

# DE V I R es

C I n e m a e H u m a n i d a d e s

# CHANTAL

V.7 N.1 JAN/JUN 2010 ISSN 1679-8503



# De V I R es

C I n e m a e H u m a n i d a d e s

**ORGANIZAÇÃO DOSSIÊ CHANTAL AKERMAN**

Roberta Veiga

**CONSELHO EDITORIAL**

Ana Luíza Carvalho (UFRGS)  
Cláudia Mesquita (UFMG)  
Cristina Melo Teixeira (UFPE)  
Consuelo Lins (UFRJ)  
Cornélia Eckert (UFRGS)  
Denilson Lopes (UFRJ)  
Eduardo Vargas (UFMG)  
Ismail Xavier (USP)  
Jair Tadeu da Fonseca (UFSC)  
Jean-Louis Comolli (Paris VIII)  
João Luiz Vieira (UFF)  
José Benjamin Picado (UFBA)  
Leandro Saraiva (UFSCAR)  
Márcio Serelle (PUC/MG)  
Marcius Freire (Unicamp)  
Maurício Lissovsky (UFRJ)  
Maurício Vasconcelos (USP)  
Patrícia Franca (UFMG)  
Phillipe Dubois (Paris III)  
Phillipe Lourdou (Paris X)  
Réda Bensmaïa (Brown University)  
Regina Helena da Silva (UFMG)  
Renato Athias (UFPE)  
Ronaldo Noronha (UFMG)  
Sabrina Sedlmayer (UFMG)  
Silvina Rodrigues Lopes (Universidade Nova de Lisboa)  
Stella Senra  
Susana Dobal (UnB)  
Sylvia Novaes (USP)

**EDITORES**

Anna Karina Bartolomeu  
André Brasil  
César Guimarães  
Carlos M. Camargos Mendonça  
Mateus Araújo Silva  
Roberta Veiga  
Ruben Caixeta de Queiroz

**CAPA E PROJETO GRÁFICO**

Bruno Martins  
Carlos M. Camargos Mendonça

**EDITORIAÇÃO ELETRÔNICA**

Leonardo Ruas  
Pedro Célio

**COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO**

Prussiana Fernandes

**REVISÃO - PORTUGUÊS**

Irene Ernest Dias

**CURADORIA DE IMAGENS**

Conceição Bicalho

**IMAGENS**

Cristiano Dias (*págs. 24, 68*)  
Elias Mol (*pág. 150*)  
Guilherme Cunha de Melo Franco  
(*págs. 4, 5, 36, 112, 166*)  
Mauro Henrique Portela Tavares  
(*págs. 14, 60, 94*)  
Thyer Machado (*pág. 18*)

**APOIO**

Grupo de Pesquisa *Poéticas da Experiência*  
FAFICH – UFMG

**IMPRESSÃO**

Única

**TIRAGEM**

500

Publicação da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH)

Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

Programa de Pós-Graduação em Comunicação

Programa de Pós-Graduação em Antropologia

Avenida Antônio Carlos, 6627 – Pampulha 31270-901 – Belo Horizonte – MG Fone: (31) 3409-5050

D 495 DEVIRES – cinema e humanidades / Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich) – v.7 n.1 (2010) –

Semestral  
ISSN: 1679-8503

1. Antropologia. 2. Cinema. 3. Comunicação. 4. Filosofia. 5. Fotografia. 6. História. 7. Letras. I. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

## Sumário

- 7 Apresentação  
*Roberta Veiga*
- Dossiê: Chantal Akerman**
- 14 Artista sem modelo  
*Dominique Paini*
- 18 *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*,  
de Chantal Akerman  
*Janet Bergstrom*
- 24 O Fluxo e o Quadro  
*Youssef Ishaghpour*
- 36 O índice corroído: liminaridade em *Je tu il elle*  
*Ivone Margulies*
- 60 A propósito de *D'Est*  
*Chantal Akerman*
- 68 Quantos quadros cabem no enquadramento de uma janela?  
*Roberta Veiga*
- 94 Cartografias do Êxodo  
*Anita Leandro*
- 112 De encontros e fronteiras  
*Carla Maia*
- 138 Fotograma comentado - Amor de filha (*Toute une nuit*, 1982)  
*Mateus Araújo Silva*
- Fora-de-campo**
- 150 Catástrofe do sentido e urgência da montagem: o Brasil  
em três fotogramas alemães dos anos 1930  
*Mauricio Lissovsky e Thais Blank*
- 166 Estética da desintegração: Matthias Müller filma Brasília  
*José Gatti*
- 184 Normas de publicação









## Apresentação

No rastro dos dossiês monográficos dedicados anteriormente a cineastas particulares (Jean-Luc Godard, Pedro Costa, Jean Rouch), a revista *Devires* consagra agora um dossiê com nove textos à obra fílmica de Chantal Akerman, uma das cineastas mais importantes da Europa dos anos 70 para cá. Tardia, esparsa e até recentemente indigna da importância de seu trabalho, sua recepção no Brasil ganhou impulso nos últimos anos graças a duas retrospectivas no 10º *forumdoc.bh* (Belo Horizonte, novembro de 2006) e no Centro Cultural Banco do Brasil (São Paulo, Rio e Brasília, março de 2009). Dos quarenta filmes realizados pela cineasta belga, dez foram exibidos em Belo Horizonte em 2006 e vinte puderam vê-lo nas três outras cidades em 2009, num desdobramento bem-sucedido da iniciativa anterior. Com o presente dossiê, esperamos contribuir para a discussão de seus filmes, conjugando traduções de estudiosos akermanianos mundialmente reconhecidos com ensaios inéditos de autores brasileiros.

Cada um dos textos que compõem este dossiê restitui à sua maneira a singularidade do gesto que distingue a obra da diretora. Se acompanharmos alguns dos fios que os unem, encontraremos diferentes tropos aos quais os filmes de Akerman conduzem: mobilidade e exílio, judaísmo e desenraizamento, passagens e repetições, corpos e espaços. Mas o fio principal que faz convergir tais tropos é o que leva às modulações do *lugar de resistência* que o trabalho da cineasta belga ensejou dos anos 70 até hoje. Desde os primeiros curtas, o cinema de Akerman resiste às forças que buscam neutralizar sua natureza inventiva e reflexiva, sua capacidade de pensar constantemente sobre a forma, deslocando (ou compelindo) seus limites.

Os filmes dos anos 70 fizeram de Chantal Akerman um acontecimento do cinema feminista de vanguarda. Leituras feministas apontavam para uma noção de resistência. De um lado, tal noção surgia por um viés ideológico, para o qual o encenar dessa mulher, como diretora e personagem, representava a ruptura com o patriarcalismo. De outro, a perspectiva psicanalítica perseguia a representação do desejo feminino como uma ausência que o discurso da cineasta, por sua economia expressiva exígua, parecia fazer ressoar. A resistência formal de Akerman à inteireza das narrativas, encadeadas e plenas de sentido, propiciava a busca pelos modos como a mulher falava por si mesma.

Mediadora fundamental desse debate, a revista americana *Camara Obscura*, nascida em 1976, defendeu o contracinema ao identificar as figurações do feminino no modo pelo qual os filmes experimentais, feitos ou protagonizados por mulheres, rompiam as convenções do cinema ilusionista. Além da obra de Chantal Akerman, a revista contribuiu para colocar em discussão nos EUA o cinema de Marguerite Duras e Yvonne Rainer. A *Devires* rende uma homenagem a *Camara Obscura* com a tradução do texto de Janet Bergstrom, “Jeanne Dielman, 23 quai de Commerce, 1080 Bruxelles”, de Chantal Akerman, publicado em 1977, ainda no calor do lançamento do filme e da própria revista. Apesar da constante recusa de Akerman a associar seus filmes à causa das mulheres ou a qualquer outra, *Jeanne Dielman* (1975) é recebido nesse cenário como um filme de perspectiva claramente feminista. Os três dias da rotina de uma viúva de classe média, vistos por uma câmara fixa e distante, exibiam com frieza e firmeza a “mediocridade à qual as mulheres vinham sendo condenadas há séculos” (*Camara Obscura*, 1976).

Um ano antes, *Je tu il elle* (1974) já havia proposto outra visão do feminino, alargando concepções tradicionais de gênero e sexualidade. A longa sequência do sexo entre duas mulheres, rigorosamente enquadrada e protagonizada pela própria diretora, levantou controvérsias em torno do realismo, e discussões que iam da ternura à pornografia. Em seu excesso e sua duração, tal sequência parecia subverter a representação do corpo feminino promovida pelo espetáculo voyeurista mais corrente. O artigo de Ivone Margulies, “O índice corroído: liminaridade em *Je tu il elle*”, detalha como o projeto minimalista da diretora leva a uma despossessão do sujeito e liquefaz os

lugares fixos de representação de homem e mulher, propondo uma subjetividade relacional. Se a vida privada da mulher, não só em *Je tu il elle*, mas também em *Jeanne Dielman*, alcançava sua dimensão política era porque a identidade se vinculava à forma e com isso parecia bem mais fluida do que os discursos, até então, davam conta de dizer. Para responder como a mulher fala, era preciso olhar o mecanismo mesmo do filme.

Dos anos 80 em diante, Akerman consolida seu lugar na renovação do cinema moderno europeu. *Toute une nuit* (1982), discutido por Mateus Araújo Silva na nossa tradicional seção do Fotograma Comentado (sob o título “Amor de filha”), resiste à continuidade espaço temporal e convida ao puro movimento de amantes anônimos em uma noite de verão em Bruxelas. O filme é uma coleção de mini-historietas de situações amorosas que retomam clichês românticos descontextualizados dos enredos ficcionais que os fomentam. Picotados e repetidos, eles esperam ser preenchidos por uma memória qualquer. O que une essa coleção é a troca afetiva, os gestos e o ritmo dos corpos, que engajam o espectador mais pelo tempo do que pelo espaço narrativo.

Se já nos anos 70 o caráter autobiográfico das obras de Akerman não cabia em nenhuma definição estreita - como indicam as menções a *News from home* (1976) em alguns dos artigos aqui publicados -, nas décadas seguintes esse caráter se estende. A subjetividade feminina ligada à memória da diretora transborda e se liga a uma memória coletiva, à história de uma geração judia cujos pais viveram as agruras da Segunda Guerra: os campos de concentração. Resistir é enfrentar, a cada filme, essa memória que chega em frangalhos. É torná-la obra.

Em *D'Est* (1993), Akerman vai a vários países do Leste Europeu, dentre os quais a Polônia, em que seus pais viveram até a Segunda Guerra. Essa viagem de retorno é uma quase volta às raízes, uma autobiografia indireta. Aqui é o belíssimo texto “A propósito de *D'Est*”, da própria Chantal Akerman, que nos convida a refletir sobre a resistência como uma busca incessante por uma história que não lhe foi contada, mas que ela supunha saber e ao mesmo tempo não sabia. O Leste representa o signo sem referência, o construto imaginário sem correlato geográfico. Na paisagem *D'Est* não há imagens do judaísmo, nem relatos. Distante, a câmara segue sem destino os prosaicos detalhes cotidianos dos lugares por onde Akerman passa. Uma história

passada se projeta nas muitas faces impassíveis e espaços aleatórios que ela filma e que poderia continuamente filmar.

Seguindo essa perspectiva, encontramos o artigo “Cartografias do êxodo”, no qual Anita Leandro, ao relacionar os “documentários ficcionais” de Akerman, *D’Est, Sud* (1999), *De l’autre côté* (2002) e *Là-bas* (2006), exhibe, entre as várias passagens, aquela mais tênue entre uma escrita de si e a história maior das “tragédias contemporâneas”. Para a autora, por meio do crime racista ocorrido no Texas, dos atentados em Tel Aviv, ou da imigração ilegal mexicana nos EUA, tais documentários fazem “ecoar o apelo dos mortos do Holocausto”. Em “De encontros e fronteiras”, Carla Maia recolhe em *De l’autre côté* várias imagens e vozes, indicando que mediante estratégias próprias ao documentário, Akerman refaz a ideia de fronteira geográfica, que será não apenas aquela que separa o México dos EUA, mas também aquela que se interpõe entre quem filma e quem é filmado. Nessa fronteira, que é também um encontro, o tempo, como experiência na e com a imagem, é a resistência. O tempo do outro, daquele que fala, reflete no gesto documental a opção formal pela duração que caracteriza toda a obra de Akerman.

Em *Là-bas*, a mobilidade, as paisagens e as fronteiras permanecem, pois permanece o impulso que coloca em movimento essa busca incessante de si que, para Laura Mulvey, torna o trabalho da cineasta inseparável de sua vida e transforma sua vida em um vigoroso material cinematográfico. Porém, em *Là-bas* essa procura de Akerman por outras paisagens que lhe tragam as imagens do passado no presente - que a aproxime por intermédio de outras vidas, menores, condenadas, expropriadas, dos vestígios dos campos de concentração - volta-se para o espaço privado e reduzido. Como proponho em meu texto, “Quantos quadros cabem no enquadramento de uma janela?”, nesse filme a diretora/personagem move-se entre quatro paredes, sem nunca se mostrar por inteira. A resistência é o exílio: esse tropos que, por lhe ser distante e familiar, precisa ser reencenado cinematograficamente.

Youssef Ishaghpour nos diz, de modo exemplar, em seu artigo “O fluxo e o quadro”, que Akerman impõe grades ao mundo, fixa o movimento, fragmenta a subjetividade, ao exercitar na forma o *aparatus* fundante do cinema: a reprodução técnica. Enquadrar é valorizar cada borda do quadro, esculpir o tempo nas imagens e colocá-las à distância repetidamente. Se

o gesto minimalista, do qual nos fala Margulies, que surge em *La chambre e Hotel Monterey*, de 1972, se estende até *Là-bas*, de 2006, é porque ele se faz numa tensão: o que lhe escapa, “o rio arrastado pelas imagens”, o fluxo, e a prisão à qual Chantal se submete para reter, reconhecer e dar concretude. Essa prisão é física, ela é o apartamento, figura que Dominique Paini evoca no seu breve ensaio “Artista sem modelo”, e é também formal, está lá no rigoroso enquadramento que determina toda a obra. Resistir é um exercício da forma.

*Roberta Veiga*

**Chantal**

**A k e r m a n**





# Artista sem modelo<sup>1</sup>

DOMINIQUE PAINI

Ensaísta, programador, curador, distribuidor e produtor de cinema  
Foi Diretor da *Cinémathèque Française*

1. Publicação original: "Artiste sans modèle". In : VVAA, *Chantal Akerman, autoportrait en cinéaste*. Paris: Cahiers du Cinéma / Centre Pompidou, 2004, p.171.

2. No original, "...Chantal Akerman rassura".

Para minha geração, que veio logo depois da *Nouvelle Vague*, Chantal Akerman foi uma garantia<sup>2</sup>. Ela nos convenceu nos anos 70 de que o cinema moderno não morreria e de que tínhamos razão em acreditar que esta pós-*Nouvelle Vague* formada por Jean Eustache, Philippe Garrel e ela - reunida no filme de Garrel, *Les ministères de l'art* - prolongava os insolentes anos 60.

Mas isto não é tudo. Desde então, Chantal Akerman tem sido, com Godard, Raoul Ruiz e Chris Marker, a artista que mais contribuiu para borrar as fronteiras do cinema com as outras artes.

Sem nunca deixar de ser inteiramente cineasta, ela se arriscou a *instalar* suas imagens numa galeria de arte contemporânea, como em sua magnífica montagem de *D'Est* exposta em Minneapolis e no *Jeu de paume* (Paris) em 1995. Além disso, ela escreve admiravelmente, interpreta à voz nua seus textos, consagra vídeos a artistas plásticos e coreógrafos...

Como apreender uma cineasta que revela uma tal diversidade ao longo de toda a sua carreira? A qual modelo podemos remeter uma obra em que cada filme parece, à primeira vista, tão distante daquele que o precedeu? Paradoxalmente, o modelo do cineasta hollywoodiano clássico lhe conviria: Lubitsch ou Borzage fizeram de tudo: comédias, policiais, aventuras exóticas, dramas históricos, filmes burlescos.

Opor-se ao filme anterior, eis o que poderia no fundo caracterizar os filmes desta cineasta, que no entanto busca a similitude, a repetição, a homo-sentimentalidade, as vertigens do mesmo.

*D'Est* e *Sud* se parecem e se opõem ao mesmo tempo, ligando *Un divan à New York* e *La captive*. Estes dois filmes constituem de resto os dois pontos cardinais de sua concepção "psico-geográfica" da união amorosa: um casal se funde apesar da distância geográfica, um outro se distende numa espécie de clausura. Tudo se opõe, portanto, e tudo se amarra por uma forte marca estilística. Trata-se na verdade de uma das propostas mais dialéticas do cinema moderno, na qual os apartamentos oferecem angustiantes resoluções cenográficas de contradições existenciais. Chantal Akerman inventou um moderno *kammerspiel*, tão engraçado e trágico quanto em Lubitsch ou Strindberg, outros virtuosos da dramaturgia de apartamento.

Este "baixo contínuo" imobiliário, de filme a filme, autoriza variações excepcionais entre os gêneros do cinema moderno: o filme sobre arte (sobre Jean-Luc Vilmouth, sobre Pina Bausch), a

confissão ou o diário íntimo (*News from home*), o *expanded cinema* (a instalação de *D'Est*). Além disso, Chantal Akerman revisita os gêneros clássicos, de modo crítico e admirativo ao mesmo tempo: a *Sophisticated Comedy* com *Un divan à New York*, a comédia musical com *Golden eighties* ou *Tout une nuit*, o burlesco com *J'ai faim, j'ai froid*, etc.

Uma cineasta que se arrisca de tal modo no desconhecido deve conservar um ponto sedentário, ainda que este seja apenas imaginário e metafórico, embora em parte real: o apartamento.

Mas quem poderia imaginar que a cineasta de *Sud*, documentário “conceitual” que mergulha no sul profundo dos Estados Unidos e traz dali um filme lírico e engajado, direto e contemplativo, ia oferecer em seguida, sem alarde, *La captive*, romântica adaptação de *La prisonnière* de Proust, bebendo no mais profundo da cultura européia?

Este ir e vir de um lugar ao outro, das fronteiras geopolíticas ao apartamento íntimo, do documentário à ficção, prova que Chantal Akerman segue sendo uma das artistas mais exemplares do cinema atual.

Não cansamos de elogiá-la. Suas inclinações plásticas e sua palavra desenvolta, sua firmeza intelectual e sua terna fidelidade, sua vontade e seus dons, tudo nela merece a maior admiração.

*Tradução de Mateus Araújo Silva*



# ***Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles, de Chantal Akerman***<sup>1</sup>

JANET BERGSTROM

Professora no *Cinema & Media Studies Program* na *University of California, Los Angeles* (UCLA)

*Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* é um filme que parece absolutamente claro em uma sessão. Durante três horas e vinte minutos observamos três dias na vida de uma viúva belga de classe média, interpretada por Delphine Seyrig, que vive em um pequeno apartamento com o filho de 16 anos. Ela passa a maior parte de seu dia sozinha no apartamento, executando uma série interminável de tarefas domésticas que inclui, todas as tardes, prostituição. Ao contrário dos filmes mais metaforicamente organizados de Yvonne Rainer e Jackie Raynal, nos quais os elementos das sequências ou da construção do enquadramento permitem um rearranjo dessas unidades na ressignificação do filme, aqui o sentido do filme depende muito mais da progressão rigorosa e cronológica dos eventos. Cada tarefa – e seus habituais movimentos – é seguida por outra, numa rotina que no segundo dia já é familiar – a exatidão e eficiência dos gestos de Jeanne, o quase silêncio que nos permite reconhecer o som dos saltos altos quando ela anda de um lado para outro no apartamento, o barulho da água escorrendo na pia, das portas do armário se abrindo e fechando. A sucessão linear dos eventos é tão rigidamente descrita – cada passo na preparação do café pela manhã, por exemplo, cada passo na produção de um jantar, das compras no supermercado à lavagem das louças e sua arrumação nas gavetas e armários – que quando Jeanne não penteia novamente seus cabelos com a usual exatidão, após a saída do segundo cliente do dia, isso significa que sua ordem foi rompida. Então ela encontra as batatas queimadas. A aceleração gradual de atos falhos em seus gestos segue-se até a terceira tarde, quando Jeanne mal é capaz de reconhecer sua rotina. Finalmente, nos é permitido testemunhar a “cena erótica” – uma tomada do alto da face contorcida de Jeanne, seu corpo coberto por um homem. Quando a cena acaba, com silêncio e economia característicos, ela o apunhala com uma tesoura. O plano final dura um longo tempo – Jeanne sentada na mesa da sala de jantar em silêncio e na penumbra, a luz de fora tremeluzindo pelo quarto que nos é familiar em cada detalhe.

A economia da enunciação das imagens combina os movimentos de Jeanne e a escassez da trilha sonora. A câmera está quase sempre a meia distância das personagens. Os planos são longos, frontais e fixos. Há pouquíssima variação no posicionamento da câmera durante o filme. O fato de cada um dos poucos cômodos do apartamento ter dois ou três lugares de onde a câmera invariavelmente olha garante um campo estável e médio

– o espaço de um cômodo e de seus objetos – no qual os atores se movem. Os gestos que esses olhares nos permitem ver assumem o lugar dos eventos narrativos convencionais. Ao repensarmos *Jeanne Dielman*, o fato da prostituição e a visão do assassinato, em alguns aspectos, se igualam em importância às muitas imagens convencionalmente menos importantes: Jeanne descascando batatas; Jeanne amassando a carne moída crua para fazer o bolo de carne. Essas imagens carregam um alto grau de ansiedade à medida em que a ficção avança. Cada tarefa é como uma unidade narrativa delimitada, ainda que naturalmente conectada, o que representa uma reprodução obsessivamente precisa, em duração e detalhe, de seu equivalente naturalístico. O fato de vermos esses movimentos em sua duração real aumenta gradativamente nossa atenção para a sua construção e sua importância. Esses são eventos normalmente omitidos ou colocados no pano de fundo dos filmes. Há elipses, mas elas são deslocadas em relação ao cinema dominante. Por exemplo, temos uma tomada em plano médio de Jeanne se lavando na banheira (um plano frontal da banheira, com ela de perfil); na sequência não a vemos sair do banho e colocar a roupa. A imagem é retomada quando ela já está parcialmente vestida com sua combinação e saia. As duas primeiras cenas de prostituição são omitidas; vemos apenas portas se abrindo e fechando. E, como Claire Johnston assinalou, o evento essencial que determina o curso da ficção é omitido tanto espacial quanto diegeticamente.

A tentativa é recontar o enredo passo a passo, como se a clareza da sucessão de gestos e omissões carregasse consigo uma compreensão da força do filme e de sua importância para a produção cinematográfica feminista. Não é apenas o fato de os gestos de uma mulher, e de o tipo geralmente considerado (e reproduzido) como não dramático e desinteressante, serem os focos inesperados de atenção que faz de *Jeanne Dielman* um filme importante. De fato, o que significa dar essa minuciosa atenção a uma mulher discreta e quase totalmente definida por seu papel? Jeanne, constantemente presente na imagem, virtualmente excluiu a si mesma de suas atividades diárias, que são todas realizadas para seu filho, para o lugar simbólico do homem, do Pai; a prostituição confere a seus clientes, econômica e estruturalmente, o lugar do marido morto.

O problema central no cinema e na literatura feminista agora é este: é possível para a mulher expressar seus próprios desejos? Quem fala quando ela fala? Em *Film about a woman who...* (1974), de Rainer, por exemplo, os pensamentos da mulher são narrados em *off* pela voz de um homem. A mulher é apartada de sua

própria linguagem. Ela é literalmente dita pelo homem. Em *Jeanne Dielman* o problema é manifesto por meio do silêncio diegético. Embora a repressão da voz feminina seja naturalizada pela ficção – Jeanne passa maior parte de seu tempo sozinha, e ela e seu filho precisam de poucas palavras para manter a relação entre eles –, a duração, tanto dos planos quanto da ficção, e a falta de variação na enunciação das imagens funcionam no sentido de desnaturalizar essa repressão. (O mesmo pode ser dito sobre os movimentos “instintivamente” precisos de Jeanne. Eles são naturalizados pela ficção e desnaturalizados pela duração). O som da voz da diretora é também ausente, diferente do sussurro modelador de Godard em *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (*Duas ou três coisas que eu sei dela*, 1967), por exemplo, e diferente da escolha de Akerman por si mesma em *Je tu il elle* (1974) e *News from home* (1976).

O discurso controlador é construído por olhares, não por vozes. Opera-se uma dialética entre quem olha (câmera/diretor) e o que está sendo olhado (ações e espaço das personagens). Ao contrário da rede de olhares da maioria dos filmes, que é mediada predominantemente por *eye-line matches*<sup>2</sup> e outras formas de edição que preservam a continuidade espaçotemporal, a lógica entre aquele que vê e o que é visto, nesse filme, vai além da ficção. O sistema das tomadas subjetivas é eliminado e, junto com ele, a lógica da montagem espacial racionalizada pelo interesse de vários personagens. A lógica de organização dos planos reverte-se para a câmera e quem marcadamente a controla, uma cineasta feminista.

Há aqui uma separação entre personagem e diretora, dois discursos, dois modos do feminino: o feminino *manquéé*, aculturado pelo patriarcado, e a feminista que está ativamente olhando para as condições objetivas de sua opressão – seu lugar na família. É a ausência do contraplano que garante a separação dessas lógicas. O olhar da câmera não pode ser construído como o olhar de nenhuma personagem. Seu interesse se estende para além da ficção. A câmera apresenta a si mesma, em sua imparcialidade e previsibilidade, tal qual a precisão de Jeanne. Ainda assim, a câmera segue sua lógica por todo o tempo; a ordem de Jeanne é rompida e, com o assassinato, o texto atinge o seu desfecho lógico, uma vez que Jeanne, então, pára por completo. Se Jeanne destruiu simbolicamente o falo, a ordem deste ainda permanece visível em seu entorno.

Alguém poderia objetar que o conhecimento do jogo entre diretora e personagem encontra-se fora do texto do filme. Como alguém poderia saber, a partir do filme ele mesmo, que seu olhar controlador era feminista? Mas poderia alguém ignorar

2. Montagem que estabelece relações espaciais coerentes entre as posições das personagens com base na direção dos olhares em uma sucessão de planos.



que é a voz do cineasta que narra em *2 ou 3 choses que je sais d'elle*, em *Numéro deux* (1975), ou em *Ici et ailleurs* (1976)? Esse conhecimento é parte do texto.

Outro tipo de resposta apontaria para pesquisas que vêm sendo realizadas na tentativa de descrever os elementos e as relações contextuais de um discurso especificamente feminista. Discurso, tal como é usado aqui, não se refere apenas à fala (não é equivalente ao diálogo das personagens femininas), mas a uma lógica das ações, a princípios de coerência e pontos de ruptura por meio dos quais as audiências compreendem as ficções. Se podemos ou não ser específicos sobre “quem fala” em um texto, se a voz do patriarcado ou a voz do feminismo, seja o “feminino” biológico ou cultural, os termos da presente pesquisa, embora controversos e ainda intuitivos em grande medida, vão claramente além de uma análise temática/estilística das escritoras e cineastas mulheres. Nem todas as mulheres proferem (encenam) um discurso feminino. Um dos problemas nesse caso é que existem pouquíssimos trabalhos produzidos por mulheres que têm a consciência social do feminismo, e que estejam especificamente tentando romper com as formas dominantes de expressão.

*Jeanne Dielman* nos leva para o interior de um discurso dos olhares das mulheres, de um ponto de vista feminino. É a qualidade e o interesse do olhar controlador que fazem *Jeanne Dielman* se destacar formalmente como feminista, e não qualquer característica formal em particular, tal como a ausência de contraplano ou a duração. Que esse discurso seja realizado em silêncio contribui para sua eloquência. Quem saberia como uma linguagem feminina não alienada iria soar? Sabemos que *Jeanne Dielman* foi feito em um ambiente feminino: a diretora, a atriz principal, a cinegrafista, a equipe era toda de mulheres. O olhar da câmara/diretora é permissivo, na medida em que concede a Jeanne seu espaço e o tempo necessário para completar suas ações. Akerman disse: “Essa era a única maneira de fazer esse filme – evitar cortar a mulher em cem pedaços, evitar cortar a ação em cem partes, olhar cuidadosamente e ser respeitosa. O enquadramento foi planejado para respeitar o espaço dela, ela e seus gestos no interior do quadro”. Mas é um olhar tão obsessivo em seu interesse quanto Jeanne em seus movimentos. *Jeanne Dielman* é a imagem do velho visto ativamente, com fascinação. *La jouissance du voir* não é negada.

*Tradução de David Fonseca e Roberta Veiga*

Cristiano Dias



# O Fluxo e o Quadro<sup>1</sup>

YOUSSEF ISHAGHPOUR

Doutor em Cinema pela *Université Sorbonne Nouvelle - Paris III*

Professor da *Université Paris V – René Descartes*

**Resumo:** Traduzido do volume influente *Cinéma contemporain: de ce côté du miroir*, publicado pelo autor em 1986, o ensaio propõe uma interpretação de conjunto da obra de Chantal Akerman até aquele momento, concentrando seu exame em 5 dos longas da cineasta: *Je tu il elle* (1974), *Jeanne Dielman* (1975), *News from home* (1976), *Les rendez-vous d'Anna* (1978) e *Toute une nuit* (1982), sem deixar de considerar, pontualmente, outros de seus filmes. Em sua abordagem, o autor articula uma análise de aspectos formais dos filmes (trabalho com o espaço, enquadramentos, construção da narrativa, esvaziamento dos roteiros e da dramaturgia) com certas figuras da subjetividade que eles construiriam e dariam a ver.

**Palavras-chave:** Chantal Akerman. Reprodução técnica. Quadro. Fluxo. Subjetividade.

**Abstract:** Translated from Ishaghpour's seminal book *Cinéma contemporain: de ce côté du miroir*, published in 1986, this essay presents an overall interpretation of Chantal Akerman's work until that moment. It is focused on 5 of her feature-films: *Je tu il elle* (1974), *Jeanne Dielman* (1975), *News from home* (1976), *Les rendez-vous d'Anna* (1978) and *Toute une nuit* (1982). Other movies are pointed out as well. In his approach, the author combines the analysis of formal elements (the use of space, the framing, the construction of narrative, and the deflation of plot and dramaturgy) with certain figures of subjectivity that would be engendered and made visible by those elements.

**Keywords:** Chantal Akerman. Technical reproduction. Frame. Flux. Subjectivity.

**Résumé:** Traduit de l'important volume *Cinéma contemporain: de ce côté du miroir*, publié par l'auteur en 1986, l'essai propose une interprétation d'ensemble de l'oeuvre de Chantal Akerman jusqu'à ce moment, en concentrant son examen sur 5 longs métrages: *Je tu il elle* (1974), *Jeanne Dielman* (1975), *News from home* (1976), *Les rendez-vous d'Anna* (1978) e *Toute une nuit* (1982), tout en considérant aussi, ponctuellement, d'autres films de la cinéaste. Dans son approche, l'auteur analyse des aspects formels des films (travail avec l'espace, cadrages, construction du récit, raréfaction des scénarios et de la dramaturgie) en les articulant à certaines figures de la subjectivité qu'ils construiraient et donneraient à voir.

**Mots-clés:** Chantal Akerman. Réproduction technique. Cadre. Flux. Subjectivité.

“A mulher com a câmera”, deveríamos dizer. Não para invocar uma categoria inexistente – a da mulher cineasta –, ainda que a feminilidade de Chantal Akerman seja uma dimensão essencial da sua obra. Afora a obrigação de intransigência, de uma radicalidade absoluta, contrariamente às meias medidas que se podem permitir aqueles que ocupam seus lugares<sup>2</sup>, nada de comum entre Marguerite Duras e Chantal Akerman, duas cineastas mulheres entre outras. Nos referíamos antes a Dziga Vertov. Com ele, as semelhanças não faltam: um certo valor do quadro, uma certa montagem descontínua, não articulada, feita de justaposição. Ele foi sobretudo aquele que recusava o roteiro e a herança artística para o cinema. Um grande cineasta, dizia Visconti com pesar (sabendo não ser esse o seu caso), deveria ser completamente “inculto”, não trazer consigo herança histórica: a pintura, a literatura, o teatro, a necessidade da ficção e do sentido. A reprodução técnica se opõe à tradição, ela não tem passado, mas só uma vaga nostalgia, que não existe em Akerman. Ao contrário dos jovens cineastas, como Leos Carax, Akerman não se ressentiu da lembrança cinéfila, da nostalgia do cinema. A extrema juventude e a marginalidade, ao invés de lhe tornarem respeitosa para com a herança e pusilânime, levaram-na, na idade em que se aprende a ler, a afastar o que ela poderia dever aos outros. Ela nem mesmo teve, como Vertov, a vontade de destruir o Bolshoi. Nenhuma conta estética a acertar com o passado, nada de ódio, fascinação ou ressentimento. Mesmo a crise da representação lhe é desconhecida, ela está noutra e não tem que contestá-la. Esta é sua maneira de ser radical, tomando as coisas pela raiz: ela não tem memória, nenhuma outra experiência do mundo além da cinematográfica, ela está de pleno acordo com a reprodução técnica. Uma mulher com a câmera, que às vezes se filma.

De um primeiro curta-metragem realizado aos dezoito anos, *Saute ma ville* (1968), até *Toute une nuit* (1982), uma das obras primas do cinema contemporâneo, a obra de Akerman se encaminha do egocentrismo à ausência de centro, de um narcisismo primário à impessoalidade. Seus dois elementos estão ligados noutros filmes, aí incluídos os ensaios mais recentes, em que se pode ver a metamorfose de uma personalidade. Mas pouco importam aqui a psicanálise existencial e a função da obra como caminho de uma vida. Mesmo o aspecto autobiográfico prende-se à reprodução técnica, ao desaparecimento do relato que ela

1. Publicado originalmente em Youssef Ishaghpour, *Cinema Contemporain, de ce côté du miroir*. Paris: Ed. De la différence, 1986, chap.17, “Le flux et le cadre: Chantal Akerman”, p.256-266.

