



# Cartografias do Êxodo

ANITA LEANDRO

Professora de Cinema da Escola de Comunicação da UFRJ

**Resumo:** Para fazer seus documentários, Chantal Akerman cruzou fronteiras, filmando pessoas sofridas, ameaçadas, vulneráveis. Essas errâncias permitiram-lhe criar laços e constituir sua própria memória. Seguimos aqui um trajeto que vai de *D'Est a Là-bas*, passando por *Sud e De l'autre côté*, travessias em que ela aborda o real de um modo quase ficcional, indo às vezes do cinema à vídeo-instalação.

**Palavras-chave:** Chantal Akerman. Documentário. Vídeo-instalação. Memória.

**Abstract:** Chantal Akerman has crossed frontiers to produce her documentaries, as she filmed suffering, vulnerable, threatened people. Such wanderings have allowed her to create bonds and to build her own memory. Here we follow a path from *D'Est a Là-bas*, passing through *Sud and De l'autre côté*. In such crossings she approaches the real in a quasi fictional fashion, on occasions departing from the cinema to the art installation.

**Keywords:** Chantal Akerman. Documentary. Art installation. Memory.

**Résumé:** Pour faire ses documentaires, Chantal Akerman a traversé des frontières en filmant des personnes souffrantes, menacées, vulnérables. Ces errances lui ont permis de créer des liens et de constituer une mémoire à soi. Nous suivrons ici une trajectoire qui va de *D'Est à Là-bas*, en passant par *Sud et De l'autre côté*, des œuvres où l'approche du réel se fait sous un mode quasiment fictionnel, en allant parfois du cinéma à l'installation vidéo.

**Mots-clés:** Chantal Akerman. Documentaire. Installation vidéo. Mémoire.

“Esses rostos de *D’Est*, eu os conhecia, eles me faziam pensar em outros rostos. E essas filas de espera, nelas ecoava esse imaginário, essa lacuna de minha história... E em *Sud*, quando eu via as árvores, inquietante familiaridade, e mais familiar ainda no branco de minha memória. Em *De l’autre côté*, a fronteira coberta de lâmpadas fluorescentes de vigilância, eu nem tenho coragem de dizer em que isso me faz pensar”.

Chantal Akerman

Num texto publicado na ocasião de uma retrospectiva integral de sua obra em Paris, em 2004, Chantal Akerman escreve o seguinte: “Uma criança com uma história cheia de lacunas não tem outra escolha a não ser inventar uma memória para si mesma”. Chantal Akerman é filha de judeus poloneses que imigraram para a Bélgica. Sua mãe, Natalia Leibel, sobrevivente de Auschwitz, cujos pais morreram nesse mesmo campo de extermínio, não conseguia sequer nominar esse lugar, ao qual ela se referia apenas como “*là-bas*” (lá). Seu pai, Jacob Akerman, cuja irmã suicidou-se devido a sequelas da guerra, viveu escondido num apartamento em Bruxelas até o armistício. Depois da guerra, o silêncio encobriu as palavras na casa dos Akerman. “Não há nada a dizer”, falava sua mãe. “Não há nada a remoer”, dizia seu pai. “E é sobre esse nada que eu trabalho”, explica Chantal Akerman logo no início do texto (AKERMAN, 2004: 12).

Com tal passado familiar, era de se esperar que sua obra fosse inteiramente dedicada à questão judaica, ou seja, à reconstituição dos elos perdidos de sua história pessoal. E, de certa forma, é o que acontece, mas de uma maneira difusa, somente. Como nas teses de Walter Benjamin sobre a História, na obra de Akerman a imagem do passado só aparece num lampejo. O holocausto do povo judeu, por mais determinante que tenha sido para a constituição de sua pessoa e por mais onipresente que seja em sua obra, só aparece em seus filmes filigranado, nunca como um tema à parte, mas como uma sobrevivência do passado que interpela o tempo presente. A imagem do passado ressurge como uma dor infinita que habita seus filmes. É uma dor que vem de longe e que é solidária com o sofrimento dos povos que ela filma hoje no México, nos Estados Unidos ou no Leste europeu, eles também condenados ao êxodo e às novas formas de racismo, de escravidão e de extermínio.

1. Uma exposição recente organizada por quatro galerias e museus norte-americanos, intitulada *Chantal Akerman: Moving Through Time and Space*, afluou essa questão central em sua obra, ao reunir *D'Est, Sud, De l'autre côté, Là-bas e Femmes d'Anvers en novembre*, sua última instalação (AKERMAN, 2008).

