought on bodies, cinema and writing. In this way this text proposes to look and listen to a scene from the 1976 movie *Cría Cuervos* by Spanish filmmaker Carlos Saura.

**Keywords:** body, space, dance, cinema, narrative, writing

*Aqui o olhar é uma entrada em um espaço, é uma penetração antes de ser uma consideração ou uma contemplação.<sup>2</sup>*

Jean-Luc Nancy

Uma cena no meio de um filme em que três irmãs dançam em casa é o impulso para o mergulho nesta pesquisa. Imagens que ficam e que provocam uma escrita sobre a necessidade de pôr os pés no chão, se deslocar, se desdobrar, movimentar o corpo, abrir e ocupar espaços, sobre a iminência de movimento que é o corpo. Como esse corpo explode em movimento no meio de um filme? O que ele conta? E como essa explosão toca e impulsiona uma escrita.

O corpo que não se aguenta trancado, a visão da dança que contagia e os corpos dançantes filmados que ressoam, são intuições que estão na origem da pesquisa e encontram repercussão na dança das crianças no meio de um filme. Uma dança que é alívio e resistência. Um momento de dança na infância, no cotidiano da casa, dança que todo mundo dança, abrindo sentidos, formas de vida, formas de ver, viver e sobreviver.

Ana tem em torno de dez anos, perdeu o pai e a mãe em um curto intervalo de tempo. É a personagem principal de *Cría Cuervos*. O filme é marcado pelo olhar forte, penetrante (impenetrável) e expressivo da pequena atriz Ana Torrent. Ana tem duas irmãs e a cena de dança em questão é um encontro, um instante de partilha entre elas. Momentos em que a música ocupa o espaço, toca o corpo e leva ao movimento. Uma dança graciosa, leve, também um instante de diversão entre as meninas. É um começo, o início de um movimento.

A dança é um lugar onde o pensamento é corpo, peso, movimento e espaço. Uma forma de subjetivação, de acontecer no mundo. Um espaço onde interior e exterior se tocam. Um possível para o corpo. Um possível para uma escrita. Para uma escrita que quer além de falar do corpo, tocar no corpo, no meu corpo, e no corpo outro, meu também, e, no

seu, tocá-lo, contagiá-lo, contaminá-lo pelo movimento, tocando no sentido. Uma escrita que quer fazer dançar as palavras na página tocando a extremidade, como se a dança fosse uma força para marcar esse instante, uma forma de deixá-lo cravado. A dança como a ação desse momento. A atualização das virtualidades do corpo. Um lugar possível da existência.<sup>3</sup> Uma dança da escrita. No sentido de escrita [*écriture*], como escreve Jean-Luc Nancy: "não a mostraçã [monstration], nem a demonstraçã de uma significaçã, mas um gesto para *tocar no sentido*" (Nancy 2000: 19).<sup>4</sup> O corpo em movimento e em movimento de escrita é lugar de existênciã, e tenta dar lugar à existênciã.<sup>5</sup>

Isto não é tudo. Pois é *a partir do meu corpo* que sou endereçado *ao* meu corpo — ou então, é a partir dos corpos que o 'eu' de escrita é enviado aos corpos. É a partir do meu corpo que *eu tenho* meu corpo estrangeiro a mim mesmo, expropriado.<sup>6</sup> (Nancy 2000: 19)

Os corpos, o meu, os outros, os meus, os seus, existem nessa escrita e nesse movimento do corpo que olha-escuta e dança. Espaço de alívio e de resistênciã. Espaço compartilhado. Um respiro, uma reaçã, um ataque ao espaço, um salto. O corpo se torna lugar, e não apenas lugar do 'eu', mas dos corpos que se fazem na escrita. Corpo estrangeiro. E do corpo que é a escrita. A dança engendra abertura, produz brechas, espaços para ocupar. Ocupar o espaço da dança constrói o corpo. Um corpo que alivia e que resiste. O interior se revela no exterior, o corpo da dança torce os limites do que parece estar dentro e do que parece estar fora, e o corpo é no movimento.