2. No original, “... ceux qui tiennent la place”.

promove (substituindo-o pela autobiografia), à imediatividade que ela impõe contra “a experiência”, à relação entre a imagem de reprodução e a forma primária do narcisismo.

Na porta da cozinha, onde ela se fecha em *Saute ma ville*, prepara-se para comer, cozinha e se suicida fazendo tudo explodir, Akerman colou sua fotografia, sob a qual escreveu “sou eu”. A fotografia não é da ordem do imaginário, que ela destrói; ela faz do “eu” um objeto de posse, através das suas imagens de reprodução, despojando-o de seus possíveis. O eu é sempre passado, a criança que foi e que é nas imagens, e não mais o eu ideal, o sujeito imaginário da representação que se via em Welles “diante do espelho”. O eu da fotografia, precisando da legenda para se assegurar de sua existência, é um eu ausente, nem mesmo ainda sujeito de desejo, e dependente da demanda [demande]. A reprodução técnica impõe o imediato; a imediatividade de que fala Akerman é ela mesma: o alimento, a limpeza e a cozinha, que será mediada mais tarde por uma “ficção”, assim como a imagem pelo quadro, enquanto lugar da mãe. Akerman terá dificuldade em se descolar de sua imagem e em colocar a imagem à distância. Ausência de subjetividade e de relação, ausência de relações quaisquer que sejam. Que ela masturbe o caminhoneiro em *Je tu il elle* (1974), ou que se entregue a um corpo a corpo amoroso, em três longos planos, com sua amante, nada muda. Akerman se queixa de que só se pode falar, no Ocidente, em termos de sujeito e objeto. Mas existe uma diferença entre a inexistência original de seus termos e seu desaparecimento, entre a sacralidade do Todo na pintura taoísta, a hipóstase da figura no ícone, a divindade imortal na escultura e o dispositivo do vídeo contemporâneo em que o “sujeito” inexistente se vê fragmentado e sob todos os ângulos. Lá onde havia representação e subjetividade, só existe agora seu desaparecimento, reproduzido pelas imagens. Em *Je tu il elle*, falta o tu, e também o eu, não o da demanda [demande]. E a passagem do eu a ela, à “ficção” em *Jeanne Dielman, 23 quai Du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), é apenas a passagem de uma ausência de subjetividade a uma subjetividade ausente: mundo da ausência e ausência do mundo de uma construção formal.

O formalismo de toda uma tendência da arte moderna: técnica, idéia, visão, conteúdo e forma. A visão, como projeção da obra futura e encontro entre idéia, motivo, material, técnica; conteúdo e forma como realização definitiva. A reprodução técnica suprime a diferença entre material e técnica, elimina a

visão e a substitui pelo olhar e, reproduzindo o motivo, expulsa dele a idéia que ela torna abstrata. A partir do momento em que o motivo pode ser reproduzido tecnicamente, a diferença específica da obra de arte se concentra no “fazer”, atividade criadora das formas. Não há mais natureza a revelar, manifestar, imitar ou representar. O conteúdo da obra identifica-se à idéia, a idéia com as escolhas técnicas postas no começo e exploradas para a elaboração da forma. Em Akerman estas duas possibilidades coexistem: a imediaticidade da reprodução, a dependência em relação ao que é, e ao mesmo tempo escolhas formais estritas. Depois de *Saute ma ville*, onde ela mostra que sabe fazer cinema como todo mundo, Akerman se impõe coerções formais: estas lhe servem de “roteiro”. Ela é contemporânea de *Praxis du cinéma*<sup>3</sup>. Em alguns cineastas, as exigências formais de base são mascaradas pela complexidade dos roteiros e pela impossibilidade de cumpri-las. Noutros, as escolhas técnicas resultam em filmes experimentais. Akerman tenta manter o equilíbrio. *La Chambre* (1972), onde ela se encontra ainda no centro, identifica tempo de projeção e tempo real, em três panorâmicas circulares e um movimento contrário; *Hotel Monterey* (1972) faz seguir os planos fixos separados dos quartos por *travellings* para frente e para trás no corredor, com mudanças de velocidade, distância e luz, antes da saída final. As coerções formais permitem dominar, colocar à distância a reprodução, que ficaria colada ao imediato, à pessoa da cineasta, ou se deixaria levar à contingência, à deriva, à deambulação, à improvisação. O quadro separa a imagem da coisa filmada, e a cineasta de si mesma e de seu objeto. Ele introduz o corte entre *Eu* e o *Outro* imaginário.

Esse formalismo exterior, que não é nada mais que a presença da técnica, imobilizada em quadro, o visor da câmera interposto entre o olhar e o mundo, projeta-se em *Jeanne Dielman* como vida insuportável. Em Akerman, o relato consiste apenas na imediata banalidade de um mundo que ela filma, ele é o efeito da forma sobre a reprodução. Ao mesmo tempo, o quadro não se reduz somente a um limite externo. Requerido por uma lacuna interna, o vazio, a falta de ser, ele é um sistema para conjurar o caos e a angústia. Uma marca, uma separação. A vida de Jeanne Dielman, dona de casa, tem a precisão milimétrica de um funcionamento maquinal, para expulsar o acaso, a desordem, a espontaneidade: o menor deslocamento de objeto, um sinal de poeira, um botão despregado, uma dobra de lençol, um prato não empilhado, uma

3. O autor se refere aqui ao livro influente de Noel Burch, *Praxis du Cinéma* (Paris: Gallimard, 1969; há trad. brasileira, da ed. Perspectiva, de 1992). [nota do revisor].

luz não apagada, tudo poderia provocar uma catástrofe, como a tesoura fora do lugar. É uma máquina, uma operária em linha de montagem, trabalhando em casa. Uma mercadoria, ela “recebe” à tarde, sobre uma toalha branca estendida na cama não desfeita; depois, ela abre a janela. Seus dias, seus passeios à noite com seu filho, são da ordem, literalmente, da “reprodução mecânica”. Pena que “a reprodução” da vida obedeça a outras leis. Jeanne perde a cabeça quando seu filho fala das moças e quando um cliente demora. Trata-se de assassinato e não de gozo. Passar do “sou eu” da fotografia ao Outro imaginário, do alimento à mãe, não rompe o círculo mortífero. A coerção formal, assim como a reprodução, seu corolário, realiza seu caráter sufocante de dominação, de eliminação da subjetividade.

A reprodução mecânica não intervém na ordem das coisas, deixa-as intactas, mas obriga a escolher, decupar, organizar. É este princípio que os quadros dão a ver. O “enquadramento” é correlativo à reprodução, ele substitui “a composição” que organizava uma história e a ordenava em centros hierárquicos. Ora, o enquadramento é um corte, não num roteiro, como sugere a idéia de decupagem técnica, mas no fluxo espacial e temporal, tal decupagem sendo, aliás, apenas o efeito do enquadramento “primordial”. Algo é decupado, destacado, enquadrado. É uma violência. O descontínuo imposto ao contínuo do mundo. O quadro é delimitação, corte do espaço graças aos seus limites. Ao mesmo tempo, ele é produtor de uma grade homogênea de horizontal e de vertical, de quadros no quadro, a partir dos ângulos retos da tela. Em Akerman, há quadro, parede, plano frontal. O quadro organiza o espaço vazio: ele não depende da forma humana que se escolheria como centro. Daí as tensões entre a grade, o vazio decupado do espaço e os deslocamentos da figura que nele se aprisiona. Elementos na imagem se interpõem entre a figura e o primeiro plano. Separam-nos. Assim, são raros, senão completamente ausentes, os planos aproximados, que ganham por isso mesmo o caráter de uma transgressão, de um grito. Akerman impõe essas delimitações, essas grades, também aos gestos, às palavras, numa espécie de jogo regulado como os quadros impostos à banalidade do cotidiano.

Em Akerman, o extra-campo de um quadro não tem a leveza que ele pode ter num plano seqüência, pela fluidez dos movimentos da câmera. Esta é fixa. A rigidez regula as relações do campo e do extra-campo, do dentro e do fora, como a



porta que se interpõe entre Jeanne, suas vizinhas, o exterior, do qual ela só deixa passar os clientes e um bebê. Aliás, os espaços são fechados, quartos aqui, um caminhão ou trens acolá. O fragmento continua fragmentário sem remeter a um todo. A montagem obedece ao princípio que em literatura se chama “parataxe”: unidade – mas não união articulada por uma subjetividade – de elementos que guardam sua separação. Uma espécie de dureza, de rigor que não conduz a um relaxamento. Há os vazios na imagem e o vazio ao redor de cada imagem, o escuro, não só o da sala em torno da tela, para cada plano enquanto espaço, mas um escuro semelhante do tempo. Não são elipses, que dependeriam de um relato, mas escuros de tempo entre os planos. Assim o princípio da reprodução técnica triunfa. O documento como ponto de partida, a irrealidade como resultado. Uma realidade de segundo grau, obtida pela duplicação, com o nominalismo, a atomização, a redução do universo à justaposição, a uma espécie de inventário do mundo dos objetos, vazio e machucado, tornado espectral.

Raramente se levou esse princípio de exterioridade do olhar da câmera a esse grau de sistema como em *News from home* (1976). Não é *O homem com a câmera* (Vertov, 1929), nem *Berlim, sinfonia de uma metrópole* (Ruttman, 1927). Nada de sintético ou de dinâmico, mas um mundo estilhaçado, equivalente, repetitivo. Um ritmo igual, insistente, sem respiração na imagem, nem entre as imagens. Nova York como um conjunto de formas e a câmera como um conjunto de possibilidades formais. Não se entra em parte alguma: uma espécie de exterior da cidade, em relação a ela mesma, um deserto silencioso. Variações sobre motivos a partir das possibilidades técnicas definidas de antemão: paralelas, perpendiculares à tela, verticais e horizontais, *travellings* em sentidos opostos, ruídos sem imagens, imagens sem ruídos: os exteriores, as bordas, os vazios, as ruas, os entrepostos, as construções arruinadas, em destruição; o sub-solo, o metrô, os portões, as plataformas, os viajantes, o dia e a noite... Com o afastamento no fim, o longo *travelling* para trás num barco, os marulhos na água, os gritos das gaivotas, e a cidade se perfilando ao longe: é a ilha dos mortos. Com uma voz monocórdia, Akerman lê, do início ao fim do filme, as cartas de sua mãe. Mas a tela de *News from home* é um vidro diante da inquietante estranheza do mundo, e ainda menos lugar de desejo do que nos outros filmes. Daí a

passagem de uma presença obsessiva a essa palavra protetora da mãe, que ficou longínqua, mas continuou sendo um vínculo, atenta, à espera, ainda nutriz, e cheia de solicitude.

A reprodução oferece a esfera privada ao público. Como estas cartas. Falou-se muito do narcisismo primário, de uma relação obsessiva com o alimento, de uma ligação arcaica com a mãe, nos filmes de Akerman. Se há arcaísmo, ele talvez seja menos a origem do que o efeito secundário de um mundo inumano e da inumanidade da reprodução técnica, reduzida ao seu mais simples funcionamento em *News from home*. A célebre “presença” cinematográfica é um efeito de ficção, de ação. Sem isto, é um presente sem presença, não muito longe da ausência fotográfica. É por acaso que, ao falar da fotografia, Barthes tenha chegado a evocar sua mãe? Não haveria com a reprodução técnica um desaparecimento da subjetividade, um sentimento inapelável de perda e de morte, uma regressão, nostálgica de um estado de dependência, de um “lar” [*“home”*] desaparecido? E se o que ouvimos no filme, como o mais pessoal, fosse apenas a voz dessa multidão solitária que vemos no metrô? Tudo se deixa filmar, mas recusa sua presença, não se dá, não recebe, não se torna um lugar de esperança para o irrealizado [*inaccompli*]. É quase impossível não pensarmos em *Les mains négatives* (Duras, 1979). Mas se, no filme de Duras, o itinerário – da Bastilha à Place de l’Étoile – tinha sua significação, e a voz da cineasta se dirigia ao Outro, cuja mãe é só a forma imaginária que lhe barra o acesso, em *News from home* é a mãe quem fala, e é à mãe que Anna fala em *Les rendez-vous d’Anna* (1978). Uma voz presente demais, talvez, para que seja possível a abertura à presença. Em Duras, a senhora do *Camion* (1977) não é ninguém, ela ultrapassa a individualidade: enquanto eu consumado, ela está em casa em toda parte e em parte alguma – fora, em relação ao Todo. Anna será uma ausência de relação, um pertencimento que escapa. Em Akerman, a imagem suplanta a palavra. Carregada pela palavra, ela não se torna o lugar improvável daquilo que nunca existiu.

Jeanne Dielman, como Nova York, opõe uma recusa de entrar. A mesma rigidez regula as relações de Anna, uma cineasta, e o mundo que tenta entrar em contato com ela. A mesma ausência de profundidade, a mesma dimensão frontal, exterior, a mesma dominação do espaço pelos quadros, os mesmos vazios entre os planos. A ficção não é mais, como em *Jeanne Dielman*, a dominação formal encarnada num personagem, mas os limites

desta que se tornou, em Anna, consciência de si. Os quadros que fixam, prendem, fecham, excluem o exterior produzem em Anna – realizadora e escrava de sua obra – uma inquietude não pacificada, uma necessidade permanente de deslocamento.

A passagem do eu à autobiografia fictícia é a possibilidade de um afastamento de si, após o afastamento da mãe, não mais a demanda primeira, mas um olhar exterior, que separa e fecha ao mesmo tempo, uma consciência de si e do mundo. A obra e seu exílio solitário. *Les rendez-vous d'Anna* é como uma volta de *Je tu il elle* a um nível mais distanciado, elaborado, complexo, mais ficcional e mais compassado, obra de uma cineasta reconhecida, sem a ingenuidade do primeiro filme, sem sua evidência e sua ausência de pudor. O lado picaresco da balada é mantido, como o princípio de separação. O professor alemão, o poeta, a tia, a mãe, Daniel, etc, são figuras fixas no meio das quais Anna se desloca. Pois não são só os planos que estão separados uns dos outros mas também as pessoas: “tipos” intercambiáveis. A própria Akerman evocou as diferenças entre o seu e os filmes de viagem do cinema alemão. Em *No decorrer do tempo* (Wenders, 1976), os personagens são tão marginais, individualizados, que não é possível falar de “tipos”. Ao mesmo tempo, a nostalgia do país natal cria ali a relação com a paisagem. Mas *Les rendez-vous d'Anna* “é a viagem de uma exilada, uma nômade que não possui nada do espaço que atravessa...”, e carece definitivamente de uma casa. O exílio é o lugar de asilo do qual se deve sempre partir: “Sempre, entre dois exílios, move-se o exilado, um lugar sem lugar que terá sido só um itinerário” (Jabès). Cor artificial de vidro e ferro, de alumínio, cinza, frio, noturno, ou luzente como vidro quebrado. Apesar de seu nome, Akerman não pode filmar os campos: é uma cidadina, sem terra natal. Daí talvez a importância da figura materna como substituição, numa tradição judaica que não pode suportar sempre o exílio definitivo, nem estar à altura exigida pelo “irrepresentável”. Do judaísmo, Anna tem a clausura nômade, o exílio imposto de fora, a profunda ansiedade, uma identidade pouco assegurada, logo ferida, rígida, mas não ainda o deserto, nem o caminho sempre voltado para uma realidade próxima de uma palavra: “Questão sempre aberta, sem fim, indicando o Aberto, o vazio, o livre – lá onde estamos longe no exterior” (Paul Celan).

Com *Les rendez-vous d'Anna*, com o domínio do mundo, ou antes, com seu distanciamento, através da imagem, o trabalho

4. Destes pequenos filmes, dentre os quais o simpático *J'ai froid, j'ai faim* (1984), lembro aqui dois ensaios realizados para a televisão. *Lettre de New York* mostra Akerman que chega, sem dinheiro, na casa de uma amiga, como sempre carente de proteção, afeto e comida, e chega a querer se jogar pela janela porque sua amiga não para de se exercitar na arte do violino. As cabeças de Janus, os dois aspectos que condicionam sua obra, estão separadas aqui em duas figuras. Em *L'homme à la valise* (1983), vemos todo o dispositivo para afastar o objeto, no caso um homem, acolhido por Akerman em sua casa. Ela joga fora suas coisas, limpa seus rastros, organiza um horário, itinerários para não encontrá-lo, utilizando até mesmo o vídeo para controlar melhor suas entradas e saídas, embora lamente sua partida. Com humor, Akerman fala de si mesma e de sua prática de distanciamento do objeto, presente, obsessivo, até na imagem de reprodução.

da realizadora do filme se perfaz pela consciência de seu aprisionamento real. E não são a viagem ou a voz registrada na secretária eletrônica que a libertarão. Talvez tenha sido o próprio filme que cumpriu essa tarefa; uma liberação pelo reconhecimento exterior dos limites, uma síntese, e por isto mesmo uma realização, decepcionante como esta, às vezes, pode ser. Em todo caso, o trabalho posterior de Akerman é cheio de uma grande leveza. Parece haver uma espécie de separação entre o trabalho da obra, *Toute une nuit* e os pequenos filmes, mais ou menos autobiográficos, que adquirem uma tonalidade irônica<sup>4</sup>.

Esse tom leve, irônico, tinge até mesmo *Toute une nuit*, onde a repetição obsessiva, se aí existe, mudou de figura, por aparecer em exteriores, afetando e reunindo toda uma cidade. No entanto, um homem – pois Akerman atingiu a obra e logo o neutro que ela implica – fica sozinho, reaparece no filme, com seus jornais, sua insônia, seus soníferos, suas plantas, a cortina-tela diante de sua janela, sua inspiração súbita e sua máquina de escrever. Os habitantes da cidade se encontram em exteriores. Neste filme, a construção musical da obra de Akerman atinge uma perfeição formal que não se cristaliza mais numa única figura e não tem mais nada de opressivo. Trata-se de abstrações – a cidade e uma idéia –, de motivos, entidades distintas na forma e no propósito, momentos de encontro e de separação: o mundo da reprodução, do quadro e da montagem cinematográfica.

Um plano de *Toute une nuit* é um campo aberto, um espaço-tempo decupado numa continuidade espacial e temporal. Mas nada garante que, de um plano ao outro, se trata da mesma continuidade. Pois nada liga, em princípio, um plano ao outro. Tais relações são só casos de uma ausência geral de relação. E tudo se organiza para impedir que uma continuidade se instale. Pelos ângulos em primeiro lugar, a frontalidade suprime essa presença implícita dos outros ângulos e dos cortes que inscrevem cada plano entre dois outros. Ela reduz também a profundidade, a temporalidade, em que um relato poderia tomar forma. Assim cada plano hesita entre uma superfície pictórica fortemente organizada, abstrata, e a abertura para o exterior: o extra-campo constantemente presente da banda sonora e a ausência de “quadro”, o fato de se entrar ou sair do campo por qualquer lugar.

Cada plano é atravessado por uma tensão entre um formalismo rígido, auto-suficiente, e uma falta que o atira fora, no fluxo: cada plano é aqui um lugar, um momento de solidão –

donde a importância do amor. O filme não é uma história de amor, que transformaria a solidão, criaria um relato, uma continuidade espaço-temporal. O amor em *Toute une nuit* não tem roteiro: é um tema, são momentos de encontros.

Infinito, portanto. Mas como chegar a unificar, a encadear do início ao fim do filme, esta multiplicidade de momentos dispersos, indeterminados, ilimitados? A coerência será abstrata, “arbitrária”: a noite como unidade temporal, a cidade como unidade de lugar e, na própria cidade, alguns prédios, bares, ruas, hotéis. Há, portanto, um movimento no filme, como esta chegada da tempestade que irrompe antes da aurora. Mas sem estrépito. Entre a angústia, a sentimentalidade – da música essencialmente – e um tom agridoce irônico, entre a multiplicidade dos lugares, das figuras e a raridade das palavras, foi preciso estabelecer uma dosagem muito sutil: um grande sentido do ritmo e uma verdadeira arte da montagem, muito rara, que o fluxo e o quadro mediam, um pelo outro.

*Tradução de Íris Araújo Silva*  
*Revisão técnica de Mateus Araújo Silva*

Guilherme Franco



# O índice corroído: liminaridade em *Je tu il elle*<sup>1</sup>

IVONE MARGULIES

Doutora em *Cinema Studies* pela *New York University* (NYU)  
Professora associada em *Film and Media Studies* da *Hunter College*,  
*City University of New York* (Cuny)

**Resumo:** Esta leitura de *Je tu il elle* de Chantal Akerman explora a maneira como a diretora cria um espaço liminar para encenar e experimentar sua individualidade. Destaca-se nesse processo o uso que Akerman faz de embreantes e dêiticos tanto na narração verbal quanto na tradução visual da habilidade desses indicadores de expressar singularidade e abstração. Embora as três partes do filme – o tempo da subjetividade, o da reportagem e o da relação – pareçam sugerir um rito de passagem, uma forma de ajustamento social, a narração disjuntiva do filme, sua indexicalidade instável, assegura ao filme uma verdadeira expressão de liminaridade.

**Palavras-chave:** Chantal Akerman. *Je tu il elle*. Embreantes cinematográficos. Liminaridade. Minimalismo.

**Abstract:** This reading of Chantal Akerman's *Je tu il elle* (*I, you, he, she*) explores the manner in which the filmmaker creates a liminal space to perform and experiment with her individuality. Paramount in this process is Akerman's use of shifters and deictics both in her verbal narration and in her visual translation of these indicators ability to convey singularity and abstraction. Although the film's three parts – the time of subjectivity; of reportage; of relationship – seem to imply a rite of passage, a form of social adjustment, the film's disjunctive narration, its unstable indexicality assures for the film a true expression of liminality.

**Keywords:** Chantal Akerman. *Je tu il elle*. Cinematic shifters. Liminality. Minimalism.

**Résumé:** Cette lecture de *Je tu il elle* de Chantal Akerman explore la façon dont la cinéaste crée un espace liminaire pour mettre en scène et expérimenter son individualité. On souligne dans ce processus l'usage que fait Akerman d'embrayeurs et de déictiques dans le récit verbal comme dans la traduction visuelle de la capacité de ces indicateurs d'exprimer la singularité et l'abstraction. Bien que les trois parties du film – le temps de la subjectivité, celui du reportage et celui du rapport – semblent suggérer un rite de passage, une espèce d'ajustement social, le récit disjonctif du film, son indexicalité instable, lui assure une véritable expression de liminarité.

**Mots-clés:** Chantal Akerman. *Je tu il elle*. Embrayeurs cinématographiques. Liminarité. Minimalisme.



Se alguém se debater indefinidamente contra o mesmo conjunto de singularidades, pode estar certo de que se aproximou da singularidade do desejo do sujeito.

Serge Leclair

Particularidade é o dedo, aquele da mulher mostrando ao amante a sua obscena.

George Bataille

O processo de despossessão desencadeado pelos filmes de Akerman nos leva a refletir sobre as possíveis relações do minimalismo, no seu movimento em direção à equivalência e neutralidade, e sobre a cena vislumbrada por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1977), na qual todo nome próprio é coletivo e não há sujeito da enunciação<sup>2</sup>. Foucault sintetizou esse pensamento radical na forma de um “manual ou guia para a vida cotidiana”:

Não exija da política que ela reestabeleça os “direitos” do indivíduo, tais como a filosofia os definiu. O indivíduo é o produto do poder. É preciso “desindividualizar” pela multiplicação e pelo deslocamento, pelo agenciamento de combinações diferentes. O grupo não deve ser o elo orgânico que une indivíduos hierarquizados, mas um constante gerador de “desindividualização” (FOUCAULT, 1991: 84).

Esse processo de “des-individualização” é crucial em *Je tu il elle* (1974). A força sociopolítica do filme deriva de sua peculiar representação do sujeito, que não pode ser reconhecido com base nos padrões usuais de tipificação, em que traços comuns emanam de múltiplas vozes.

O foco no pessoal nos trabalhos de Akerman, assim como nos filmes de Yvonne Rainer, sua contemporânea no interesse e desenvolvimento de uma linguagem minimalista,<sup>3</sup> tem como seu suplemento necessário um transbordamento para o social. Não há uma correlação imediata entre neutralizar o pessoal e atribuir ao sujeito um estatuto coletivo. A insistência no indivíduo e na psicologia, mesmo que apenas para negá-los - seja na teoria (Deleuze, Guattari, Foucault) ou na forma (Brecht, Jean-Luc Godard, Rainer) - confirma implicitamente a centralidade dessas categorias em nossa atual concepção do sujeito. A própria terminologia do conceito de Foucault, na qual a partícula “des-” precede “individualização”, confirma a dificuldade de

1. Publicação original: MARGULIES, Ivone. *Nothing Happens: Chantal Akerman's hyperrealist everyday*. Durham and London: Duke University Press, 1996, chapter 4, p. 109-127.

2. Seus escritos em *Anti-Édipo*, (2010) e *Introdução: Rizoma* (1995), expandem as noção de uma enunciação coletiva disseminada. Procuramos localizar as referências correspondentes em português, para melhor amparar os leitores brasileiros. Nos casos em que isso não foi possível, mantivemos a referência original. (N.T.)

3. Sobre o trabalho de Yvonne Rainer, veja Margulies (1996: 100-109), onde desenvolvo uma análise comparada sobre a diferença entre a estética justaposicional de Rainer e a compacta de Akerman. A importância de Rainer está ligada à sua originalidade e teorização sobre os pequenos gestos cotidianos na dança moderna americana.

formular a ligação entre uma concepção antiessencialista do sujeito e uma representação coletiva. A proposta de Rainer do termo “a-mulheramente” (*a-womanly*) no final de *The man who envied women* (*O homem que invejava as mulheres*, 1985) atesta precisamente essas dificuldades. A representação antiessencialista já é parte de uma concepção alternativa de indivíduo na qual o pessoal e o político são vistos como integrantes um do outro? Talvez a resposta para essa questão esteja em conceber a neutralidade não como uma representação convencional, na qual a subjetividade é destituída de suas particularidades, mas como uma fase liminar na representação do sujeito, que poderia ou não ser expressa em uma enunciação coletiva.

*Je tu il elle* trata de uma concepção essencialista do sujeito em vários níveis. Onde, por exemplo, as táticas distributivas de Rainer difratam uma consciência única em vários corpos e suportes materiais, o processo de “des-individualização” de Akerman resulta de uma acumulação insustentável de funções sobre um único corpo. Não há um comprometimento, no qual uma função cede à outra. Essa acumulação cria uma fissura na suposta unidade do corpo, forçando-nos a identificar, com a mesma acuidade, diversos registros conflitantes da identidade: aqueles do autor, do ator e da personagem. Essa disjunção interna pressiona a noção de identidade e, por fim, impede disrupções sintáticas tais como narração em voz *off* ou cortes de continuidade.

Mais importante, Akerman confronta o aspecto negativo da neutralidade levando a particularidade ao seu limite, ao ponto da excentricidade. Ao mesmo tempo em que apresenta uma posição genérica “anti” - antipsicologia, antiinterioridade, anticausalidade -, a representação radicalmente instável da subjetividade em Akerman propõe a possibilidade de um ser “mutante”.

*Je tu il elle* é estruturado em três partes.<sup>4</sup> Na primeira, o “tempo da subjetividade”, planos fixos registram as atividades da personagem principal do filme (interpretada por Akerman): escrevendo, vagando pelo seu quarto, deitada em seu colchão, comendo açúcar refinado de um saco, olhando para fora pela porta de vidro e, às vezes, para a câmera. Uma voz *off* (da própria Akerman) descreve a cena, mas não tenta ser verídica para com a imagem na tela. A segunda parte do filme, “o tempo da reportagem”, mostra Akerman em um caminhão com “Ele”, o caminhoneiro. Essa seção apresenta menos voz *off*, longos silêncios e dois extensos monólogos do caminhoneiro. Enquanto a

4. Akerman (1974) nomeia as três partes de seu filme: “tempo da subjetividade”, “tempo do outro ou da reportagem” e “tempo da relação”.

primeira parte do filme é totalmente descontextualizada, o “tempo da reportagem” tem uma textura social ampla e detalhada - o mundo dos bares de beira de estrada e das paradas de caminhão. Para complementar esse preciso cenário da transitoriedade, o caminhoneiro oferece uma tradução verbal igualmente precisa de sua vida doméstica e sexual.

A terceira parte do filme, o “tempo da relação”, mostra Akerman chegando no apartamento de uma amiga - sua ex-amante. Três longas tomadas em plano médio exibem o ato sexual entre elas. Nas duas primeiras partes do filme, Akerman ocupa uma posição ambivalente - um nem-aqui-nem-lá como nem sujeito nem objeto do filme. Aqui, entretanto, o envolvimento e a absorção das duas mulheres uma com a outra, e no interior do espaço diegético, é absoluto. Akerman amplifica o som da colisão entre os corpos e do amarfanhar dos lençóis, tornando a cena de sexo concreta e estilizada. O som desajeitado e a posição distanciada da câmera (sem cortes ou *closes*) qualificam a assimilação de Akerman na cena: eles situam a presença autoral como uma ruptura entre a encenação da ação e sua direção.

A estrutura do filme pode ser comparada com a dos ritos de passagem descritos por Anold van Gennep (1960), situações em três fases nas quais primeiro alguém é alienado, depois suspenso em uma fase transicional e liminar, e finalmente reintegrado em um novo *status* ou *ranking* social. A primeira fase do rito engloba o comportamento simbólico, denotando a separação do indivíduo ou do grupo de um *status* anterior, ou de “um conjunto de condições culturais (um ‘estado’)” (TURNER, 1969: 94). A segunda, fase liminar, é um estado entre, um nem-lá-nem-cá. Van Gennep caracteriza a liminaridade como um momento no qual aqueles que atravessam o rito de passagem são reajustados, perdendo suas características individuais de forma a poderem se preparar para assumir seu novo papel social. Dessa maneira, eles são submetidos a “processos de nivelamento e desnudamento”: eles “normalmente vestem apenas uma tira de roupa ou ficam até mesmo nus para provar que estão destituídos de qualquer propriedade, insígnia ou vestimenta secular que indique *status* ou papel social, enfim, nada que possa distingui-los de seus companheiros iniciantes” (TURNER, 1969: 94-95). Os indivíduos são, assim, trazidos a uma espécie de matéria social homogênea. Então, no terceiro estágio, eles são absorvidos em uma sociedade hierárquica de normas prescritas e códigos de comportamento.

O modelo supõe um processo de integração e desenvolvimento, que, no entanto, é claramente negado em *Je tu il elle*, pois falta ao filme qualquer noção de finalidade, ou do tipo de comportamento normativo que seria atingido na terceira fase do rito de passagem. A primeira e a segunda partes nem podem, quanto a isso, ser exatamente equiparadas a um momento de separação e, então, de liminaridade. Ao invés disso, o filme revela uma indeterminação proposital em relação não apenas às posições de personagem, autor, diretor, mas em relação também a uma identidade sexual fixa. A mobilidade é privilegiada em detrimento da finalidade. De fato, a imagem epigramática do filme é de uma mobilidade sem direção: a liminaridade é estabelecida não como a base para uma futura identidade delineada, mas como a imagem de uma identidade mutante e transitória.

Podemos entender melhor o alcance da transgressão de Akerman se expandirmos o conceito de liminaridade para suas estratégias formais. Se, por exemplo, a temporalidade confusa (e suspensa) do filme desconcerta a representação mesma da identidade, ela também sugere o potencial progressivo da liminaridade. Pois, como assinala Victor Turner acerca do liminar em processos socioculturais, “uma vez que (...) o tempo liminar não é controlado pelo relógio, ele é um tempo (...) no qual qualquer coisa pode, e mesmo deve, acontecer” (TURNER, 1977: 33).<sup>5</sup>

O primeiro desafio do filme para a ideia de identidade fixa reside na presença de Akerman como atriz, que subverte a falácia autobiográfica, por meio não de uma polivocalidade ou de uma declaração de neutralidade, mas sim da tática confrontacional da “pseudoevidência do visível”<sup>6</sup>. Esse termo se refere à apresentação explícita e ainda assim estilizada do ato sexual na última parte do filme. De fato, isso se aplica ao sentido de exibição mais amplo da *mise-en-scène* de Akerman - um processo que mostra objetos e atores em uma espécie de alta definição. Adicionada a essa nitidez minimalista e à exibição aparentemente aberta, a presença de Akerman como o “Eu” do filme cria uma tensão interna e indica uma subjetividade esvaziada. “Tratava-se de transmitir um ‘mal-estar’”, disse Akerman, quando perguntada sobre por que atuou no filme. “Comecei a dirigir uma atriz e logo percebi que sua perfeição ia contra o projeto. Também achei que seria mais apropriado (...) opor a rigidez da *mise-en-scène* ao meu próprio desconforto...” (AKERMAN, 1974). Ainda assim, a sobriedade psicológica do

5. Turner observa o uso do tempo verbal subjuntivo em verbos durante a fase liminar, uma conjugação aberta ao acaso.

6. Tomo emprestada essa frase da brilhante análise de Jean Narboni (1977: 9) das táticas de representação em “La quatrième personne du singulier (*Je tu il elle*)”.

seu estilo minimalista apenas intensifica os múltiplos registros dessa personagem sob tensão.

Com uma fisicalidade mais próxima da arte performática do que da narrativa cinematográfica convencional, *Je tu il elle* revê as noções de personagem, menos as negando do que as suspendendo. A atuação de Akerman abarca de uma só vez as condições de autor, diretor e ator. O fato de ela usar um nome fictício, “Julie”, não para a personagem, mas para nomear a si mesma como uma atriz no filme, submete sua assinatura a uma peculiar despossessão: ao colocar o nome fictício “Julie” nos créditos, junto com aqueles de um ator e uma atriz verdadeiros, e ao desconsiderar a necessidade de dar a essa “atriz” um sobrenome, Akerman declara seu anonimato. Isso é parte da fase liminar de “desnudamento” do *ranking* e do *status*, e está presente em todo o filme. Akerman inclui até mesmo os créditos – essa suposta área neutra onde informações extradieéticas autenticam a presença – em sua “crise de identidade”. Apesar de a assinatura falsa “Julie” representar, além do “Je” (ou do “Eu”), a constante mudança do amálgama entre personagem, autor e atriz, o efeito é a ligeira caricatura de uma crise que é mais profunda no filme.

