

Sofia Karam > ***Beau Travail* – O belo trabalho da vida**

Resumo

Este ensaio propõe olhar e escutar [tocar e sentir] o filme *Beau Travail*, da realizadora francesa Claire Denis, dentro de uma pesquisa mais larga sobre a narrativa plástica dos corpos, a presença da dança em alguns filmes e o espaço contagiante que é a dança e o cinema, em diálogo com o pensamento do filósofo francês Jean-Luc Nancy. Busca-se, para tal, introduzir algumas questões sobre o trabalho da realizadora e depois se concentrar brevemente sobre *Beau Travail*, tendo em vista o cinema de Claire Denis como um cinema da captura dos corpos em movimento, que reivindica uma poética do fluxo narrativo, um cinema do sensível, de blocos de impressões e sensações que se encontram na montagem cinematográfica.

Palavras-chave: Claire Denis. Jean-Luc Nancy. Corpo. Dança. Cinema.

Abstract

This essay proposes to look, listen, touch and feel French director Claire Denis's movie *Beau Travail*. It is part of a wider research about the plastic narration of the bodies, the use of the dance in some films, and the contagious space that dance and cinema are, in dialog with the ideas of French philosopher Jean-Luc Nancy. In this way, we will introduce some questions around Claire Denis's work, understanding her cinema as a cinema of the capturing of bodies in movement, that claims a poetic of the narrative flow, a cinema of the sensitive, where blocks of impressions and sensations encounter each other in the cinematographic *montage*.

Keywords: Claire Denis. Jean-Luc Nancy. Body. Dance. Cinema.

> Doutora pelo programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), com a tese intitulada *corpo em combate, cenas de uma vida*. Sua pesquisa atual gravita em torno dos enlaces entre corpos colapsados e a escrita.

"A tomada o corpo [*la prise du corps*] é a única coisa que me interessa." (DENIS, 1994, p. 25)

O cinema de Claire Denis

O cinema de Claire Denis é atravessado pela questão da tomada, da captura do corpo em cena, corpos humanos e materiais; fluidos, carne, água, terra, sangue, vapores... A captura do corpo é sua força e estratégia narrativa. Somos tomados e tocados pela intensidade dos seus corpos filmados; essa tomada do corpo desencadeia uma tomada do olhar [*prise du regard*], momento em que olhar é físico. Olhar é entrar em um espaço; nossa visão é tocada e toca a imagem. Claire Denis, ao falar sobre o seu interesse pela tomada do corpo, instaura a importância da sua relação com o corpo dos personagens, em que o corpo é matéria de sentido e está no cerne da sua construção narrativa. Existe uma confiança nos corpos dos seus atores, que se abandonam e vivem, contando histórias para além das interpretações psicológicas durante a tomada a ser realizada¹.

Falamos, aqui, de um cinema ancorado nas potências do visual, na plástica da imagem, na presença, no movimento e na transformação dos corpos em composição com a música e os sons, onde as virtualidades comparecem, compondo saídas, aberturas, brechas, abrindo espaços no visível, para além da visão. Tomada do corpo esta que engendra uma tomada do olhar, na qual o espectador é capturado pelo ballet dos corpos dançantes que narram um lugar no mundo. Cinema impregnado de gestos, de corpos que pulsam, de modo que o corpo do ator, atravessado pela paisagem à sua volta, é o lugar mesmo da experiência sensorial, estabelecendo uma relação física com a câmera, que tem papel fundamental dentro deste cinema de fluxo perceptivo. Câmera como personagem, câmera que segue atrás do personagem e que se coloca no espaço para poder servir aos corpos, misturando-se coreograficamente com eles.

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

¹ Tomada no cinema é como se refere a um trecho de filme rodado/filmado. Daí uma jogada de sentido com *prise*, que em francês também se refere a uma tomada cinematográfica.