Então, para inventar sua memória, Chantal Akerman fez do cinema um meio de deslocamentos sucessivos<sup>1</sup>. Ela até disse uma vez que a protagonista dos *Les rendez-vous d'Anna* (1978), personagem sob vários aspectos, autobiográfico, era cineasta porque isso permitia viajar, ir de cidade em cidade, ser nômade. A errância é uma constante em sua obra, seja no conteúdo ou na forma correspondente. A lentidão conhecida de seus *travellings* e seus longos planos fixos reconstituem, com uma ascese que sempre beira a abstração, trajetórias humanas marcadas pela violência. Os graves problemas territoriais que ela aborda, em lugares muitas vezes designados no próprio título dos filmes, são os mesmos que mobilizam a atenção da geografia política contemporânea. Da Rússia ao Texas, da fronteira mexicana a Tel-Aviv, Chantal Akerman sempre se interessou por pessoas desamparadas, em luto, sem documentos, perseguidas pela polícia, desaparecidas, sobreviventes de todo tipo, suicidas. Por quê?

### A longa viagem

O longo êxodo akermaniano, iniciado, talvez, com *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), filmado na Bélgica, onde nasceu a cineasta, passa, seguramente, por *D'Est* (1993), longa viagem à terra de seus ancestrais, a Europa Oriental, que ela atravessa depois da queda do muro de Berlim e do desmantelamento da União Soviética. Na origem do projeto havia um convite do Museum of Fine Arts, de Boston, para que Akerman criasse uma instalação multimídia consagrada à unificação da Comunidade Européia. O projeto foi encampado pelo Walker Art Center de Minneapolis e pela Galerie Nationale du Jeu de Paume de Paris e a vídeo-instalação percorreu vários países<sup>2</sup>. Mas antes, ela fez o filme, *D'Est*, documentário sem entrevista, sem narração ou cartela explicativa, no qual entramos guiados apenas pelo murmúrio difuso de diferentes línguas. O olhar atencioso e calmo de Akerman nos dá acesso não à Comunidade Européia, mas ao que desse projeto econômico, mal começado, parecia ter sobrado: países empobrecidos e hoje às voltas com o recrudescimento do nacionalismo e do racismo. A vídeo-instalação *D'Est: Au bord de la fiction (Do Leste: à beira da ficção, 1995)*, feita a partir das imagens do filme, contém 25 monitores. O último deles, intitulado *La 25ème image (A 25ª imagem)*, é isolado numa sala escura e nele ouve-se a voz de Chantal Akerman que narra dois textos: um, na primeira pessoa,

2. Sobre a gênese do projeto, ver a introdução de Kathy Halbreich para o catálogo da exposição da vídeo-instalação em Paris, realizada entre outubro e novembro de 1995 (AKERMAN, 1995: 7-12).

em francês, em torno do filme, e outro, em hebraico, a passagem do Antigo Testamento sobre a interdição de imagens (*Êxodo*, 20,4). Embora considerada impura pela Bíblia, a imagem se faz, no entanto, necessária. Calada em *D'Est*, a imagem retoma a palavra na vídeo-instalação para dizer “Eu”. Pois, como a protagonista dos *Les rendez-vous d'Anna*, cuja vida é “*full of missing links*”, como ela diz em inglês, Chantal Akerman também não teve filhos e o cinema foi a forma encontrada para criar outros tipos de elos, para inventar sua memória e transmitir o que restou, ou seja, uma história cheia de lacunas, quase nada, esse nada sobre o qual ela vai insistir em toda a sua obra.

Em *D'Est*, filme sem palavras, o que fica é o rosto. Ele é o que sobrou da União Soviética e o que pode ainda testemunhar sobre sua história recente. Mas até mesmo o rosto, último vestígio dessa história, parece também se perder e é por isso que Akerman decide filmar o Leste “enquanto ainda é tempo” (AKERMAN, 1995: 17). Segundo a escritora russa Anna Akhmatova, que Akerman cita nesse texto sobre *D'Est* (AKERMAN, 1995: 44), até mesmo os rostos “se desmoronam” e sob as pálpebras emerge a angústia, “a dor se grava sobre as maçãs das faces” e o “riso murcha sobre os lábios submissos” (AKHMATOVA, 1991: 41). Nenhuma descrição das imagens do filme resumiria tão bem os rostos anônimos de *D'Est*, cuja aparição não dura mais do que o tempo de um plano. E é para falar do desaparecimento de um povo que Akerman busca no *travelling* a figura de ligação ideal entre as pessoas que filma. O *travelling* é o elo entre milhares de rostos de pessoas em trânsito. São movimentos extremamente lentos, como se a câmera acariciasse essas faces silenciosas e graves, às vezes curiosas, outras descontentes por serem filmadas, raramente risonhas, todas elas marcadas por invernos rigorosos e pela espera sem fim nas longas filas que se formam nas ruas, nos pontos de ônibus e nas estações de trem.