### **Uma evidência alógica e intermitente**

O filme, na verdade, começa anunciando sua trajetória como uma deserção: sobre a primeira imagem, de uma mulher jovem sentada num minúsculo quarto de costas para a câmera, a voz *off* diz: “E eu fui embora” (“*Et je suis partie*”). Então, a narrativa começa em *medias res*, e com um processo de redução. Em seguida, Chantal - de agora em diante chamarei Akerman da forma como ela atende no filme<sup>7</sup> - executa uma série de atividades que são consistentemente repetitivas e fora de contexto. Ela e o quarto são, ambos, desnudados. Por exemplo, ela arrasta um colchão para cada canto do quarto, numa mudança incessante que constitui um inventário de posições possíveis dentro do limitado repertório imposto pelo enquadramento fixo e ao nível dos olhos.

Esse “nivelamento por baixo” na primeira parte do filme é apresentado como um momento entre parênteses no qual o sistema simbólico vacila, junto com todos os índices de qualquer forma de localização dentro do corpo social. Dada a junção no filme de autora e atriz, pode-se considerar que o isolamento autoimposto de Chantal molda um movimento de subtração. O minimalismo se torna, assim, uma forma deliberada de definir

7. Vou me referir à presença de Chantal Akerman como uma atriz pelo seu primeiro nome, seguindo a deixa de sua nomeação do “Je” nos créditos como Julie, o único nome destacado por esse anonimato fictício. Emprego Chantal no lugar de Julie para tornar claros os termos da dupla presença de Akerman no filme.

o eu. Menos é mais, porém o isolamento aqui é mais do que meramente formal.

A escritura em *Je tu il elle* cria contínuas incompatibilidades na lógica da referencialidade. Há sempre disjunções entre o que é descrito pela voz *off* e o que é visto na tela. Sobre a primeira imagem do filme - um quarto com uma cama, uma mesa e a cadeira na qual Chantal se senta -, ouvimos: “Um pequeno quarto branco no nível da rua onde fico inerte, atenta e deitada no meu colchão”. No “terceiro dia”, que não corresponde à terceira imagem, vemos uma ligeira diferença na organização dos móveis, com Chantal sentada à mesa inerte, enquanto a descrição do quarto dia, “Eu entro no corredor e deito no meu colchão”, é acompanhada de Chantal deitada no colchão e virada para a câmera. Então, sobre essa mesma imagem, a voz *off* diz: “Vazio, o quarto parecia grande para mim”. Alguns planos são entrecortados por *fades in*, e parte da descrição é dita sobre a tela preta que separa os planos.

À medida em que o filme se desenvolve, Chantal é vista empurrando os móveis para fora do quarto, e depois tirando suas roupas. Perambulando, ela concede a esse espaço abstraído o peso de um espaço experiencial, um espaço de despossessão literal, ao invés de metafórica. Esses planos iniciais mapeiam os limites da clausura da personagem. Filmando em eixos perpendiculares às paredes, Akerman opera um circuito descritivo em cada um dos quatro lados do quarto. Ao posicionar a si mesma e ao colchão em relação à câmera, ela está se filmando no processo de construir uma *mise-en-scène*: ela está física e oticamente cartografando o espaço. Seu único adereço, o colchão, se torna um elemento composicional - ela deita nele, ou assenta em sua sombra quando ele está apoiado na porta. A simplicidade de seus movimentos e de sua relação com esse adereço pode ser associada à “concentração proposital e direcionada” com a qual Rainer usa objetos em suas *performances* orientadas para tarefas (BANES, 1987: 43).

O mundo externo é inscrito nesse quarto pela grande porta de vidro que ocupa inteiramente um de seus lados. A voz *off* descreve um homem olhando para dentro do quarto; poucos quadros depois, o vemos (ainda que com dificuldade) passando por essa porta. É também nesse momento que a única linha de diálogo em francês no *passé simple* é proferida: “*Les gens ne passèrent guère*” (“Quase ninguém passou”). Esse tempo verbal, que em francês só é usado na literatura, coloca o discurso de Akerman repentinamente no plano da narração.<sup>8</sup> Mudanças no

8. Roland Barthes comenta as características da temporalidade linguística, discorrendo sobre o estudo de Benveniste acerca das línguas indoeuropeias. Afirma que nessas línguas o sistema é duplo: um primeiro sistema ou sistema do discurso propriamente dito, adaptado à temporalidade do falante, cujo ato de fala é sempre o ponto de origem; um segundo sistema, da história narrativa, apropriado ao relato de eventos passados, e consequentemente desprovido de futuro ou presente, seu tempo específico sendo o aoristo (ou seus equivalentes, como o *passé simple* do francês) (BARTHES, 1987: 21). Tendo em vista a constituição de uma identidade liminar em *Je tu il elle*, é importante que a personagem faça extensivo uso desse tempo a-pessoal.

clima são anunciadas e, então, vistas através da porta - “Nevou por quatro dias”. Sobre os enquadramentos fixos de Chantal, ouve-se ainda, no fora de campo, sons de rua (barulho de carro, crianças brincando). Esse anuviado tempo externo é concebido para corresponder a uma nebulosa temporalidade interna - o tempo subjetivo da espera e da respiração, que suspende o tempo “lógico”. Ainda assim o desencontro entre descrição verbal e visual não é um recurso expressivo. Essa seção de abertura do filme não é um relato impressionista que poderia, por fim, ser cooptado como parte de uma perspectiva subjetiva. Exatamente o contrário: ao solapar gradualmente a referencialidade temporal, Akerman impede a possibilidade de uma visão subjetiva estável.

O sistema do filme visivelmente falha em dar conta dos ajustamentos precisos e lógicos entre descrição verbal e imagem indexical. Como que revelando a natureza de sua subversão - um enfraquecimento da indexicalidade -, Akerman transmite informações inverificáveis: “No primeiro dia, pinteí o quarto de azul...”, “no segundo dia, de verde”, diz ela sobre as imagens em preto e branco do filme. Nenhum quadro pode dar conta das verdades ditas na trilha verbal. E o uso de dêiticos, tais como “primeiro dia”, “segundo dia”, “dias depois”, ponteiros verbais que apenas significam algo em relação a uma pessoa ou tempo específicos, aumenta a vagueza temporal.

Intermitentemente, Akerman estabelece uma troca entre pronunciamentos verbais e referentes visuais. A neve, ou um homem passando - imagens tanto anunciadas quanto vistas - são exemplos de congruência. Ainda assim, mesmo quando Akerman usa figuras tão definidas quanto a frase “Sabia que havia se passado 28 dias” (uma referência inequívoca à menstruação), a referencialidade do filme se esvanece na incomensurabilidade entre descrição e imagem. O ritmo - “Eu brinquei com a minha respiração” - dá lugar à espera. Cada atividade ou inatividade termina com uma pose de descanso antes que a próxima imagem surja em *fade in*. Autoabsorção e discurso direto se alternam, enquanto a voz *off* fala ironicamente sobre o estatuto ativo e provocativo da espera. Envolvendo duração, assim como um desvio do drama e da motivação, a espera serve como uma pontuação: “Derramei todo o açúcar sobre a carta, deitei e esperei. Esperei que isso passasse ou que algo acontecesse, que eu acreditasse em Deus ou que você me mandasse luvas para sair no frio”.

Às vezes, a escolha de um ritmo específico “depende” da trilha visual, que postula uma realidade objetiva. Quando Chantal diz, por exemplo, “Começou a nevar e eu pensei que a vida estava, de todo modo, em suspenso, e eu tinha que esperar a neve parar e derreter”, ela está cedendo o controle ao mundo externo. Mas enquanto essa referência verbal a uma realidade objetiva - o cessar da neve - parece indicar mudança, a objetividade já foi há muito fissurada, por meio de um consistente solapamento do poder da indexicalidade de produzir certezas.

Diferentes níveis de abstração e concretude operam simultaneamente em *Je tu il elle*. Apesar de ser principalmente na relação entre som e imagem que tomamos consciência do processo de ancoragem da referência, ambos, som e imagem, têm, eles mesmos, uma qualidade abstrata. Com seus poderes abstrativos, a linguagem verbal designa unidades tanto pequenas quanto grandes de tempo-momentos diegéticos: dias, o ciclo menstrual. Em sua conexão aparentemente arbitrária com a trilha visual, ela cria uma sensação de abstração temporal. Ao mesmo tempo, a trilha visual mostra manifestações de tempo real - os momentos precisos e singulares de uma certa atividade. Ainda que se pudesse reclamar um *status* iterativo para a relação entre imagem e narração, as fundações irregulares da descrição indicam uma referência temporal verdadeiramente desarranjada.

Convencionalmente, a descrição em voz *off* admite múltiplas ordens de denotação diferentes. A temporalidade em filmes é normalmente garantida pelo sistema referencial: as imagens confirmam a verdade de um tempo dito, ao mostrar relógios, por exemplo, ou períodos do dia (manhã, tarde), ou mudanças de estação. Ou, menos óbvio, mas igualmente convencional, o sistema temporal apoia-se sobre conjuntos internamente coerentes e sincronizados de imagens e declarações, de forma que expressões dêiticas, tais como “dias depois”, adquirem um valor em função do sujeito e tempo do proferimento, e assim efetivamente fazem a lógica da narrativa avançar.

Dêiticos e embreantes (*shifters*) são a família de termos que dão suporte ao sujeito apenas na medida em que ele ou ela profere sua posição – “Eu”, “Você”, “Mais tarde” ou “Lá”. Em *Je tu il elle*, no entanto, dêiticos e embreantes sugerem seus próprios núcleos potencialmente disfuncionais; eles são usados para a morte da subjetividade. Os dêiticos e embreantes pronominais no filme têm uma relação totalmente subversiva com a imagem.



Eles se colocam à disposição, performando rituais de obediência junto com Chantal/Julie.

A abstração pronominal do título do filme sugere a estratégia de deslocamento de Akerman. Tanto Chantal quanto os blocos dos quais o filme é construído (seus quadros e suas três partes) parecem vagar. O filme pode seguir uma ordem linear, mas praticamente desde o início essa ordem denuncia a falsidade da noção de progressão. A rigorosa sucessão de dias se perde na indexicalidade “defeituosa”. De fato, a listagem e a acumulação de quadros e frases, assim como a insistência em nomear, apenas confundem a ordem temporal, sugerindo uma indiferença total quanto a qual quadro, descrição, sentença ou relação vir primeiro ou por último.

Narboni (1977: 11) sugere que *Je tu il elle* nega a progressão ao insinuar a ciclicidade, mas a ideia de que a separação de Chantal de sua amante, no fim do filme, constitui um retorno cíclico à fala inicial do filme - “E eu fui embora” - é, acredito eu, um equívoco. Como o próprio Narboni admite, o filme não tem nada a ver com a sugestão comum do ciclo de um “produto falsamente aberto” que é, de fato, “perfeitamente estático e centralizado” (1977: 11). Ao invés disso, os filmes de Akerman criam um tipo de “simulacro da cibernética”, emanando “uma ordem cosmogônica de formação e engendramento do mundo”:

*Je tu il elle e Jeanne Dielman* são simulacros da criação do mundo: o primeiro dia, o segundo dia, o terceiro dia; distribuição, ordenação, classificação e nomeação, separação em tempo e espaço, introdução da desordem na ordem, da paralisação no eterno retorno, potência do *chaosmos* (NARBONI, 1977: 11).

O trabalho de Akerman simula uma “criação do mundo” que é perversamente alógica. Uma vez que um cuidadoso processo de nomeação e listagem (da diretora bem como das personagens) se antecipa ao que é nomeado, a ordenação transforma a lógica em seu reverso. Em *Je tu il elle*, assim como em *Jeanne Dielman*, acréscimos sem sentido de elementos, gestos e ações caracterizam um projeto minimalista da alógica.

Por isso as conexões recorrentemente falhas entre referência verbal e visual são apenas a primeira deixa para a desproporção sistemática do filme. Sobram exemplos de discrepância. Tanto o fato de Chantal comer açúcar compulsivamente quanto o de escrever para a sua amante são partes de um ciclo de

produtividade solipsista. Sobre imagens dela executando suas atividades, ouvimo-la dizer, em voz *off*: “Escrevi para ele”, “Escrevi três páginas para ele”, “Então escrevi seis páginas para ele para dizer a mesma coisa outra vez”. A quantidade - de açúcar ingerido, de páginas escritas, de enquadramentos - é apartada da significação; acumular números não significa progresso. A acumulação vazia de páginas de carta é um sintoma do “nominalismo absurdo” do cinema de Akerman. Sua incansável catalogação dos gestos e enquadramentos possíveis em uma grade restrita é outro exemplo dessa lógica alternativa - não irracional, mas abertamente a-racional. Onde a lógica pede um exemplo geral e representativo, Akerman usa descrições literais. Ao mesmo tempo, seu “nominalismo absurdo” garante a igualdade e a continuidade - a homogeneidade textual - de suas mínimas variações nos gestos e ações. Essa equivalência superficial garante a inscrição da “diferença” alógica nos filmes de Akerman.

Chantal escreve três, seis, oito páginas, então risca seus escritos. Mas riscar é apenas uma outra *mise-en-scène* para escrever, uma mudança na direção do lápis. O verdadeiro processo de escrita é aquele do filme a que estamos assistindo.<sup>9</sup> A falta de congruência entre esforço e resultado, escrita e significado, é repetida e esclarecida nas esporádicas conexões entre referência verbal e visual.

Igualmente importante para essa referencialidade corroída é a abstração da própria imagem fílmica, uma imagem da falta, da homogeneidade, da repetição - atributos tanto da abstração visual quanto conceitual. As imagens *Je tu il elle* não anulam a representação; elas revelam inteiramente a cena e a personagem. Mas a referencialidade é implodida, pois, apesar de a realidade ser inteiramente manifesta, até mesmo “nua”, ela é representada como simultaneamente hesitante e excessiva, descontínua e repetitiva, circular e não totalizadora. A exposição explícita cria uma aporia da evidência - vemos tudo do quarto, tudo da personagem, tudo do ato sexual -, entretanto esse “tudo”, essa totalidade é negada, mediante a escassez dos elementos visuais, a purificação dos eventos casuais, e, mais importante, a resoluta afirmação das particularidades.

### **‘Aqui está’: descrição redundante**

A segunda parte do filme mostra Chantal depois de ter saído de seu quarto (através da porta de vidro, que é deixada

9. Em uma brilhante literalização de como a escrita é significante principalmente como “suporte” para a *mise-en-scène* de Akerman, Chantal prende todas as páginas cuidadosamente no chão, preenchendo o espaço entre sua cama (inatividade) e a câmera (sua atividade de filmar).

parcialmente aberta) e pegado carona num caminhão. Essa parte é filmada principalmente à noite, e a mudança para uma fotografia mais granulada concede ao filme uma textura visual diferente.<sup>10</sup> No caminhão, Chantal ocupa o canto do quadro, deixando o centro da tela para o motorista, que também monopoliza a maior parte da conversa. A voz *off* dá lugar a longos silêncios interrompidos por seus longos monólogos. Chantal escuta, sua ambivalência em relação a ele define seu duplo papel de participante/observadora. Observamos o desconforto dela nos espaços “dele”; ela contrasta com os bares de beira da estrada, com suas camaradagens masculinas. A fronteira entre os mundos sociais dos dois personagens é diegeticamente assimilada como o tipo de sentimento alheio às diferenças territoriais que existem na sedução. Isso não impede, entretanto, uma externalidade adicional: é nessa sequência, exatamente por causa de sua suposta neutralidade e objetividade - a que Akerman chama “o tempo do outro” -, que a posição de Chantal é mais drasticamente representada como irredutivelmente dupla (personagem e diretora), ou liminar. Sua posição no enquadramento - acantonada em suas bordas - é uma incorporação literal de seu *status* deliberadamente dúbio: entre diretora e atriz, ela curto-circuita a personagem.

Curiosamente, a figuração da liminaridade de Akerman nas cenas do caminhoneiro abrange o reino da produção fílmica. Num bar, em silêncio, ela e ele assistem à TV intermitentemente; mas o espectador só tem acesso ao que eles veem por meio da trilha sonora, que poderia ser de qualquer série de ação americana. A externalidade aparece aqui como uma disparidade na qualidade do som, que a diegese do filme mal consegue absorver. No contexto de importação europeia da televisão americana e do modo independente de produção cinematográfica de Akerman, a canibalização é suficiente para fazer com que *Je tu il elle* ganhe uma trilha sonora de várias camadas. Nessa cena, a distância entre seu silêncio e uma superabundância de som (presente nas cenas anteriores em que ela escuta a proximidade do caminhoneiro) corresponde ironicamente às condições de produção; o uso esparso e mínimo do som em Akerman (tanto deliberado quanto por razões econômicas) é contraposto a um excesso estrangeiro.

Na primeira parte do filme, a alternância entre sujeito e objeto é sugerida por um desencontro - entre som e imagem, entre registros profílmicos e cinemáticos - que é tão consistente quanto

10. Discutindo a questão do confinamento no trabalho de Akerman, Jacques Polet compara o uso do caminhão em *Le Camion*, de Marguerite Duras, e em *Je tu il elle*. “É como se Akerman tivesse escolhido o motivo do caminhão (definido *par excellence*... por sua relação com o espaço externo) para melhor sinalizar para nós, mediante um tipo de demonstração absurdista, que seu universo fílmico é basicamente estruturado pelo elemento do enclausuramento” (POLET, 1982: 176).

arbitrário. Na segunda parte, o “tempo da reportagem”, disjunções sintáticas dão lugar a uma precária absorção da presença de Chantal no interior da diegese. Mas a “aculturação” deliberadamente malsucedida de Akerman no ambiente do caminhoneiro a mantém em uma posição fronteiriça. Seu *status* dúbio se relaciona a práticas etnográficas no cinema, primeiro por tomar “Ele”, o caminhoneiro (masculino, e de um estrato econômico e social diferente), como o Outro, depois por levantar a possibilidade de uma falha metodológica. A “investigação” de Akerman continuamente oscila entre uma perspectiva subjetiva e uma objetiva: “Tive vontade de beijar sua nuca”, diz ela, sobre uma imagem do caminhoneiro de costas, enquanto se ajeita para descansar.

A integridade e profundidade contextual dos monólogos do caminhoneiro confirmam a respeitável externalidade de Akerman.<sup>11</sup> De todos os textos de Akerman, os discursos do caminhoneiro são talvez os mais brilhantes. Como a maioria dos monólogos de Akerman, eles se estendem por um longo tempo. A história pessoal é enriquecida com especificidade. Akerman rejeita uma caracterização genérica, e o realismo detalhado dos relatos do caminhoneiro qualifica a ironia do seu silêncio e do seu confinamento dentro do enquadramento, sem destruí-lo. Ela assegura a “verdade” dele, ainda que a obliquidade de sua presença situe essa verdade numa espécie de parênteses.

A segunda seção do filme abandona as disjunções da primeira parte, mas a presença forçada de Chantal na diegese cria um tipo de indigestão fílmica, forçando-nos a reconhecer uma liminaridade que é tanto formal quanto temática. O momento importante em que Chantal masturba o caminhoneiro assinala a complexidade de sua posição entre atriz e diretora. Essa é a única passagem no filme em que ela está inteiramente fora do enquadramento;<sup>12</sup> é também o momento em que o caminhoneiro olha diretamente para a câmera, confirmando, brevemente, o duplo *status* dela como personagem e diretora.<sup>13</sup>

Ainda assim, essa estratégia antinaturalista convencional não seria tão perturbadora se a olhada que atesta o lugar de Akerman não viesse depois de uma grande inversão no encaminhamento do filme. Quando Chantal serve ao caminhoneiro, Akerman explora todo o potencial subversivo da descrição redundante. Ao longo de uma narração na tela da ação em extracampo, o caminhoneiro indica os ritmos preferidos para a masturbação - mais rápido, mais devagar. Depois de atingir o clímax, ele inclina sua cabeça

11. Dessa forma, ela evita simplesmente representar a heterossexualidade como “má”, oposta à “boa” relação lésbica (MAYNE, 1990: 132-133). Em “Three moments toward feminist erotics”, Fabienne Worth (1987) observa como, sem nenhuma marca de voyeurismo ou fetichismo, o homem se torna, na segunda parte do filme, objeto do olhar feminino.

12. Mayne (1990) e Worth (1987) comentam essa exceção.

13. Ver MAYNE (1990: 130).

sobre o volante e diz “Eu inclino minha cabeça sobre o volante”. Essa súbita conjunção de descrição e gesto cria uma brecha no discurso do filme. A redundância entre o dito e a ação sugere um tipo de disjunção oposto ao daquelas temporais da primeira parte do filme, nas quais descrições em voz *off* nomeavam as cenas por vir ou as que acabaram de ser vistas.

É depois desse momento que o caminhoneiro olha brevemente para a câmera, sugerindo de modo provocativo que a disjunção não é necessariamente um efeito das trilhas (auditiva e visual) ou dos espaços (diegético ou cinematográfico) separados. Se a disjunção temporal e uma relação peculiar entre texto e imagem são as tensões atuantes na primeira parte do filme, na segunda parte, a conjunção de gesto e descrição (o inclinar da cabeça e seu anúncio) identifica a disjunção como inerente à descrição verbal. O “aqui está” da imagem cinematográfica é duplicado. Ao insistir na fragilidade do índice, que falha sistematicamente em produzir mais do que a mera verossimilhança, Akerman constrói uma liminaridade formal.

*Je tu il elle* lida com as complexidades da referencialidade ao criar gradualmente um *status* verdadeiramente descentralizado para a imagem de Akerman no filme. O filme expõe progressivamente a precariedade da presença convencionalmente construída no cinema; Akerman revela como tanto a estratégia disjuntiva quanto a conjuntiva fazem avançar um sistema estável de referência que confirma a subjetividade, seja no registro realista ou antiilusionista. Ao invés disso, poderia se suspeitar da agenda alternada e da busca contínua do filme em função de seu título. Sua indexicalidade torcida e sua postulação de modalidades de disjunção ainda mais sofisticadas têm apenas uma intenção: encenar a representação da subjetividade como inerentemente relacional.

### **Uma centralidade simulada: uma singularidade a-individual**

Na terceira parte do filme, o “tempo do relacionamento”, Akerman completa uma rendição gradual do controle que mantinha nas duas primeiras partes. Sem o recurso do discurso direto, da narração em voz *off*, ou da manutenção à borda do enquadramento, ela refina os termos de sua posição liminar trocando a disjunção pela sua própria presença física e fílmica. Na última seção, ela constrói uma disjunção interna, introduzindo uma nova pressão na representação do “Eu” - de

forma a excluir uma distinção visível entre as representações de Chantal e de Akerman.

A sincronização desajeitada de uma descrição verbal de uma imagem também apresentada visualmente - o duplo aspecto de “aqui está uma cabeça se inclinando sobre o volante” - anuncia o que virá. Depois do excesso indexical simulado, Akerman apela para a hiperindexicalidade. Apenas por situar com determinação o seu corpo no centro do enquadramento, ela é capaz de se apropriar da única “conclusão” que o filme de alguma forma traz: a de uma presença completamente exposta, que é, no entanto, internamente fissurada.

“Sou eu”, diz Chantal, ao interfone de um apartamento presumidamente habitado por alguém que a conhece. Ela recebe uma rejeição direta: “Não quero que fique”, diz a outra mulher para Chantal, que responde se levantando e fechando o zíper de seu casaco desajeitadamente - “recusando-se” a sair. Uma formalidade cômica desvia o drama; rituais de sedução se tornam regressivos, tornando-se uma atividade de se alimentar marcada pela voracidade de Chantal - “*Encore!*”, repete ela. Então ela deixa de lado seu sanduíche e pega o seio da outra mulher. Seguem-se três extensas tomadas delas fazendo sexo, em plano médio longo. A câmera é situada em diferentes distâncias em cada um dos planos. E a qualidade dos movimentos das mulheres em cada plano define manifestações distintas de paixão, intimidade e ternura.

Esses planos marcam uma mudança: nas duas primeiras partes do filme, o lugar de Akerman é periférico; agora há uma igualdade energética entre as duas atrizes. Sua nova centralidade, entretanto, não a assimila integralmente à diegese. Ao contrário: as longas tomadas, o som exagerado e a câmera distante criam um foco, um ponto canalizado de atenção, na atuação de Chantal. A dificuldade de manter o ato sexual sob tal escrutínio pode ajudar a entender a ousadia de Akerman aqui: a força dessa cena reside no seu excêntrico contraste com um outro modo de hipérbole, o filme pornô. A cena contrasta com a “inesgotável variedade de encontros sexuais” que o filme pornô normalmente busca por meio da variação desesperada dos ângulos de filmagem (NARBONI, 1977: 7). Ela também desafia o tabu de Bazin sobre a representação do sexo: Bazin (1983: 133) via uma obscenidade ontológica em filmar eventos singulares como morte e sexo, e então inscrevê-los no circuito de reprodução da repetição.

Também em *Jeanne Dielman...* o caráter subversivo surge da quebra de um tabu realista – na cena do assassinato, que, necessariamente e, ainda assim, abruptamente, transforma apresentação em representação. Akerman é coerente, então, ao enfatizar os pontos fracos do realismo. Por meio da conjunção entre a tomada longa (que, para Bazin, era essencial para a habilidade do realismo de fundamentar a evidência) e a literalidade (principal dilema do realismo), *Je tu il elle* perversamente leva a cena de sexo ao limite de uma obscenidade realista ou pornográfica.

Nesse aspecto, a cena de sexo é exemplar, por exigir um novo questionamento do realismo pela literalidade. A realidade da cena de sexo é exposta ao escrutínio do espectador. E é precisamente da curiosidade de ver mais, uma curiosidade atribuída às noções idealistas do realismo, que Akerman trata ao encenar o registro da realidade - ou do que será visto como realidade - como uma hipótese seletiva. Ao invés de enquadrar o sexo romanticamente, Akerman amplifica sua concretude, incluindo o corpo dela e da outra atriz como parte do material cênico.<sup>14</sup> A intensidade da cena é um efeito de pura concentração - o olhar fixo da câmera, o som amplificado, a duração estendida dos planos.<sup>15</sup> A aspereza da cena reside no desafio intransigente de uma literalidade que desfaz noções preconcebidas de representação - mais vigorosamente, aquelas de gênero e identidade sexual. Akerman comenta:

A cena poderia parecer violenta, pois é apresentada tão simples e naturalmente como se fosse uma relação entre um homem e uma mulher, e geralmente se espera que seja possível canalizar o desejo entre duas mulheres através de uma cena explicativa que possa justificá-lo (AKERMAN, 1974).<sup>16</sup>

A falta de tal explicação, aliada à exibição crua do corpo, desvincula a imagem indexical de sua função de ilustração.

*Je tu il elle* progressivamente reivindica literalidade e concretude contra o principal portador da significação humanista e essencialista do cinema: o corpo humano. Ao insistir até atingir o excesso na materialidade do corpo, através do som, da iluminação etc., o filme frustra qualquer noção possível de “triumfalismo” lésbico (MAYNE, 1990: 132). As cenas sexuais, primeiro com o caminhoneiro, depois com a amante, frequentemente suscitaram comparações que insinuam uma igualdade maior na relação lésbica. Judith Mayne (1990: 130), por exemplo, escreve: “Em oposição à cena com o homem, na qual Akerman parece ocupar simultaneamente posições em ambos os lados da câmera, na cena

14. Narboni (1977: 7) lista, como elementos que anunciam a “proximidade do filme com o pornô” e com sua “ruína”, o recurso a longas tomadas, a trilha sonora amplificada, a presença da cineasta numa cena homossexual e sua corrupção da “gloriosa eternidade das cenas sexuais pornôs” ao introduzir as cenas sexuais com o comentário lacônico em *off*: “ela me disse que eu deveria partir pela manhã”. Esse comentário também “interditada toda a patética conotação implicada na ideia de precariedade e fugacidade”.

15. Ver Narboni (1977: 7).

16. A cineasta observa: “tende-se a representar o amor entre mulheres como as jovens adolescentes das fotografias de David Hamilton” (AKERMAN, 1974).

com a mulher ela está quase definitivamente situada no interior do quadro”. A descrição é acurada, mas ressaltaria as implicações ideológicas escondidas na noção de uma centralidade “precisa”, que sugere claramente a ideia de crescimento de uma identidade sexual alienada para uma estável.

Apesar de podermos identificar, com Mayne, a recusa de Akerman em deixar que o filme seja categorizado como um filme lésbico (uma recusa indicada pelo uso de embreantes no título do filme), a atração por uma leitura teleológica é obviamente forte. Isso leva, no texto de Mayne, a uma contínua elisão entre definir os componentes lésbicos do filme e, ao mesmo tempo, tentar respeitar a resistência de Akerman a esse tipo de categorização. Akerman promete uma resolução, mas nunca a fornece. É verdade que sua alegada narrativa de disjunção e alienação termina com uma nota que simula fechamento e unidade. Mas ver o filme como um “corpo disjuntivo” alcançando a “completude” é pressupor uma ótica essencialista. Dado o peso ideológico nascido da cena do encontro lésbico, devemos prestar muito mais atenção às estratégias de Akerman para evitar um *telos* essencialista tanto para a personagem quanto para o filme.

Para responder à questão acerca de como o papel do caminhoneiro como estrangeiro se relaciona com o intenso olhar de Julie como homossexual, Akerman nota que colocar essa questão sugeriria que uma mulher sem experiência homossexual veria o caminhoneiro de maneira diferente.<sup>17</sup> Em consonância com essa reivindicação antiessencialista, *Je tu il elle* persistentemente esvazia uma leitura da marginalidade de Chantal como uma identidade fixa. O plano final dela deixando sua amante é apenas uma das imagens que rejeitam uma essência que lhe seja atribuída.

A posição mutante de Akerman em *Je tu il elle* ilumina a significação do comportamento fronteiro das personagens ao longo de toda obra de Akerman. Ainda assim, precisamos tratar do persistente flerte das personagens de Akerman com a excentricidade. É, de fato, muito difícil encontrar uma abordagem para *Je tu il elle* que não deslize, em certo ponto, para um diagnóstico psicanalítico de Chantal. Qual é esse enigma insolúvel suscitado pela representação de Akerman? Em algumas interpretações do filme, Chantal é vista como narcisista, uma condição para a qual seu uso da porta de vidro do quarto como espelho é apenas o indício mais óbvio. O caráter obsessivo de seus gestos é constantemente enfatizado: eles são desconectados

17. Akerman em *Entretien avec Chantal Akerman* (1996).



de objetos específicos, e há uma óbvia contradição entre sua atenção excessiva para atividades particulares e a irrelevância dos resultados finais. Para Brenda Longfellow, Chantal é uma histérica, cuja “ingestão repetida de açúcar” e “excessiva efusão da escrita” constituem uma tentativa de preencher um “núcleo psíquico vazio” (LONGFELLOW, 1989: 86). Usando terminologia kleiniana, Longfellow confirma a tendência presente em outros textos de interpretar psicanaliticamente tanto a personagem quanto o filme. Mas o estatuto que ela confere à carta de Chantal como um “objeto de transição” é um exemplo perfeito de uma leitura psicanalítica que ignora as estratégias minimalistas de Akerman de adição interminável e “sem sentido”.<sup>18</sup> Da mesma forma, ao notar o aspecto ritual da primeira parte do filme, Mayne (1990: 127) comenta que “há, simultaneamente, um inegável caráter obsessivo, particularmente no que tange ao compulsivo ato de comer açúcar. A cena insinua tanto calma quanto tormenta, solidão tranquila e turbulência”.

A relação alternadamente mecânica e concentrada de Chantal com a comida e o trabalho, assim como a conexão estabelecida na terceira parte do filme entre seu desejo por comida e seu desejo por sua amante, também levaram a extensas análises do vínculo mãe/filha (em sua dupla função de cuidar e amar) em relação à homossexualidade. Como sugere Mayne, “esse vínculo entre comida e sexo evoca diagnósticos clínicos da homossexualidade como regressiva, como um desenvolvimento interrompido, como o desejo - para mulheres - de se fundir com o objeto maternal” (MAYNE, 1990: 133).<sup>19</sup>

Tais diagnósticos são completamente essencialistas e normativos. Eles postulam Chantal como portadora de motivação, ou como destituída de tal, como se ela preexistisse à sua representação fílmica. As táticas minimalistas de desproporção - seus gestos seriais ateleológicos, por exemplo - são traduzidos para os termos limitados da transparência expressiva. Então uma radicalidade formal e comportamental, tal como repetições de gestos, ações e procedimentos, recebe uma valência negativa, tornando-se aquilo que é anormal, alienado, irracional.

Depois que Mayne percebe o que evoca “a alteridade radical da identidade lésbica” em *Je tu il elle*, ela rapidamente reconhece que “Akerman afirma a significação da oralidade ‘regressiva’ como algo que informa, ao invés de atuar contra, a representação da mulher e a criatividade - assumo isso a forma da escrita de uma carta

**18.** Outros textos sobre o filme que recorrem fortemente à psicanálise são: “Three moments toward feminist erotics”, de Fabienne Worth (1987), e “Le cinéma de Chantal Akerman, la nourriture, le narcissisme, l'exil”, de Françoise Audé (1982). O artigo de Audé é especialmente forçado em sua análise do comportamento das personagens: a “bulímica de açúcar” e a “ânsia” com a qual o sanduíche preparado pela amante é comido “traduzem o desequilíbrio fundamental: o da anorexia”. Ela interpreta a referência ao período menstrual na primeira parte do filme como o início de uma vida normal depois da “amenorreica” perda dos parâmetros temporais pela personagem. Nessa ótica, a terceira parte do filme só pode confirmar a primeira parte, ao fazer Julie estabelecer seu complemento narcísico por intermédio de uma amante que a alimenta. Como Judith Mayne comenta em nota, a análise de Audé é “instrutiva pela leitura excessivamente ‘desenvolvimentista’ de *Je tu il elle*, fornecendo ‘mais que um toque de homofobia’. A conclusão do filme ‘demonstra’, de acordo com Audé, a necessidade da separação e da partida” (1990: 244).