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

A dança toca nessa abertura de sentidos. A potência das cenas de dança no cinema de Claire Denis parte de um desejo e do compromisso em fazer surgir imagens, não que representem o mundo, mas imagens que ainda não foram vistas, imagens em devir, onde sentidos e uma possibilidade de mundo se tornam visíveis, palpáveis. E o corpo que dança é um corpo por vir, como descreve Nancy (2005, p. 109, tradução minha²):

Dança: metamorfose, transformação, plasticidade, fluidez, maleabilidade, devir. Mas não a transformação de uma forma dada: não há forma inicial. O corpo inicial é informe, o corpo dançante é todo por vir (ele não chegará nunca a um estado final, a uma forma ou figura ou estatura final). [...] É um devir-corpo, um certo corpo, em que o crescimento ou a incorporação não terá conclusão. Nem um ‘corpo sem órgãos’ nem um corpo funcional, um corpo em espera, um corpo incoativo, uma ideia, um pensamento de corpo.

A dança como um devir-corpo. Um instante em que somos corpo em torno de um centro em fuga. “Não o corpo como origem, nem como instrumento, mas o corpo como finalidade [*but*] da dança, como aquilo a que ela deve chegar: enviar um corpo no espaço (no espaço de um pensamento)” (*Ibid.*, p. 114)³. A dança é aonde devemos chegar. Um corpo lançado ao espaço, um corpo que aposta, que promete e que no movimento inaugura formas de vida, espaços de pensamentos e sentidos. Que ressoa, e é empatia. O corpo que dança dentro da narrativa cinematográfica de Claire Denis me atravessa, me interpela, e sua câmera, sua construção fílmica, seu olhar, seu corpo, e os corpos filmados

2 Todas as traduções foram feitas por mim e são indicativas. O original segue sempre em nota de rodapé: “Danse: métamorphose, transformation, plasticité, fluidité, malléabilité, devenir. Mais non pas transformation d’une forme donnée: il n’y a pas de forme initiale. Le corps initial est informe, le corps dansant est tout à venir (il n’arrivera jamais à un état final, à une forme ou figure ou stature finale). La métamorphose est une morphogénèse, et la genèse est interminable, ou se suspend en dénouant toute forme produite dans le mouvement. C’est un devenir-corps, un certain corps dont la croissance ou l’incorporation n’aura pas de conclusion. Ni un ‘corps sans organe’ ni un corps fonctionnel, un corps en instance, un corps inchoatif, une idée, une pensée de corps.”

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

penetram o corpo pela porta do olhar e da escuta. Corpos que são e se tornam outros. Que rompem o elo da relação sujeito-objeto, criando outras formas de contato. Corpos que explodem e precisam se movimentar para (sobre)viver.

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

Claire Denis cria esses tempos com seu olhar sobre os corpos e o espaço. Sua tomada do corpo e do espaço toca no tempo. Dando espaço para o tempo, para o tempo que passa sem parar e muitas vezes sem deixar nada, além das suas marcas no corpo [e no espaço]. Como se o espaço pudesse envolver o tempo, como em um adágio, em um balé, onde o corpo ocupa os espaços e os tempos, modificando-os e alargando-os.

E as imagens ficam. Claire Denis arrisca, aposta e explora os corpos, como esse espaço aberto para tocar, se fazer tocar e ressoar, jogando com eles, cuidando deles, e a sua confiança nas imagens e nos corpos, junto à sua desconfiança das palavras, engendra uma construção cinematográfica em que a plástica dos corpos explode. “Como eu não me sinto à vontade com os diálogos, me reconheço em um cinema que antes confia na narração plástica” (DENIS, 2000a, p. 53). Sua narração plástica está na confiança na narração pelo enquadramento e pelo movimento, no trabalho dentro do set de filmagem. Como se, no momento da escrita do roteiro, ela até pudesse se interessar pelos diálogos, mas, no instante da filmagem, o que ela busca é o que pode ser feito a partir das relações dos corpos no espaço com o movimento e o enquadramento da câmera, o que a tomada dos corpos, em seus posicionamentos e posturas, pode exprimir antes da linguagem falada.