Com sua estética “à beira da ficção”, é por um triz que Akerman vai contra a interdição de imagens do Antigo Testamento e a atitude de seus pais de não dizer nada, de não remoer o passado. Esse nada, que ela reitera apenas para não se calar completamente, parece querer arrancar do silêncio “um pouco de verdade”, como ela diz (AKERMAN, 2004: 30). Esse nada, que, finalmente, é tudo o que restou de Auschwitz e que Agamben definiu como sendo o testemunho do sobrevivente (AGAMBEN, 2006: 146),

Akerman nos transmite em forma de uma experiência direta do tempo. Embora quase nada aconteça em seus *travellings*, eles acabam religando coisas distantes umas das outras, tecendo assim uma narrativa histórica possível para essa nova Europa, construída sobre a ruína de rostos que desabam. Da mera função retórica do recurso técnico, o *travelling*, ela extrai uma potência política que traz à superfície do nada filmado as reminiscências de um passado que lhe escapa.

Da mesma forma, seus planos fixos de pessoas no interior de suas casas e apartamentos, planos igualmente longos, silenciosos e abstratos, têm o poder de religar a inação quase total do que se mostra dentro do quadro com o que acontece fora do campo ou, mais longe ainda, no espaço da recepção espectral. Há, em *D'Est*, uma sucessão de planos fixos de mulheres não identificadas, concentradas em seus afazeres domésticos: cortar um pão, tomar um café, servir uma mesa, pôr um disco na vitrola. São atividades corriqueiras, que não dizem nada sobre elas, mas cuja repetição ao longo do filme acaba religando esses gestos simples aos de uma outra dona de casa, Jeanne Dielman, personagem de ficção que parece ter inspirado as posturas corporais das mulheres de *D'Est*. O nada cotidiano, repetido à exaustão, encoraja no espectador essa atividade mnemônica que reúne ficção e documentário num mesmo destino histórico. A ruminação do nada, *gag* familiar, é aqui elevada à condição de princípio, ou seja, de método; um método que ela aperfeiçoou filmando “o espaço, durante um certo tempo” (AKERMAN, 2004: 39). A propósito, o tempo foi a matéria-prima do cinema experimental de New York, com o qual Akerman conviveu em sua juventude e cuja influência será decisiva em sua formação e determinante em seu trabalho pioneiro de migração do documentário à vídeo-arte.

Seu jeito observador de filmar, em silêncio e pacientemente, sem formular discurso político ou histórico sobre os países que atravessa e as pessoas que encontra, imprime nesse filme o selo da dúvida. *D'Est* fala do que restou da União Soviética ou da destruição do antigo país dos judeus, a Europa Central? Lendo os escritos de Akerman, vemos que nem ela mesma saberia responder. Mas as imagens de todas aquelas pessoas carregadas de bagagens, que percorrem a pé estradas desertas e cobertas de neve, evocam, em algum momento, as imagens da deportação que temos na memória. Como disse Boltanski,

se não há entrevista em *D'Est* é porque Akerman, nesse filme, dá a palavra aos mortos: “Não há nenhuma comunicação. Há, sim, um amor, mas é um amor pelos mortos, não pelos vivos” (BOLTANSKI, 2004: 202).

Da mesma forma que as pessoas filmadas, sua câmera também vagueia na superfície do real, sem se ater a um personagem e sem fazer perguntas, numa busca aparentemente deliberada de flutuação de sentido. Ao espectador cabe dar um sentido aos vestígios da história que a câmera vai descobrindo sob os escombros da Europa Oriental - uma história, na verdade, ofuscada pelo acúmulo de imagens na mídia, como era o caso da ex-União Soviética no momento das filmagens. Os rostos mudos de *D'Est* nos interpelam sobre o futuro do presente, um presente fortemente marcado pelo passado, pela Segunda Guerra e pela guerra fria. Mas eles também testemunham, mesmo sem dizer nada, ou talvez por isso mesmo, sobre a persistência de um outro passado recente, o dos judeus do leste europeu. Linguagem que antecede as palavras, o rosto aparece aqui como “linguagem do inaudível, linguagem do desconhecido, linguagem do não dito” (LEVINAS, 1998: 3)<sup>3</sup>. E por mais paradoxal que isso possa parecer, *D'Est*, filme sem palavras, é percebido como uma obra na primeira pessoa, embora o único elemento que assinale a presença da cineasta seja o olhar dos personagens para a câmera. Se Akerman não comenta nada, não pergunta nada, ao ponto de dispensar a entrevista e o comentário em *off*, é porque, de certa forma, ela se identifica com aquelas pessoas silenciosas e nelas se projeta. Aqueles rostos familiares, que a faziam pensar em outros rostos, repetem, finalmente, o que lhe diziam seus pais: que não há mesmo nada a dizer. Ela nos faz ouvir a eloquência do silêncio e, dessa forma, enfrenta o mutismo sobre o horror.