**19.** Ver AUDÉ (1982).

ou da feitura de um filme” (MAYNE, 1990: 133). Se, resumindo, Chantal mostra traços patológicos reconhecíveis, é fundamental ver como esses traços postulam uma representação alternativa da subjetividade. A simplicidade da ambiência, a falta de indícios que permitiriam situar o corpo de Chantal em um espaço social, sugere uma abstração que é imediatamente contradita por seus vários tiques nervosos - gestos verdadeiramente idiossincráticos. As poses e enquadramentos estilizados de Akerman, assim como o *status* indeterminado de sua personagem no interior da diegese, impedem o reconhecimento de um padrão mediante o qual esses gestos e atividades repetitivos poderiam ser estabilizados como instâncias de um estado ou condição identificável. Os tiques da personagem ou da autora não podem ser acomodados em uma estrutura motivacional que contraria a noção de exemplaridade, ou de uma singularidade, finalmente cooptada como excentricidade.

*Je tu il elle* não é um rito de passagem; ele não sugere uma crescente socialização em Chantal. Ao invés disso, propõe uma instabilidade entre privado e coletivo, interno e externo, sujeito e objeto, autor e personagem. A brecha entre a trilha sonora e visual, na primeira parte do filme, sugere um hiato entre duas lógicas formais que são suspensas e tornadas incongruentes ao longo de todo o filme. De fato, *Je tu il elle* alcança menos o choque da disjunção do que um espaço intersticial entre as lógicas díspares da abstração e da indexicalidade, do anonimato e dos sistemas de nomenclatura. A única identificação das personagens se dá com base em suas posições em relação à enunciação (e a Chantal) e a cada um deles. Pode-se, então, considerar que os embreantes pronominais suscitam uma questão imediatamente relevante para o desarranjo performático em *Je tu il elle*: uma questão relativa a uma posição sujeito/objeto.

Os embreantes apresentam um exemplo de liminaridade entre conceito e índice similar àquele que caracteriza o cinema de Akerman. A oscilação entre os registros figurativo e literal de uma imagem é, nesse sentido, uma das manifestações mais marcantes dessa ambivalência estruturante. Embreantes e dêiticos supostamente dão acesso a uma presença precisa - de um sujeito, evento, ou objeto -, mas, na verdade, eles existem apenas como uma instância do discurso, ou seja, do proferimento. Um embreante possui apenas uma “referência momentânea” (BENVENISTE, 1986: 730). Entretanto, ao ostentar esse precário índice da presença, *Je tu il elle* promove a

própria instabilidade que reside no centro da representação do sujeito. Além disso, a confiança do filme no embreante sugere a possibilidade de uma representação que transformaria a própria ideia de individualidade, pois sua perversa insistência em uma indexicalidade descontínua constantemente nos lembra do paradoxo que Benveniste detectou no embreante:

(embreantes) não se referem a um conceito ou a um indivíduo, (...) não há nenhum conceito ‘eu’ que incorpore todos os eus que são proferidos a todo momento nas bocas de todos os falantes (...) Como o mesmo termo poderia se referir indistintamente a qualquer indivíduo, seja lá qual for, e ainda assim, ao mesmo tempo, identificá-lo em sua individualidade? (BENVENISTE, 1986: 730).<sup>20</sup>

O alcance da política formal de Akerman reside em sua resposta à questão de Benveniste, uma resposta que não se detém diante dos paradoxos de uma ordem lógica ou linguística: ela responde com a proposta de uma representação liminar da subjetividade. Akerman trata da questão que dá suporte ao embreante: a indiferenciação potencial, ou a generalidade, contida no próprio significante da individualidade. Por isso o título do filme e a *performance* de referências momentâneas não são nada inocentes. De fato, mediante a combinação, operada por Chantal, de anonimato e excentricidade, *Je tu il elle* advoga uma singularidade a-individual. A representação de Akerman da liminaridade assegura tanto as qualidades comunitárias da homogeneidade e do anonimato (assinaladas no filme pelos significantes imprecisos de lugar, classe etc.) quanto a singularidade (representada pela excentricidade de Julie), que propulsiona o indivíduo para a expansão dos limites sociais. Se uma definição dessa singularidade deveria continuar parecendo vaga, Narboni (1977) esboça como o discurso poderia ser: um discurso em quarta pessoa do singular, ou seja, nem um melodrama da subjetividade (o “eu”), nem o despotismo de uma interpolação ou demanda (o “você”), nem o horror objetificador de uma não pessoa (“ele/ela”).

A insistência de Akerman nos trejeitos de suas personagens, assim como na representação literal deles, desafia o estatuto universal das representações totalizantes. “Não há ninguém exatamente como ela”; “ela” aqui é um ser puramente cinemático destinado à repetição estilística e comportamental, estruturado por uma série de planos que desafiam a redução conceitual pelo “nominalismo absurdo” deles, bem como pela indexicalidade fotográfica. Por outro lado, a completa impossibilidade de

20. Uma discussão correspondente, em português, encontra-se em Benveniste (2005: 288).

uma indexicalidade “pura”, sem ressonâncias abstrativas ou conceituais, é reconhecida e encenada no filme de Akerman como o drama do embreante. A questão se torna: quanto de abstração formal essas presenças corporais podem aguentar sem se tornarem vazias de significados? E como o estilo de Akerman - suas reduções minimalistas, amplificações sonoras etc. - altera o próprio núcleo da representação da individualidade?

*Tradução de Marco Aurélio Alves e Roberta Veiga*

## Referências

- AKERMAN, Chantal. *Je tu il elle*. Press Release from Unité Trois, 1974.
- AUDÉ, Françoise. Le Cinéma de Chantal Akerman, la nourriture, le narcissisme, l'exil. In: AUBENAS, Jacqueline (Dir.). *Chantal Akerman*. Bruxelles: Atelier des Arts, Cahier n.1, 1982.
- BANES, Sally. *Terpsichore in sneakers*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1987.
- BARTHES, Roland. Escrever, verbo intransitivo? In: *O rumor da língua*. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BAZIN, André. Morte todas as tardes. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.
- BENVENISTE, Émile. Subjectivity in language. In: HAZARD, Adams; LEROY, Searle (Eds.). *Critical Theory since 1965*. Tallahassee: Florida State University Press, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Problemas de linguística geral I*. Campinas: Pontes Editores, 2005.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- \_\_\_\_\_. Introdução: Rizoma. In: *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia (Vol. 1)*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- FOUCAULT, Michel. Anti-Édipo: uma introdução à vida não facista. In: ESCOBAR, Carlos Henrique. *Dossier Deleuze*. Rio de Janeiro: Hólon Editorial, 1991.
- LECLAIRE, Serge. La réalité du desir. In: *Sexualité humaine*. Paris: Aubier, 1970.
- LONGFELLOW, Brenda. Love letters to the mother: the work of Chantal Akerman. *Canadian Journal of Political and Social Theory*, 13: 1-2, 1989.
- MARGULIES, Ivone. *Nothing Happens: Chantal Akerman's hyperrealist everyday*. Durham and London: Duke University Press, 1996.
- MAYNE, Judith. *The Woman at the Key Hole*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- NARBONI, Jean. La quatrième personne du singulier (*Je tu il elle*). *Cahiers du Cinéma*, n.276, mai 1977.

- POLET, Jacques. La problématique de l'enfermement dans l'univers filmique de Chantal Akerman. In: AUBENAS, Jacqueline (Dir.). *Chantal Akerman*. Bruxelles: Atelier des Arts, Cahier n.1, 1982.
- TURNER, Victor. W. *The ritual process*. Chicago: Aldine Publishing Company, 1969.
- \_\_\_\_\_. Frame flow and reflection: ritual and drama as public liminality. In: BENAMOU, Michel; CARMELLO, Charles (Eds.). *Performance in postmodern culture*. Madison Center for Twentieth Century Studies: Coda Press, 1977.
- VAN GENNER, Arnold. *The rites of passage*. Chicago: The University of Chicago Press, 1960.



Mauro Tavares

# **A propósito de *D'Est***

CHANTAL AKERMAN

Eu queria fazer uma grande viagem através da Europa do Leste, enquanto ainda é tempo.

Rússia, Polônia, Hungria, Tchecoslováquia, ex-Alemanha do Leste, até à Bélgica.

Queria filmar lá, ao meu modo documental, roçando a ficção. Tudo o que me toca.

Rostos, esquinas de ruas, carros e ônibus, estações e planícies, rios ou mares, flores e córregos, árvores e florestas. Campos e ruínas e mais rostos, comida, interiores, portas, janelas, preparações de refeições. Mulheres e homens, jovens e velhos que passam ou que param, sentados ou em pé, às vezes até deitados. Os dias e as noites, a chuva e o vento, a neve e a primavera.

E tudo isso se transformando calmamente, ao longo da viagem, os rostos e as paisagens. Todos aqueles países, em plena mutação, que viveram uma história comum depois da guerra, marcados por essa história até nas entranhas da terra e cujos caminhos, agora, divergem.

Eu queria registrar os sons dessa terra, tornar sensível a paisagem ao passar de uma língua a outra, com suas diferenças e similitudes.

Uma banda sonora não sincrônica, ou sincrônica só em alguns momentos. Um rio de muitas vozes, arrastado pelas imagens.

Vozes que contariam histórias pequenas e grandes, todas muito simples, que nem sempre seria preciso entender, mas que ouviríamos com um sentimento de familiaridade, como se fossem músicas de países estrangeiros.

Por que fazer essa viagem à Europa do Leste?

Poderia haver razões evidentes, históricas, sociais e políticas, que motivam tantos documentários ou reportagens, mas que muito raramente compartilham um olhar atento e calmo.

Mas essas razões, embora subjacentes, não são as únicas. Não procurarei mostrar a desintegração do sistema nem as dificuldades de entrar em outro, porque quem procura acha, acha muito bem e filtra, assim, sua própria visão com o pré-pensado.

Tudo isso aparecerá, sem dúvida, pois não pode ser de outra forma. Mas aparecerá nas entrelinhas.

Poderia haver razões afetivas, e elas existem. Meus pais vieram da Polônia, vivem na Bélgica desde os anos 30 e se sentem bem por lá.

Durante muito tempo, em toda a minha infância, pensei que o modo deles de viver, de comer, de falar, de pensar era o dos belgas.



Foi somente mais tarde, no momento da adolescência, que eu senti diferenças, diferenças entre eles e os outros pais, e mesmo entre mim e as outras meninas da minha turma.

Ano passado eu fiz uma viagem à Rússia para preparar um filme sobre a poeta Anna Akhmatova.

Era inverno, eu estava longe de casa, num país desconhecido, não entendia a língua, me sentia perdida, mas não totalmente, confusa, mas sem saber por quê, num país estrangeiro, mas não completamente. Uma língua estrangeira, sim, mas cuja música e sonoridades eu conhecia bem. E no meio daquela incompreensão, como uma amnésica, eu reconhecia uma palavra e, às vezes, frases inteiras. O modo de viver das pessoas, o modo delas de pensar eram-me tão familiares. Eu encontrava na mesa o que minha mãe fazia todo dia para comer nos seus cinquenta anos de vida na Bélgica.

E essas conversas em que o banal se mistura com o “filosófico”, era como em minha casa, quase a mesma coisa.

No entanto, mesmo que as razões afetivas sejam reais, não quero fazer um filme do tipo “busca das origens” porque, uma vez mais, quem procura acha, acha até demais, e dá sempre um jeitinho demais para achar.

Eu diria que quero fazer um filme lá, porque lá me atrai. Me atrai há muito tempo e profundamente, e mais ainda depois que lá estive.

Eu dizia: enquanto ainda é tempo.

Tempo para quê, tempo por quê, antes que a “invasão” ocidental não seja muito flagrante?

Como se houvesse um antes e um depois, antes e depois da era glaciária e glacial. Tempo da utopia realizada e tempo da utopia desmantelada, ou de uma outra utopia?

Sempre houve uma espécie de atração-repulsão pelo Ocidente, talvez até mais forte antes, e sobretudo pela América, objeto de desejo confuso; e já há muito tempo tinham se infiltrado – eu não diria através das brechas do sistema, mas pelo próprio sistema – objetos-símbolo da cultura americana, a calça jeans e outros, até o jazz, que os irmãos Siméon tocavam no fundo da Sibéria, onde morreram. Agora esses signos são apenas mais visíveis, mais arrogantes, diriam alguns, como o McDonald’s da praça Puchkin em Moscou.

Não há um antes puro e um agora gangrenado ou pervertido.

A perversão já estava presente na existência desses dois

blocos que não são assim tão contraditórios quanto parecem à primeira vista.

Baudrillard, quando fala da América, fala também de utopia realizada.

Há também o sentimento de imensidão, de mundo infinito e quase autossuficiente. E há a intensidade. Uma intensidade adversa, é verdade. Nova York e Moscou são, ambas, por razões diferentes, cidades elétricas.

Dois mundos cujas imagens se insinuaram em nós por meio do cinema. Dovjenko e Ford. O espaço americano e os campos de trigo russos.

Imagens ideais, contrariadas por ideias grisalhas, arquitetura stalinista, filas e *gulags*. Pela literatura também, sem dúvida: as paisagens infinitas e as bétulas de Pasternak, as lágrimas e o chá de Tchekhov, o bem no mal de Dostoiévski.

Não, creio que o que eu vou “procurar”, por menos preconcebido que seja, subsistirá ainda por muito tempo, não somente no coração das pessoas, mas também na superfície da terra e que, graças a isso, não é tarde demais.

E, no entanto, esse “tarde demais” não é mera figura de estilo...

Antigamente, quando eu telefonava para Moscou, por exemplo, era preciso passar por uma telefonista. Ela mandava esperar uma, duas, três horas. Esperava-se, ela chamava de volta e obtinha-se a linha.

Havia coisas que não se dizia ou se dizia, mas de outra forma, compreendia-se com meias palavras, às vezes não se compreendia. Mesmo do outro lado era preciso tomar cuidado, certas palavras que para nós pareciam anódinas lá podiam ter graves repercussões. Depois de Gorbachov não passamos mais pela telefonista, a conversa tornou-se mais livre e certamente menos inventiva, mas isso ninguém lamenta. Ninguém. Agora, cada um disca o número que quer e se lembra, quase com nostalgia, do tempo da telefonista, não por causa do lado inventivo da conversa, mas porque, para conseguir uma linha, demora-se, às vezes, o dia todo.

Não há regra. Já me aconteceu de conseguir uma linha na primeira tentativa. Mas como ninguém espera por isso, a surpresa acaba paralisando os primeiros minutos da conversa, que costuma ser um pouco atrapalhada.

Parece que se pode dizer tudo o que se quer, claro, mas o que se tem a dizer, enfim, o que eles têm a dizer, eles não têm vontade

de dizê-lo, são sempre histórias de “déficit”, como eles dizem. Até mesmo para o pão há horas de espera, e outras coisas do gênero. Muitas vezes rindo, mas nem sempre. Nesse riso há muito do que me atrai, lá, nas pessoas...

E, no entanto, sob esse riso, tem-se a impressão de uma catástrofe iminente. Ela é iminente a cada semana mas não chega nunca, simplesmente porque talvez já esteja lá.

Mas como continuamos a esperá-la e já foi pior, não nos damos conta. É por isso que digo “antes que seja tarde demais”, quando a catástrofe já tiver sido oficialmente anunciada.

A cada vez que se desliga o telefone, pergunta-se quanto tempo será preciso, da próxima vez, no embarço das linhas. Alguém diz: ah, isso ajuda a passar o tempo. Mas um dia poderá ser tempo demais.

Isso me faz pensar num artigo que li ano passado no *Notícias de Moscou* e que não posso deixar de reproduzir fielmente:

### **As confusões da transparência por Mikhaïl Jvanetski**

Um dia estávamos numa estação, o escritor Andreï Bitov e eu. Ele ia para o campo. Ou era eu que ia. Esperávamos o trem de Vladimir ou de Kazan, não me lembro bem. Conversávamos tranquilamente quando, de repente, ouvimos: “Os passageiros do trem nº 51 devem se dirigir à plataforma nº 5”.

A multidão carregada de bagagens sai correndo. Nada de trem! Ouve-se um outro aviso: “O embarque do trem nº 51 está acontecendo na plataforma nº 5”. A multidão se agita e todo mundo discute na estação. “O embarque do trem nº 51 vai terminar. Pedimos às pessoas que não viajam nesse trem que desçam dos vagões”. Aí a multidão enlouquece completamente. E os alto-falantes continuam a anunciar, com uma voz rouca: “O trem nº 51 vai partir dentro de cinco minutos da plataforma nº 5”.

Pois bem, no que diz respeito aos medicamentos, é a mesma coisa.

Há pouco tempo, anunciou-se a repartição de verbas. Informou-se à população e ao Soviete Supremo que um dinheiro, que ninguém nunca viu, seria destinado à importação de medicamentos. O povo e o Soviete Supremo aplaudiram com entusiasmo. E os anúncios começaram: “A verba chegou. Nós fomos à Inglaterra. Os medicamentos produzidos por esses capitalistas aumentaram de preço, mas nós os compramos. Cuidado! Há medicamentos, mas precisamos ser prudentes”.

O povo correu para as farmácias, mas não havia nada. “Camaradas, agora que há tantos medicamentos, é possível que haja abusos. Se você não é um especialista, não recomende nada aos seus amigos e conhecidos”. O povo fazia filas de espera dia e noite. Nada de medicamentos.

Os responsáveis pela direção federal das farmácias declaravam que, primeiramente, seriam colocados à venda calmantes, medicamentos de primeira necessidade, sobretudo para os aposentados e deficientes físicos. E no entanto, nada de medicamentos! Algo destoava. E os anúncios continuavam: “Camaradas, não agravem a penúria! Ainda há remédios, mas um consumo abusivo e incontrolado pode ter efeitos indesejáveis...”

Mas no telefone eles fazem mais do que rir de suas histórias de déficit, eles falam também da cidade onde vivem e dizem que ela está perdendo sua alma e seu rosto... E as pessoas também. Mas o que é a alma? Eu não me aventuraria nesse terreno.

Prefiro o dos rostos que tenho vontade de filmar.

A propósito dos rostos, eu gostaria apenas de apresentar-lhes o “À guisa de prefácio” do *Réquiem* de Anna Akhmatova:

Nos anos terríveis da “lejevchtchina”, passei dezessete meses fazendo fila diante das prisões de Leningrado. Um dia, alguém me reconheceu. Então, uma mulher de lábios azulados que estava atrás de mim e a quem meu nome não dizia nada, saiu do torpor que nos era habitual e perguntou-me baixinho (lá só se falava cochichando):  
- E isso aí, você pode descrevê-lo?

Eu respondi:

- Sim, eu posso.

Então, uma espécie de sorriso brotou do que tinha sido outrora o seu rosto<sup>1</sup>.

1. Anna Akhmatova. En guise de préface. *Requiem*. Traduit du russe par Paul Valet. Paris: Les Editions de Minuit, 1991, p. 15.

No hotel, em Leningrado, era muito difícil tomar um café da manhã. Havia um exército de garçons de braços cruzados, os rostos tristes. Pedi um chá. Eles nem me olharam. Era como se eu estivesse falando com uma parede. Eu não tinha rosto para eles e eles não tinham o menor interesse em me atribuir um rosto.

Com o homem que fomos ver em Peredelkino, vilarejo de escritores nas imediações de Moscou, foi exatamente o contrário. Ele estava nos esperando num quartinho estreito, pobre mas limpo, como se diz.

Ele era imenso. No quarto, uma cama de solteiro, uma mesinha, uma velha máquina de escrever. Um prato e três maçãs vermelhas. Ele nos leu uma carta-poema que havia escrito para Anna Akhmatova; num dado momento, levado por uma paixão quase assustadora, ele se levantou. Me lembrarei para sempre de seu rosto quando ouvimos batidas violentas na parede do quarto, porque ele falava muito alto.

E também do rosto de um homem sentado no troleibus que atravessava a Praça Pushkin, rosto que ele abaixou e escondeu com a mão. A praça estava invadida por uma fila que dava a volta em torno dela. Eles esperavam diante do McDonald's.

Longe da Praça Pushkin, o homem retirou a mão do rosto.

Eu me lembro de vários outros rostos e do "Epílogo" do *Réquiem* de Anna Akhmatova:

E eu aprendi como se desmoronam os rostos,  
Sob as pálpebras, como emerge a angústia,  
E a dor se agrava no liso das faces,  
Semelhantes às páginas rugosas dos sinais cuneiformes;  
Como os cachos negros ou os cachos acinzentados  
Tornam-se, num piscar de olhos, prateados,  
Como o riso murcha nos lábios submissos,  
E, num risinho seco, como treme o pavor.  
E eu rogo a Deus, não só por mim,  
Mas por todos aqueles que compartilham minha sina,  
No frio feroz, no julho tórrido,  
Diante do muro vermelho que ficou cego.<sup>2</sup>

2. Anna Akhmatova. Epílogo.  
*Ibidem*, p. 41.

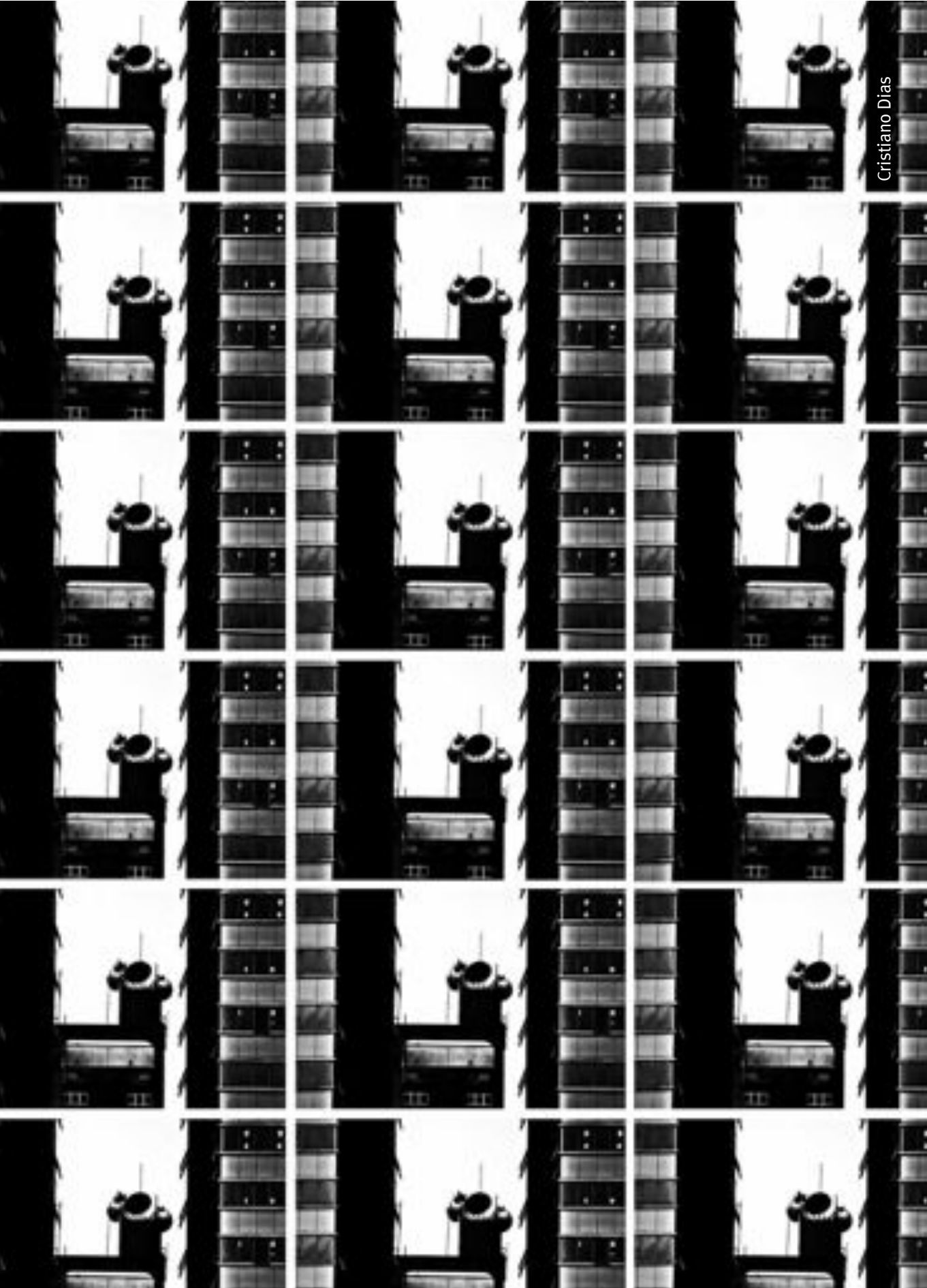
O muro não ficava muito longe do centro de Leningrado. Fui vê-lo, o muro da prisão. Fiz fotos. Já estava escuro.

Na Fnac eles não as revelaram.

E eu disse para mim mesma que tudo bem. Sem analisar muito.

- BRUXELAS/PARIS, ABRIL 1991 -

*Tradução de Anita Leandro*



# Quantos quadros cabem no enquadramento de uma janela?

ROBERTA VEIGA

Pesquisadora visitante na *University of Texas at Austin*  
Doutora em Comunicação pela UFMG

**Resumo:** Busco nesse artigo capturar o dispositivo criado por Chantal Akerman em *Lâ-bas* para demonstrar de que maneira a situação de confinamento instituída pelo filme se traduz em uma estética. A escritura formal é decomposta no sentido de desvendar o mecanismo que garante a singularidade da obra. Nesse movimento, apresento cinco dimensões do dispositivo como eixos de análise que conjugados balizam a estética proposta: a inscrição do corpo cativo; a *mise en abyme*; o rigor dos recursos expressivos; a negação do eu espetacularizado; e o deslocamento do espectador.

**Palavras-chave:** Chantal Akerman. Dispositivo. Estética do confinamento. *Mise en abyme*.

**Abstract:** In this paper, I attempt at capturing the device created by Chantal Akerman in *Lâ-bas* in order to demonstrate how the situation of confinement established by the movies manifests itself as an aesthetics. The formal composition is decomposed so that the mechanism that guarantees the singularity of the film is revealed. By so doing, I unfold five dimensions of the device that serve as analytic axes that together demarcate the proposed aesthetics: inscription of the captive body; the *mise en abyme*; the rigorous expressive resources; the negation of the spectacularized self; and the displacement of the spectator.

**Keywords:** Chantal Akerman. Device. Aesthetic of confinement. *Mise en abyme*.

**Résumé:** On cherche dans cet article à saisir le dispositif créé par Chantal Akerman dans *Lâ-bas* pour montrer comment la situation d'enfermement établie par le film se traduit dans une esthétique. L'écriture formelle est décomposée de façon à dévoiler le mécanisme qui assure la singularité de l'œuvre. Dans ce mouvement, on présente cinq dimensions du dispositif comme axes d'analyse qui peuvent ensemble orienter l'esthétique proposée : l'inscription du corps captif ; la mise en abyme ; la rigueur des moyens expressifs ; la négation du moi spectacularisé ; et le déplacement du spectateur.

**Mots-clés:** Chantal Akerman. Dispositif. Esthétique de l'enfermement. Mise en abyme.



O filme é *Là-bas* (2006) e a diretora, uma mulher: Chantal Akerman. Uma experiência sofrida pelo corpo da personagem, a própria Chantal, e do espectador. Confinados num apartamento em Tel Aviv, eles – diretora, personagem e espectador – olham os enquadramentos recortados da moldura da janela. Um dispositivo rígido. Uma cineasta que impõe grades ao mundo e que, ao mesmo tempo, deseja rompê-las.

O cinema é uma forma de aprisionamento dos sujeitos no tempo e no espaço, seja no ambiente da sala escura à qual o espectador se submete por um determinado período, seja por guiar o olhar na tela. Tal prisão imposta pelo cinema tem como revés a abertura para vários mundos. Narrativas cinematográficas podem levar a lugares, épocas e histórias diversas, possibilitando aquele que vê vivenciar outras realidades através da projeção-identificação.

Há filmes que enfatizam a experiência mesma do aprisionamento dos espectadores. Abrem mão da potencialidade geográfica do cinema de explorar ambientes abertos, longos caminhos e exteriores, confinando os sujeitos no espaço reduzido onde a imagem se fixa. Ao contrário do que foi o cinema para Bazin – a liberdade da ação em relação ao espaço e do ponto de vista em relação à ação – em *Là-bas* a liberdade de ver é constrangida. A condução rigorosa dos procedimentos formais reduz o campo de visão, que parecerá quase sempre o mesmo.

Essa forma de cinema se aproxima da duração típica da cinematografia moderna, porém o maior acento numa experiência espacial e corporal reduzida produz o que denominamos estética do confinamento. Trata-se de um mecanismo semelhante ao das instalações artísticas: traduzir no corpo, na determinação do espaço físico, a experiência do ver. Ainda que composto pelas ligações frágeis entre os planos – procedimento comum à *nouvelle vague* e ao neo-realismo na compreensão de Deleuze – a montagem é refém de uma relação espacial delimitada e restrita. O objetivo é jogar com a visibilidade, com os modos de percepção e de sensação do espectador, explorando de forma concisa ambientes interiores sob formas geométricas: cômodos, janelas, corredores, móveis. O olhar fortemente submetido a concretude material do mundo aos poucos é lançado a um outro mundo, abstrato, puramente imagético, de ângulos, linhas e luzes.

*Là-bas* é um ensaio biográfico das memórias, angústias e relatos de pequenos acontecimentos do dia-a-dia da narradora,

que é também autora, diretora e única personagem. O filme acontece no âmbito de sua vida privada através da narração em *off* e de diálogos ao telefone, que surgem no tempo em que ela passa em um apartamento em Tel Aviv filmando a janela da sala sob vários enquadramentos. Ao revelar o íntimo, Akerman guarda sempre algo de opaco e inalcançável, efeito direto do estilo seco que marca sua filmografia.

### **1– A inscrição do corpo**

Em sua grande maioria, os filmes de Akerman compõem a subjetividade a partir de espaços isolados e claustrofóbicos. *Saute ma ville* (1968), *La chambre* (1972), *Je tu il elle* (1974) e *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) são obras mais experimentais em que a experiência do confinamento sofrida pelo corpo é radical. Em outros filmes mais marcadamente narrativos – como o curta *J'ai faim, j'ai froid* (1984) e os longas *La Captive* (2000) e *Demain on déménage* (2004) – a relação com a prisão se mantém, mas há mobilidade entre ambientes.

A autonomia espacial dos cômodos de Akerman é sempre relacional. Pode traduzir uma sensibilidade fóbica a intrusões externas, com em *L'homme à la valise* ou pode ser como em *J'ai faim, j'ai froid*, resultado de uma acurada representação de desejos fragmentados... Eis o foco preciso das temáticas e estéticas de Akerman – sempre o ato de isolamento de um outro lugar. (MARGULIES, 2006: 170)

Por meio do constrangimento nos procedimentos de filmagem e do minimalismo presente na composição dos quadros, Akerman alcança uma experiência visual sem dispersão. No quarto, na cozinha, na sala, a diretora exhibe o dia-a-dia da mulher e busca (des)funcionalizá-lo através da reiteração de atos ordenados (cozinhar, comer, limpar, deitar, levantar) e da reificação das relações com os objetos, o espaço doméstico e o próprio corpo. Uma das facetas da arte da diretora está na capacidade de reinventar o cotidiano. Segundo Margulies, nas performances, a rotina é reconstruída entre quatro paredes, para as câmaras, até que se alcance uma versão autoral da casa. Parece necessário se instalar num lugar familiar e confortável, em que *habitus* e controle das obrigações comandem as ações, para retirar dali descontrole, estranhamento ou tensão. “Tomando conhecimento de como as imagens domésticas de sua

mãe e de sua tia na cozinha estão marcadas em sua memória, entende-se que o protegido embora sufocante espaço de sua casa é o primeiro objeto para se testar sua autonomia criativa” (MARGULIES, 2006: 170).

As formas de relação com objetos e espaços são deslocadas até ganharem novos arranjos que coloquem em questão tanto o lugar da mulher, seu enclausuramento no espaço doméstico, quanto os valores que gera. O corpo se submete à clausura, se cola a ela numa espécie de mecanismo auto-determinado, para então ser liberado através da imagem colocada a distância. Os gestos e tarefas ordinárias são reiterados com tamanha constância que se tornam justaposição de imagens que podem ser reproduzidas incessantemente. As imagens se descolam das ações que se despregam de seu sentido prático, colocando o olhar do espectador num movimento que vai da automatização à desautomatização. A significação do doméstico perde suas referências codificadas. Akerman reinventa as formas de disciplinarização feminina no sentido de tornar o corpo desconfortável em seu *habitat*.

Para Margulies, Akerman reinstitui em seus filmes uma dimensão teatral, tanto em função da carga performativa, quanto da ritualização do universo cotidiano em um único espaço, o cenário onde o corpo é o principal elemento dramático. Mas tal dimensão não pode ser tomada isoladamente sob o risco de contrariar uma perspectiva cada vez mais evidente nas obras da diretora: a de que é no formalismo da escritura cinematográfica que a imagem entra numa dimensão artificial em que corpos e objetos são desmaterializados pela possibilidade técnica de enquadramento e reprodução ininterrupta. Segundo Ishaghpour<sup>1</sup>, desde suas primeiras realizações, a experiência do mundo como cinematográfico e a experiência da reprodução técnica se impõem à herança histórica do teatro, da literatura e da pintura. De *Saute ma ville* (curta realizado pela autora aos 18 anos) aos filmes mais atuais, a obra da diretora passou, segundo o autor, do egocentrismo à ausência de centro, do narcisismo à impessoalidade, na medida em que a imagem se tornou um exercício da forma na escritura cinematográfica. Se é no plano formal que a concretude do corpo e dos espaços ganha as formas abstratas da imagem, é também graças a ele que os atos mais mecânicos e reproduzíveis parecem permitir uma dessubjetivação: a imagem dá a ver a vida em sua matéria, em seu funcionalismo, aquém e além de qualquer personalização.