No que se refere a alguns filmes de Claire Denis, podemos falar que seus personagens são antes de tudo corpos erigidos, misturados ao espaço e atravessados por uma paisagem. Encaramos assim seus protagonistas, em trânsito, em movimento, de certa forma, como personagens-problemas, pois não representam ou atuam conteúdos conflitantes ou dilemas, como se poderia comumente esperar. Como descreve bem Anja Streiter (2008, p. 57):

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

um. Sua comunicação se repousa na dança de seus encontros, no jogo das forças, no desvio de seus respectivos caminhos.”⁴

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

Nesse sentido, também, o cinema de Claire Denis se coloca em jogo por uma afirmação da vida, por uma vontade de falar da vida, da vida nos seus entremeios, na sua problemática. Como descreve a própria Claire Denis (2010):

[...] Me interesse pela variedade da vida humana – por como as pessoas vivem. Estou mais interessada em indivíduos e como eles respondem aos desafios e às dificuldades, [...] Sou curiosa em relação às pessoas. Então é por isso que faço muitas coisas diferentes. O cinema deveria ser humano e fazer parte da vida das pessoas; deveria focar em existências ordinárias, de vez em quando, em situações e lugares extraordinários. É isto que me motiva.⁵

Jonathan Rosenbaum (2018), um crítico americano, escreve sobre essa questão em relação à vida e às pessoas no cinema de Claire Denis (falando dela e de Samuel Fuller, diretor de cinema americano, como tendo este aspecto em comum): “[...] os dois mostram um lado escuro, pessimista, até mesmo uma visão desesperada da humanidade em seus filmes, mas o amor deles pelas pessoas e pela vida não é menos constante”⁶.

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

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

5 “I am interested in the variety of human life – how people live. I am most interested in individuals and how they respond to challenges or to difficulties, or just to each other. I am curious about people. So that’s why I do a lot of different things. The cinema should be human and be part of people’s lives; it should focus on ordinary existences in sometimes extraordinary situations and places. That is what really motivates me”.

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

O enigma dos [nos] corpos – O corpo como interrupção de sentido

Uma das premissas de que se parte é a de que o cinema de Claire Denis nos tira de um lugar confortável e conhecido, levando-nos ao estranho, ao enigmático, à perturbação e ao intocável, instâncias onde se estabelece um território de margem, de desvio, de abertura para intensidades, sentidos e experiências. Nesse caminho, não tomamos a noção de experiência numa perspectiva fenomenológica, baseada na experiência do *háptico*, lugar de encontro entre o toque e o visual que promete um contato direto e imediato entre o filme e o espectador. Mas, sim, no que tentamos inicialmente chamar de uma perspectiva criadora, apoiada em uma visão das ideias de Jean-Luc Nancy, onde o toque é um contato-em-separação, um lugar de imediação, de limiares, e não de fusão entre o espectador e o filme. O contato só existe na separação e na distância.

Muito se fala de enigma no cinema de Claire Denis, na ausência de diálogos entre os personagens e de uma explicação psicológica. Como afirma a própria Claire Denis (2000b):

[...] para mim, o cinema não é feito para dar uma explicação psicológica, para mim, o cinema é montagem, é edição. Fazer blocos de impressões ou de emoções se encontrarem com outro bloco de impressão ou emoção e colocar entre eles pedaços de explicação é chato. De novo, não estou tentando fazer difícil, mas penso, como espectadora, quando assisto a um filme que um bloco me leva ao outro bloco de emoção interna, eu acho que isso é cinema. É um encontro. Acho que o cinema está ligado à literatura em muitas formas sociais. Nossos cérebros estão cheios de literatura – meu cérebro está. Mas acho que também temos um mundo de sonho, o cérebro é também cheio de imagem e músicas, acho que fazer filmes para mim é me livrar da explicação. Porque acho que você consegue a explicação se livrando dela. Tenho certeza disso.⁷

Um corpo que conta e fala pouco. O corpo é um enigma e parece que, quando há voz, fala, discurso, os enigmas tentam ser desvendáveis, ou não. De todo modo, nós precisamos de palavras, de significados para nos acomodar no mundo. Podemos falar por vezes de um certo desconforto no cinema de Claire Denis, pois ele não nos dá pistas intelectivas. Nos perdemos pelas identidades físicas e plásticas de seus personagens. Mas, por outro lado, nos reconfortamos na potência dos corpos filmados, no coração que pulsa, na dança e na música que nos levam a uma percepção outra, sem precisar partir em busca de sujeitos e objetos. Vamos ao encontro. Em descoberta.