### **A escravidão**

Em *Sud* (1999), o que resta é a paisagem: quatro quilômetros e meio de uma estrada asfaltada e estreita, ladeada de bosques e filmada no longo *travelling* frontal de sete minutos que encerra o filme. Esse *travelling* reconstitui em silêncio o trajeto de um crime racista ocorrido no Texas em 1998, na pequena cidade de Jasper. A câmera, colocada na parte traseira do carro, filma a estrada que vai se alongando atrás dele. A estrada foi a última coisa que James Byrd Junior viu antes de

3. Em seu *Autoportrait en cinéaste*, Chantal Akerman se refere às teses de Levinas sobre a exterioridade do rosto.



morrer. Esse músico negro, jovem pai de família, foi assassinado por três homens brancos. Raptado numa rua durante a noite, ele foi espancado, acorrentado e arrastado por um caminhão dirigido pelos três homens. Seu corpo, sem a cabeça e o braço direito, arrancados durante o trajeto, foi deixado em frente ao cemitério negro de Huff Greek, nas imediações de Jasper. Ao amanhecer, os moradores do vilarejo encontraram pedaços do corpo ao longo da estrada. Um morador de Jasper, Jean Berry, de 22 anos, assumiu o crime em nome da supremacia branca, seguido pelo chefe do grupo, William King. Um entrevistado informa que eles são ligados a duas organizações racistas norte-americanas de forte penetração no Texas, a Nação Ariana, criada em 1966, e a Identidade Cristã, descendente da Ku Klux Klan, que tem o controle de várias igrejas no país. Elas apregoam que o branco é herdeiro do Antigo Testamento e fazem do texto bíblico uma nova leitura, substituindo o judeu pelo ariano branco e reivindicando para si a alcunha de “filhos de Israel”.

Ao contrário de *D'Est*, onde ninguém fala, há, em *Sud*, oito entrevistas, todas elas intercaladas por cenas silenciosas de pessoas ou paisagens, filmadas em longos planos fixos ou em *travellings* igualmente demorados, como é de praxe na obra de Akerman. Uma senhora negra, rodeada de quatro crianças, fala do trabalho escravo que faziam em Jasper até meados dos anos 60, quando os negros ainda viviam nas plantações, perto do vilarejo; um homem conta o que viu na noite do assassinato e um jornalista recapitula o acontecimento; um homem fala dos grupos racistas; uma mulher idosa relembra os enforcamentos e linchamentos de negros na região, onde havia a tradição de arrastar os corpos pelas ruas; o xerife diz que em Jasper os problemas econômicos são maiores do que os raciais; um homem fala da morte de quatro meninas por uma bomba colocada na igreja e da agressão sofrida por Nat King Cole em 1956, antes de um concerto, quando bateram nele com uma corrente. Em *Sud* havia testemunhas do crime e era preciso ouvi-las, o que Akerman faz de forma generosa. Filmado em plano único, um *blues man* faz um solo de guitarra que soa como um réquiem para todos os negros assassinados e humilhados. Sua câmera se demora também na filmagem de um culto religioso em memória de James Byrd Junior, quando sua irmã cita os nomes de todas as pessoas de sua família ali presentes, irmãos e filhos, e fala do amor, da admiração e do respeito que todos tinham por ele.

Toda essa parte do filme, dedicada ao que dizem as pessoas, remete ao que Akerman chama de “tempo do reconhecimento” (AKERMAN, 2004: 37). O trabalho da escuta consiste em reconhecer o que está lá, diante da câmera: um crime, pessoas de luto, testemunhas. O cinema da entrevista, solidário do sofrimento do mundo, participa do trabalho social de reconhecimento das injustiças cometidas, trabalho sem o qual, como já disse Ricoeur, não é possível a elaboração do luto (RICOEUR, 2000)<sup>4</sup>. Mas Akerman vai além do reconhecimento dos crimes da história. Mais do que o tempo do reconhecimento, filmar durante um certo tempo uma estrada, uma árvore, como acontece em *Sud*, “pode ser o tempo do conhecimento”, o tempo da descoberta, na ação presente da filmagem, de “um pouco de verdade” (AKERMAN, 2004: 37). Graças à duração, é possível conhecer, ter acesso a uma imagem nunca vista antes, ser surpreendido pelo caráter inusitado de coisas insignificantes. A persistência do *travelling* questiona essa estrada e, ao final de sete minutos, é o rosto piedoso e mudo da paisagem que nela descobrimos.

Uma cerca de arame farpado é uma cerca de arame farpado. Mas filmada longamente por Akerman, ela nos leva a pensar que talvez exista um elo entre a história de James Byrd Junior e a dos avós poloneses da cineasta. É assim que sua obra vai reunindo, por outros caminhos, que não o da lembrança, fragmentos de sua história pessoal. Como em *D’Est*, com as donas de casa, em *Sud* é também o espectador que fará, mentalmente, ativando sua própria memória, essa montagem associativa de imagens distantes uma da outra, sem vocação aparente para se encontrar, como Auschwitz e o Texas. Vendo o filme, a mãe de Chantal Akerman disse ter-se identificado com a irmã de James Byrd Junior, quando ela cita com tanta dignidade os nomes de seus parentes vivos. Sua lista não deixa de ser uma lista de sobreviventes.