1. Todas as citações de ISHAGHPOUR, Y. (1986), presentes nesse artigo, foram traduzidas livremente do texto original em francês.

Em *Là-bas*, como em *News from home* (1976) e *Hotel Monterey* (1972), o corpo não está presente de fato. Ele some da imagem, se dilui num olhar que vaga por entre espaços vazios e vidas anônimas. Em *News from home*, a ausência do corpo dá lugar à voz, que, diferente do olhar sempre distante e pra fora, é o elemento que preenche o espaço. A diretora é aquela que narra. A cidade de Nova York é mostrada sempre a uma distância constante, a uma mesma altura, a da diretora, através de enquadramentos e movimentos de câmara protocolares. Akerman ao mesmo tempo filma e lê as cartas de sua mãe. Em *Là-bas*, a dimensão confessional se mantém, o espaço doméstico é o cativo de onde parte um olhar que não é mais para si. O corpo enclausurado da narradora não pode ser visto. É a voz e o olhar que são colocados em cena. Akerman está sozinha durante toda filmagem: é quem filma, fala e em torno dela ou sobre ela seu discurso se desenvolve a maneira de um diário. Ao contrário da carta, a narradora fala a ninguém. O diário é uma escrita de si que não visa ao outro, texto secreto sem destinatário, de quem escreve para si mesmo.

Na perspectiva da literatura, *Là-bas* se insere nos chamados gêneros confessionais ou intimistas do qual faz parte o diário, as cartas, assim como a autobiografia e as memórias. Para Lejeune (1975), a autobiografia é um relato retrospectivo em primeira pessoa com ênfase na vida individual. No filme, ouvimos um pequeno ensaio autobiográfico que se apresenta como diário, construído a partir dos acontecimentos cotidianos de forma imediata, fragmentada e espontânea. Dizeres como: “Saí às sete da manhã”, “Andei até a praia”, “Quebrei um copo”, “Telefonei pra minha mãe”, “Ouço um avião que passa”, “Hoje está quente. Isto me faz bem”, mostram como a narradora busca dar conta do presente e de um passado próximo. O relato é pontuado por cenas banais do cotidiano que a narradora protagoniza e por estados emocionais ou sensações corporais pelas quais passa e que não são vistos. Porém, a todo tempo as lembranças irrigam esse presente com outra temporalidade. Histórias dos parentes, da infância, constroem uma escrita pessoal porosa, despedaçada, graças ao estatuto lacunar da memória.

O diário é uma forma daquele que mantém uma relação consigo, uma vez que a obra de arte é a renúncia de si mesmo em favor da neutralidade, da impessoalidade. “O Diário – esse livro de aparência inteiramente solitária – é escrito com frequência por medo e angústia da solidão que atinge o escritor por intermédio

da obra.”(BLANCHOT, 1987: 19) O medo, da “solidão essencial”, é do risco da “violência aberta da obra”, seu inacabamento, seu movimento interminável, que faz do escritor refém de um trabalho ilusório. “E a obra, em última instância, ignora-o, encerra-se sobre sua ausência, na afirmação impessoal, anônima, que ela é – e nada mais.” (BLANCHOT, 1987: 13)

A opção cinematográfica é pela ausência de relações. Não há com quem partilhar o fazer um filme. Como personagem, Akerman se esconde do próprio olhar que agencia. Antítese da biografia audiovisual, aquele que faz e fala não aparece na imagem. Matéria corporal que convoca a presença da personagem, a voz é contrastada com o olhar que se dirige para fora, mas também não se relaciona com ninguém na imagem. Essa ausência de relação faz de *Là-bas* uma experiência cinematográfica sufocante, seca e isolada, que se aproxima do ato solitário da literatura, do diário do qual nos fala Blanchot, e se afasta da dimensão coletiva do cinema, convocando ambos os registros a se re-significarem. Em seu distanciamento, a imagem dá a ver a impossibilidade de inscrição do ‘eu’ na obra. Não é por acaso que o corpo de Chantal está ausente da imagem. O diário realiza-se na ambigüidade que lhe é constituinte: marcação temporal que faz da escrita refém de detalhes insignificantes do cotidiano para aquele que perdeu a capacidade de pertencer a esse tempo ordinário.

O Diário representa a seqüência dos pontos de referência que um escritor estabelece e fixa para reconhecer-se, quando presente a metamorfose perigosa a que está exposto. (BLANCHOT, 1987: 19)

Durante o filme, a narradora está dentro de um apartamento filmando da janela os prédios vizinhos e os corpos que se movimentam nas sacadas, e poucas vezes mostra a rua, o céu ou o mar. Em apenas dois momentos sai e filma a praia. A imagem da personagem é construída principalmente por suas palavras e pelos sons que produz no apartamento. Em apenas três instantes seu corpo aparece de forma oblíqua, com os olhos ocultos: os cabelos escuros quando se inclina na janela; o reflexo opaco no vidro; e o corpo de costas ao longe, quando olha o mar.

## **2 - *Mise en abyme***

O procedimento de filmagem em *Là-bas* é simples. Na maior parte do tempo, fixada a um tripé, uma câmara está ligada

dentro do apartamento. Ocupa várias posições no cômodo, mas se mantém direcionada para janela. Não vemos movimentos de câmara, apenas planos fixos. A ênfase nesse procedimento define a dimensão protocolar do dispositivo. Akerman cria suas próprias regras de conduta e as segue durante, praticamente, todo o filme: mantém a câmara no apartamento direcionada para a janela não importa o que aconteça no interior ou do lado de fora. O gesto de controle é ainda mais explícito nos constrangimentos formais – o rigor dos enquadramentos, a duração do olhar pressionado por eles – e, paradoxalmente, nas cenas em que a narradora está na praia, quando o protocolo é quebrado. Ao provocar estranhamento em relação ao controle do procedimento, tais cenas re-alimentam o dispositivo e reforçam o impacto do confinamento.

A exigüidade no espaço filmado, o tempo lento, a superficialidade das imagens captadas do lado de fora e o minimalismo da proposta estética demonstram que há pouco a se ver. Porém, explorado em seus matizes de sentido, trata-se de um dispositivo complexo que questiona o lugar da imagem através do lugar daquele que olha. Akerman mostra o fora e fala de si mesma. Segundo Ishaghpour, manifesta na banalidade imediata do mundo que filma e no efeito visível da forma sobre a reprodução técnica, a relação que a diretora mantém com o cinema a distancia de um “eu”, aos poucos reduzido em suas possibilidades: “o constrangimento formal, assim como a reprodução, seu corolário, realiza seu caráter sufocante de dominação, de eliminação da subjetividade.” (ISHAGHPOUR, 1986: 260)

Para fins hermenêuticos, podemos dizer que o dispositivo é composto de três níveis de visibilidade. Dois níveis constituem as duas principais camadas de olhar – a interior e a exterior – que imbricadas configuram o corpo da obra. A referência é o confinamento no apartamento em Tel Aviv, onde Akerman permanece durante quase todo o filme. Ali a câmara se mantém, dali parte o olhar que se desdobra nas duas camadas. O terceiro nível é uma linha de fuga que quebra o mecanismo do dispositivo.

A primeira camada “de dentro”, ou “cena interior”, é o olhar direcionado para a janela. Mostra o fora, mas se volta para o ambiente da sala, onde está a câmara. Já que a câmara não está na mão de Chantal, percebemos os movimentos da personagem no apartamento: os sons dos passos, dos atos, das conversas ao telefone, das teclas do computador. Ali se inscreve o corpo da diretora-personagem. Ali executa pequenos atos rotineiros,

escreve e narra suas histórias e sua vida, e principalmente filma a janela como um quadro. Em vários momentos ela troca a câmara de lugar ou intervém na imagem com um zoom, daí as variações de angulação e de proximidade em relação à janela. Os enquadramentos ora são mais abertos e distantes da janela, dando a ver quase toda a sala com os móveis, ora são aproximados e mostram apenas partes das paredes, a moldura da janela e um pouco mais o lado de fora.

Na segunda camada, “de fora”, ou “cena exterior”, o mesmo olhar direcionado para janela se aproxima dela e exhibe só o fora. A cena é o que Akerman/Chantal vê através dela. É quando faz coincidir o plano inteiro, o quadro da tela do cinema, com o enquadramento da janela. O apartamento some. Ouvimos os sons de dentro e também os de fora: da rua, dos carros, de vozes. Não vemos mais o cômodo, a esquadria da janela, nem o suporte da cortina, mas apenas o lado de fora. Não compartilhamos mais o espaço doméstico, mas apenas a imagem do exterior para onde a câmara aponta. O olhar é conduzido para além do apartamento, pouquíssimas vezes para a rua e em grande medida para os outros prédios com seus próprios recortes, seus quadros: as janelas e aberturas por onde vemos pequenas manifestações de vidas anônimas. Na cobertura e nas sacadas, os vizinhos cuidam de plantas, arrastam os vasos, tomam alguma bebida, fumam, olham a rua. Gestos insignificantes e repetitivos. Atos minguados, sem pressa, sem grandes objetivos. As pessoas estão longe, nada sabemos sobre elas. Identificamos cores das roupas, formas de cabelos, algumas ações, se são homens ou mulheres. Parecem pessoas velhas, mas a distância e a frieza do olhar as tornam sem rosto. O olhar que Akerman oferece não penetra naquelas vidas, não revela suas histórias. Na camada exterior, a câmara toca apenas a superfície daquelas vidas e as várias janelas em múltiplos enquadramentos, sem nunca atravessar para o outro lado.

As duas camadas de olhar são níveis sobrepostos que institui o dispositivo como forma de confinamento. A câmera, presa no ambiente de onde parte um olhar que se estende pouco, dá a ver o interior, ou se estende mais e dá a ver o exterior. Movimentos para dentro e para fora, relações espaço-temporais que se embutem. A cena interior é a vida de Chantal, seu confinamento no espaço e sua viagem em si mesma. O fora é a tensão, o deslocamento, a fragmentação dessa viagem, apontando para o

exterior e ensaiando um gesto de escapar que a toda hora refaz os limites da clausura.

No quadro de dentro, apesar do olhar dirigir-se à janela, ele se ancora no vazio do apartamento, nos objetos que indicam a possibilidade de uma vida: o abajur, a cadeira, a mesa de centro. Onde está aquela que habita, fala e vê? Aos poucos e aos pedaços, as tomadas em diferentes ângulos revelam o ambiente no qual Chantal se esconde tanto na estratégia de enunciação quanto no plano da narrativa. Não se trata de uma câmara subjetiva. Enquanto a máquina está ligada, procuramos a personagem que não se mostra. Em sua confissão, é a narradora que vive suas perdas e temores na clausura daquele apartamento escondida do mundo. Aqui, as funções de diretora, personagem e narradora se intercambiam num jogo de esconder. O movimento que ela faz com a câmara presa no apartamento, referência a um aqui e agora que dura, é o de confinar-se no espaço e em si mesma. Olhar para fora pela janela é ensimesmar-se:

Se eu tivesse nascido aqui, minha mãe teria me deixado brincar na rua com as outras crianças. Em Bruxelas ela não queria. Ela tinha medo. Aqui ela teria deixado e eu não teria ficado horas, horas olhando pela janela as crianças jogando bola ou amarelinha. Ao olhar pela janela eu me ensimesmava. Aqui eu teria corrido, eu teria gritado. Aqui, a criança é rei, como nos Estados Unidos. Agora eu fiquei com o hábito de olhar pela janela. Eu olho e me volto para dentro de mim mesma. (Chantal Akerman, narração do filme)

A permanência do aparato no apartamento, a distância do olhar que revela pouco, que dura numa paisagem quase imutável, aproxima a cena exterior das imagens de vigilância. Na camada de fora, experimenta-se forte contraste em relação ao que se espera de uma escrita audiovisual de si. Ao contrário da visibilidade de quem se expõe, ou do olhar daquele que se afirma como 'eu', estamos próximos a um olhar maquínico desprovido de busca ou desejo, que apenas vigia e enquadra um espaço sem escrutiná-lo. Trata-se de um olhar (personagem/diretora) que não compõe com o outro que vê, não sofre o *pathos* daquelas outras vidas, não se projeta nem se identifica, mas apenas olha de longe, como um espectador que em sua imobilidade reconhece o cinema como poeira, projeção de imagens de algo que já não "é". Ela é ainda espectadora, que não crê e nem dúvida. O olhar de Akerman deflagra a condição da imagem, o "ser" imagem que não permite que se penetre



as vidas que estão ali. É um olhar que não busca ver mais, se contenta em dizer: “a imagem é impenetrável, apenas aponta”.

As duas camadas de olhar se unem na escritura geral do filme, compondo um dispositivo no qual a exterioridade que nasce do interior nunca se desliga dele. O dispositivo revela essa relação dentro e fora na experimentação formal, na sobreposição som e imagem, e ainda na narrativa confessional da personagem. Mesmo confinada, a narradora se sente à deriva, incapaz de sair do apartamento: “eu não me sinto pertencer”, diz ela. Seus atos, sensações e sentimentos são dúbios. Ela vive num limite, numa fronteira. Está em Tel Aviv, mas também em Bruxelas, está no presente, mas também no passado, quer experimentar a cidade, mas está paralisada pela dor, a dor de uma guerra generalizada num país onde a vida está sempre em risco.

Esse jogo de rebatimento é reiterado pela relação entre sons e imagens, entre palavra e olhar. Olhamos para fora e ouvimos os barulhos ou o silêncio do interior. Olhamos para vidas anônimas e ouvimos uma mulher que fala de si e de suas dores como num diário. Olhamos o apartamento vazio e ouvimos os sons de fora. Ao mesmo tempo em que ela busca o fora, em suas confissões persegue sua história, sua descendência judia, os laços com sua cidade natal e Israel, um elo com o mundo e o passado. Se o relato dos afazeres e as conversas ao telefone inscrevem aquele corpo no aqui e agora do apartamento, o quadro exterior descentraliza o olhar, esfacela a subjetividade nas molduras que surgem da janela, exibindo uma duplicação tácita com outros corpos também presos atrás das janelas dos prédios.

A tela de cinema é o quadro que dá a ver o apartamento que mostra a janela, enquadramento que mostra outras janelas que também são quadros. Seguimos no ato de mostrar e de olhar. Essa orquestração de enquadramentos revela uma composição em abismo, *mise en abyme*. Como pensar em fora de campo, quando o campo que vemos revela mil enquadramentos no enquadramento da janela? A prisão se refaz. Como pensar em contra-campo? O contra-campo assinala o movimento de oposição entre perspectivas de visibilidade contrárias. O que acontece quando se vê sempre da mesma perspectiva, a câmara fixa na camada interior de frente para a janela? A camada interior nunca é vista de frente, mas é sempre o campo onde nos situamos para olhar o fora que é ele mesmo um quadro: “fragmento retangular de linhas e cores, encarregado de

representar alguma coisa aos olhos de todo espectador possível” (FOUCAULT, 1999: 10).

De um ponto de vista: a tela exhibe o enquadramento que é a janela, que se abre para outras, que podem se abrir para outras indefinidamente. De outro: os enquadramentos retirados da janela são muitos e apontam a possibilidade de jamais parar de enquadrar. A janela é o aparato que promove a construção em abismo, colocando a obra a se repercutir incessantemente. Um dispositivo dentro de outro. A *mise en abyme* é uma reduplicação ao infinito. Reproduz sem cessar o processo, quebrando o ilusionismo ao expor o cinema como artifício. Para Ishaghpour, Akerman está colada ao mecanismo de reprodução instituinte do cinema. No filme sem fim, o olhar é posto em uma cadeia infinita de recortes, quadros, janelas. A imagem que se dobra sobre si mesma, desfaz a ilusão cinematográfica, o “querer ser” realidade. Assumir a reprodução técnica é colocar a cena à distância e se descolar dela, escapando da dicotomia sujeito-objeto e permitindo que a imagem – em sua duração e repetição – seja ausência de sujeito e mundo.

O olhar para fora, gesto de fuga do cativo, ou será barrado na superfície daquelas vidas anônimas ou será levado pela vertigem do abismo. Dos dois modos estará preso no ato de ver. No primeiro caso, se o olhar é barrado na superfície daquelas vidas nas sacadas, ele retornará para dentro, onde a vida da narradora se manifesta. No segundo caso, a dificuldade em prosseguir indefinidamente na voragem fará o sujeito buscar outra forma de visibilidade, voltando-se para as memórias de Chantal. Mas no interior o olhar é sempre (re)enviado para fora, a câmara não deixa de filmar a janela. Esse duplo rebatimento caracteriza a *mise en abyme* como dois espelhos virados um para o outro, levando a obra a se auto-refletir. Na reflexividade incessante, nem o fora, nem o dentro são atingidos completamente, pois a camada exterior nasce da interior e reenvia o olhar de volta para ela, que a rebate.

Como diria Daney, no cinema contemporâneo a imagem não tem fundo, atrás de uma há sempre outra. Na *mise en abyme*, nunca se chega ao interior da imagem, não há núcleo originário, nem fundo. Também nunca se chega ao exterior, não há nada fora do processo. Tal composição em abismo permite que os elementos que compõem o enunciado da narradora sejam tomados em relação ao modo de funcionamento da imagem. É

como se o jogo imagético ecoasse a voz da narradora e vice-versa. Ela afirma que perdeu algo de si, sua relação com o cotidiano. É incapaz de realizar atividades banais, como comprar o pão. Mesmo no cativo, tudo que a inscreve numa realidade, que ordenaria sua vida, está comprometido por um sentimento de deslocamento. “Não ando de ônibus, não vou ao supermercado, ao cinema”, diz. Seu discurso remete sempre às passagens, às travessias, às viagens: a mãe que voltou do México, a prima que vai para Paris, o pai que iria de barco à Palestina, as idas ao mar do Norte, na Bélgica. Ela está fora de lugar, entre várias línguas, entre várias identidades. “Se meu avô é um descendente de rabino de Belz, então eu também sou. Tento perceber em mim se posso senti-lo. Sim, sim, eu o sinto. Não, agora não sinto mais”. Fala de pertencer sem pertencer, de se exilar, mas não estar na Tel Aviv de verdade.

Tenho alguns pontos da ancoragem. E às vezes eu os largo, ou eles me largam e eu flutuo à deriva... Às vezes eu me anco-ro...Depois largo de novo. Quase não vejo, quase não escuto. Semi-cega, semi-surda. Eu flutuo. Às vezes afundo. Mas não completamente. Algo, ou um detalhe me faz retornar à superfície, onde volto a flutuar. Me sinto tão desconectada que não consigo sequer ter uma casa com pão, manteiga, café, leite, papel higiênico... Não sei como viver. (...) Claro que não uma Israel real. Com uma Israel ao qual de repente eu pertenceria. Mas eu sei que isso também é uma miragem. (Chantal Akerman, narração no filme)

A *mise en abyme* é o funcionamento mesmo do dispositivo, que ao se constituir revela-se a si mesmo, e nunca pára de revelar-se, a não ser na linha de fuga, quando Chantal está na praia, perto do mar, e filma o horizonte. Estamos no terceiro nível do olhar, quando o protocolo é rompido: não há referência da janela, ela saiu do apartamento. A tela agora é um enquadramento no espaço aberto da natureza. De longe, ela filma pessoas que caminham, correm ou brincam à beira-mar. À maneira de Yasujiro Ozu, não há movimentos de câmara, pessoas entram e saem dos quadros fixos, com o mar ao fundo. Apesar da contenção formal, ali as imagens ganham mais vida, luz, cor, azul. A abertura do céu, o movimento do mar e o sopro do vento inscrevem o corpo da narradora numa relação menos mecânica e sufocante com o mundo e com o tempo. Porém, tais imagens estão contaminadas pela sensação de confinamento.

### 3 – Corte e quadro

Com exceção de duas breves sequências, em *Là-bas* não há movimento de câmara, mas uma valorização extrema dos enquadramentos como forma de emoldurar o espaço, conter o olhar e ordenar plasticamente o que está em seu interior. Como há pouquíssima variação na paisagem, os planos parecem se repetir. Na camada de fora, as cenas comezinhas das sacadas são semelhantes. Na camada de dentro, o cenário do apartamento é a constante. Porém, os quadros variam, ora sofrem pequenas alterações, ora são bem diferentes entre si.

A montagem é feita por cortes secos que separam e justapõem os planos, construindo uma lógica que não se refere a um todo subjetivo, mas à diluição da representação no artifício cinematográfico. “O fragmento permanece fragmentário, sem recorrer a um todo. A montagem obedece a esse princípio que em literatura chamamos “parataxe:” unidade – mas não união articulada por uma subjetividade – de elementos que mantêm sua separação” (ISHAGHPOUR, 1986: 261). Os constrangimentos formais levam a obra da diretora a uma ditadura do quadro, cisão entre imagem e coisa filmada, cineasta e seu objeto: “ele (o quadro) introduz a fissura entre ‘Eu’ e ‘o Outro’ imaginário”, diz Ishaghpour (1986: 259). O quadro e o corte que o acompanha, é um golpe, uma separação.

O dispositivo assegura um enquadramento primordial que institui um recorte geométrico, demarcação do espaço em modo de visibilidade, e do tempo que parece se estender além do esperado. Tal duração contamina o efeito dos cortes e faz com que a montagem seja uma passagem lenta entre planos que se expandem e se retraem sempre de maneira contida. O corte estabelece o quadro, decupa, destaca, impõe o descontínuo ao contínuo do mundo. É um recurso que deflagra a dimensão artificial do cinema, a dimensão maquínica da imagem, na forma violenta como confina o corpo do espectador. “O quadro é delimitação, divisão do espaço graças às suas bordas, e ao mesmo tempo ele é produtor de uma grade homogênea de horizontal e de vertical, de quadros no quadro, a partir dos ângulos retos da tela” (ISHAGHPOUR, 1986: 260).

Os cortes, no interior da duração imposta pelo enquadramento primordial, introduzem variação, ritmo e pausa, e sutilmente instauram uma nova delimitação espacial, uma nova abertura temporal no próprio tempo. Se, como diz Blanchot, o

diário assegura uma relação com o tempo vivido, as memórias e a inabilidade da narradora para as ações práticas devolvem ao tempo sua dimensão aberta e não-linear. Na permanência da paisagem da janela, na ausência do corpo, na repetição e sucessão dos quadros, o cotidiano se estende e se fragmenta, a marcação cronológica se dilui, passado e presente se fundem no tempo singular da obra. Os cortes e quadros concedem um ritmo ao tempo estendido, pontuando durações na duração, pequenos contrastes de texturas e luzes. Silvana Rodrigues Lopes ressalta o ritmo como forma de experiência temporal no próprio tempo fora do sujeito:

São pedaços de tempo que se dão como ritmo, anúncio de uma forma que nunca deixa de ser iminente, pois permanece tempo (experiência temporal) no tempo e nunca fora deste. O ritmo que não é da ordem do sujeito, mas da subjetivação ou subjetividade sem sujeito, definindo-se essencialmente como relação, preserva algo da mudez cognitiva da fala, o que impede que uma obra se converta em documento ou vestígio e se mantenha viva no seu poder de divergir, no seu movimento de fuga. Tal fuga (...) é experiência positiva da resistência à unidade, é diferenciação. (LOPES, 2003: 40)

Os pedaços do tempo, o ritmo, são os inúmeros cortes e quadros conseguidos do mesmo ponto de referência: o dispositivo do dispositivo, a origem do confinamento, a janela. Há enquadramentos em que a diretora parece ter transposto a janela e inclina a câmara em direção à rua. Há outros em que o olhar é lateral, como de alguém que se esconde. A tomada exhibe um pedaço da cortina, um pedaço da parede e uma faixa do exterior, parte de um prédio. Muitas vezes a persiana está meio fechada, pode-se ver através dela, mas o efeito turva a visão, embaça o quadro, diminui a luz e amarela a cena. Outras vezes, a persiana está mais fechada, mas há uma fresta por onde se vê ao longe um casal que conversa na sacada do prédio. Os enquadramentos geralmente mostram os dois prédios da frente, um branco e outro amarelo, mas surpreendentemente surgem outros ao lado desses. A câmara se esgueira para esquerda ou para direita. Há apenas o vão entre os prédios ou suas beiradas. Ora aparece toda a sala onde está a personagem, ora apenas pedaços dos objetos, das paredes. De repente, em uma única tomada surge o reflexo de Chantal escovando os dentes no canto do vidro da porta da varanda do apartamento. Assim seguiríamos indefinidamente inventariando os quadros, pedaços de tempo,

que são destacados do enquadramento primordial: claros e coloridos, foscos e turvados, próximos e distantes da janela.

Nas obras de Akerman, há um elemento fundamental de ligação entre os planos: o distanciamento que reflete a neutralidade do olhar. Em *Là-bas* esse distanciamento-neutralidade é aparente na ausência do corpo da personagem, que está fora de quadro, e na imutabilidade do espaço. Na camada de dentro: cadeiras e mesas vazias. Menos um lugar habitado, o espaço é perspectiva, linhas geométricas. Como a luz vem da janela e está em frente à lente da câmara, o cômodo é sempre um pouco escuro. Na camada de fora: vãos entre prédios, sacadas vazias, gestos banais, tudo é enquadrado de longe. Estamos longe do que vemos e presos atrás dos limites da janela. Nessa neutralidade, a dimensão autobiográfica da obra perde a força de exposição fiel de um “eu” e se distingue em um “ele”. Em Blanchot, o “ele” não é figura do discurso como distanciamento narrativo<sup>2</sup>, mas um fora, o espaço neutro a partir do qual a palavra, a voz em sua toada se desprende do sujeito como entidade psicológica e torna-se uma forma de vida qualquer. “‘Ele’ sou eu convertido em ninguém, outrem que se torna o outro, é que, no lugar onde estou, não possa mais dirigir-me a mim e que aquele que se me dirige não diga ‘Eu’, não seja ele mesmo” (BLANCHOT, 1987: 19).

2. “Na escrita enquanto engendramento neutro, a distância deixa de ser a do autor, e do leitor, em relação à obra, e passa a ser-lhe interior, assumindo a forma de uma ‘irreduzível estranheza’. Este ‘ele’ já não é o da narração, mas é um ‘ele’ narrativo que ‘destituiu todo o sujeito, tal como desapropria toda ação transitiva ou toda a possibilidade objectiva’.” (LOPES, 2003: 148)

#### 4 - Além da vigilância e do voyerismo

A fixação e imobilidade da câmara em uma mesma paisagem fazem com que as imagens se tornem mais frias e maquínicas, como imagens de câmaras de vigilância. Os enquadramentos revelam um olhar sem desejo, ouvimos sons, vozes, mas fica a distância e o tempo dilatado do que não acontece. Porém em *Là-bas*, o gesto que aproxima as imagens às de vigilância é também o que as afasta. O filme reproduz algo dos dispositivos de controle para subvertê-los, contrariá-los, ou mesmo ultrapassá-los. Ao jogar com eles, deflagra facetas de seu mecanismo.

Se as imagens se aproximam das produzidas pelas câmaras de vigilância, que se mantêm paradas filmando a realidade à distância, é porque o olhar da diretora não destaca, não conta uma história. Um olhar que parece sem impulso, que não está perdido porque não busca nada. Olhar vago, em sua imanência, apenas pausa sobre aquela superfície de vidas que é a imagem. Por isso, ele segue nos recortes. Mas o dispositivo tem seu outro lado, ao criar uma ambiência própria ao filme, na qual camadas de

olhar estão conjugadas, uma linha de força perpassa as imagens e a narrativa, dando-lhes um espírito comum que está justamente na tensão entre interior e exterior, uma oscilação entre narração e imagem, fixidez e deriva.

Ao mesmo tempo em que as imagens aparecem frias e distantes, uma escrita de si está sendo tecida. O olhar sem desejo é uma manifestação desse que conta pedaços de sua história e de seu cotidiano, *eu* descentrado pela dificuldade de pertencimento a um lugar, a uma tradição, que busca no exílio o isolamento. O exílio da narradora em Tel Aviv e a opção formal pela coleção de enquadramentos reforçam a dimensão processual do *eu*, que, entre o imediato e as memórias, entre o dentro e o fora, entre o visto e o dito se revela em pedaços, nunca inteiro, nunca pertencente a uma categoria. Do ponto de vista estético, os cortes e a colagem entre os planos evidenciam diferenças plásticas de rugosidade, iluminação e proximidade entre eles, e marca também a repetição das cenas – do casal na cobertura, da senhora de blusa vermelha que fuma e olha da janela. Tanto a repetição quanto a variação que a montagem dá a ver sugerem escolhas expressivas de ritmo e de visibilidade que concedem o gesto à obra. As imagens rebatem na narrativa reiterando o deslocamento, a deriva, a desconexão que leva a personagem a ensimesmar-se naquele espaço. Apesar da repetição do cotidiano, que o diário tenta reter, tudo está distante e parece inatingível, assim como as certezas e respostas que a narradora busca no passado, em sua vida em Bruxelas, na relação com Tel Aviv, ou em sua identidade judia; assim como os objetos que ela diz perder e nunca encontrar.

Akerman narra o suicídio de sua tia Ruth e da mãe de Amos Oz, uma em Bruxelas outra em Tel Aviv: “Suicida-se em todo lugar. Tratava-se para ambas de uma forma de exílio onde elas estivessem”, diz. No mesmo momento, a câmara mostra o apartamento sem ninguém: as portas, os móveis e a janela que exhibe outros prédios. Em seguida ela lembra da vida de tia Ruth, do convento, do hospital e de sua imutabilidade. O enquadramento é um casal de velhos na cobertura: a mulher está quieta na cadeira, o homem arruma plantas e conserta coisas. Não se trata de uma conexão imediata entre imagens e narrativa, não há relação lógica do tipo explicativa, implicativa ou judicativa. No jogo entre a camada de dentro e a de fora, há uma forma de relação bem mais complexa, enquanto a narradora confinada busca nos livros, em anotações e lembranças qual

o peso dessa tradição na qual ela se inscreve sem de fato se inscrever; a diretora alcança um formalismo na escritura que coloca o “eu” à distância, fragmentando-o em vários estados que as múltiplas relações possíveis entre o quadro e o enunciado dão a ver. Eis o fio que perpassa toda o filme (narração e imagem), e faz diretora, narradora, personagem e espectadora comutarem seus lugares: o da tensão constante entre identidade, não-identidade, pertencimento, não-pertencimento, estrangeiridade e prisão. Em meio às preocupações pragmáticas com as provisões da casa, com o copo que quebrou, com as anotações que sumiram, esta tensão está sempre presente, e é em meio à banalidade, às práticas do dia-a-dia, que a subjetividade vai se revelando em seu esfacelamento, em seu não-lugar, sem jamais se configurar num eu qualificado.

A *mise en distance* aqui, ao contrário das câmeras de vigilância, só se realiza num jogo entre afastamento e proximidade em relação ao que se vê. Às vezes a narradora faz referências explícitas à camada exterior nas quais as falas parecem reviver um enquadramento que acaba de ser mostrado ou que será mostrado, como quando ela comenta sobre o casal que toma nescafé na varanda, o homem que vê as plantas crescerem, ou o avião que passou. Tais comentários criam uma ligação frágil entre Akerman e aquelas vidas anônimas. Ao mesmo tempo em que as aproximam do cotidiano da narradora, as re-afirmam como cenas soltas. As imagens de fora convocam a imediaticidade, o instante, a reprodução em oposição à memória, à tradição que a narrativa busca. O quadro exterior força o “eu” a olhar para fora do exílio, mas em sua superficialidade, em seus excessivos enquadramentos, não oferece histórias, mas apenas reproduz o ato de colher vestígios. Processo de reaproximação do movimento de deslocamento constante da narradora que também reproduz em sua fala o ato de colher cacos de vida, vestígios de sua identidade.

Há também uma relação de complementariedade que faz convergir enunciado e escritura visual, voz e imagem, para um movimento de vertigem, já visto na *mise en abyme*. O anonimato daquelas vidas, as janelas, os prédios, a paisagem e seus vários fragmentos, e os relatos da narradora, juntos, apontam para o exílio, a prisão, a loucura, a dor, o medo, a velhice; de todos. (Novamente: “Suicida-se em todo lugar. Tratava-se para ambas de uma forma de exílio onde elas estivessem”). Nesse “entre” o



interior e o exterior, percebe-se um processo imanente, próximo à impessoalidade, onde não há propriedades de um sujeito, mas formas de subjetivação: exila-se, sofre-se, envelhece-se. Segundo a leitura de Agamben (2000: 177), do texto *Limmanence: une vie...* de Deleuze, a imanência é um movimento de vertigem que a tudo captura, sem ponto fixo, nem sujeito e nem objeto, em que dentro e fora incessantemente se confundem.

Do ponto de vista ético, olhar a janela à maneira de Chantal não é entrar na vida do outro em sua intimidade, em sua pessoalidade, mas ver na paisagem urbana algo qualquer, sujeitos quaisquer, que por não ser categorizáveis, apenas existem, resistem, em sua singularidade. É ver o que está em todos e em ninguém, que não está aqui ou ali, mas entre todos os lugares, nas passagens e devires.

Ao contrário dos mecanismos de vigilância – de intenção policial e normalizadora – que impõem o olhar que tudo vê, que vigia a rotina e o comum a espera do desvio, o olhar em *Là-bas* se dirige ao comum, sem esperar revelação, mas retendo apenas esse tempo em que nada acontece. A visibilidade pragmática e teleológica do dispositivo social de controle ganha um uso estético, reflexivo, sem finalidade. O distanciamento, a duração e a repetição questionam a função de experimento social, fazendo esse mecanismo girar no vazio. São as imagens que importam e a subjetivação é uma forma de relação com elas. As pessoas não são atos a serem controlados, nem vizinhos a serem observados, intimidades a serem mostradas, mas são paisagem, imagem, pintura: uma exterioridade. Passa-se do ético ao estético e do estético ao ético.