Dançar por não se aguentar em si, por não aguentar ficar trancado. Mas o que é ficar trancado? O que está trancado no corpo? A alma? É o corpo que não se aguenta trancado ou algo dentro do corpo que precisa sair que torna o movimento uma urgênciã? Mas o corpo é dentro e fora, e é cheio de outros corpos. É também uma ideia, "Um corpo é imaterial. É um desenho, um contorno, uma ideia" (Nancy 2012: 43). "O corpo é visível, a alma, não" (*idem*: 44). Pelo menos a parte externa do corpo está sempre sob nossos olhos, e na dança o que vemos é o exterior em movimento. A dança mexe com a alma e "*espacializa* o pensamento" (BORGES, 2008: 146). Cria espaços potentes. Visíveis. O pensamento se faz no corpo, o

corpo do pensamento, a carne que vibra. Como se o movimento do corpo pudesse ser como sugeriu Rudolf Laban, a parte visível do pensamento no espaço.

O corpo que não se aguenta trancado é um corpo cheio de pensamento. É o mexer-se da alma (Nancy 2012: 48). Corpo que não é apenas um, que são corpos, que é espaço e toca o espaço. Corpo que é força, tem sede, fome, prazer, dor, que é cheio de fluidos que correm por dentro de si e precisa liberar energia no movimento e ocupar espaço. Um corpo que é iminência de movimento e também, repouso, cansaço. Algo o atravessa que desencadeia o movimento. O mundo toca o corpo e o corpo toca o mundo.

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

Quando dançamos, somos espaço. Quando as meninas dançam em *Cría Cuervos*, a música ocupa o espaço da cena e leva o corpo ao movimento. Os corpos são invadidos pela música. Uma explosão. Uma irrupção. O corpo é levado, contagiado. No sentido de uma força engendrada pela música e pela escuta dos corpos que começam a fluir. Uma potência que se atualiza, uma explosão que acontece sem que se tenha que interromper a narrativa, inserida na forma de narrar. Mas, de repente, há uma liberação de energia em movimento. Nessa dancinha que todos experimentamos em um momento ou outro, um instante para se deixar embalar, num canto da casa, uma alegria ou uma tristeza, um *insight* que faz o corpo tremer. Para além de uma forma de dança (pensando em relação à dança como coreografia), é antes, um arrebatamento do corpo, uma manifestação que toca no sentido, faz nascer sentidos. Corpos que são campos de forças atravessados pela paisagem em volta, que tocam o espaço e criam novos espaços, como se o corpo dançante fosse o corpo das intensidades e das vibrações. Não apenas das altas intensidades, mas também das pequenas e microintensidades. Dos micromovimentos.

A dança de Ana com as irmãs é como um alívio, tem uma leveza que está no rosto das meninas, é um respiro. Não é uma dança expansiva, os movimentos são comportados, apesar de ser um ato de desobediência à tia que mandou abaixar a música. A força dessa dança está também nos micromovimentos, nos olhares, nos sorrisos, na maneira como as

meninas ajeitam as mãos no ombro ou na cintura uma da outra, no simples inclinar de cabeça de Ana, numa certa timidez, onde a efervescência aparece na própria dança contida e elegante (imitação do mundo dos adultos).

A dança como coreografia, aponta Jean-Luc Nancy, é uma espécie de transe sistemático e não alucinado, pois a coreografia é de certa forma um pensamento construído (e criador) para o corpo em movimento, uma organização de movimentos no espaço, apesar de todo o fluxo. Uma escrita da dança. Como sempre lembra meu professor de balé, Jean-Marie Dübrul: "solte, mas não surte!" Não se trata de enlouquecer, mas de soltar as amarras, desfazer os nós do corpo, abrir espaços organizando e desorganizando o espaço em volta. Se não há fala que escapa, mão que escreve ou que desenha, que podem ordenar (ou desordenar) e tornar visível o que está dentro, a dança faz o corpo falar. O corpo dança ocupando o espaço visível e a dança surge como lugar de sentidos e sensação. A dança é para todos, todos dançam em algum momento da vida, se movimentam, ocupam seus corpos, marcam o espaço, inscrevem sentidos pelo movimento.

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

Jean-Luc Nancy fala sobre isso no contexto de uma conversa com a coreógrafa Mathilde Monnier e a cineasta Claire Denis no livro *Allitérations Conversations sur la danse*, logo depois que a cineasta evoca a importância do movimento das mãos. Ela relembra que quando era pequena, na igreja, tinha que juntar as mãos para rezar, e ela pensava que quanto mais rezava, mais suplicava, mais tinha que apertar uma palma da mão de encontro à outra. Já os muçulmanos, na reza, abrem a mão em direção ao céu. O contato parece bem

maior assim, Claire diz que sente uma recepção incrível com as mãos abertas, como se as mãos fossem placas solares.