A repetição e a duração prolongada dos planos não é, de forma alguma, uma questão estética, mas a exigência ética de um trabalho de memória necessário. O cineasta Vincent Dieutre disse que a força de *Sud* está em mostrar-nos, em fazer-nos sentir, fisicamente, da casa à igreja, do rio ao campo de algodão, que nada cicatriza e que existe, aí, uma “não-reconciliação” central (DIEUTRE, 2004: 211). O nada remoído é a ferida aberta, sem remédio. Não há nada além do testemunho e o que resta a fazer é filmar esse nada durante um certo tempo. Os sete minutos

4. A questão do julgamento dos crimes da história como condição para que o luto seja elaborado aparece no livro de Ricoeur, *A memória, a história, o esquecimento*, traduzido para o português pela Editora Unicamp, em 2008.

de silêncio levados para refazer o trajeto de James Byrd Junior produzem uma escavação do espaço que nos conecta com um registro temporal diferente daquele da entrevista. O longo *travelling* faz um escalpo do presente, que mostra um passado de sangue entranhado no asfalto e no silêncio da floresta escura. Até o zumbido dos insetos e o gorjeio dos pássaros, que em outras circunstâncias evocariam simplesmente o verão sulista, tornam-se graves naquele final de tarde filmado por Akerman.

Há muitos planos fixos de árvores em *Sud*. À primeira vista, são apenas quadros abstratos de paisagem. Mas na medida em que se percebe que essa árvore foi filmada no Sul dos Estados Unidos e que “ela está lá há algum tempo, é possível, talvez, se lembrar de que nesse Sul aí, há bem pouco tempo, se enforcava homens e mulheres” (AKERMAN, 2004: 37). Da mesma forma que a repetição de planos similares, a duração estimula as lembranças. Os planos de campos de algodão, vazios e estourados pelo sol de meio-dia, trazem à superfície da terra quente resquícios da escravidão negra ali enterrada. Akerman disse que, ao filmar uma árvore no Sul dos Estados Unidos, ela esperava acender, na memória, o pavio do explosivo soterrado nos escombros do passado de que falava Benjamin.

### **A travessia do deserto**

No verão de 2002, um muro se levanta na Cisjordânia. É a “grade de separação”, uma barreira de mais de 700 km que começa a ser construída por Israel, sob o pretexto de impedir a entrada de terroristas palestinos em território israelense. Naquele mesmo ano, Chantal Akerman filma um outro muro no deserto, entre Agua Prieta e Douglas, fronteira do México com os Estados Unidos. *De l'autre côté* (2002) é a história do que estava se passando nessa fronteira, onde muitos imigrantes ilegais morreram nos últimos anos. Para coibir a imigração clandestina, as fronteiras das zonas urbanas de San Diego e de El Paso tinham sido bloqueadas pelo governo Clinton e as únicas possibilidades de travessia que restaram foram o Sul da Califórnia, de difícil acesso, e o deserto do Arizona, região muito árida, cheia de serpentes e escorpiões. No entanto, a decisão norte-americana não desencorajou a imigração clandestina e o resultado foi um forte aumento de mortes entre os imigrantes, que se perdiam no deserto do Arizona, quente, seco e despovoado. O deslocamento do lugar de travessia clandestina teve como consequência uma

exterminação “natural” dos imigrantes, o deserto se encarregando de completar o trabalho de controle da patrulha de fronteira. Estratégia calculada? Uma imagem de vigilância noturna, imagem de arquivo utilizada por Akerman na montagem, mostra como a imigração passou a acontecer sob a mira da polícia.

Entramos em *De l'autre côté* com o sentimento de que o grande êxodo ainda não terminou. A “cena primitiva” do Antigo Testamento se prolonga nessa perigosa fronteira, lembrando que a História é uma sequência interminável de deslocamentos territoriais, genocídios, racismos e escravidões. Numa entrevista de 1982 com o escritor palestino Elias Sanbar, Gilles Deleuze falava de dois movimentos de controle territorial no capitalismo. Um deles visa tirar um povo do seu território, para se apropriar de sua terra; é a história do sionismo e de Israel, assim como a de todo o continente americano, no início da ocupação européia. O outro movimento, ao contrário, visa manter um povo no seu território, para fazê-lo trabalhar, para melhor explorá-lo; “é o que se chama, via de regra, de colônia” (DELEUZE, 2003: 180). O que se passa em *De l'autre côté* é um prolongamento lógico desse segundo movimento, com vistas à manutenção do sistema neo-colonial dos EUA no México. Akerman sabe disso e toma partido, do seu jeito, discretamente, sem discursos vãos.