Em certa medida, olhar da janela ressalta o aspecto voyeurístico, o desejo de ver sem ser visto, de espiar a intimidade. Ao contrário também de outras manifestações que associam vigilância e espetáculo<sup>3</sup> – como *reality show* e vídeos de flagrantes que circulam na internet – não há desejo pela vida secreta dos indivíduos vistos. A *mise en abyme* institui esse processo do enquadrar sempre, sem se chegar a um fundo. A distância da câmara da diretora restitui a esses sujeitos que são vistos a liberdade de apenas ser, aquela que os mecanismos disciplinares administram e roubam, deflagrando um olhar que vê o indivíduo como subjetividade a ser moldada (disciplina), que os inscreve numa ordem (controle), em busca de sua intimidade e descontrole para obter prazer (espetáculo).

3. “Boa parte da vigilância contemporânea é herdeira do desejo de eficiência, velocidade, controle e coordenação da administração moderna. Mas a vigilância também é cada vez mais imanente aos processos contemporâneos de entretenimento, sociabilidade e comunicação (...) A vigilância também herda as cores e os prazeres da cultura do espetáculo, que floresce junto com as cidades modernas (...) No cruzamento dessa dupla herança, as relações entre vigilância e espetáculo se tornam hoje ainda mais estreitas. Basta pensar na proliferação de *reality shows* em que aparatos de vigilância e confinamento são montados a serviço do entretenimento, ou nas práticas de exposição da ‘intimidade’ em *weblogs*, *photoblogs*, redes sociais (*Orkut*, *Myspace*) e sites de compartilhamento de fotografia ou vídeo (*Flickr*, *YouTube*), em que as relações sociais se tecem atreladas a uma mistura de voyeurismo e exibicionismo e vigilância.” (BRUNO, 2008: 1)

Por contraste, o dispositivo lança luz a um olhar contaminado por essa prática espetacularizada do voyeurismo, no qual ver é ter controle sobre a vida do outro, julgá-lo pela vigilância, reconhecendo-o por negação. Em *Là-bas*, aquela que vê está destituída do poder de quem olha sobre quem é olhado, há uma cegueira e surdez que faz da diretora espectadora sem expectativa. Aberta a um tempo qualquer, absorta na imagem como artifício, a personagem vê sem esperar uma revelação. Num mundo de imagens tão presentes, próximas e profusas, Akerman se contenta com a exiguidade, o silêncio, os tempos mortos, a distância.

### 5 – Só resta olhar

Em todos os seus aspectos, *Là-bas* é um filme que dificulta a entrada do espectador, pois se afasta dos recursos e estratégias dominantes no modo de ser tradicional do cinema. Não há narrativa linear, cronologia explícita, história com início, meio e fim, mas apenas uma contingência: um apartamento em Tel Aviv, a janela, uma mulher e suas memórias; uma filmagem. As figuras humanas ali não têm histórias, são parte da paisagem. O tempo é quase morto e o espaço é o mesmo. Ou se vê de longe ou muito pouco.

A crença do espectador de que se trata de uma situação real não é suficiente para que haja um pacto de leitura, pois o filme é por demais fechado para ele, como se sua presença não coubesse ali. O espectador se pergunta: que cinema é esse? Parecem fotografias vivas tiradas a partir de um mesmo local, acumuladas e coladas umas nas outras. Ou é apenas uma pessoa que colocou a câmara virada para a janela, enquanto fazia suas tarefas domésticas e narrava suas lembranças? Proposta tão simples e um filme difícil de se ver. O silêncio, a ausência de eventos, objetivos, relações causais que apontem pra algum lugar, tudo implica o espectador num lugar incômodo de falta: falta o que esperar, o que desejar e o que ver. Como se projetar ou se identificar na ausência de personagens ou de transformação daquela que narra?

No mundo do espetáculo, os relatos autobiográficos, audiovisuais ou literários, são a promessa do desnudamento do “eu”, da apresentação sincera de uma vida que deixa de ser secreta para se revelar. Nos *videoblogs*, *fatologs*, *blogs*, no *YouTube*, no *Facebook*, e mesmo nos *reality shows* ou programas populares, o sujeito espera a grande revelação da vida íntima ou o flagrante

de acontecimentos secretos. Na internet, esses *sites* constituem uma redefinição do diário, que deixa de ser privado e íntimo para ser exposição pública dos indivíduos. Em *Là-bas*, o pacto autobiográfico garantia da satisfação voyeurística que movimenta o mercado editorial e audiovisual, é quebrado. A promessa de um desnudamento do eu se desfaz à medida que o espectador em momento algum encontra a personagem, e percebe que não há nenhuma possibilidade de revelação ou julgamento daquele que não se fixa em nenhum tipo psicológico.

Na camada interior, o espectador procura a personagem e só encontra a narradora, que, por sua vez, não se oferece inteira, mas em pedaços num mundo precário onde o corpo vacila, a voz é monocórdia, os sentimentos são ambíguos e a subjetividade frangalhos. Não há corpos. A vida está na voz da narradora, extensão do corpo que preenche o vazio do espaço interior e diminui a distância em relação ao exterior, mas que não se encarna, escapa entre seus próprios vazios. O que há para ver, então? Ainda assim, aquele que vê está preso ali. Como se libertar dessas grades impostas à visão? Há uma reprodução da lógica dos dispositivos disciplinares e de controle que impõem grades ao mundo ao determinar formas de conduta e criar subjetividade, mas não com fins sociais, e sim sem finalidade alguma.

Ao reivindicar a abertura de espaços vazios e não-funcionais no mundo, a não-função para a arte e literatura, Silvina Rodrigues Lopes diz que ambas encontram o eterno fora do sujeito, no mundo, na contingência. A contingência implica a imprevisibilidade da relação, no que ela tem de inacabado, estranho, que é sempre operação de pôr limites e deslocá-los, desfazê-los.

Há textos face aos quais todas as estratégias de leitura se revelam insuficientes. E isso é inseparável do facto de, nessa mesma leitura, elas serem sujeitas a alterações, inflexões e desvios. É isso que define uma relação, não estar determinada de fora, mas valer como tal, na sua complexidade. Admiti-lo é admitir que é a própria relação que faz vacilar a distinção entre leituras correctas e leituras errôneas e que o segredo ou vazio que suspende a apropriação ou uso desse tipo de textos (a que chamamos literatura) é uma força activa, desencadeadora do sentir-pensar. (LOPES, 2003: 19)

Se substituirmos a palavra literatura por cinema, tal reivindicação nos leva ao lugar do espectador em crise, que, ao rever incessantemente sua relação com as imagens e com a obra que experimenta, entra nessa operação de deslocamento.

Na camada exterior, novamente o desejo de ver é frustrado. A janela, que seria a passagem para a vida íntima de outros, não tem essa função. A promessa de usar as câmaras de vigilância para produzir prazer e espetáculo também é quebrada. Onde o espectador espera revelação só há superfície, vidas anônimas e corpos distantes que não permitem o gozo de ver e saber tudo, o poder sobre a vida do outro.

O dispositivo em *Là-bas* constrói o cativo da narradora para o espectador. No constante rebatimento entre interior e exterior, na *mise en abyme*, o espectador está enclausurado naquela experiência da imagem. Não há nada fora dela. Capturado pelo enquadramento primordial, o espectador está preso no ato de ver, num mecanismo cinematográfico que conjura o fora de campo e o contra-campo.

Estar naquele apartamento em Tel Aviv, olhando da janela os quadros que a diretora oferece todo tempo, é ser capturado pela força constrangedora do cinema em enquadrar, golpe violento que impõe uma duração própria ao fluxo temporal do mundo. O cinema é a reprodução técnica e ela está colada ao que se vê de imediato, e o que se vê já está imediatamente reproduzido. Em Akerman, o engajamento do espectador se dá pelo corpo que vive essa violência. Nesse jogo, ele terá tempo para refazer várias vezes sua relação com as imagens, até chegar ao ponto máximo de distanciamento onde o cinema é agenciamento de formas de visibilidade.

Ao se voltar para a experiência de ver criada pelo cinema, o espectador alcança uma relação com o próprio ato de olhar e questiona como, independente das câmaras, o mundo se oferece em formas de visibilidade que podem sugerir padrões de percepção ordenadoras da visão em meio ao caos. Cria-se uma pedagogia do olhar: o espectador que se volta para a lógica do ver dentro das tomadas é lançado ao mundo, às construções humanas, como se observasse uma pintura a fim de revelar possíveis camadas de olhar. Esse é o efeito da *mise en abyme* que Foucault (1999) persegue em *As meninas* de Velásquez, traçando os percursos possíveis dos olhares que atravessam o quadro e que instituem e destituem o lugar da espetatorialidade.

Vemos as pessoas tão distantes e silenciosas, não sabemos o que dizem, ouvem ou fazem. Elas são tão pequenas, como bonecos dentro de casinhas. Não olham para nós. Através da pouca iluminação, das esquadrias da janela, das cortinas meio

fechadas, as pessoas parecem quietas e calmas. Vemos os prédios que acolhem vidas como estruturas esburacadas, pequenos confinamentos onde as pessoas vivem, se guardam, se escondem. Sentimos – corporalmente, e, portanto, temporalmente – com Chantal que todos somos cativos e olhamos da janela buscando o espaço aberto de onde vem a luz do dia. Não só aqueles que ela filma, mas todos nós, em Israel ou em qualquer lugar, vivemos nossos cativos. Em Tel Aviv, o medo de um terror eminente torna o confinamento ainda mais constante. Mas aqui e alhures, (res)guardamo-nos dos riscos que a sociedade cria e que os mecanismos de controle antecipam.

Contra esse misto de vigilância e espetáculo, o convite de Akerman é olhar a janela que impele o impulso voyeurístico como distância geográfica que o impede. Olhar da janela é ver outros prédios com suas janelas, é ver essa arquitetura urbana como um quadro repleto de outros quadros, colagem de recortes. Olhar da janela é ver uma disposição de vidas, uma organização de comportamentos, que determina a maneira de estar no mundo, a composição da realidade. Olhar da janela é ver o cinema, ele mesmo. Por isso o olhar desloca-se de uma biografia fechada, rompe-se com a dimensão daquele que se expõe no espetáculo de forma narcísica. Estamos além de um eu. Vemos um agenciamento de pessoas, espaços e, principalmente, de modos de ver. Não estamos numa janela indiscreta. O olhar que quer desnudar a intimidade do outro, ou sua própria, é substituído pela complexidade de um olhar distanciado, que vê uma teia de enquadramentos que engendraram uma “lógica perceptiva”<sup>4</sup>.

Sabemos que cada janela guarda um mistério. Quantos mundos poderiam se abrir nessa miríade de janelas que Akerman nos mostra e mostraria? Não entrar nesses mundos não significa recusá-los, mas resguardá-los, afirmar ainda mais a potência da imagem. Nesse enquadramento à distância, a impossibilidade de tocar aquelas vidas – algo muito próprio da imagem, e que ela camufla e engana ao exibir vidas, contar histórias e nos deixar ver – é experimentada. A imagem se oferece como imagem, algo que não está acessível e na qual não é possível penetrar.

Mas se o filme traz a percepção do próprio olhar, que agora encontra as paisagens urbanas como arquiteturas visuais organizadoras de nossa visibilidade, não é isso o que acontece no terceiro nível do olhar da obra. Nas duas vezes em que a narradora sai de casa e vai à praia, e no momento

4. Virilio, em *Guerra e cinema* (1993), usa a expressão ‘lógica perceptiva’ para se referir à maneira como o uso dos dispositivos audiovisuais pela guerra (dos holofotes, miras, radares, *scanners* aos sensores termográficos) conformou um padrão de percepção próprio que está na base do cinema. Usamos essa expressão para lembrar que, independente do suporte audiovisual, da presença ou não de máquinas de imagem, a maneira como o mundo se organiza e se dispõe, físico-geográfico-político e socialmente, obedece a uma série de regras e determina uma série de padrões de visibilidade que engendram modos de percepção.

5. A referência aqui é ao texto *O Liso e o estriado* (1997), de Deleuze e Guattari, no qual eles falam sobre o espaço liso e estriado, em que medida essas duas operações da lisura e das estrias se invertem e se tensionam constantemente, criando formas de adaptação e subjetivação aos espaços existenciais e políticos. A idéia é pensar o espaço liso em oposição ao estriado na contingência do filme, ou seja: o estriado seria o espaço no qual as grades, como delimitações para a visão, instituem enquadramentos que estriam um espaço por sua vez já estriado pelos arranjos arquitetônicos das construções; o liso seria o espaço da praia, o qual, ainda que estriado pela eminência de um ataque terrorista e pela forma como as pessoas se aglutinam ou se espalham na areia, traz a idéia de liso ao ser comparada com o confinamento que enfatiza essa dimensão do espaço aberto, sem marcações e sem padrões de visibilidade, reforçando o estriamento do espaço do cativo.

que movimenta a câmara virada para o céu acompanhando um avião, esse dispositivo é quebrado e as grades que continham o olhar se tornam menos expressivas. Ainda que na praia Akerman mantenha a câmara fixa a certa distância e justaponha os enquadramentos, a paisagem, o vento, o céu e o mar azul, a iluminação do sol, a presença de pessoas, libera o olhar, e junto com ele o corpo, para se abrir ao horizonte num espaço liso<sup>5</sup> onde não há mais quadros dentro do enquadramento. Saímos do confinamento e deixamos o olhar se estender e durar sem os obstáculos dos recortes que o constroem.

Duplo movimento: a quebra do dispositivo refaz na oscilação a força da sensação de prisão ao qual o espectador esteve submetido por tanto tempo. A liberdade ali já não é a mesma, de uma forma ou de outra as grades persistem. Trata-se de um jogo de re-significação em que o espaço liso da praia já foi estriado pelo exílio em Tel Aviv, uma experiência visual que uniu as histórias de vida da narradora, o medo do atentado, as memórias das travessias da família e os quadros recortados da janela. Voltamos ao cativo, junto com a narradora, que, ao final do filme, logo após apontar a câmara para o céu e fazê-la trepidar rapidamente – como se simulasse o momento em que assistiu a uma explosão que a muitos matara e ferira – diz: “Estou agora em Israel. Estou aqui em um apartamento que não é meu. E eu devo tudo o que minha hospedeira deixou na geladeira. Eu não saio. Fecho as persianas. Escrevo. Enfim, um pouco... Ouço barulhos da cidade. Estou em Tel Aviv”.

## Referências

- BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BRUNO, Fernanda. Estética do Flagrante: controle e prazer nos dispositivos de vigilância contemporâneos. *Revista Cinética*. Cultura e Pensamento. Estéticas da biopolítica: audiovisual, política e novas. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cep/>. Acesso julho de 2007
- DANEY, Serge. *La Rampe*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1996.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema II: a Imagem- tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- DELEUZE, Gilles. *Limmanence: une vie...* *Philosophie*, n.º.47, Sept 1, pp.3-7.,1996.
- DELEUZE, G. E GUATTARI, F. Mil Platôs. O liso e o estriado. *Mil platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol.5. São Paulo: Ed 34, 1997c. (pgs 179-214)

- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Tradução e organização MACHADO, Roberto. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- ISHAGHPOUR, Youssef. *Cinema contemporaine: de ce coté du miroir*. Paris: Éditions de la Difference, 1986.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Du Seuil, 1975.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Edições Vendaval, 2003.
- MERGULIES, Ivone. "La Chambre" Akerman: a cativa enquanto criadora. *Catálogo forumdoc.bh.2006*. (10ª festival do Filme Documentário e Etnográfico), Belo Horizonte, 2006.
- VIRILIO, P. *Guerra e cinema*. São Paulo: Editora Página Aberta, 1993.





# 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



# **De encontros e fronteiras**

CARLA MAIA

Mestre em Comunicação Social pela FAFICH/UFMG

**Resumo:** A partir de uma decupagem de cenas e depoimentos do filme *De l'autre côté*, de Chantal Akerman, propõe-se uma análise fílmica em diálogo com o pensamento de Jean-Louis Comolli e outros teóricos, com foco nos procedimentos e recursos adotados pelo filme para abordar a questão da imigração mexicana e seus múltiplos desdobramentos.

**Palavras-chave:** Experiência. Duração. Conflito. Poder. Travessia.

**Abstract:** Based on the scenes and interviews of Chantal Akerman's film *De l'autre côté*, the article proposes a film analysis in dialogue with Jean-Louis Comolli's thinking, among other theorists, focusing the procedures and resources adopted by the film in order to approach the mexican immigration issue and its multiple unfoldments.

**Keywords:** Experience. Duration. Conflict. Power. Passage.

**Résumé:** A partir du découpage de scènes et témoignages présents dans le film *De l'autre côté*, de Chantal Akerman, nous proposons une analyse filmique en dialogue avec la pensée de Jean-Louis Comolli et d'autres théoriciens, focalisant les procédés et moyens adoptés par l'oeuvre en vue d'aborder la question de l'immigration mexicaine et ses divers déploiements.

**Mots-clés:** Expérience. Durée. Conflit. Puissance. Passage.

Primeira voz. “Meu nome é Francisco Santillan Garcia. Tenho 21 anos, nasci aqui.” Não se sabe a qual lugar o advérbio “aqui” se refere. Não há crédito sobre a imagem, indicando o nome da cidade. Francisco está de pé, diante da porta de sua casa. Do interior, escurecido pela falta de luz, vê-se principalmente uma janela aberta. O quadro se compõe no equilíbrio das linhas: o batente da porta delimita a zona escura do quarto, onde se destaca uma zona de luz que a janela enquadra. O diálogo tem início com a intervenção de uma segunda voz: “O que você faz da vida?” A voz é lenta, rouca, pronunciada em espanhol com sotaque, voz estrangeira. Adivinha-se que pertence à diretora do filme, Chantal Akerman. Francisco responde: “eu moro aqui, com minha mãe. Ajudo em casa e trabalho no campo também.” Ele parece desconfortável na posição de entrevistado, não tem muito a dizer, esboça um sorriso tímido. Visivelmente, algo o desconcerta, o que acontece com frequência quando se é colocado em cena. “Gostaria de viver nos Estados Unidos?” – a diretora pergunta. “Antes do meu irmão partir, sim”, ele responde. “O que aconteceu ao seu irmão?” Francisco desvia o olhar, demora um pouco para responder.

Seu irmão, ele conta, partiu para os Estados Unidos ilegalmente, em busca de dinheiro. A água acabou em pleno deserto. O “coiote”, como são chamados os atravessadores que prometem ajuda aos imigrantes para chegar do outro lado, partiu em busca de mais água e não voltou. Abandonado no meio do deserto, o grupo do qual fazia parte o irmão de Francisco decidiu continuar caminhando. “Andaram, andaram, mas, em vez de ir para fora, estavam indo para dentro do deserto. Foi como se perderam”, ele diz. Ao fim do depoimento, surge o título do filme, letras brancas sobre o fundo negro – *De l'autre côté*. “Do outro lado”.

O plano seguinte é de uma rua sem calçamento, a câmera é fixa. As construções são precárias. Há carros, algumas pessoas andam pela rua, saem de quadro, na luz de fim de tarde. Bem ao fundo, uma montanha. No plano sonoro, há os ruídos da rua, sons de carro, uma canção em espanhol, provavelmente de alguma rádio local. O plano é longo e despojado de ação significativa. A ele, segue-se outro, também marcado pela duração. Agora, três garotas jogam beisebol, esporte tipicamente americano – o outro lado não fica tão longe assim.

O corte introduz novo plano – um muro à direita, sua extensão a percorrer a profundidade de campo. Um carro passa, levantando a poeira. O plano permanece, sobre o vazio da rua.

O filme acompanha o passar do tempo, segue a cadência do deserto. Seu ritmo lento, sua paisagem seca, a imobilidade e a longa duração dos planos, a rarefação e a repetição dos elementos (o muro, o vento), fazem com que ele, pouco a pouco, comece a habitar esta zona de indiscernibilidade em que tudo é iminente, tudo está à margem, à mercê do tempo. Tempo de espera.

Esta seqüência inicial de planos, como as primeiras notas de uma música, anuncia os elementos principais da composição do filme – entrevistas alternadas ora com planos fixos, ora com *travellings* da paisagem. A seqüência introduz o ritmo que irá ser mantido durante todo o filme, ritmo lento, marcado por variações entre silêncio e fala, exterior e interior, fixidez e mobilidade. Francisco será o primeiro de uma série de personagens que tiveram suas vidas modificadas por uma tentativa de fuga mal-sucedida. Os mexicanos buscam chegar do outro lado, nos Estados Unidos, movidos pela promessa de uma vida melhor. Por sua vez, os americanos querem se proteger da invasão estrangeira, em defesa do direito à propriedade e à terra. De um lado a outro, qual travessia é possível?

O filme não busca responder a tal questão, mas mantê-la aberta, pulsante, fazendo com que ela se amplie para além do dilema da imigração mexicana. Sim, a fronteira entre Estados Unidos e México, podemos pensar, não é a única do filme. Há outra, mais sutil, que durante as entrevistas, como a de Francisco, revela-se com evidência – fronteira erguida entre quem filma e quem é filmado. O outro lado é, também, o outro lado da câmera. O lado do outro. Quais encontros são possíveis, que relações entram em jogo, no exercício de compor um filme?

Questão que interessa em particular, uma vez que são desses encontros, da *experiência fílmica* que aí se configura, que o filme retira sua força. A palavra “experiência” remete ao sentido etimológico – do latim, *ex-periri*, uma travessia arriscada. A palavra remete ao mesmo sentido também em alemão, *Eh-fahrung*, que contém os semas de travessia – *fahren* – e de perigo – *Gefahr*<sup>1</sup>. Trata-se, sem dúvida, de uma travessia arriscada, esta proposta pelo filme: sem pesquisa prévia<sup>2</sup>, ir ao encontro das pessoas dos dois lados da fronteira, filmá-las, entrevistá-las.

### **Do lado do outro**

Como afirma Comolli, “a prática da entrevista coloca um dos desafios fundamentais do cinema: a questão do outro”

1. O comentário é de João Barrento. In: CELAN. *A morte é uma flor*, p. 133.

2. Akerman declara, em entrevista, que se viajasse para o México com roteiro definido, querendo provar ou confirmar suas próprias impressões, “acabaria encontrando o que foi procurar”. Entrevista realizada por Laurent Devanne, para o programa de cinema Désaxés, veiculada na Radio Libertaire no dia 8 de junho de 2003.

(COMOLLI, 2004: 163). Ao fazer das entrevistas o fio condutor da estrutura fílmica, o filme explora a relação entre-dois que confere ao olhar sua dimensão reflexiva. No filme, olhar implica ser olhado de volta. Escutar, por sua vez, exige conceder tempo ao gesto vocal, valorizando seu timbre, seu ritmo, o suspiro, a respiração, a dicção. É rara na obra de Akerman a iniciativa de entrevistar as pessoas que filma. Em *D'est*, por exemplo, não há sequer uma fala direcionada para a equipe de filmagem. Agora, entretanto, a opção de estruturar o filme por entrevistas é coerente com seu conteúdo, parece sublinhar a dicotomia: são dois os lados da câmera como são dois os lados do muro.

Terceira voz. Uma senhora, mãos postas sobre o colo. “Eu, Delfina Maruri Miranda. Idade, 78 anos.” A mulher silencia, como se não soubesse ou tivesse mais nada a dizer. A diretora pede que ela conte sobre sua família. Ela fala devagar, seu depoimento é permeado de silêncios. Sua expressão é marcada por uma paralisia que impede o movimento de metade do rosto e afeta seu modo de falar, a vibração e o ritmo de sua voz. Diante do pedido da diretora – “poderia me falar um pouco de seu filho Raymundo e de seu neto que morreram?” – ela diz: “meu filho sempre sonhou em ver sua comunidade se desenvolver, ele encorajava muito as pessoas”. A fala continua sem fazer nenhuma menção à viagem que vitimou seu filho e neto. Ela conta casos banais, cotidianos, como quando seu filho incentivou o pai a reformar a escola – “porque aqui há areia e pedra de sobra. A escola foi feita de pedra, não de tijolos”. A diretora pergunta, na tentativa de abordar a questão da imigração: “ele queria ir ao norte?” Vale observar que Akerman não apaga os registros de suas intervenções, ela deixa que suas perguntas permaneçam na montagem, indo contra a tentativa de fazer dos depoimentos algo como “monólogos induzidos”. A diretora não está em quadro, mas insere-se na cena, estabelece o diálogo. Delfina responde: “até a última vez que se foi, ele dizia: quero que meu vilarejo cresça, se desenvolva. Muitos jovens partiram com a mesma idéia na cabeça. Eles acabam de voltar e já trabalham, começam a fazer suas casas, trazem material para fazer suas casinhas. Porque, aqui, quando venta, é uma ventania danada. Quando venta muito, em março, fevereiro, levanta os telhados das casas, de papelão. O vento os leva. Há também os tremores de terra. Às vezes, eles são muito fortes. Mas, nos últimos dois anos, não houve tremores.” A fala se compõe assim, por desvios.

Da lembrança do filho, aos ventos e terremotos. “Meu filho gostava muito de agricultura. Ele havia semeado antes de partir. Plantou feijão. Seu filho também gostava muito de trabalhar no campo. Era o único homem, veja só.” Ela encolhe os ombros. Limpa o rosto com um lenço. O filme espera que ela termine o gesto, em silêncio. Acompanha seus desvios.

Novo corte introduz a personagem seguinte, o marido de Delfina. Sabe-se disso por dedução, pois, novamente, nenhum crédito é incluído sobre as imagens das personagens do filme. Só tomamos conhecimento dos nomes se as personagens os pronunciam (como Delfina e Francisco). Agora, o homem de cabelos brancos não diz como se chama. Deduzimos que é Ranulfo pela relação de continuidade da montagem (um dos raros momentos do filme em que se dá tal continuidade), pois logo após seu depoimento, voltamos ao plano da mulher. Ranulfo olha para a câmera e diz: “me perdoe por não me segurar”. Está visivelmente emocionado. É ele quem irá dar alguns detalhes da morte do filho e do neto – datas, hora de partida, últimos telefonemas – como que completando o que ficara não-dito no depoimento da mulher. “O tempo passa, tento ser forte, minha mulher também tenta ser forte, mas a perda foi tão grande que sua doença piorou”, ele diz. Corte. Voltamos à mulher, sentada ao lado da televisão. O depoimento do marido, com efeito, parece cobrir as lacunas do depoimento da mulher. Agora, Delfina está de novo em silêncio, mãos sobre o colo. Ela pergunta, finalmente: “Vieram de carro?” Diante da resposta afirmativa, ela completa: “Deixaram em Altepepa? Morreram dois ou três de lá também.” Novo silêncio, novo desvio: “É estação do café e temos que apanhar os grãos que caem. Está muito barato. Pagam um preço muito baixo aqui. Melhor do que nada. O tempo não ajudou, choveu e ventou muito.” Ao incluir esse trecho do depoimento de Delfina, o filme ressalta que as entrevistas não são guiadas apenas pelos fatos relevantes para a questão que lhe serve de guia. Para uma abordagem objetiva dos fatos, já era o bastante o que havia sido dito, nas seqüências anteriores. Entretanto, ele volta à senhora, dando a ver nada mais que “um acontecimento do ato de escutar”, “brando acorde feito de silêncio” (HANDKE, 2002: 26-27).

Nas entrevistas, não só toda uma trama de olhares pode se efetuar, como também múltiplas vozes se inscrevem na superfície fílmica. A maior parte delas é gravada em som



direto, sincrônico. As vozes das personagens vêm sempre acompanhadas de suas imagens, jamais são utilizadas em *off* (a exceção, como veremos adiante, é a seqüência final, em que ouvimos a voz da diretora sobre imagens de uma rodovia). Não há dissociação entre voz e corpo. O que é filmado, como vimos em Comolli, “é propriamente a *relação* – o laço, o elo, a dependência – dessa palavra e desse corpo, ao mesmo tempo distintos e confundidos” (COMOLLI, 2004: 264). É como consequência do investimento na relação entre corpo e voz, que surge a necessidade da escuta.

*De l'autre côté* concede tempo para a fala das personagens, como também para o silêncio. Escutar, esperar são modos de inclinação em direção ao outro. Tentativas de travessia. Trata-se de abrir espaço para a “inscrição verdadeira” dos corpos, como quer Comolli:

o que vemos, no grau zero, é sempre inscrição verdadeira: houve – verdadeiramente – uma cena constituída pela presença simultânea dos corpos e das máquinas. Colocados juntos em cena (...) a relação é um fato, a inscrição é seu modo de ser. (COMOLLI, 2007: 27).

Segundo Comolli, cortar no corpo filmado significa cortar em toda essa rede de relações que pode se estabelecer quando é concedido tempo para a figuração dos corpos. Daí a importância de observar como o filme evita os cortes, investindo na duração dos depoimentos:

apenas a duração da tomada autoriza o jogo fora do jogo do corpo filmado, sua plasticidade, seu movimento próprio, sua indisciplina. Cortar subitamente é cortar essa liberdade do corpo filmado de não estar completamente na tomada, no plano. A duração do plano é o que acolhe a fantasia ou o desequilíbrio do corpo filmado. Relação de forças (COMOLLI, 2007: 37).

É através da duração que podemos acompanhar os desvios da fala de Delfina. São como “acidentes” no percurso de sua fala – “o corpo filmado tem a ver com acidente” (COMOLLI, 2007: 37). Assim, o filme busca garantir certo grau de autonomia da personagem, esperando para que tanto sua fala quanto seus gestos possam se inscrever, de acordo com seu ritmo próprio. Trata-se da colocação espontânea de um espaço-tempo e de uma forma-palavra próprias a esse corpo filmado. Segundo Ivone Margulies, “num filme em que hesitações e silêncios restam intactos, é elidida a questão do controle autoral.”<sup>3</sup> Em *De l'autre*

3. No original, “in a film in which hesitations and silences are left intact., the issue of authorial control is elided.” In: MARGULIES. Nothing happens. Chantal Akerman's hyperrealist everyday, p. 31. A citação, em seu contexto original, refere-se às práticas de não-intervenção do cinema direto.

*côté*, a vontade da diretora não é soberana, não regula de todo o tempo dos depoimentos, através de cortes sucessivos e seleção dos “melhores trechos”. Antes, o filme busca o equilíbrio entre o tempo que deve ser concedido ao corpo filmado para que ele possa se inscrever e o tempo que cabe ao diretor organizar, tanto na gravação quanto na montagem. Quando há corte nos depoimentos, ele é explicitado por um intervalo de tela negra, o que contribui para não criar nenhuma ilusão de continuidade na fala da personagem. Revela-se a mão da diretora a promover o salto – sua escolha está exposta, evidente ao espectador. As falas não são “reconstituídas”: o cinema já não pode reconstituir o mundo, apenas tomar parte dele, reinventando-o.

Os três planos seguintes são todos fixos e revelam, outra vez, a escassez e a aridez da paisagem. O primeiro mostra uma estrada de terra ao lado de uma rodovia, onde passam carros. Na estrada, um homem e uma mulher, ao longe, caminham em direção à câmera. Eles se aproximam, passam por ela, saem de quadro – não sem antes a mulher lançar um sorriso rápido. Seus passos continuam sendo ouvidos, fora de campo. Corte. O corte é uma forma de trabalhar o tempo. Como explica Comolli, é através do corte que se torna possível “articular o tempo referencial (o ator atravessa uma rua, um terreno baldio, um deserto...) ao tempo cinematográfico”:

quantos segundos, minutos, pode ou deve durar essa representação de uma travessia? Vê-se bem que se compõem dois registros temporais, sendo que um é a tradução sensível do outro. É raro que eu me detenha na beira de uma rua para ver as pessoas atravessarem. Ainda mais raro no caso do deserto. Mas posso fazê-lo no cinema. Essa tradução de uma temporalidade em uma outra dá ao tempo filmado uma forma sensível que o espectador pode experimentar, na qual ele pode ser tomado, que ele pode vivenciar (COMOLLI, 2007: 32).

Cabe ressaltar que o cinema de Akerman é marcado pela predileção por planos de longa duração. Em *D'est e News from home*, por exemplo, ela filma segundo uma lógica que pode ser também aplicada em *De l'autre côté*: apresentar cada plano como uma unidade auto-suficiente. Em *De l'autre côté*, as imagens que ocupam os interstícios das entrevistas não são apenas “imagens de corte”, a operar a passagem de uma personagem à outra. Antes, são em si mesmas importantes para o modo de organização do filme. Elas convocam, sobretudo, o olhar do espectador, que deve se demorar nelas, acompanhar sua duração.

O tempo traduzido cinematograficamente busca não abolir a temporalidade própria da situação referencial – esperamos toda a travessia do casal desde o início até desaparecem do plano, e mesmo quando sua imagem já não pode mais ser captada pela câmera, ainda ouvimos seus passos. Com isso, o espectador tem a possibilidade de viver *o tempo como uma experiência*.

Quinta voz. “Sou do México, uma moça me raptou.” O garoto está sentado à direita do quadro, a sua esquerda vemos um quarto com uma cama desarrumada. Mais uma vez, o plano é rico em linhas, paredes pintadas de rosa que delimitam o espaço interior. Afixada numa delas, há a sigla U.S.A. O garoto conta que está ali porque, ao tentar atravessar a fronteira, uma moça ofereceu ajuda e, diante de sua recusa, o levou à força para uma prisão de menores. De lá, ele foi levado para um orfanato, de onde conseguiu fugir. Agora, ele está ali, naquele lugar de paredes rosadas, em busca do Sr. Pedro. “E é só isso”, ele diz, como se sua vida pudesse se resumir a uma fracassada tentativa de fuga.