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

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

Mas, por que querer dançar?

Ana vive com os olhos abertos e profundos, tentando lidar com a solidão, com o que ela viu, e com o mundo imaginário que criou para combater todas as perdas da sua infância, esse lugar paradoxal entre o medo do desconhecido e a dificuldade de comunicação face à alegria, à leveza e à curiosidade. A dança do cotidiano no quarto é um momento de contágio, de empatia, de comunhão entre as meninas, um possível para o corpo que precisa expandir, se encher de ar, e ocupar espaço. A dança das duas irmãs, que iniciam os passos, ressoa em Ana, que logo se junta a elas. Seu corpo ainda é muito pequeno e precisa lidar com questões de um corpo adulto, como o luto, e em instantes como este o lugar da leveza comparece. Esta cena não é o único momento em que Ana aparece alegre no filme, mas aqui, num

trabalho também acionado por um ato de rememoração, do que ficou durante o intervalo de mais de vinte anos entre a primeira vez que assisti ao filme e o momento em que resolvi revê-lo para sentir-pensar sobre esse corpo que é dança-escrita-pensamento, esta cena surge como uma luz, o vaga-lume que ilumina a memória, pois o que ficou foi um filme sobre uma menina com um olhar profundo e misterioso que perde a mãe e o pai num intervalo curto de tempo e a cena em que ela põe a música *Por que te vas?* para tocar em uma pequena vitrola no quarto e dança com as suas irmãs.

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

As três irmãs estão no quarto. Irene e Maitê estão recortando revistas. Ana está próxima a uma estante, pega um disco. Irene comenta com Ana que o amigo bonito do pai está embaixo. Ana senta-se num pequeno sofá de dois lugares, ao seu lado, uma grande boneca e a pequena vitrola. Ela põe o disco e logo que a música começa, vai se encostando lentamente no sofá, no seu mundo. O primeiro movimento que a música provoca em Ana é para dentro, um mover-se sem um movimento que extrapola. A câmera avança devagar em direção a ela, fechando o quadro, nos aproximando dela cada vez mais. Ana cantarola em silêncio, quase sem forças, imóvel, seu olhar é para baixo, não vemos seus olhos de frente, mas seu corpo vibra, misterioso, com alguma tristeza. Logo a tia entra e pede com veemência que Ana abaixe a música, ela levanta os olhos e olha a ordem da tia, seu olhar é carregado de crítica e desafeto, mas logo obedece e ao mesmo tempo resiste, pois não abaixa o som e sim, num gesto radical, desliga a música. A tia diz que vai sair, e, para Irene,

que é a maior, pede que cuide que tudo fique bem. Irene pergunta se podem ir com ela, mas a tia logo recusa. Ana olha com profundidade, como que distanciada, sem afeto nenhum em relação à tia, e assim que ela sai do quarto, num ato de desobediência, volta a pôr a música. E desta vez não se recosta no sofá, mas seu corpo acompanha a melodia, num leve vibrar, um movimento mínimo, ela está com as costas erguidas, na iminência de um movimento maior. Ana tem força e curiosidade para vencer o desconhecido. Num instante levanta os olhos, como se olhasse as irmãs, e logo Irene chama Maitê, "*baila?*", e as duas começam a dançar pelo quarto com as duas mãos dadas. Ana ainda está no sofá absorta com a música no seu mundo de perda e de morte, mas na iminência do movimento, e como que contagiada pelas irmãs, se levanta e tira Irene para dançar, e Maitê segue seus passos pelo quarto sozinha. Ana e Irene dançam como se fossem um casal, Ana faz charme, elas se olham, cantarolam, sorriem, e seguem ocupando o quarto, dançando em torno da mesa de centro onde pouco antes Irene recortava suas revistas. Existe algo que vibra para além dos corpos, uma graça que libera uma potência leve e uma energia quase sexual. De meninas que também serão adultas, e que querem crescer. A música e os corpos vão enchendo o quarto e o quadro. Maitê, a menor, a que ainda não entende tanto as mortes, está radiante se movimentando pelo quarto e olhando as duas irmãs dançarem, ela é a inocência. Enquanto Ana e Irene dançam como um casal, mas com o corpo ainda infantil, até encostarem também as testas, se aproximando, se tocando cada vez mais. Uma dança de crianças, imitando adultos. Ana troca de parceira, dança com Maitê, e Irene fica sozinha. Estamos no quarto com as meninas e dançamos com elas, a música e os corpos ocupam os espaços. Os olhos se enchem de música e movimento, não temos como escapar. A dança é empatia, ressonância do outro, como escreveu Jean-Luc Nancy no início de seu texto *Séparation de la danse*:

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

*É pelo o olhar sobre um dançarino ou uma dançarina que, mais de uma vez, ilustra-se o que*

*chamávamos uma vez de empatia ou de intropatia: a reprodução do outro em si — a repercussão, a ressonância do outro.*<sup>8</sup> (Monnier/ Nancy 2005: 139)

Para além do som que ressoa no espaço, um corpo ressoa no outro, e da ressonância se faz um encontro, que não é fusão. Um encontro que não funde, que repercute, que toca, que junta estando separado, um corpo que ressoa no outro como um som, como um eco, que adentra, penetra, se prolonga no espaço, atravessando, interpelando. O corpo filmado repercute, toca, e o toque não funde, ele junta, cola, roça, acaricia, reverbera, as ondas se sintonizam, mas não se misturam. Os corpos dançantes se tocam, se confundem, mas não se perdem, e transbordam da tela, e nós, que com nossos olhos tocamos também, somos projetados para a tela, um espaço de encontro, uma superfície de contato é criada entre o espectador e o filme. E daí, um sentido (para além do audiovisual): o toque. E o toque pertence a todos os sentidos. O toque é um processo de movimento, não uma sensação estática. Risca o espaço. Compartilhamos separadamente o mesmo espaço. Estamos em um espaço de contiguidade com as personagens. De um contato, separado, que toca e distancia, pois, finalmente não somos o outro, que é a imagem, nem talvez somos os mesmos que somos, nem o outro que é nosso corpo, e sim, compartilhamos o espaço, e somos para além de sujeitos e objetos, estamos em consonância num espaço compartilhado, onde os corpos estão separados, mas pelo impacto do corpo filmado, pelo aparato da criação cinematográfica, e pela força da imagem, podemos tocar e ser tocados pela dança dos corpos. Algo que se cria entre o espectador e o filme.

É uma cena de ternura e alegria entre as irmãs. Um lugar de leveza dentro daquela casa pesada, decadente, no contexto da ditadura franquista, já perto do fim do período fascista. Um pouco de ar na atmosfera lúgubre da casa velha (da piscina vazia, desativada, onde as meninas brincam) cheia de doenças e mortes. Iminência de algo que poderia acontecer. É a esperança de uma mudança. Do fim das mortes, do que você pode fazer com as mortes. Do fim da ditadura e de uma Espanha livre. A dança de um renascimento. De um possível para os corpos que não se aguentam trancados. A vida circulando pelo espaço do quarto das irmãs. E a dança é interrompida pela campainha da avó inválida que toca

chamando por ajuda. Irene logo se manifesta, dizendo “que chato” e Ana se prontifica a ir ver o que a avó quer, sai do quarto, desce rápido as escadas e a música cessa.

O diretor espanhol Carlos Saura<sup>9</sup> conta em uma conversa no British Film Institute em Londres que logo que ouviu a canção pop espanhola *Por que te vas?* teve vontade de fazer um filme que a tocasse.<sup>10</sup> Na época, mostrou a música para várias pessoas e ninguém se entusiasmou, mas mesmo assim, não desanimou, queria a música em um filme. Nessa mesma entrevista, diz que ela o inspirou e o acompanhou durante toda a escrita de *Cría Cuervos*, seu primeiro roteiro escrito sozinho, sem colaboração. A história nasce assim, inspirada por essa canção, e a partir de uma ideia de um filme sobre uma menina assassina.

*Por que te vas?* toca três vezes durante o filme, quando as irmãs dançam no quarto, uma segunda vez<sup>11</sup>, quando Ana a ouve sozinha no seu quarto, e depois no fim do filme, até os créditos finais. E a música que tinha passado despercebida quando lançada na Espanha em 1974, se tornou um sucesso em toda parte onde o filme foi lançado, na Bélgica, no Japão, na França...