Em *De l'autre côté*, o que resta é um muro, alto e fortemente iluminado durante a noite. E quando o muro acaba, há uma cerca de arame farpado. Do outro lado desse muro intransponível, dessa cerca, está o sonho de uma vida melhor, mas também a morte, o desaparecimento. Akerman se instala nessa fronteira para conversar com as pessoas: moradores, policiais da imigração, brancos levados por discursos racistas e, sobretudo, imigrantes mexicanos que vieram tentar a travessia clandestina, ou familiares de pessoas mortas ou desaparecidas. Da mesma forma que em *Sud*, as entrevistas estruturam a narrativa. Na abertura do filme, um rapaz conta uma história trágica, que se confunde com a da maioria dos mexicanos entrevistados. Seu irmão tentou atravessar a fronteira com um grupo e, abandonados pelo “coiote”, guia pago para ajudar na travessia, eles se perderam no deserto. Em cinco dias, quase todos morreram e seu irmão foi encontrado semimorto. Em seguida, uma mulher conta que o filho e o neto morreram tentando atravessar a fronteira. Chorando muito, um homem diz que seu filho chegou a telefonar, já do outro lado, e que,

depois disso, não deu mais notícias. Um menor conta que foi preso, fugiu do orfanato e espera a oportunidade de tentar de novo a travessia clandestina. O dono de um restaurante fala de prisões cotidianas de imigrantes. Um casal de norte-americanos brancos diz ter medo de que os mexicanos tragam a varíola e que está se armando para recebê-los a tiros, caso tentem atravessar a fronteira passando por seu terreno.

A composição do filme é parecida com a de *Sud*. Além das entrevistas, há uma série de planos fixos, que mostram o dia-a-dia na fronteira: a cidade com seu campo de futebol, crianças brincando, pessoas na paisagem deserta e, principalmente, o muro, *leitmotiv* do filme. São quadros silenciosos e calmos, no interior dos quais a fala dos entrevistados encontra ressonância. Somente o muro, filmado com insistência, em planos fixos e em *travellings*, inspira o medo. O *travelling* reiterado encontra aqui uma função narrativa semelhante à que vimos em *D'Est* e em *Sud*. Ele fala do indizível, do nada que Akerman busca com insistência. Dentro do carro, a câmera faz vários *travellings* laterais para mostrar o muro. E é dessa repetição que nasce a seqüência que se segue, momento chave do filme, esclarecedor do alcance do método ascético de Akerman.

Numa de suas filmagens noturnas, a equipe de Akerman encontrou no deserto um grupo de oito jovens, moças e rapazes, que tinham sido abandonados pelo coioite e que estavam perdidos, com frio, fome e sede. Sem filmar esse encontro perto da fronteira, a equipe os reconduziu a uma pousada e deu-lhes comida e bebida. A seqüência, filmada em plano único, começa já depois desse lanche, quando um rapaz que se encontra na cabeceira da mesa, ao fundo do quadro, agradece o gesto da equipe e lê para a câmera um texto que escreveu sobre a vida do clandestino, sobre o que pode acontecer-lhe ao buscar a oportunidade de uma vida melhor. Como se quisesse deixar uma prova da passagem do grupo pela fronteira, ele cita nominalmente cada um de seus companheiros e informa que eles são ilegais e que não têm documentos nem dinheiro. Ele termina pedindo a Deus que os proteja e que perdoe suas ofensas, como se estivesse fazendo uma última prece. Em primeiro plano, à direita do quadro, um outro rapaz enxuga discretamente as lágrimas. Akerman não pergunta nada a esses jovens. Ela apenas ouve, fora de campo, a leitura do texto. A mão estendida ao grupo de clandestinos é mais um gesto silencioso de um cinema

que não quer informar, mas apenas compartilhar o sofrimento das pessoas filmadas. Na escuta solidária de Akerman ecoam as palavras de Agamben sobre o “mutismo essencial” de um cinema do gesto que não tem nada a dizer, que se recusa a fazer da palavra um “objeto de comunicação” (AGAMBEN, 1995: 70).