O corte introduz um lento *travelling* ao longo de um muro – primeiro plano em que a câmera não é fixa. O muro ocupa quase todo o quadro, com suas linhas horizontais, até a câmera retornar, num movimento de 180 graus, para revelar o que há de frente a ele – casas semi-construídas, terrenos baldios. O movimento permite situar a cidade, mostrar quão perto ela está da fronteira. Retomando o pensamento de Deleuze acerca do cinema moderno, poderíamos dizer que mais do que variar no espaço, os *travellings* em *De l'autre côté* ocupam um lugar no tempo – não se trata apenas de um movimento físico, mas de um deslocamento no tempo. A imagem não está apenas no presente, ela “cai num passado e num futuro, dos quais o presente não é mais que um limite extremo, nunca dado (...) uma memória do mundo que explora diretamente o tempo” (DELEUZE, 2005:52). Que memória o mundo guarda de suas fronteiras, de seus muros erguidos?

O muro que vemos em *De l'autre côté* separa a fronteira entre Estados Unidos e México, mas faz pensar em muitos outros – Berlim ou Auschwitz, por exemplo – muros “de uma violência imóvel, muda e arbitrária” (HUGUINEN, 2002:26). Não nomear os espaços filmados, através de créditos ou mesmo de alguma menção pela voz de uma personagem, é recurso que acaba por deslocar o espaço fílmico, convocando outros territórios igualmente divididos. Em entrevista, Akerman conta

4. AKERMAN. Entrevista realizada em 24 de setembro de 2002 por Mathias Lavin, Nathalie Joyeux, Frédéric Borgja e Cyril Béghin, e publicada em *Frontières, Recontres Cinématographiques de La Seine-Saint-Denis*. Num. 2. 13 a 26 de novembro. 2002, p. 50. (tradução minha)

5. AKERMAN. Entrevista concedida a HIGUINEN. *L'espace américain me fait quelque chose*". In: *Cahiers du cinéma*, dezembro/2002, p. 26-27.

que decidiu viajar para a fronteira do México com os Estados Unidos após ler, num artigo sobre fazendeiros americanos que “caçavam” imigrantes ilegais, uma palavra: *dirt* (*sujeira*). “Eles diziam: ‘eles trazem sujeira’ e ao ler a palavra ‘sujeira’ pensei em “*dirty, dirty, dirty jews*”<sup>4</sup>. Descendente de judeus poloneses perseguidos durante a *Shoah*, Akerman faz referência aos campos de concentração ao refletir sobre a questão do filme: “os campos só existiram para eliminar os vermes que ameaçavam sujar o povo alemão”<sup>5</sup>, ela diz, propondo a conexão entre judeus e mexicanos. Seu filme consegue, através dessas imagens em que só se vê o vazio da paisagem, a espera dos que ali habitam, o som do vento a varrer a poeira das ruas e a extensão de um muro, atingir um formalismo rico em associações, convocando o espectador à reflexão, sem, entretanto, conduzir tal reflexão. Como afirma Tarantino:

para apreciar a obra de Akerman, o olho do espectador deve mover-se, seja para acompanhar o movimento do que está em quadro seja para, a partir da imobilidade, reconstituir o quadro a partir de cada uma de suas partes constituintes. (TARANTINO, 1996: 48)

Tal lógica vai de encontro àquela que constatamos em boa parte das produções audiovisuais, inseridas no princípio da “distração” – distrair o espectador, fazer com que ele se esqueça do fato de estar numa sala de cinema, para que, abstraído, ele possa ser conduzido pelo enredo do filme, entretido pelo fluxo acelerado de informações, pelos rápidos cortes dos depoimentos, pela sobreposição de vozes. Como afirma Comolli, a montagem, quando organizada segundo a lógica da fragmentação, “reflete e produz essa dissipação das relações, das formas, das durações, das experiências.” Segundo o teórico, “a fratura tornou-se uma figura social. A desarticulação dos referentes, o esfacelamento das memórias são estratégias políticas.”(COMOLLI, 2007: 35). Com efeito,

parte da lógica do capitalismo exige que aceitemos como natural mudar nossa atenção com rapidez de uma coisa a outra. O capital, como troca guiada pela aceleração e circulação, produz necessariamente esta espécie de adaptação perceptiva humana, convertido em um regime de atenção recíproca e distração (GRARY apud TARANTINO, 1996: 53).

Trata-se, agora, de resistir à lógica da rapidez e da distração, através do investimento na permanência e na duração da imagem. Diante de um filme que não conduz, que não seduz com acontecimentos marcantes ou dramáticos, resta ao

espectador tomar consciência de seu próprio olhar, explorar o quadro, estar atento a cada um de seus elementos. Já não se trata de distrair, mas de propor novas maneiras de sentir, de perceber, de fruir. Força própria do cinematógrafo, como em Bresson – detonar alguma coisa, provocar uma atitude. A diretora comenta tal aspecto, em entrevista:

O modo como o tempo é utilizado em cada plano deve propor uma experiência física ao espectador. O tempo deve ser sentido nele mesmo. O espectador diante disso tem uma experiência emocional, não apenas mental. Ele passa por alguma coisa, que está nele, mas é provocada pelo filme.<sup>66</sup>

A entrevista com o menino, na casa de paredes rosas, continua após a sequência de planos do muro. Ele conta que, em sua casa, são quatro irmãos, três dos quais já estão nos EUA. Quando indagado sobre sua idade, a resposta é incerta: “acho que tenho 14 anos.” *Fade out* para tela negra, indicando o corte do depoimento. O menino diz que sua família mora em Nova York, sem documentos. Ele também não tem documentos (mas sabe sua idade, aliás). “Como vê seu futuro?” – pergunta a diretora. “Quero construir uma casa grande, para minha família, e poder dar-lhes o que comer”. Sonho comum aos que, como ele, encontram-se sem lugar, na procura por mínimas condições de vida. A imagem seguinte mostra outro garoto, ainda mais jovem, na mesma casa de paredes rosas. Ele está de pé, encostado na parede, e permanece calado, olhando para os cantos. Novamente, pensamos em Bresson – *tenha certeza de ter esgotado tudo que se comunica pela imobilidade e pelo silêncio* (BRESSON, 2005: 29).

A alternância entre a fala do primeiro menino e a imobilidade e mudez do segundo, bem como entre o exterior das ruas para o interior da casa de paredes rosadas, ou ainda entre os planos fixos e o movimento do *travelling* revela uma montagem guiada pelo princípio da diferença. O ritmo do filme, anunciado desde a sequência inicial, irá ser marcado por essa alternância. A montagem é descontínua, conecta elementos díspares – interior/exterior, movimento/imobilidade. O que garante a unidade do filme não é um enredo, ou uma narrativa, mas as estratégias formais de utilização da câmera – estas, sim, guiadas por princípios similares, que a diretora trabalha com insistência em seus filmes, como o plano frontal e a simetria. Há sempre a busca do equilíbrio das linhas, a necessidade da composição do quadro. A superfície fílmica é trabalhada com

6. AKERMAN. Entrevista realizada em 24 de setembro de 2002 por Mathias Lavin, Nathalie Joyeux, Frédéric Borgia e Cyril Béghin, e publicada em *Frontières, Reccontres Cinématographiques de La Seine-Saint-Denis*. Num. 2. 13 a 26 de novembro, 2002, p. 60 (tradução minha).

rigor e minimalismo. Assim, é o olhar que se revela em cada plano que permite a costura entre todos os fragmentos.

Sexta voz. Um rapaz está sentado na cadeira do barbeiro. Ele diz que tentou atravessar a fronteira duas vezes, e foi apanhado em ambas pelo serviço de imigração. Acabou ficando ali, onde conseguiu trabalho, o que permite que envie dinheiro para a família. Durante a fala do cliente, o barbeiro permanece de pé, atrás da cadeira. No plano seguinte, ele aparece sentado, no lugar do cliente e, sem dizer nada, olha fixo para a câmera, com um sorriso:

Sorrir para uma máquina, forma de delírio muito particular. Uma máquina não é sujeito. Mas sem máquina, não há filme. A intensidade sobredeterminada pela máquina. Quanto mais a máquina é forte, menos se esquece o dispositivo, mais a relação deve ser intensa (COMOLLI, 2004: 165).

A câmera, como a equipe de filmagem, está fora do quadro, mas não fora de cena. O olhar que é devolvido a ela pelos que são filmados reafirma sua presença, firma a relação entre os que ocupam seus dois lados. O plano do barbeiro sentado em sua cadeira vem sublinhar tal devolução do olhar. Ele também permite pensar outro aspecto importante. Em *De l'autre côté*, Akerman não procura apenas entrevistar pessoas com alguma história relevante para contar. Ela filma também personagens sem nome, sem história, como promovendo a inscrição de homens infames, no sentido de Foucault – o infame no sentido de sem fama, sem notoriedade:

personagens elas mesmas obscuras; que nada as tivesse predisposto a uma qualquer notoriedade; que não tenham sido dotadas de nenhuma das grandezas como tal estabelecidas e reconhecidas (...) que pertencessem àqueles milhões de existências que estão destinadas a não deixar rastro (...) (FOUCAULT, 2006: 96).

Em *A vida dos homens infames*, Foucault registra seu projeto de analisar arquivos de internamento do Hospital Geral e da Bastilha referentes aos séculos XVII e XVIII, além de arquivos da polícia, das petições do rei e das cartas régias com pedido de prisão. Ele buscou “reencontrar algo como aquelas existências-clarão” e se interessou por documentos que traziam em si “algo de cinzento e de ordinário aos olhos daquilo que habitualmente temos por digno de ser relatado”(FOUCAULT, 2006: 97). *De l'autre côté* guarda certa semelhança com tal procedimento –

ainda que, agora, não se trate mais de breves registros textuais de infrações e denúncias, mas das imagens e palavras de indivíduos quaisquer, habitantes da fronteira. Como no projeto foucaultiano, o filme busca os indivíduos comuns, as “vidas tomadas a esmo”, resgatando, nessas imagens mudas e imóveis, existências obscuras, breves, “singulares, tornadas, por não sei quais acasos, estranhos poemas” (FOUCAULT, 2006: 90).

Em sua análise, Foucault se interessa pelo mecanismo que permitiu que algo dessas vidas anônimas, cinzentas, chegasse até nós – “foi preciso que um feixe de luz, ao menos por um instante, as viesse iluminar” (FOUCAULT, 2006: 97). Para o autor, tal feixe de luz, “aquilo que as arranca à noite em que elas poderiam, e talvez devessem sempre, ter ficado, é o encontro com o poder: sem este choque, é indubitável que nenhuma palavra teria ficado para lembrar o seu fugidio trajeto” (FOUCAULT, 2006: 97). Com efeito, o que conecta as personagens entrevistadas na primeira parte do filme é o fato de suas vidas terem sido atravessadas, em determinado momento, pelo choque com o poder, com os mecanismos que impediram a travessia para o outro lado. Uma imagem vem reforçar tal pensamento. Após nova seqüência de planos fixos que registram a paisagem da pequena cidade – novamente, o muro, o vazio, a escassez – vemos uma tomada noturna, a primeira do filme, que registra o movimento de um helicóptero ou avião lançando feixe de luz na região da fronteira, escrutinando o território na busca de “fugitivos”. O feixe de luz atinge um grupo de pessoas, que, à distância, tentam em vão se esconder sob uma árvore. Poderíamos dizer, não sem assumir o risco de uma associação um tanto literal com o texto foucaultiano, tratar-se de um feixe de luz que ilumina, ao longe, vidas infames, tornadas visíveis pelo choque com o poder representado pela vigilância do helicóptero.

Entretanto, se é possível aproximar o procedimento do filme com o pensamento de Foucault acerca dos homens infames, acreditamos que é necessário, em igual medida, diferenciar os dois projetos. Em Foucault, o que resta dessas existências são os próprios documentos que os condenaram, textos de denúncia a serviço do poder. É a partir desses documentos que o autor pode ter acesso a vida dos homens infames que investiga. No filme, ao contrário, tais vidas são registradas em imagens frontais e som direto – não mais se tem acesso a elas por intermédio de textos

escritos por pessoas que as possam julgar ou condenar, mas antes, pela inscrição de seus corpos e vozes na superfície fílmica.

Trata-se, portanto, de um novo agenciamento de forças promovido pelo filme – ainda que “trazidos à luz” pelo fato de terem, de algum modo, entrado em choque com o poder, os “homens infames” agora deixam marcas de sua existência pela sua própria voz e corpo. Tal opção de dar a ver e a voz a essas existências obscuras, cinzentas, breves, é um modo de resistir ao poder não através de um discurso instituído, que poderia ser elaborado no filme por intervenções da diretora (comentários em *off*, por exemplo) ou opções de montagem (em lugar dessas imagens vazias, podemos supor, imagens carregadas de drama e miséria ou em lugar da montagem descontínua, relações de causa e efeito, desenvolvidas num roteiro linear), mas através da força que surge da paisagem, da voz e do olhar das personagens.

Tal força ganha ainda mais evidência no plano seguinte à seqüência de imagens noturnas. Vemos oito mexicanos sentados à mesa de um restaurante, logo após uma refeição. O que está sentado na cabeceira fala o nome de cada um. São todos clandestinos. José Sanchez anuncia que irá ler uma carta, escrita por todos, “baseada na vida real de todos que tomam a decisão de tentar passar para o outro lado.” A carta é lida por Sanchez enquanto os demais permanecem cabisbaixos, imóveis. Ela diz da triste vida do clandestino, do perigo constante à espreita – “esta é uma região árida, onde há cobras.” Diz também que foi devido ao encontro com a equipe de filmagem que eles conseguiram comer alguma coisa, finalmente. Diante da constatação de que a discriminação existe e talvez nunca vá acabar, reafirma a necessidade de buscar uma vida melhor e pede proteção a Deus. “Do pó viemos e ao pó retornaremos”, fim da leitura. Tudo já foi dito, e no entanto, o plano permanece sobre o silêncio e a imobilidade dos que estão sentados à mesa. Interessante notar que trata-se de uma carta escrita para o filme, resultante do encontro daquele grupo de imigrantes com a equipe de filmagem, encontro que, como eles dizem, os salvou da fome, da sede e da noite. Potência do documentário: um acontecimento, um encontro fortuito, pode mudar não apenas o rumo do filme, como também o rumo das vidas filmadas. “Graças a Deus encontramos vocês” – a frase é pronunciada como um agradecimento, uma prece.

A carta de *De l'autre côté* não é endereçada a uma pessoa específica. De autoria coletiva, ela faz de nós, espectadores, seus



destinatários. Em lugar da primeira pessoa do singular, é na primeira pessoa do plural que o texto se constrói – este “nós” que diz respeito aos mexicanos mas que, investido de força política, pode também remeter aos judeus perseguidos, ou aos palestinos, ou aos africanos, ou aos “muçulmanos”, como denominou Primo Levi – são muitos os excluídos, ao longo da história, que morreram confinados atrás de muros (visíveis ou invisíveis, concretos ou apenas supostos), lutando por uma “oportunidade de viver, comer, vestir, trabalhar”. A carta adquire, assim, a força de um manifesto. Sutilmente, sem estrondo.

Se tomarmos documentários como os de Michael Moore, por exemplo, temos aí lógicas de resistência ao poder – no caso, também o poderio americano – instauradas sobre o regime do discurso de protesto. *Tiros em Columbine*, para citar apenas um, se organiza em torno da tentativa de comprovação de uma hipótese anterior ao filme, a saber, a de que a sociedade e a cultura americanas, do modo como estão organizadas, promovem a violência e sofrem suas conseqüências. Isso será determinante para os encontros do filme. O diretor está sempre a conduzir as informações, as entrevistas, oferecendo constantemente dados e informações que reforçam sua idéia inicial, claramente definida. Cabe a ele todo controle, é ele quem guia, orienta, seleciona os rápidos trechos das entrevistas que lhe interessam para compor seu argumento. O *jump cut* é recurso amplamente utilizado nesse filme – corta-se na figura filmada, no corpo-fala filmados, a fim de selecionar os momentos que o diretor considera relevantes para comprovação de sua hipótese. Como vimos, cortar na figura filmada implica desfazer a relação que pode se estabelecer a partir da duração e da presença dos corpos. O recurso do *jump-cut* retira do sujeito a autonomia para compor sua *auto-mise en scène*, expropriando-o da duração na qual ele existe e balizando o caminho do espectador. Efeitos:

A princípio, o de uma superfragmentação do conjunto filmado: os *jump cuts* aumentam o número de planos e reduzem sua duração. Em seguida, o *jump cut* sela a marca do controle absoluto do autor sobre seu filme. Leveza virtual de um lado, pressão do outro. O que poderia vir da pessoa filmada é assim limitado e refiltrado pelo autor. (COMOLLI, 2007: 17)

Desse modo, o sujeito filmado resta desfigurado, em favor da “afirmação do poder absoluto da montagem” – a “inscrição verdadeira é a tal ponto fragmentária que não revela mais grande

coisa, e a ‘verdade’ da relação registrada aparece apenas como uma cintilação volátil” (COMOLLI, 2007: 16). Tal cintilação, de acordo com Comolli, impede qualquer possibilidade de olhar. “Triunfo do pulsional: restam apenas batimentos” (COMOLLI, 2007: 18). O recurso do *jump cut* – tão largamente explorado em produções audiovisuais – reforça, endossa o princípio da fragmentação. O tempo já não pode se fazer sentir como fluxo, o que impede, ao fim, qualquer consciência do tempo como tal, qualquer inscrição de traços resistentes, duráveis, na matéria fílmica. Segundo Comolli, ao espectador é oferecida não mais uma experiência do tempo, mas uma espécie de “degustação” dos melhores momentos (ao menos, os melhores momentos na opinião do diretor), dando a impressão de que o corpo e a fala filmado estão “às ordens”:

o que é alterado, ou negado, pelo *jump cut* é inicialmente a hipótese de que haveria um tempo autônomo da cena, que o encontro corpo-máquina se desenvolveria em uma temporalidade autônoma, que ela teria “sua” duração, duração específica, única, *orgânica* que, em seguida, a montagem deveria, de uma forma ou de outra, e mesmo reduzindo-a ou reformulando-a, respeitar e refletir. (COMOLLI, 2007: 27)

*De l’autre côté*, ao evitar o *jump cut*, não faz das vozes meros retalhos para costura de um discurso de protesto. Antes, ele busca, através de uma montagem que guarda a autonomia de cada cena, refletir sobre os encontros que filma, sua duração específica e singular. Se ele propõe resistência ao poder, é por instrumentos sutis – a força de resistência já não se funda sobre um discurso informativo ou panfletário, mas se atualiza na existência singular dos corpos. Se há grito de protesto, ele soa como um sussurro.

### **Do outro lado**

Após novo *travelling* ao longo da fronteira, segue-se outra seqüência de planos fixos: uma rua no crepúsculo, a placa com a inscrição *Dead End* agitando-se ao vento no deserto, novamente o muro, em toda sua profundidade. O plano da placa no deserto é marcante. O som do vento, a poeira levantada do chão, as palavras de morte e fim inscritas no sinal da encruzilhada, todos estes elementos convergem para um lugar que não é apenas o deserto que os mexicanos têm de atravessar, mas o ermo lugar do abandono e da morte. No plano seguinte, o muro mais uma

vez impõe descontinuidade à paisagem, como uma barreira para o olhar. É, portanto, o próprio olhar que se verá preso, confinado, impedido de atingir, pela concretude e extensão do muro, o que há do outro lado. Em contraponto às muitas imagens frontais, tomadas em média distância, os planos que ressaltam a profundidade de campo convocam o olhar a dar conta da distância intransponível que separa os dois lados. Esse é o momento de transição do filme, o último plano a mostrar o muro que guarda a fronteira.

No plano seguinte, já estamos do outro lado. A travessia é revelada por uma placa, com inscrição em inglês: *“Stop the crime wave! Our property and environment is being trashed by invaders! Article IV. Section 4”*<sup>7</sup>. Na constituição americana, a seção 4 do artigo VI prevê a proteção, por parte do governo, dos estados americanos contra a invasão.<sup>8</sup> É assim, pela força da lei, que o território americano se anuncia no filme. Estamos a aproximadamente 30 minutos de seu final. Do outro lado da fronteira, Akerman não filma imigrantes, mas sim moradores e autoridades locais: um cônsul, o proprietário de uma lanchonete, um casal americano e um xerife. O cônsul defende que a mão de obra barata oferecida pelos imigrantes contribui para fazer dos Estados Unidos uma potência econômica. Revela que o problema foge ao controle porque muitas vezes são os civis quem detém os mexicanos, apontando armas para os que ousam passar por suas propriedades. Através da fala do cônsul, pela primeira vez, no filme, o problema da imigração ganha contornos mais nítidos, através de informações mais detalhadas. Se antes os relatos vinham de experiências pessoais, marcadas por impressões e desvios, a fala agora é um discurso autorizado, claro e baseado em fatos e argumentos.

O plano seguinte ao da entrevista do cônsul apresenta uma pequena lanchonete, com a bandeira dos Estados Unidos ao fundo. Um homem entra em cena, ajeitando as mesas e tem início o diálogo. Uma conversa corriqueira, bem diferente das entrevistas anteriores, em que o posicionamento e postura dos que estão diante da câmera é todo organizado em função do depoimento, através de plano-médios e frontais. Agora, o dono da lanchonete entra e sai de quadro, envolvido nas tarefas da lanchonete, sem aparentemente se preocupar com a presença da equipe. “Pegaram alguns imigrantes essa noite”, diz a diretora. O dono da lanchonete confirma: “isso acontece o tempo todo.”

7. “Pare a onda de crimes! Nossas propriedades e ambiente estão sendo destruídos por invasores!” (tradução minha)

8. “The United States shall guarantee to every State in this Union a Republican Form of Government, and shall protect each of them against invasion.” In: <http://www.usconstitution.net/const.html#A4Sec4> (última visita 20/04/2008).

Ele começa a falar sobre a questão da imigração, o quanto os mexicanos incomodam os habitantes locais, por espantarem os animais com o movimento incessante de passagem pelo rio, mas logo se preocupa: “não estou sendo filmado, espero”, ele diz, com um riso nervoso. “Não”, responde um dos membros da equipe. Momento crítico, em que a equipe nega estar gravando, ainda que esteja. O que de imediato expõe o dilema – teria a equipe o direito de gravá-lo, mesmo ele tendo manifestado o desejo de não o ser? Confronto, embate. Nenhuma concessão.

Dois sujeitos se engajam – em relação a essa máquina – em um duelo, um face a face, uma relação, uma conjugação mais ou menos guiada pelo desejo, mais ou menos marcada pelo medo e pela violência. E se esses dois sujeitos não se comprometem um com o outro, a máquina capta – cruelmente – a falta dessa relação (...) (COMOLLI, 2004: 162)

A força da negativa quebra o pacto entre quem filma e quem é filmado, pacto de concessão da filmagem. É, portanto, a falta de relação possível que se filma nessa passagem. O desejo de filmar se impõe sobre o desejo do outro. Uma postura, certamente, passível de críticas. Afinal, a ética do documentário envolve respeitar o desejo do outro, estabelecer um pacto de confiança. Mas, se pensarmos bem, é coerente que tal passagem se sustente, num filme que busca exatamente ressaltar a dimensão impossível, a dissonância dos desejos que funda os dois lados de um conflito. No caso, os dois lados da câmera – um deles deseja filmar, o outro não quer ser filmado. Prepondera o desejo daqueles que possuem “arsenal” mais apropriado para o “combate”, ou seja, aqueles que controlam a câmera – a cena se faz, compõe o filme, exhibe o conflito, não abre mão dele. Não há inocentes, nem culpados. Somente desejos, dos dois lados, e a impossível consonância.

O conflito entre equipe de filmagem e personagem participa, portanto, da lógica do filme. Não se trata de um olhar neutro, mas de um olhar que tem de lidar, a cada vez, com o impasse, com o limite mesmo de sua possibilidade. O jogo de forças também afeta a relação da equipe de filmagem com as personagens, nenhuma inocência quanto a isso. O filme não busca uma solução para esse jogo de forças, ele busca, antes, evidenciá-lo. Em nova e ampliada dimensão, esse breve acontecimento de filmagem não-autorizada acaba por contribuir para uma reflexão acerca do que está em jogo na questão da

imigração: há sempre dois lados. Porém, evita-se relações dicotômicas – não se trata do bem e do mal, de certo e errado, mas de sustentar os impasses, num mundo de diferenças, de complexas relações de forças. Mundo de muros e fronteiras. Desertos e encruzilhadas.

O depoimento do dono do restaurante contribui para complexificar tais relações, evitando as dicotomias. Ao contrário do que se poderia esperar de um americano, ele diz não se sentir ameaçado pelos imigrantes, ao contrário, se diz preocupado com a situação dos mexicanos que tentam atravessar a fronteira. Ele conta que, por vezes, eles são assassinados pelos próprios compatriotas, traficantes mexicanos que roubam e estupram outros mexicanos durante a travessia. “Há muita desumanidade entre os mexicanos”, ele diz. “Primeiro têm que pagar os coiotes, depois os oficiais, e quando finalmente atravessam a fronteira, caem nas mãos de sua própria gente. Isso não é vida”. Quando perguntado se é afetado por tal situação, ele responde: “Claro, se você tem alguma compaixão, você se preocupa com o que acontece às pessoas. A pergunta é: e se você for o próximo?”. Não se trata, portanto, de mostrar os americanos como meros algozes. As personagens não são redutíveis a um julgamento moral, nem a uma classificação (a comparação com Michael Moore volta a valer aqui). A cada encontro, a questão ganha novos graus de complexidade.

Na seqüência, vemos um policial percorrer uma região deserta à noite, munido de uma lanterna. Ouvimos vozes de rádio-patrolha, o policial se comunica por um *walk-talk*. Ouvimos também uma trilha ao fundo (a mesma que ouvimos na primeira cena do filme). A câmera continua a acompanhar os passos do oficial, no meio da escuridão. Ouvimos sua respiração ofegante. Ele caminha de costas para a câmera. Há um corte, o oficial continua sua busca, agora numa estrada de terra, sem nada encontrar. O recurso da câmera na mão facilita o acompanhamento da ação. A mudança de registro – do plano fixo e *travellings* num tripé para a câmera na mão, em plano seqüência – resulta num deslocamento no filme, que agora, “do outro lado”, não filma a espera, ou a “esperança” dos que tentam a travessia, mas as ações de busca por parte daqueles que querem impedi-la a todo custo.

A entrevista seguinte será com um casal de fazendeiros americanos. A conversa tem início com a referência ao atentado

de 11 de setembro. Os valores da sociedade americana marcam a fala das personagens: família, tradição, propriedade. A mulher diz que o atentado fez as famílias se reaproximarem e dar mais valor à vida e ao momento presente. O discurso do marido é marcado pela necessidade dos americanos se defenderem contra a ameaça que vem de fora, representada pelos estrangeiros. Interessante notar como o tema da imigração tem início nessa entrevista, pela referência ao atentado que, atribuído a estrangeiros, vitimou milhares de americanos. Isso também vem contribuir para inserir a questão da invasão dentro de contextos mais amplos, indo além dos mexicanos que atravessam a fronteira. Tudo contribui para o clima de “ameaça estrangeira” expresso na fala do fazendeiro: “nunca sabemos quando eles farão algo assim novamente. Temos de estar preparados.” Sua mulher acompanha o raciocínio: “os mexicanos poderiam fazer a mesma coisa, eles são tantos”. O homem completa: “um de nossos maiores medos é a doença que eles trazem.” Sim, “eles trazem sujeira” – o depoimento do fazendeiro ressoa na frase que motivou a diretora a fazer o filme. A voz do fazendeiro anuncia o que está em jogo, do seu lado: “todos que passam pela minha propriedade sem autorização são invasores. Posso mandar prendê-los, se eles me ameaçam, a lei assegura meu direito de usar da mesma força contra eles. Se eles investem contra mim, não hesito em usar a arma. Tenho que proteger minha vida e a de minha família. O aviso é claro, não precisa estar em espanhol, se diz ‘não passe’, significa ‘não passe’”.

Mais uma vez, é a força da lei que justifica o discurso. A questão legal, com efeito, ganha evidência no território americano, desde o princípio. Os cidadãos estão protegidos pela lei, fazem uso dela para justificar seu direito à propriedade. Em contraponto, os mexicanos não possuem lei que os proteja da morte e do risco, que defenda seu direito à vida. São matáveis, estão em situação de total desamparo político ou moral, abandonados para morrer. Agamben chamará de “vida nua” esta vida sem qualquer valor político, facilmente despojada pelo Poder em estado de exceção, como explica Finazzi-Agrò:

O Poder em estado de exceção, em relação a esses grupos humanos ‘tomados fora’ da lei, tem guardado desde sempre a sua atitude aniquiladora: aquilo que não pode ser ‘incorporado’ (em todos os sentidos) deve ser apagado, ou para usar mais uma frase de Agamben, ‘aquilo que está fora é incluído não apenas através de uma interdição ou de um

internamento, mas suspendendo a validade da ordem, isto é, deixando que ela recue em relação à exceção, que ela a abandone'. (FINAZZI-AGRÒ, 2005: 20)

Os mexicanos que atravessam ilegalmente a fronteira americana não estão exatamente “fora da lei”, mas antes, são *abandonados pela lei*. Por isso, são “matáveis”. Em solo americano, o filme é coerente com tal pensamento – não incorpora depoimentos de mexicanos que vivem nos EUA, os mantém fora, apagados, desaparecidos.

O próximo plano filma a homenagem a um oficial americano morto em ação. Em seu discurso, um homem fardado clama por ajuda divina: “Eu imploro, Pai, por todos os homens e mulheres que protegem nossas fronteiras e o território de nosso país. Eu imploro para que você continue a nos dar força, sabedoria e determinação, enquanto marchamos para a linha de frente dessa guerra diária. Por quanto tempo, Senhor? Você vai me esquecer para sempre?” A “guerra diária” da fronteira faz vítimas de ambos os lados, mas certamente em proporções bem distintas. O discurso oferece um desconcertante contraste entre a morte de um oficial americano e todas as mortes anônimas dos mexicanos, em pleno deserto, sem direito a homenagem póstuma.

A lei ganha ainda mais evidência na fala do xerife, último depoimento do filme. É pela voz de uma autoridade que serão ressaltados os principais aspectos envolvidos na questão da imigração, do lado americano: o direito à propriedade e à privacidade justifica a política de combate às invasões por imigrantes, que deve se dar a todo custo. “Eu mesmo guardo esses direitos, eles são o fundamento de nossa constituição”, diz o xerife. Entretanto, a estratégia do governo federal de deslocar o fluxo migratório para regiões áridas, de difícil acesso, é criticada por ele. “O crescimento da mortalidade dos imigrantes foi efeito calculado. Talvez não planejado, embora eu pense que provavelmente foi”, ele diz. Pela voz do xerife americano, a crítica à política de imigração do país ganha contundência.

As relações de poder não poderiam deixar de ter lugar, em se tratando de um filme como este, fundado sobre uma travessia entre dois lados tão distintos. Como discutido anteriormente, o filme não simplifica a questão, buscando, através dos depoimentos, traçar perfis de vilões e inocentes. O jogo de forças que entra em ação na fronteira não pode ser resumido a uma simples oposição. Mesmo a fala do xerife, figura oficial,

9. “*De l’autre côté* parvient à ne pas être un pamphlet contre (l’Etat Américain, les Patrols à la gâchette facile...) mais en somme un geste, le geste fondamental du cinéma : un regard porté vers.” REYMOND. “Rashed by invaders”. In: <http://www.fluctuat.net/639-De-l-Autre-Cote-Chantal-Akerman> - última visita em 24/02/2007. (Tradução e grifo meus)

que exerce um cargo de poder, não é reduzida a uma defesa do lado americano, antes, ela problematiza a questão. Dos dois lados, há pontos de resistência. As personagens são complexas, não podem ser resumidas a oposições, como bom/mau, certo/errado. Como afirma Comolli, “a classificação abrevia, simplifica, indexa, reduz a real ambigüidade de qualquer rosto” (COMOLLI, 2007: 24). Laurence Reymond, em crítica publicada na internet, reafirma esse aspecto:

*De l’autre côté* consegue não ser panfletário (contra o Estado americano, os policiais com mãos no gatilho...) mas, em suma, ser um gesto, o gesto fundamental do cinema: um olhar *sobre*.<sup>9</sup>

Sim, é preciso concordar com Reymond. *De l’autre côté* não é um filme panfletário. Seu movimento não é o de ir contra, mas o de ir ao encontro, investindo no gesto fundamental do cinema: recriar o mundo como olhar, acolher o olhar do mundo. O filme se esquia do gesto de determinar soluções, em favor da evidência do conflito, da relação de embate instaurada na fronteira. Tal conflito, no entanto, não é reproduzido por imagens da “guerra” – não há nenhuma imagem de confronto direto entre mexicanos e americanos. A única imagem do filme que mostra os mexicanos na tentativa de travessia virá na seqüência do depoimento do xerife, logo após um breve *travelling* da estrada. Momento marcante do filme.

Uma seqüência de imagens em preto e branco, captadas por uma câmera de infra-vermelho, utilizada pelos vigilantes da fronteira para identificar imigrantes no meio da escuridão do deserto. Há certo grau de abstração nessas imagens, inicialmente. A paisagem do deserto se apresenta como um emaranhado de luzes e contrastes, filmada à longa distância, possivelmente de dentro de um avião ou helicóptero. A câmera deambula, perscrutando o lugar, até que surgem pequenos contornos de algo parecido com o corpo humano – “pensem bem se isso é um homem” (LEVI, 2000: 9) – uma fila de silhuetas muito brancas, andando em direção a um ponto qualquer em meio à vasta escuridão, uma correnteza de almas a perambular na planície desabitada. Há vozes, como numa rádio patrulha. Uma delas parece comemorar o “achado”, com uma interjeição de surpresa e excitação. Na única imagem de uma tentativa de imigração, os mexicanos, em plena travessia, perdem a fisionomia, se condensam em traços indistintos. Há algo de fantasmagórico nesses corpos perambulantes que se encontram como que aprisionados no lugar indecidível entre a vida e a morte.