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

E nesse caminho a dança dos corpos que irrompem, interrompe o sentido. Penso em duas frases de Nancy que ressoam nessa escrita: “O corpo é o lugar por onde o sentido escapa” (2005, p. 18)⁸ e “Tocamos a uma certa interrupção do sentido e essa interrupção do sentido, ela se relaciona com o corpo, ela é corpo” (NANCY, 2000, p. 112)⁹. Esse sentido que escorrega, que escapa, que estraçalha, que interrompe, que brota do [e no] corpo. Sentido que foge, apresenta-se; interrompe. Sentido que é abertura e nascimento.

O sentido nasce no corpo e escapa pelo corpo. O corpo é o limite entre o sentido e o mundo? E *How can we know the dancer from the dance?*¹⁰ Tomando ainda outras palavras de Nancy – “os corpos dão lugar à existência” –, penso nos corpos filmados por Claire Denis como um espaço de existência e certo entrave para um sentido que se distancie da sensação. Eles atuam em um outro registro. Existe um vigor que advém da imagem e que nos envolve para além dos significados, operando uma desordem dos sentidos, necessária para a nossa percepção da própria vida. Precisamos sentir essa interrupção, tocá-la, estar em contato, à beira do contato, em contato-separado com essa falta ou esta perda de sujeito, objeto, sentido. Onde sujeito e objeto se dissolvem e se misturam. E aí seguimos em busca pelo caminho traçado pelas imagens, pelos sons, pelas texturas, pelas danças, no caminho das sensações.

***Beau Travail* – uma introdução**

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

Três elementos estrangeiros: Djibuti, na África, a legião estrangeira, que Claire Denis diz não conhecer nada, e *Billy Budd*, que para ela descrevia bem a vida do marinheiro a bordo, ou seja, um ambiente [fechado] que poderia se assemelhar bem ao da legião estrangeira, por se tratar de um espaço exclusivamente masculino na época em que foi escrito, onde a masculinidade e os corpos dos homens irrompiam.

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

8 “Le corps, c’est le lieu par où le sens s’échappe.”

9 “Nous touchons à une certaine interruption du sens et cette interruption du sens, elle a à faire avec le corps, elle est corps.”

10 Último verso do poema *Among school children*, de William Butler Yeats, disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poems/43293/among-school-children>

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

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

Embora os corpos dos legionários, seus embates afetivos e as paisagens onde se encerram sejam o coração do filme, a narrativa, de um ponto de vista psicológico, gira em torno de três personagens: Galoup, o narrador, sargento e depois ex-legionário, que tem grande estima por seu comandante; Bruno Forestier¹¹, um ex-combatente de guerra e que agora comanda o pequeno grupo de legionários; e Gilles Sentain, um soldado recém-chegado que logo ganhará especial estima do comandante e do grupo. Galoup não gosta [ou gosta muito] de Sentain, o novato, que é bem acolhido por todos e é apreciado pelo comandante Forestier. Uma rede de sentimentos que brotam da fascinação, passando pelo ciúme e culminando no ódio e na destruição, e que levarão à expulsão de Galoup da legião.

O filme gira em torno do dia a dia desses legionários – corpos fantasmas em pleno Djibuti, corpos que se relacionam com o espaço que ocupam de maneira coreográfica e harmoniosa. A rotina de exercícios, os momentos de repouso, as comemorações, as tarefas cotidianas, idas à discoteca dançar e encontrar com mulheres locais, prováveis prostitutas; tudo isso tendo como pano de fundo as paisagens vulcânicas, o deserto, o sal e o mar de Djibuti. Do outro lado, o isolamento e a solidão de Galoup em Marseille (que culminarão com o seu suicídio, ou sua redenção), e antes mesmo, na legião, ainda em solo africano, um distanciamento dele em relação ao grupo, corpo em estado de não pertencimento. A legião é o coletivo, a comunidade, o apagamento das identidades de cada um, e Galoup parece não estar [mais] disponível para essa comunhão; ele se coloca à parte, com o seu corpo angustiado.