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

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

espécie de esconde-esconde na floresta, e assim que a pessoa é encontrada, ela deve morrer, caindo no chão e se fingindo de morta.

A morte ronda, o mundo adulto é cheio de mortes, doenças e repressões. Ouvir *Por que te vás?* naquele volume é uma desobediência. Movimenta e espacializa o pensamento, alivia o corpo de qualquer condenação.

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

Em um momento, Ana adulta diz:

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

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

leveza como nessa dança. A infância pode ser um lugar de solidão, de medo, desse não saber que se infla no espaço, ao mesmo tempo de um olhar cheio de curiosidade e de muitos momentos de dança no quarto ou pela casa.

A canção *Por que te vas?* funciona como uma canção de ninar. É o início de um alento. Talvez aí tenha começado o canto, um bebê chora e a mãe, para tentar acalmá-lo, conversa com o seu pranto, se lança em um canto, soltando a sua voz para que ela entre em consonância com o choro. Se o bebê sente a melodia do mundo, a voz da mãe é um carinho, um lugar onde o mundo entra em sintonia. O toque está em todos os sentidos e a música acaricia. O toque é um primeiro contato e depois deve ser o som. O bebê ocupa um espaço dentro da mãe e durante meses, mãe e bebê são e estão no mesmo corpo. Se tocam, se escutam. E o toque é também a frustração de não poder possuir, de manter a distância, de separar os corpos, que se tocam, mas não se fundem, e jamais depois do parto o bebê fará parte do corpo da mãe. O nascimento é o rompimento, é a inauguração da separação — a dança é nascimento. Ela rompe e separa, o interior se rompe, transborda, e se torna espacial no exterior, no movimento.

No filme *Pina*<sup>12</sup>, o diretor Wim Wenders põe os bailarinos dançando números de espetáculos de Pina Bausch nas ruas de Wuppertal. A dança sai do espaço do teatro para as ruas. Ouso dizer que Pina Bausch teria gostado, pois uma parte do seu imenso e admirável trabalho foi insuflar a dança de cotidiano (de possibilidades de movimentos que passavam antes pelos movimentos da vida, que expressavam a vida) e fazer da dança uma forma de vida. "Pois a dança deve ter outra razão além de simples técnica e perícia" (Bausch 2000). Ela dizia que não era como as pessoas se moviam que a interessava, e sim, o que as movia. Ou seja, o que está no corpo que não se aguenta trancado, na iminência do movimento, esse instante antes da explosão, que carrega algo que se faz visível e espacial no movimento.

Para Pina Bausch, o trabalho da dança, da criação coreográfica, consistia em encontrar uma linguagem para a vida. Para ela, isso é um passo antes da arte, ainda não é arte, pode vir a ser. E não será mais o trivial, o cotidiano, pois a arte permite ir além da vida: "Por um lado, a questão é não querer se distinguir da vida cotidiana" [...] "Mas a fantástica possibilidade que temos no palco é que ali nos é permitido fazer o que não se permite na

vida cotidiana" (Bausch 2000). A arte da dança de Pina Bausch encontra suas ferramentas na vida, no cotidiano, nos corpos, nas emoções e nas experiências dos seus bailarinos. Em algo que se cala, e brota do/no corpo. Pina Bausch, a partir das pessoas e dos movimentos que as movem extrapolou, foi além do que podia a dança nos palcos, e apresentou uma das obras mais tocantes e fundamentais do século XX. Uma arte e uma vida que ainda não existiam, que ela criou.

Os corpos filmados das crianças que dançam, a dancinha do cotidiano, me levam a Pina, a ela de olhos fechados com os braços estendidos para baixo no meio de um café, enquanto um homem libera o espaço tirando as cadeiras do caminho, ou ao seu fiel amigo e bailarino, Dominique Mercy, perguntando ao público, nervoso, “é isso que vocês querem ver?”, enumerando e executando vários passos de balé [*entrechat-six, tour en l'air, grand jeté...*], brincando com a virtuosidade do bailarino, enquanto nos balés de Pina, uma simples caminhada ou um abraço entre um homem e uma mulher podem ser uma dança extraordinária.