O filme deu origem a uma vídeo-instalação, *From the Other Side* (2002), disposta em três salas: a primeira com um monitor, a segunda com dezoito monitores e a terceira com uma projeção intitulada *Uma voz no deserto*. A voz do título é a de Chantal Akerman, que conta, em inglês e em espanhol, a história de David e da mãe dele. Essa mulher atravessou a fronteira e foi vista do outro lado, onde chegou a alugar um quarto e a trabalhar, fazendo biscates. Mas depois desapareceu. David vai atravessar a fronteira para tentar encontrá-la. Durante oito dias e oito noites, *Uma voz no deserto* foi também projetado ao ar livre, numa tela de dez metros de largura, colocada na fronteira do Arizona. Dos dois lados da fronteira ouvia-se a história de David e de sua mãe, contada nas duas línguas. De novo, temos aqui a reiteração como método: um filme, uma instalação nos museus e outra no deserto. Há mortos sem sepultura nesse deserto e é preciso muito mais do que um filme para inventar uma memória e para encontrar os elos de histórias, como a de Akerman, cheias de lacunas e de desaparecimentos. É preciso “dizer que há um resto” (AKERMAN, 2004: 94). É o reconhecimento desse resto que dá acesso às ruínas da memória. Pela via da repetição, potência máxima da montagem que Agamben exemplificou com a obra de Debord (AGAMBEN, 1998: 68), o cinema participa dos atos de memória. Ao mostrar para sua mãe as imagens recorrentes das lâmpadas fluorescentes na fronteira mexicana, Akerman perguntou-lhe se isso lhe fazia lembrar de alguma coisa. Ela respondeu-lhe apenas: “Por que você está me perguntando? Você sabe”.

### **A terra prometida**

Era de se esperar que esse nomadismo um dia levasse Akerman até Israel. Mas para que, se ao chegar lá, ela iria se trancar num apartamento mobiliado que alugou em Tel-Aviv, contentando-se em filmar a janela da sala, por onde se vê apenas a fachada do prédio em frente? Em *Là-bas* (*Lá*, 2006) não há mais nenhuma entrevista ou *travelling* e as únicas imagens externas são três ou quatro planos de uma praia

quase deserta. Os vizinhos em frente ao seu apartamento – um homem que cuida das plantas e uma mulher com um cigarro, que lhe faz pensar em Jeanne Dielman – ela os filma de longe, sem ser vista, mas também sem ver muita coisa. Os dias são muito claros no Mediterrâneo, o que resulta numa imagem estourada do lado de fora do apartamento, uma vez que a câmera é regulada para que o interior sombrio da sala também apareça no quadro, em primeiro plano. Além da saturação do pano de fundo, a movimentação dos vizinhos na sacada e na cobertura dos prédios é vista através das ripas de madeira da cortina da sala. E para completar, a cena é, às vezes, encoberta por uma nuvem de fumaça que escapa do cigarro da cineasta e entra no quadro. Tudo leva à abstração, na filmagem dessa janela discreta. Akerman resiste ao prolongamento narrativo. Os amigos telefonam-lhe e ouvimos, fora de campo, sua recusa em sair de casa, alegando estar doente ou ter muito trabalho. Fechada no apartamento, ela vai investir no registro dos sons fora de campo: suas conversas telefônicas, a água da torneira, a escovação dos dentes e, sobretudo, um monólogo em que se misturam lembranças pessoais de Akerman e comentários sobre suas leituras ou sobre seu cotidiano monacal em Tel-Aviv. Em *Là-bas* não há mesmo mais nada. Tudo o que resta é sua voz rouca, remoendo o passado e interpelando o presente.

Inteiramente narrado pela cineasta, *Là-bas* é um diário de viagem que conclui uma fenomenologia do rosto iniciada em *D'Est* e prolongada em *Sud* e *De l'autre côté*. A diferença é que, aqui, o rosto tornou-se invisível. Num único momento, muito breve, Akerman aparece refletida num espelho. *Là-bas* é um autorretrato sonoro, que leva a abstração da imagem cinematográfica às últimas consequências. O filme é uma sucessão de quadros vazios, compostos com um rigor geométrico que valoriza as nuances de uma superfície quase monocromática, ocre: na penumbra da sala, uma janela escura enquadrada pela câmera enquadra, por sua vez, a fachada ensolarada do prédio em frente, com suas portas e janelas. No vazio do quadro vem alojar-se a narração na primeira pessoa.

Akerman começa se perguntando por que é que a mãe do escritor israelense Amos Oz suicidou-se num dia de chuva em Tel-Aviv e por que, na mesma época, sua tia Ruth, irmã de seu pai, suicidou-se num dia de sol brando em Bruxelas. “Por que há tantos suicídios, tanto aqui como lá?” Essas duas mulheres judias

não teriam, ambas, vivido numa espécie de exílio, uma na Bélgica, outra em Israel? Akerman se pergunta sobre como teria sido se seu pai tivesse escolhido viver em Israel depois da guerra. Agora ela está em Tel-Aviv e procura “olhar Israel nos olhos”. No entanto, ela não tem, de forma alguma, a sensação de pertencer àquele país. No aeroporto, perguntaram-lhe se ela queria o carimbo israelense no passaporte, “como se isso fosse um ato de coragem”. Ela diz que não sente necessidade de exibir como um trunfo a estrela amarela, que já está profundamente inscrita em sua história e da qual, queira ou não queira, ela não escapa.