Claire Denis explora o universo masculino no seio dessa espécie de exército, lugar cheio de ambiguidades eróticas e afetivas em relação ao corpo, servindo-se da dança, criando um ballet coreográfico desses corpos militares a fim de apreendê-los, e de certa forma tocar suas histórias. Claire Denis trabalhou com o coreógrafo de dança contemporânea Bernardo Montet, que antes já

¹¹ Bruno Forestier é também o nome do personagem [um desertor da guerra da Argélia], interpretado pelo mesmo ator, Michel Subor, no filme *Le petit soldat*, de Jean-Luc Godard, lançado em 1963.

desenvolvia um trabalho aproximando a dança da guerra. A utilização da ópera *Billy Budd*, de Benjamin Britten, ajuda a desenhar esse espaço de dança, que nos faz aceder a lugares estrangeiros e ter outra consciência dos corpos, e que é o espaço que se constrói como tecido da narrativa plástica de Claire Denis.

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

Depois da abertura com os créditos e uma imagem pintada de um exército em um muro ao som de um hino da legião, é com o olhar de uma mulher que estala um beijo que entramos no ambiente da discoteca e vemos estes legionários no seu ambiente de repouso e diversão. Belas mulheres africanas e legionários uniformizados dançam em uma boate, entre luzes e espelhos. As mulheres esbanjam sensualidade, e esta cena, que voltará em alguns flashes ao longo do filme, é um momento marcante de encontro entre esses homens e as mulheres, um lugar de possibilidade de flertes e de possibilidade de uma erótica outra que a dos corpos erguidos no espaço completamente masculino da legião.

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

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

A dança dos olhares entre Galoup e Sentain marca a tensão entre os dois. A confusão de sentimentos de Galoup se estabelece na relação tácita que se desenvolve entre eles. A ameaça, os

ciúmes de Galoup e o conflito entre os dois homens é marcado em todo o filme pela troca de olhares. Este embate tem expressão máxima em um duelo de olhares entre Sentain e Galoup. Ao som da ópera de Benjamin Britten, que vai num crescente, tomando conta do espaço da cena, o duelo começa em um plano geral com o mar ao fundo. Os dois parados, distantes um do outro, se olham, começam a andar em círculo, olhando-se fixamente e, sem perder a fixidez do olhar, continuam no movimento circular se aproximando cada vez mais, até ficarem bem perto. A câmera fecha no rosto de Galoup e, nessa aproximação, segue acompanhando o movimento dos dois como se ela penetrasse seus olhares, e gira com eles. Ao fundo, o céu, o mar, o azul e os outros homens que os observam. Galoup e Sentain estão bem próximos, mas não se tocam. Apenas o toque do olhar de cada um, a câmera ganhando espaço entre os corpos, e a música enche o quadro.

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

A legião estrangeira é uma espécie de ordem monástica, e o filme tem esse tom ritualístico dos cantos, das caminhadas, dos exercícios e deveres cotidianos. Nancy, em seu artigo *L'Areligion* (2011), fala de Sentain como uma *figura de cristo* [*figure christique*], ele é o salvador [ele salva um companheiro em uma explosão no mar], aquele que ajuda o próximo e é a vítima castigada, que quase morre, mas revive, ressuscita no meio deserto. É uma figura que abala, trata-se de um intruso para Galoup, um intruso à paz da ordem dos legionários, ao cotidiano *désœuvré* e repleto de belos gestos desses homens em meio ao deserto. Ele é talvez bonito demais para estar ali, bom demais, puro demais. Nesse mesmo artigo, Nancy fala de uma ordem de beleza, em potência e em harmonia, da qual os corpos dos homens são aqui a encarnação. A beleza e o equilíbrio dos movimentos e dos corpos são motores de *Beau Travail*, que para Nancy (2011) é de fato um trabalho sobre a beleza:

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

A imagem se significa no seu prestígio, na sua

potência, até o culto dela mesma: até fazer do filme uma espécie de ícone da imagem e do cinema, um ícone no sentido forte do termo, isto é, uma imagem que por ela mesma dá lugar à presença que ela figura. Tudo indica no filme alguma coisa de uma afirmação não representativa, não figurativa da imagem: a potência, a intensidade, o fogo mesmo de uma apresentação de si.¹²