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

Ele dançava, sozinho [seul]. Não que avançasse na frente dos outros menos virtuosos do que ele para fazer um solo, não. Não é simplesmente que evoluísse sem parceiros de dança. Ele parecia, antes, *dançar com a sua solidão*, como se ela fosse para ele, fundamentalmente, uma ‘solidão companheira’, isto é, uma solidão complexa toda povoada de imagens, de sonhos, de fantasmas, de memória. Então, ele *dançava suas solidões*, criando assim uma multiplicidade de um gênero novo.<sup>13</sup> (Didi-Huberman 2006: 15)

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

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

"Dê-me portanto um corpo": esta é a fórmula da reversão filosófica. O corpo não é mais o obstáculo que separa o pensamento de si mesmo, aquilo que deve superar para conseguir pensar. É ao contrário, aquilo em que ele mergulha ou deve mergulhar, para atingir o impensado, isto é, a vida. Não que o corpo pense, porém, obstinado, teimoso, ele força a pensar, e força a pensar o que escapa ao pensamento, a vida. Não mais se fará a vida comparecer perante as categorias do pensamento, lograr-se-á o pensamento nas categorias da vida. As categorias da vida são precisamente as atitudes do corpo, suas posturas. "Não sabemos sequer o que um corpo pode": no sono, na embriaguez, nos esforços e resistências. *Pensar é aprender o que pode um corpo não-pensante, sua capacidade, suas atitudes ou posturas. É pelo corpo (e não mais por intermédio do corpo) que o cinema se une com o espírito, com o pensamento.* "Dê-me portanto um corpo" é antes de mais nada montar a câmara sobre um corpo cotidiano. (Deleuze 2005: 227, grifo meu)

*Cría Cuervos* acompanha o cotidiano do corpo de Ana. Os corpos que explodem dançantes, explodem tempos-espacos e se abrem ao impensado. O corpo força a pensar e dança, e, o pensamento também salta, dança, tateia, recua, hesita, se esforça, se expande, explode, se cala, se cansa, pensa o impensado. Toca o intocável, isto é, a vida.

Se é pelo corpo que o cinema se une ao espírito e ao pensamento, é por essa

enxurrada sensorial que é a experiência do contato com a imagem audiovisual em uma sala escura, onde o olhar e a escuta devolvem ao olho e ao ouvido toda a sua potência física como sentido, que o cinema surge como forma de apresentação exemplar da vida, de viver em movimento.

Dançamos para estar junto, para ocupar solidões, para deixar de ficar só (mesmo dançando sozinho), para povoar e ocupar um espaço para além do nosso corpo. Uma criança que dança no quarto é uma imagem que fica, contagia, ressoa, e que se alastra pelo tempo, pelo espaço.

## NOTAS

---

<sup>1</sup> Esse texto é um recorte do ensaio "A dança do cotidiano na infância ou O meu corpo precisa ocupar espaços" que compõe a dissertação de mestrado *O que pode um corpo filmado: Inventário de corpos dançantes no cinema*, apresentada ao programa Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio, em 2014.

<sup>2</sup> As traduções são de minha responsabilidade, trata-se de um trabalho inicial. Segue em nota sempre o original.

No original: "Ici le regard est une entrée dans un espace, il est une pénétration avant d'être une considération ou une contemplation." (Nancy 2001: 15)

<sup>3</sup> Jean-Luc Nancy, em uma conferência sobre o cineasta iraniano Abbas Kiarostami na universidade de Strasbourg, diz que existência é também o que sai, que a palavra está marcada por este *ex*, que promete um fora, um salto para fora, que é o mesmo *ex* de *exagero*; eu acrescentaria, de algo que precisa *explodir*, que libera, que derrama algo para além do corpo. E ele continua: "... em latim, *ex* é ir até o fim [au bout] como exagerar até o fim ao ponto que não se vê o fim [bout], o extremo é sempre mais longe do que a sua própria extremidade." Disponível em: [http://utv.unistra.fr/video.php?id\\_video=242](http://utv.unistra.fr/video.php?id_video=242)

---

<sup>4</sup> No original: "'Écriture' veut dire: non la monstration, ni la démonstration, d'une signification, mais un geste pour *toucher au sens*."