Em seus deslocamentos, do Leste ao Sul do planeta, Akerman nunca buscou a terra prometida e em *Là-bas* ela transmite o sentimento de que sua identidade judaica passa menos por Israel do que pela Polônia ou mesmo do que por Agua Prieta ou por Jasper. Seu território é o cinema, onde ela sempre praticou uma geografia política diametralmente oposta à geopolítica sionista e sua lógica de expansão territorial. Na obra de Akerman a ocupação do espaço é, ao contrário, uma ética radical da delimitação, praticada desde seu primeiro filme, rodado em Bruxelas, numa locação única, um pequeno apartamento, como esse de Tel-Aviv. Mesma tática da locação reduzida ao estritamente necessário em *Jeanne Dielman*, onde a concentração espacial faz com que o mínimo gesto cotidiano traga à superfície da imagem o tremor de um abalo sísmico imperceptível. A terra prometida de Akerman é o terreno da memória, irremediavelmente lacunar, lugar para sempre perdido e buscado em cada filme. Daí a inutilidade de filmar Israel e seu projeto sionista de uma memória restaurada a qualquer preço. As errâncias que o cinema de Akerman retrança clamam sempre pela abolição das fronteiras, sejam quais forem.

Benjaminianos no método, seus filmes mostram que a História, embora nunca seja a mesma, é feita de continuidades, de sobrevivências do passado, bem mais do que de rupturas. Em cada tragédia contemporânea filmada por Akerman, nos diferentes lugares da terra, vai ecoar o apelo dos mortos do Holocausto. Seus filmes retraçam para o povo judeu um território, enfim, compartilhado, comum, distinto de Israel, território isolado e militarizado, sem alteridade possível. Graças a uma “escuta flutuante”, passamos, sem transição, das vítimas do desmantelamento da União Soviética aos sobreviventes dos campos de concentração, e desses últimos, às novas formas de



racismo e de colonialismo nos Estados Unidos. Sua mãe passou a vida remoendo uma ausência irremediável e esse gesto se prolonga indefinidamente em cada um de seus filmes. É por isso que, em Tel-Aviv, para dizer esse passado doloroso, é preciso se fechar num apartamento e recusar a imagem fácil “Israel *versus* Palestina”. Ela saiu para comprar cigarros e se deparou com os estilhaços de uma bomba que havia explodido a poucos metros de seu apartamento, matando quatro pessoas e ferindo cinquenta. Ela não filma nada disso e diz apenas que não gosta de ver a praia pela janela, porque foi lá que a bomba explodiu. A ausência de imagem é uma forma de luto, de piedade pelos mortos, sejam eles israelenses ou palestinos. Ao seu modo, *Là-bas* é uma obra fiel ao Antigo Testamento. Não porque a imagem seja proibida, mas porque mostrar o que já se conhece é cair numa representação que não comove mais o coração enrijecido do espectador. Akerman disse uma vez que um filme sobre o Oriente Médio, como pensou em fazer depois de *D’Est*, teria que ser um filme sobre a impossibilidade de fazê-lo, ou seja, um filme sem imagem. Diante de um êxodo que se alastra, Akerman freia nossa pulsão escópica, lembrando que os olhos servem também para chorar.

## Referências

- AGAMBEN, George. *Moyens sans fins. Notes sur le politique*. Paris: Editions Payot & Rivages, 1995.
- AGAMBEN, George. *Image et mémoire*. Hoëbeke, 1998.
- AGAMBEN, George. *Ce qui reste d’Auschwitz. L’archive et le témoin. Hommo Sacer III*. Paris: Editions Payot & Rivages, 2003.
- AKERMAN, Chantal. *Chantal Akerman: D’Est, au bord de la fiction*. Paris: Editions du Jeu de Paume, 1995.
- AKERMAN, Chantal. *Autoportrait en cinéaste*. Paris: Cahiers du cinéma & Centre Pompidou, 2004.
- AKERMAN, Chantal. *Chantal Akerman. Moving Through Time and Space*. Blaffer Gallery, the Art Museum of the University of Houston, 2008.
- AKHMATOVA, Anna. *Requiem*. Paris: Les Editions de Minuit. Traduit du russe par Paul Valet, 1991.
- BOLTANSKI, Christian. *Histoires d’Amérique et D’Est*. In: AKERMAN, Chantal. *Autoportrait en cinéaste*. Paris: Cahiers du cinéma & Centre Pompidou, 2004, p. 202.
- DELEUZE, Gilles. Les Indiens de Palestine. In: *Deux regimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*. Edition préparée par David Lapoujade. Paris: Les Editions de Minuit, 2003.

DIEUTRE, Vincent. *Sud*. In: AKERMAN, Chantal. *Autoportrait en cinéaste*. Paris: Cahiers du cinéma & Centre Pompidou, 2004, p. 211.

LEVINAS, Emmanuel. *Totalité et infini*. Paris: Kluwer Academic-Livre de Poche, 1998 (1971).

RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Les Editions du Seuil, 2000