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

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

A cena final e a dança como vida

Em mais um gesto cotidiano, o da feitura da cama com esmero militar, Galoup faz a sua cama em Marseille [no momento presente do filme, quando rememora sua vida na Legião e sua expulsão], como num ritual, mas quiçá pela última vez. Pega uma arma e deita na cama. Deitado, como se fosse usá-la para se matar, coloca-a sobre o ventre. Sentimos a pulsação do seu corpo. Na tatuagem em cima de seu peito lemos “*sers la bonne cause et meurs*” e ele fala bem baixo: “Sirva à boa causa e morra”. E, nesse lugar que parece o fim, Galoup estirado, pronto para a consumação, a câmera toca na veia, a veia que pulsa no seu braço, que pulsa morte, que pulsa vida. A música já entra ao fundo “*This is the rythm of the night*”, de Corona, um hit de *dance music* do fim dos anos 1990.

Corte.

A música enche todo o espaço e Galoup está sozinho na discoteca, a mesma de Djibuti, das mulheres africanas e dos legionários. Ele está encostado no espelho com um cigarro na mão, se desencosta e começa a andar para o meio da pista, com um sorriso de satisfação, como se olhasse algo com prazer, brinca com os olhos. Dá um giro que desencadeia uma dança que se inicia com

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

movimentos lentos e vai explodindo em gestos maiores e giros, braços, idas e vindas, saltos, até rodar mais ainda. Peso do corpo de um lado e do outro. Sempre com olhar fixo, atento, inteiro nos giros. Seu corpo vai se soltando, ele faz caras e bocas durante a dança. É um plano sequência aberto, a câmera oscila com leves movimentos, vemos sempre todo o seu corpo, ou pelo menos o reflexo do seu corpo inteiro no espelho, e ainda a sua sombra. Até que há uma interrupção para alguns créditos finais e volta. Ele está parado, respirando, e como que num pulo vai até o chão e se movimenta em uma dança mais frenética, com giros e pulos, até rolar no chão e sair do quadro meio levantando rápido e logo quadro preto. É o fim.

Nesse corpo a corpo de Galoup, a força da solidão é compartilhada, o prazer do olhar vai além, e se cria um espaço intocável entre o espectador e Galoup, apesar de toda a distância. Galoup é para além da existência e é dois, é multiplicidade, seu reflexo que dança no espelho é a sua solidão multiplicada. Essa dança ainda surge no final, abrindo mundos, como se o filme acabasse em andamento, avançando para frente.

A dança final de Galoup aparece como seu lugar de exterioridade máxima, de plena expansão, tocando sua interioridade. Uma dança de existência, que o tira para fora e vai ao limite do possível. No ápice de sua solidão, depois de ter fracassado em tudo e estar pronto para a morte, a dança surge como um renascimento, uma afirmação de vida.

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

O belo trabalho e a linguagem como forma de vida

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

Disse para ele que era a dança entre a vida e a morte. Estava escrito assim no roteiro, e ele perguntou, “O que você quer dizer com ‘a dança entre a vida e a morte’?” Então, eu o deixei ouvir

aquela ótima música disco [risos], e ele disse, “É isso.” Então, não precisamos ensaiar. Eu estaria ali e deixaria acontecer. Ele disse: “Você não quer que a gente prepare um pouco?” Achei que era melhor manter a energia, porque se começássemos a preparar alguma coisa então teríamos muitos *takes*. Fizemos uma única tomada. Mas ele estava exausto no fim. (DENIS, 2009).¹³

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

Nessa última cena do filme estamos a sós com Denis Lavant, nosso olhar-câmera-espectador e o corpo que dança povoando o espaço da discoteca vazia. Sua dança nos chama, é como um grito de um corpo que se abre e se multiplica. Reverbera, ressoa e cria esse espaço de partilha que nos infla de vida.