<sup>5</sup> Cf. "Les corps sont des lieux d'existence, et il n'y a pas d'existence sans lieu, sans *là*, sans un 'ici', 'voici', pour le *ceci*. Le corps-lieu n'est ni plein, ni vide, il n'a ni dehors, ni dedans, pas plus qu'il n'a ni parties, ni totalité, ni fonctions, ni finalité. [...] ...le corps *donne lieu* à l'existence." (Nancy 2000: 16)

<sup>6</sup> No original: "Ce n'est pas tout. Car *c'est depuis mon corps* que je suis adressé à mon corps — ou bien, *c'est depuis les corps* que le 'je' d'écriture est envoyé aux corps. *C'est depuis mon corps* que *j'ai mon corps* comme à moi étranger, exproprié."

<sup>7</sup> No original: "[...] 'tout le monde a affaire non seulement à la danse proprement dite, mais aussi à des mouvements, à des gestes qui indiquent quelque chose de la danse', des mouvements plus ou moins ritualisés ou solennisés, comme lorsqu'on se salue, lorsqu'on est à table, lorsqu'on va dormir, et aussi des caresse, et de façons de se montrer attentif ou hostile, ou de traverser un espace, etc. Ce que 'corps' veut dire entre autres choses c'est cela — ce n'est ni 'physique', ni 'sensoriel', c'est de l'inscription de sens, de vérité ou de présence. Ou bien c'est matériel, mais cette matérialité est celle de l'esprit, c'est l'"étendue" que Descartes lui-même attribue à l'âme en tant qu'elle est répandue à travers le corps."

<sup>8</sup> No original: "Un autre — si c'est un autre, c'est un autre corps. Je ne le rejoins pas, il reste à distance. Je ne l'observe pas, ce n'est pas un objet. Je ne l'imite pas, ce n'est pas une image. L'autre corps se rejoue dans le mien. Il le traverse, il le mobilise ou il l'agite. Il lui prête ou il lui donne son pas.

*C'est par le regard sur un danseur ou sur une danseuse que l'on a, plus d'une fois, illustré ce qu'on appelait naguère l'empathie ou l'intropathie: la reproduction de l'autre en soi — le retentissement, la résonance de l'autre."*

<sup>9</sup> Vale destacar a relação fundamental que Carlos Saura estabelece ao longo de sua carreira com a dança, notadamente, com a flamenca. Ele realiza vários filmes sobre flamenco, onde a dança perpassa toda a narrativa, até filmes inteiramente dançados. Em uma entrevista ele diz que "Todo mundo deveria dançar Flamenco!" Uma dança em que os pés estão fortes no chão e os braços num outro diapasão, como se voassem.

<sup>10</sup> SAURA, Carlos. *Carlos Saura in conversation*, British Film Institute, 11/06/2011. <<http://www.bfi.org.uk/live/video/689>> (Acesso em: 15/03/2013.)

<sup>11</sup> Essa segunda vez que a música toca também é um momento marcante para penetrarmos no mundo de Ana, e aqui a música não engendra uma dança. (Ou, quem sabe, uma forma de dançar, de se movimentar por dentro, parada. Penso aqui que se as irmãs não dançassem na outra cena, ou se Ana estivesse sozinha, talvez ela se aconchegaria no sofá para ocupar a música, e ficasse ali, fazendo um movimento em direção ao interior, e nem dançasse no espaço em volta. A dança acontece no quarto porque existe um encontro e uma empatia

entre Ana e suas irmãs. Um compartilhamento das solidões.) *Por que te vás?* já começou na cena anterior (não-diegética, não é tocada dentro do filme) em que Ana aponta a arma de fogo que o pai lhe deu para a tia, que está com o amigo do pai em uma saleta, dizendo que a arma é sua. Surpreendido pela entrada de Ana com a arma em punho, o amigo do pai vai até ela e pede que lhe dê a arma e logo verifica que está carregada. A tia explode de raiva e decepção e bate na cara de Ana, dizendo que não aguenta mais. Ana chora. A tia cai nos braços do amigo e diz que vai mandá-las para o colégio interno, a música então começa, o amigo a consola e se declara, se beijam. Corta. Ana está sentada no sofá do quarto, com a vitrola ao lado, imersa no seu mundo, balança a cabeça, acompanhando o ritmo, como se a canção a embalasse, tem um leve sorriso, como se tirasse algum prazer em não gostar da tia, e desejar que ela morra, se recosta no sofá, cantarolando, não ouvimos a sua voz. O ambiente é pouco iluminado, Ana está recostada cantando, no seu mundo, com seu olhar misterioso, de repente, ela levanta as costas do sofá, está sentada ereta e olha para a câmera como se estivesse frente a um espelho, ajeitando os cabelos, fingindo se aprontar, continua cantando, e com caras e bocas, cheia de trejeitos, diz “*pode abaixar a música?*”, imitando a tia. Para de mexer nos cabelos, fixa bem o seu olhar penetrante (impenetrável) em direção à câmera e diz: “Que morra!, que morra!”, seu olhar é sério, decidido: “Eu quero que morra!”. Corte, e a música continua, as mãos de Ana que põem um pó em um copo de leite, que já vimos em outro momento do filme, que ela acredita ser veneno, mas é bicarbonato de sódio. Ela guarda o potinho e a música vai morrendo. Ana leva o copo para a tia que está sentada costurando, que lhe agradece gentilmente.