As vidas dos legionários, e principalmente a de Galoup, passam por *Beau Travail*. O filme é um desenrolar de ações cotidianas, em que a vulnerabilidade da vida e a ideia de comunidade, que é própria à legião estrangeira, o fazer parte de uma ordem, ecoam. Vemos a passagem da vida em *Beau Travail*. A vida faz o cinema aqui, a experiência de Claire Denis com os seus atores-legionários, os exercícios que regem os dias, seus movimentos e o cenário de Djibuti. Uma narração plástica do mundo em sua forma visível e audível, em que as panorâmicas e os *travellings* bem lentos, que contemplam o dia a dia desses homens, apresentando rituais, instauram intensidades. Tudo é dosado, comedido, quanto ao cuidado com a beleza, mas os corpos e os sentimentos irrompem, explodem. A beleza do devir-corpo, da dança. A música que expande para além do quadro, entoando que a escuta de um filme pode ser também musical, o cinema não se encerra no sentido de uma história, é também o inapreensível musical. *Jazz do coração*¹⁴. E o inapreensível da vida. A dança final de Galoup nos escapa e nos arrebatam, o corpo em um lugar de exterioridade, que toca no interior do personagem. Um momento da vida em que se é, em potência máxima. A vida explode e ressoa nessa dança final, assim a linguagem do cinema, e *How can we know the dancer from the dance?*

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

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

Referências

- DENIS, Claire. Entretien avec Claire Denis. **Cahiers du cinéma**, n. 479-480, p. 24-30, maio 1994. Entrevista concedida a Thierry Jousse e Frédéric Strauss.
- DENIS, Claire. “Je me reconnais dans un cinéma qui fait confiance à la narration plastique”: Entretien avec Claire Denis. **Cahiers du cinéma**, n. 545, p. 50-53, abr. 2000a. Entrevista concedida a Jérôme Larcher e Jean-Marc Lalanne.
- DENIS, Claire. Claire Denis interviewed by Jonathan Romney. **The Guardian**, 28 jun. 2000b. Entrevista concedida a Jonathan Romney. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/interview/interviewpages/0,,338784,00.html>>. Último acesso em 13 set. 2018.
- DENIS, Claire. “Ce poids d’ici-bas”, entretien avec Claire Denis. **Vacarme**, n. 14, p. 62-68, jan. 2011. Entrevista concedida a Jean-Philippe Renouard e Lise Wajeman. Disponível em: <<https://vacarme.org/article84.html>>. Último acesso em 13 set. 2018.
- DENIS, Claire. Dancing reveals so much: an interview with Claire Denis. **Senses of cinema**, n. 50, abr. 2009. Entrevista concedida a Darren Hughes. Disponível em: <<http://sensesofcinema.com/2009/conversations-on-film/claire-denis-interview/>>. Último acesso em 13 set. 2018.
- DENIS, Claire. Claire Denis: ‘For me, film-making is a journey into the impossible’. **The Guardian**, 4 jul. 2010. Entrevista concedida a Andrew Hussey. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2010/jul/04/claire-denis-white-material-interview>>. Último acesso em 13 set. 2018.
- NANCY, Jean-Luc. **Corpus**. Paris: Éditions Métailié, 2000.
- NANCY, Jean-Luc. L’areligion: “Beau travail” de Claire Denis. **Vacarme**, n. 14, p. 69-70, jan. 2011. Disponível em: <<https://vacarme.org/article81.html>>. Último acesso em 13 set. 2018.
- NANCY, Jean-Luc, MONNIER Mathilde, avec la participation de Claire Denis. **Allitérations**, Conversations sur la danse. Paris: Éditions Galilée, 2005.
- ROSENBAUN, Jonathan. Unsatisfied men. In: **Jonathan Rosenbaum**, 30 abr. 2018. <<https://www.jonathanrosenbaum.net/2018/04/unsatisfied-men/>>. Último acesso em 13 set. 2018.
- STREITER, Anja. The Community according to Jean-Luc Nancy and Claire Denis. **Film-Philosophy**, v., 12, n. 1, p. 49-62, 2008. Disponível em: <<http://www.film-philosophy.com/2008v12n1/streiter.pdf>>. Último acesso em 13 set. 2018.