<sup>12</sup> O cineasta Wim Wenders e a coreógrafa Pina Bausch, ambos alemães, tinham o projeto há mais de 20 anos de fazerem um filme juntos. Segundo Wim Wenders, ele hesitava muito sobre a forma deste filme e com o avanço da tecnologia e o surgimento do 3D, decidiu que ali estava um caminho. Ele e Pina iniciaram o filme, fazendo testes com o novo formato, mas ela morreu no meio do percurso, e o filme se tornou um filme de Wim Wenders sobre/em homenagem à Pina Bausch em 3D. *Pina* tem cenas de seus espetáculos filmados, entremeadas por depoimentos de seus grandes colaboradores, seus bailarinos, e momentos em que cenas de espetáculo são apresentadas em espaços da cidade de Wuppertal.

<sup>13</sup> No original: “Il dansait, seul. Ce n'est pas qu'il s'avancât devant d'autres moins virtuoses que lui pour faire un solo, non. Ce n'est pas simplement qu'il évoluait sans partenaires de danse. Il semblait, plutôt, *danser avec sa solitude*, comme si elle lui était, fondamentalement, une 'solitude partenaire', c'est-à-dire une solitude complexe toute peuplée d'images, de rêves, de fantômes, de mémoire. Et, donc, il *dansait ses solitudes*, créant par là une multiplicité d'un genre nouveau.”

## Bibliografia

Bausch, Pina (2000), “Dance, senão estamos perdidos”. *Folha de S. Paulo*, 28 de agosto de 2000. <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2708200008.htm>> (último acesso em: 29/07/2019).

Borges, Hélia (2009), *Sobre o movimento: o corpo e a clínica*, Tese de doutorado, IMS — UERJ.

Deleuze, Gilles (2005), *A Imagem-Tempo Cinema 2*, tradução de Eloísa de Araujo Ribeiro, São Paulo, Editora Brasiliense.

Didi-Huberman, Georges (2006), *Le danseur des solitudes*, Paris, Les éditions de minuit.

Monnier, Mathilde/ Nancy, Jean-Luc (2005), *Allitérations, Conversations sur la danse* avec la participation de Claire Denis, Paris, Éditions Galilée.

Nancy, Jean-Luc (2000), *Corpus*, Paris, éditions Métailié.

-- (2001), *L'évidence du film Abbas Kiarostami*. Bruxelles, Yves Gevaert Éditeur.

-- (2012), *58 indícios sobre o corpo*. Tradução de Sérgio Alcides a partir de “58 indices sur le corps” in *Corpus*, Ed. revista e aumentada: Metailié, 2006. *Revista da UFMG*, Belo Horizonte, v.19, N. 1 e 2, p. 42-57, jan/dez 2012. <[https://www.ufmg.br/revistaufmg/pdf/REVISTA\\_19\\_web\\_42-57.pdf](https://www.ufmg.br/revistaufmg/pdf/REVISTA_19_web_42-57.pdf)> (último acesso em: 29/07/2019).

**Sofia Karam** é mestre e doutora pelo programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Publicou pela editora 7letras em setembro de 2019 seu primeiro livro *corpo em combate, cenas de uma vida*, fruto da sua tese. Realiza pós-doutorado no departamento de Psicologia Clínica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) sob a supervisão do professor Peter Pál Pelbart. Sua pesquisa atual gravita em torno dos enlaces entre corpos colapsados, a escrita e o pensamento.