O que resta de seus corpos são traços de calor que a câmera infravermelho consegue captar. Reduzidas a traços de calor, a quase nada, as vidas que ali caminham em meio à escuridão parecem estar a um passo da desapareição, quase “apagadas”.

Tais imagens de arquivo, cedidas pelo departamento de mídia do Serviço Nacional de Imigração americana, produzem um contraste marcante com o restante do filme. Se, em território mexicano, o filme encontra as personagens que não conseguiram fugir ou tiveram seus parentes perdidos na tentativa de travessia; se, em território americano, não há mais rastro desses imigrantes, mas apenas testemunhos daqueles que tem de lidar com o problema, seja a serviço da lei ou em defesa de seus direitos individuais; agora, no instável território da fronteira, no espaço *entre* os dois lados, restam apenas vestígios de vidas, silhuetas tênues, “existências clarão” em vias de desaparecimento.

Última voz. Dessa vez, de Chantal Akerman. Logo após as cenas de imagens de arquivo, uma câmera fixa dentro de um carro em movimento filma uma estrada americana. Ouvimos a diretora ler, em francês, um texto sobre uma mexicana que “foi garçonete e, um dia, não apareceu mais, foi faxineira e, um dia, não apareceu mais”, “ela era educada, mas melancólica”, “ela nunca roubou nada”, “ela partiu, esqueceu seu casaco”, “deve ter retornado ao México”, “ela não via ninguém, nem homem, nem mulher”, “ela estava sempre bem arrumada, passava suas roupas”, “nunca mais a vi no bairro, quer dizer, achei que a vi, mas não estou certa que era ela”, “deve ter sido uma alucinação”. Sabemos que se trata de um texto escrito por Akerman, para o filme – o tom de leitura, bem como o idioma em que é lido (em francês, língua materna da diretora), já apontam para essa conclusão, que se confirma através das entrevistas e depoimentos posteriores de Akerman<sup>10</sup>. O filme atinge, neste ponto, sua margem derradeira, não sem antes propor nova travessia, expor outra fronteira: do registro documental das vozes de personagens gravadas em som direto, passamos às vias ficcionais, um relato narrado em *off* e escrito pela própria diretora. “Para fazer filmes, é preciso escrever sempre” – ela diz (AKERMAN, 2004: 102). E coloca em prática: desde *Je tu il elle*, seu primeiro longa-metragem, até *Lá-bas*, seu mais recente filme, passando por *News from Home* e *Saute ma ville*, a diretora explora o recurso de inserir sua própria voz na banda sonora do filme, em gestos de leitura.

10. Em entrevista, Akerman revela que escreveu o texto a partir do livro de James Ellroy, *My Dark Place*, em que a personagem principal procura saber como sua mãe morreu. Também se baseou na história que ouviu de sua faxineira, que nunca mais teve notícias de sua irmã mexicana, que partiu para São Francisco. Entrevista realizada em 24 de setembro de 2002 por Mathias Lavin, Nathalie Joyeux, Frédéric Borgia e Cyril Béghin, e publicada em *Frontières, Recontres Cinematographiques de La Seine-Saint-Denis*, p. 53.

Com a sequência final, toda uma dimensão escritural do filme ganha destaque e palavras como desaparecimento, anonimato, solidão e melancolia vão ressoar em cada uma de suas imagens. Pensemos na solidão que habita cada plano fixo da paisagem rarefeita da pequena cidade mexicana. Ou na figura melancólica de Delfina. Pensemos nas muitas figuras que permanecem anônimas no filme – o barbeiro, a criança no corredor. E, sim, pensemos naquele cortejo de almas que nos é revelado em infravermelho, como uma alucinação. O efeito destas cenas, após a leitura do texto, é ainda mais forte – do outro lado, são todos condenados ao desaparecimento, a mãe de David, o irmão de Francisco, o filho de Delfina. Os que não sucumbem ao tentar atravessar precisam desaparecer ao chegar em território americano, ocultar-se perante a lei, dada sua condição de ilegalidade.

Durante a leitura do texto, vemos uma auto-estrada, com suas luzes e placas de trânsito. O filme tem fim no escuro da noite e com o incessante movimento de passagem dos carros. Não há ponto de chegada, não se apresentam conclusões. Tudo permanecerá – não será sempre assim a vida? – em plena travessia.

## Referências

- AKERMAN, Chantal. *Autoportrait en cinéaste*. Paris: Cahiers du Cinéma: Centre Pompidou, 2004.
- AKERMAN, Chantal. Entrevista concedida a HIGUINEN. *Espace américain me fait quelque chose*. In: *Cahiers du cinéma*, dezembro/2002.
- AKERMAN, Chantal. Entrevista realizada em 24 de setembro de 2002 por Mathias Lavin, Nathalie Joyeux, Frédéric Borgia e Cyril Béghin,. In: *Frontières, Recontres Cinématographiques de La Seine-Saint-Denis*. Num. 2. 13 a 26 de novembro/2002.
- BRESSON, Robert. *Notas sobre o Cinematógrafo*. São Paulo, Iluminuras, 2005.
- CELAN, Paul. *A morte é uma flor*. Lisboa: Edições Cotovia, 1998.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Voir et pouvoir*. Lagrasse: Verdier, 2004.
- COMOLLI, Jean-Louis. “Algumas notas em torno da montagem”. In: *Devires - Cinema e humanidades*. V. 4, n.2, jul/dez 2007
- DELEUZE, Gilles. *A Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- FINAZZI-AGRÒ. “Meios (s)em fim - o estado de exceção na obra de Giorgio Agamben.” *Revista Outra Travessia*, Ilha de Santa Catarina - 2º semestre de 2005.
- FOUCAULT, Michel. *A vida dos homens infames*. In: *O que é um autor?* Lisboa: Nova Vega, 2006.

- LEVI, Primo. *É isto um homem?* Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2000.
- MARGULIES, Ivone. *Nothing Happens. Chantal Akerman's hyperrealist everyday.* Durham/Londres: Duke University Press, 1996.
- HANDKE, Peter. *Poema à duração.* Trad. José A. Palma Caetano. Lisboa: Assírio e Alvim, 2002.
- HIGUINEN, Erwan. "Hommes en voie de disparition". In: *Cahiers du cinéma*, dezembro/2002.
- REYMOND, Laurence. "Rashed by invaders". In: <http://www.fluctuat.net/639-Del-Autre-Cote-Chantal-Akerman> - última visita em 24/02/2007.
- TARANTINO, Michael. "El ojo móvil: notas sobre las películas de Chantal Akerman". In: *Rozando la ficción: D'est de Chantal Akerman.* IVAM Centre Del Carme, 1996.



FOTOGRAMA COMENTADO

## **Amor de filha (*Toute une nuit*, 1982)**

MATEUS ARAÚJO SILVA

Doutor em filosofia pela *Université de Paris I (Sorbonne-Panthéon)* e pela UFMG  
Ensaísta, tradutor e curador de cinema

## I

Bem vestida e bem penteada, uma mulher de meia idade fuma em silêncio ao lado de uma porta branca fechada, que ladeia uma parede mais escura, do lado de fora de uma casa. Postada diante daquela porta, a câmera enquadra seu corpo do joelho para cima, sonogando ao espectador a barra de seu longo vestido bege e o que ele deixaria entrever de suas pernas. Ruídos em off de passos e de um abrir e fechar de porta nos fazem imaginar que um vizinho está chegando em casa, impressão reforçada por uma breve olhadela da mulher para algo à sua direita, que permanece no extracampo mas atrai sua atenção. Por três vezes, a um intervalo de alguns segundos, uma voz de menina, que parece vir de trás da porta fechada, chama a mulher: “Mamãe? ... Mamãe? ... Mamãe?”. Sem reagir imediatamente, a mãe acaba jogando o cigarro no chão, abrindo a porta e entrando em casa, atendendo sem pressa ao chamado da filha, nunca visível na imagem.

Por sua composição plástica menos simétrica que de costume e pela situação dramática banal que ele nos mostra, este plano fixo de um minuto e quinze segundos, ao qual voltarei mais adiante, tende a passar despercebido no fluxo das cenas breves de que se compõe *Toute une nuit* (1982). Quando ele aparece, aos 22' de filme, o espectador já viu os 37 planos que o precederam, e teve assim o devido tempo de pressentir a regra do jogo, que os 111 planos seguintes confirmarão, deixando ainda mais claras as escolhas dramáticas e estilísticas de Chantal Akerman neste seu sexto longa-metragem, um dos mais livres e mais bonitos de toda a sua carreira.

## II

Não se tratava agora de contar, do início ao fim, uma história com um personagem principal, e nem mesmo de eleger algum protagonista em torno do qual o relato giraria - como

ocorria com Julie em *Je tu il elle* (1974), com Jeanne em *Jeanne Dielman* (1975) ou com Anna em *Les Rendez-vous d'Anna* (1978). Depois destes três longas narrativos dos anos 70, centrados em protagonistas femininas, Akerman decidiu nos três longas de ficção dos anos 80 (*Toute une nuit*, *Golden Eighties*, de 1986, e *Histoires d'Amérique*, de 1989) experimentar histórias cheias de personagens, tratados em pé de igualdade<sup>1</sup>. Como se ela quisesse dar agora alguma espessura dramática aos vários corpos anônimos que apareciam de modo fugaz sem ganhar vida própria em *Hotel Monterey* (1972) e *News from Home* (1976), seus dois longas novaiorquinos dos anos 70, que poderíamos qualificar de documentários experimentais<sup>2</sup>.

Inaugurando este novo ciclo de ficções corais sem protagonista, ela segue em *Toute une nuit* uma pequena legião de personagens quase sempre anônimos que, numa noite de verão, se encontram e desencontram nalguns lugares de Bruxelas e arredores. Nunca nomeados e raramente identificáveis pelo espectador não belga, tais lugares estão frequentemente ligados à memória afetiva da cineasta, como ruas que ela frequentou em sua juventude ou apartamentos emprestados por seus amigos para algumas das cenas de interiores. A ação fica circunscrita àquela noite toda, de um fim de tarde até o raiar do dia seguinte, confirmando assim a indicação do título sobriamente denotativo que sugeria pela primeira vez um parâmetro temporal como chave inicial de leitura de um longa da cineasta<sup>3</sup>. Com raras exceções, as oitenta e poucas cenas do filme giram em torno do amor, presente ou ausente. Poderíamos dizer, parafraseando Pirandello, que o filme nos mostra uns 60 personagens à procura de um amor. Do resto de suas vidas (sua história, seu trabalho, sua família), pouco nos é dado entrever - ou deduzir.

Mesmo daquela procura, aliás, só vemos instantes isolados, subtraídos a um encadeamento narrativo que os situasse claramente na vida de cada um, mas reinseridos numa cadeia de gestos comuns que lhes fornece uma espécie de contexto coreográfico. Uma ciranda de corpos esperando, se abraçando, se aproximando ou se afastando, vez por outra dançando, entrando ou saindo por portas. Os diálogos são poucos e sumários. Alguns personagens reaparecem ao longo da noite, ritmando o fluxo das micro-narrativas que se sucedem ou se alternam. De outros, não temos mais notícia depois de vê-los pela primeira vez. Organizandose como um estudo dos gestos de amor dos personagens, o filme

<sup>1</sup> Isto já ocorria nos roteiros esboçados pela cineasta em 1978-9 para dois longas que adaptariam *Le Manoir* e *Le domaine* (romances dos anos 50 do escritor judeu-polonês radicado nos EUA Isaac Bashevis Singer), mas que ela não conseguiu filmar, por falta de financiamento.

<sup>2</sup> Dos anos 90 para cá, todos os seus longas de ficção retomam uma dramaturgia mais clássica fundada num par de protagonistas, como em *Un divan à New York* (1996), *La captive* (1999) e *Demain on déménage* (2004), ou num trio, como em *Nuit et jour* (1991). A relativização dos protagonistas ficou restrita à sua trilogia documentária *D'Est* (1993), *Sud* (1998) e *De l'autre côté* (2006).

<sup>3</sup> Desde o início da sua filmografia, são frequentes os títulos indicando parâmetros espaciais, sob a forma de substantivos comuns (*Saute ma ville*, *La Chambre*, *News from home*, *Letters home*, *Le déménagement*), nomes próprios de lugares (*Hotel Monterey*, *Jeanne Dielman*, *23, Quai du Commerce 1080 Bruxelles*, *Hotel des Acacias*, *Rue Mallet-Stevens*, *Histoires d'Amérique*, *Un divan à New York*), locuções adverbiais (*De l'autre côté*, *Là-bas*) ou mesmo pontos cardiais (*D'Est*, *Sud*). Os títulos indicando parâmetros temporais também aparecem, mas com frequência menor (*Le 15/8*, *Aujourd'hui*, *dis-moi*, *Toute une nuit*, *Les années 80*, *Pina Bausch "Un jour Pina a demandé"*, *Les trois dernières sonates de Franz Schubert*, *Nuit et jour*). Alguns de seus títulos associam os dois parâmetros, como *Golden Eighties* (*La galerie*), *Portrait d'une jeune fille de la fin des années 60 à Bruxelles* e *Demain on déménage*.

<sup>4</sup> Como já notaram de passagem Dominique Painí (que qualificou as sequências curtas do filme de “breves *pas de deux* à la Pina Bausch”) e Stéphane Bouquet (que qualificou o filme de “arqui-bauschiano”). Para além da atenção de ambas aos gestos amorosos cotidianos, transfigurados em suas respectivas estilizações estéticas, o filme de Akerman e os trabalhos de Pina esperam ainda uma abordagem comparativa mais circunstanciada.

<sup>5</sup> Intenso e fugaz, o fascínio inicial de Akerman por Pina deu lugar a um afastamento definitivo depois da experiência do documentário, a cineasta se sentindo sufocada com o que foi lhe aparecendo cada vez mais claramente como crueldade e sadismo no mundo de Pina, de cuja sensibilidade se viu no fim das contas muito distante (a par da admiração que restou), segundo ela mesma me contou num debate público recente no Centre Pompidou.

mostra o movimento (ou a imobilidade) de seus corpos em ruas, bares e apartamentos quaisquer como uma coreografia amorosa, dançada ora em duo, ora em solo. O narrador silente que olha ou escuta toda aquela agitação passou a noite em claro - ou sonhou o balé inteiro. Este nos faz pensar na dança-teatro de Pina Bausch<sup>4</sup>, que Akerman descobrira maravilhada em Colônia (onde assistiu à coreografia *Bandoneón* e a uma outra de que não se lembra, talvez *Café Müller*) em 1981, pouco antes de filmar *Toute une Nuit*. Não por acaso, seu cinema se encontrou com o trabalho da coreógrafa um ano depois do lançamento de *Toute une nuit*, ao consagrar-lhe o belo documentário *Pina Bausch – “Un jour Pina a demandé...”* (1983, 57)<sup>5</sup>.

Dos enredos muito correntes que o balé de *Toute une Nuit* permite imaginar (esperas, encontros, desencontros, despedidas, separações), o filme isola momentos com vocação para o clímax por seu forte apelo emocional, mas seu arranjo serial os reduz a meras peças de uma ciranda de sobressaltos amorosos, cuja construção é ao mesmo tempo simples e engenhosíssima. Ao despojá-los de seu contexto narrativo, a cineasta adota uma estrutura parecida com a de um filme pornográfico (que encadeasse orgasmos desvinculados de uma história) sem recorrer porém aos seus materiais habituais. Na noite reorganizada pelo filme, quase tudo ofega e palpita, mas em plena castidade visual, tão diferente da explicitude sexual de *Je tu il elle* ou *Les rendez-vous d’Anna*: em *Toute une nuit*, como observava Serge Daney num texto notável de 1982 sobre o filme (recolhido em *Ciné-Journal*), vemos os personagens antes ou depois da relação sexual, mas não há nenhuma cena de sexo, e nem sequer um beijo na boca visível! Vemos camas, pijamas e gente reclamando de um calor insuportável, mas ninguém aparece nu nas salas e nos quartos que se sucedem.

### III

A solidariedade recíproca que une os 41 filmes de Akerman salta aos olhos. Apesar de singulares e diversos, eles vão tecendo uma rede de relações em que cada um remete ou responde a outros, ecoa ou prolonga questões deixadas por eles, e todos acabam se constelando em torno de algumas obsessões da cineasta, que já se definiu como uma “ressasseuse”. Atravessando a obra



inteira, uma tendência ao auto-retrato, explícito ou disfarçado, mas sempre em progresso<sup>6</sup>; a tentação do burlesco, visível já no primeiro curta *Saute ma ville* (1968), latente em longas mais sérios como *Jeanne Dielman*, explorado para valer em curtas e longas de maturidade<sup>7</sup>; a dimensão contemplativa, que dá aos seus documentários, desde o início, um caráter experimental<sup>8</sup>, e informa também suas primeiras ficções; a dialética entre uma certa clausura em espaços fechados, que dominam alguns filmes<sup>9</sup>, e a abertura para o exterior, mais forte noutros<sup>10</sup>; a problemática judaica, apenas tangenciada nos anos 70, maciça no projeto malgrado de adaptação dos romances de Bashevis Singer no fim da década, finalmente desenvolvida numa espécie de trilogia formada por *Aujourd'hui, dis-moi* (filmado em Paris em 1982), *Histoires d'Amérique* (filmado em 1989 em Nova York) e *Là-bas* (seu primeiro filme rodado em Israel, em 2006, no rastro de um projeto abortado de documentário esboçado em 1997, que se chamaria *Du Moyen-Orient*, e que mostraria uma série de países árabes da região até desembocar em Jerusalém). E assim por diante.

Além de partilhar com os outros filmes de Akerman esta rede de inter-relações, *Toute une nuit* aparece ainda como um ponto de inflexão no seu itinerário. Ele apresenta uma síntese de elementos presentes nos seus filmes anteriores, mas ao mesmo tempo parece liberá-la para uma nova fase de sua carreira, como se entre tantas portas que se abrem ao longo de seu balé uma delas franqueasse à própria cineasta sair do espaço que ela criou para seu cinema e respirar um pouco de ar fresco.

Ele concentra sua ação numa única noite (como *Hotel Monterey*), volta a Bruxelas (como *Jeanne Dielman* e o penúltimo bloco de *Les Rendez-vous d'Anna*) para lhe conferir o estatuto de protagonista, como *News from home* fazia com Nova York. Seus materiais se organizam novamente como uma série, a exemplo dos espaços de *Hotel Monterey*, dos gestos cotidianos da protagonista de *Jeanne Dielman*, da paisagem urbana de Nova York e das cartas maternas em *News from home*, para não falar dos rendez-vous de Anna.

Mas, como vimos, os encontros mostrados agora não se limitam mais aos personagens de alter-ego da cineasta (Julie em *Je tu il elle*, Anna em *Les Rendez-vous d'Anna*), um amplo leque de personagens está representado, como se eu você ele e ela entrássemos também na dança. E *Toute une nuit* anuncia mudanças

<sup>6</sup> De *Saute ma ville* (1968) a *Là-bas* (2006), passando por *La chambre* (1972), *Je tu il elle* (1974), *Les rendez-vous d'Anna* (1978), *L'homme à la valise* (1984), *J'ai faim, j'ai froid* (1984), *Lettre d'une cineaste* (1984), *Le journal d'une paresseuse* (1986), *Portrait d'une jeune fille de la fin des années 60 à Bruxelles* (1993), *Chantal Akerman par Chantal Akerman* (1996), *Le jour où* (1997), a cineasta não cessou de filmar auto-retratos.

<sup>7</sup> *L'Homme à la valise* (1984), *J'ai faim, j'ai froid* (1984), *Family business* (1984), *Golden Eighties* (1986), *Le journal d'une paresseuse* (1986), *Un divan à New York* (1996), *Demain, on déménage* (2004).

<sup>8</sup> Era o caso de *Hotel Monterey* e de *News from home*, documentários experimentais em sua fatura, bem mais do que *Hanging out yonkers*, *Aujourd'hui, dis-moi*, *Pina Bausch – un jour Pina a demandé...* e *Les trois dernières sonates de Franz Schubert*. Esta vertente documentária da sua filmografia desemboca na poderosa trilogia *D'Est, Sud, De l'autre côté* e se prolonga no mais recente *Là-bas*.

<sup>9</sup> *Saute ma ville*, *Hotel Monterey*, *La chambre*, *Le 15/8*, *Golden Eighties*, *Je tu il elle*, *Jeanne Dielman*, *L'homme à la valise*, *Le déménagement* e *Là-bas* privilegiam os espaços interiores, ainda que não se restrinjam inteiramente a eles e integrem alguns planos de exteriores também.

<sup>10</sup> *News from Home* e *Histoires d'Amérique* dão a ver unicamente espaços públicos de Nova York, ainda que o primeiro traga várias cenas em estações, vagões de metrô e bares.

estilísticas significativas no cinema de Akerman, introduzindo o comentário musical não-diegético, escapando de vez à clausura ao acentuar a fluidez do trânsito entre interiores e exteriores por meio de uma legião de portas que se abrem e deixam passar os corpos (figuração visual da situação de disponibilidade amorosa de quem sai de si para ir ao encontro do outro) e inaugurando uma decupagem mais veloz.

Ele foi, de longe, o longa de Akerman mais decupado até então. Seus planos duram em média 36 segundos (são 149 planos em 90'), contra 90 segundos em *Hotel Monterey*<sup>11</sup>, 108 em *Je tu il elle*<sup>12</sup>, 56 em *Jeanne Dielman*<sup>13</sup>, 93 em *News from Home*<sup>14</sup> e 60 em *Les Rendez vous d'Anna*<sup>15</sup>. Depois dele, a montagem dos longas de Akerman obedeceu a uma bipartição muito mais marcada entre, de um lado, os filmes de ficção ainda mais decupados<sup>16</sup> e, de outro, os documentários que continuaram privilegiando os planos longos.

As ficções investem na recuperação do romanesco, experimentam de um jeito muito próprio o registro da comédia (com resultados desiguais, ora ótimos, ora menos convincentes), se reaproximam de uma decupagem mais convencional, tendem a reabilitar as figuras tradicionais do campo-contracampo e da montagem alternada, e passam a trazer planos com duração média ainda menor – 18 segundos em *Golden Eighties*<sup>17</sup>, 14 em *Nuit et jour*<sup>18</sup>, 24 em *Un divan à New York*<sup>19</sup>, 27 em *La captive*<sup>20</sup>, 21 em *Demain on déménage*<sup>21</sup>. Os documentários, por sua vez, continuam apostando na duração dos planos (que marcavam seus primeiros longas), alternando enquadramentos e retratos frontais com longos *travellings* laterais, guardando dos filmes mais antigos (e partilhando com as instalações que a cineasta passou a realizar)<sup>22</sup> um olhar plácido e contemplativo para paisagens e realidades carregadas de história, colhendo por vezes depoimentos de personagens, recorrendo por vezes a falas em *off* ou *over* da cineasta. A duração média dos seus planos é mais ou menos a mesma que a dos dois documentários experimentais rodados em New York nos anos 70 (*Hotel Monterey* e *News from home*), sem grandes variações: 98 segundos em *D'Est*<sup>23</sup>, 93 em *Sud*<sup>24</sup>, 92,7 em *De l'autre côté*<sup>25</sup>, 79 em *Là-bas*<sup>26</sup>.

<sup>11</sup> 42 planos em 63'.

<sup>12</sup> 50 planos em 90'.

<sup>13</sup> 215 planos em 200'.

<sup>14</sup> 58 planos em 89'.

<sup>15</sup> 126 planos em 127'.

<sup>16</sup> A única exceção é o singularíssimo *Histoires d'Amérique* (1988), cujos planos duram em média 66 segundos (84 planos em 92').

<sup>17</sup> 314 planos em 96'.

<sup>18</sup> 374 planos em 90', quase oito vezes mais que *Je tu il elle*.

<sup>19</sup> 264 planos em 105'.

<sup>20</sup> 235 planos em 107'.

<sup>21</sup> 312 planos em 110'.

<sup>22</sup> Embora Akerman tenha usado também imagens e sons dos seus filmes de ficção nas suas instalações, sua primeira experiência em "D'est: au bord de la fiction" (1995) e as que pude ver em Paris em 2004 ("From the other side" e "Selfportrait – Autobiography in progress", no Centre Pompidou) e 2010 ("Maniac Summer", na Galeria Marian Goodman) me parecem no fim das contas mais solidárias do pólo documentário de seu cinema.

<sup>23</sup> 67 planos em 110'.

<sup>24</sup> 45 planos em 70'.

<sup>25</sup> 66 planos em 102'.

<sup>26</sup> 60 planos em 79'.

#### IV

Num filme com tantos corpos, o daquela senhora referido no início deste texto é apenas um entre muitos outros e, a um espectador desatento, pareceria incapaz de reter, por si só, nossa atenção. O prosaísmo da sua situação não lhe daria destaque algum, nem justificaria este meu comentário, não fôra por dois detalhes significativos: a atriz que interpreta esta personagem discreta é a mãe da cineasta, Natalia Akerman (Natalia Leibel quando solteira), postada diante da sua própria casa em Strombeeck, nos arredores de Bruxelas, e quem empresta na mixagem a voz à filha que chama três vezes em *off* pela mãe é a própria cineasta.

Em toda a obra fílmica de Chantal até aqui, este é o único plano em que sua mãe aparece em pessoa – donde talvez sua tendência a citá-lo e a reproduzi-lo aqui e ali<sup>27</sup>. Sabemos o quanto as ficções da cineasta instituíram, entre outras coisas, um diálogo imaginário constante da filha com a mãe, mais profundo do que o de outros cineastas que usam suas mães como atrizes de seus filmes<sup>28</sup>. Tal diálogo paira como uma sombra sobre boa parte de sua obra, evidência que ela nunca procurou esconder, e que a crítica já chegou a tematizar<sup>29</sup>. Ele não está ausente de *Jeanne Dielman*, que Chantal diz ter feito para a mãe – uma das fontes diretas de sua inspiração para o personagem da protagonista. Ele está no coração de *News from Home*, em cuja banda sonora todas as palavras vem de Natalia, mais precisamente de 20 cartas de amor e saudade maternos que ela escrevia de Bruxelas a Chantal quando esta foi morar em Nova York no início dos anos 70, e que a própria Chantal, a pequenos intervalos ao longo do filme inteiro, lê em *over* com voz monocorde, enquanto planos documentais de espaços públicos de Nova York desfilam na imagem. Ele é encenado num bloco de 17 minutos com uma das seqüências mais carregadas de afeto de *Les Rendez-vous d'Anna*, na qual a protagonista (alter-ego da cineasta, com a qual partilha a profissão, a história, o apartamento parisiense e mesmo o nome)<sup>30</sup> reencontra a mãe em Bruxelas e divide com ela a mesma cama de casal de um hotel, contando-lhe naquela noite um amor homoerótico que a faz pensar nela. Vinte anos mais tarde, a novela autobiográfica *Une famille à Bruxelles* (Paris: L'Arche, 1998) retoma frontalmente a relação entre mãe e filha, cujas vozes vão se alternando na condução do relato, de modo a

<sup>27</sup> Anos depois de inseri-lo no seu filme *Chantal Akerman par Chantal Akerman* (1996), a cineasta reproduz um de seus fotogramas na p. 25 de seu livro *Chantal Akerman: autoportrait en cinéaste* (Paris: Cahiers du Cinéma / Centre Pompidou, 2004).

<sup>28</sup> Lembremos por exemplo Pasolini e sua mãe Susana, Fassbinder e sua mãe Liselotte Eder ou Cassavetes e sua mãe Katherine.

<sup>29</sup> No artigo “Love Letters to the Mother: The Work of Chantal Akerman” (*Canadian Journal of Political and Social Theory*, Vol. 13, n.1-2, 1989, p.73-90), que chegou às minhas mãos depois de terminado este texto, graças ao envio gentil de Michel Marie, Brenda Longfellow discute a representação fantasmática da relação entre Chantal e sua mãeem 4 longas da cineasta, de *Je tu il elle a Les Rendez-vous d'Anna*.

<sup>30</sup> “Anna, durante muito tempo, eu o considereei como meu verdadeiro nome. Eu me chamo Chantal Anne Akerman e meu bisavô me chamava de Hanna”, conta a cineasta (*Autoportrait en cinéaste*, 2004, p.44-5), cujo primeiro nome Chantal foi acrescentado pela mãe por uma precaução contra eventuais perseguições anti-semitas, às quais alguém chamado “Anna Akerman” ficaria vulnerável demais.

se recobrirem numa comunidade de destino, figurada novamente numa sequência de *Demain, on déménage*, história de mãe e filha em que a cineasta projeta e transfigura elementos de sua relação com Natalia, e desta com sua mãe Sidonie Ehrenberg, avó da cineasta. No intervalo entre o longa de 1978 e a prosa de 1998, *Toute une nuit* opera a transição, exprimindo o amor da filha do modo mais discreto e concentrado, num hai-kai de amor filial em meio a um mosaico de experiências amorosas.

Se Natalia pairava sobre a figura e os gestos de *Jeanne Dielman*; se suas cartas de amor materno ressoavam sobre as imagens de uma Nova York desglamorizada numa disjunção entre imagem e som que parecia figurar em *News from Home* uma hesitação da cineasta entre a família e o mundo; se *Rendez-vous d'Anna* lhe emprestava o corpo e a voz de uma atriz de ressonâncias antonionianas (Lea Massari)<sup>31</sup> para encenar, em meio a 4 outros da protagonista, um encontro entre a mãe e a filha já adulta, cujo diálogo fôra escrito por Chantal; se sua voz chegava a aparecer em *Aujourd'hui, dis-moi*, respondendo em *over* às perguntas de Chantal sobre a avó, *Toute une nuit* parece prolongar o diálogo de modo a produzir um duplo efeito, de restituição e liberação.

Por um lado, Natalia entra diretamente em cena, sem a mediação de outros corpos e vozes. O filme lhe restitui enfim seu espaço (vemo-la em frente à sua própria casa), seu corpo, e sobretudo seu silêncio, deixando a cargo da filha o proferimento daquele fragmento de discurso amoroso, reduzido à sua demanda essencial: “Mamãe... mamãe... mamãe...”. Assim, graças ao plano que nos ocupa, a confrontação imaginária entre mãe e filha encontra sua versão mais literal até então na obra de Chantal, na coexistência do corpo de uma com a voz da outra, no espaço comum da casa dos Akerman em Strombeek.

Por outro, ao encapsular num plano breve<sup>32</sup> a relação dual entre mãe e filha, que entra no fluxo daquela noite sem se impor a ele (à diferença do que ocorria em *News from home*), o filme libera Chantal para observar o (seu) mundo sem projetar nele a presença obsessiva da figura materna. Depois que Natalia dá as costas ao espectador e fecha sua porta por dentro para sair do filme, este prossegue sua ciranda amorosa, diversa como a experiência da cidade. Sem transpor o seu umbral, a câmera deixa Natalia voltar para a casa, de onde a cineasta sai definitivamente, depois da breve visita.

<sup>31</sup> Que interpretara outra Anna, uma personagem desaparecida logo no início de *l'Avventura* (Antonioni, 1960).

<sup>32</sup> Muito mais breve do que a sequência do seu encontro encenado em *Rendez-vous d'Anna*.

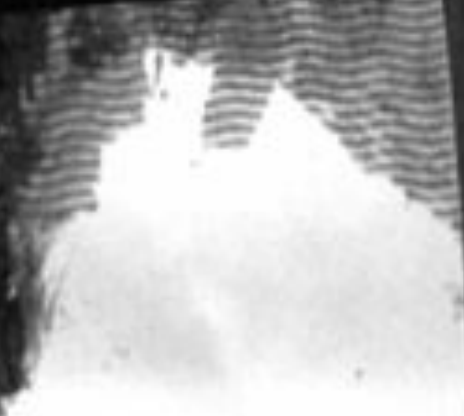


**F o r a - d e**

**- c a m p o**



1931 - 1944





# **Catástrofe do sentido e urgência da montagem: o Brasil em três fotogramas alemães dos anos 1930**

MAURICIO LISSOVSKY

Historiador, doutor em Comunicação, professor do PPGCOM da  
Escola de Comunicação/UFRJ

THAIS BLANK

Montadora, mestre em Comunicação pelo PPGCOM da Escola de Comunicação/UFRJ

**Resumo:** Nos anos que antecedem à Segunda Grande Guerra, a UFA produz vários cinejornais enfocando o Brasil. Este ensaio retoma a teoria do fílmico em Roland Barthes para examinar alguns deles. A despeito de sua função primordial de propaganda, reencontramos aqui, nos gestos do montador, os sintomas de um pan-germanismo em pânico diante dos trópicos e os procedimentos que visam salvar o cinema da catástrofe que todo fotograma encerra.

**Palavras-chave:** Pangermanismo no Brasil. Cinejornais alemães. Montagem. Fotograma.

**Abstract:** In the pre-War years the nazi-German company UFA produced several newsreels on Brazil. This essay evokes Roland Barthes' theory of the *filmic* in order to examine some of them. Despite its primary function of propaganda, we find here, in editor's gestures, the symptoms of a pan-Germanism that fears the tropical environment and the editing procedures that aim to save cinema from the catastrophic dimension of the photogram.

**Keywords:** Pan-Germanism in Brazil. German newsreels. Editing. Photogram.

**Résumé:** Dans les années antécédents à la Seconde Grande Guerre, la société nazi-allemande UFA a réalisé plusieurs films d'actualité sur le Brésil. Cet essai évoque la théorie de la filmique chez Roland Barthes afin d'examiner certains d'entre eux. Malgré sa fonction primordiale de propagande, nous retrouvons ici, dans les gestes de l'éditeur, les symptômes d'un pan-Germanism qui craint l'environnement tropical et les procédures de montage qui visent à protéger le cinéma de la dimension catastrophique de la photogramme.

**Mots-clés:** Pan-Germanism au Brésil. Films d'actualité allemandes. Montage. Photogramme.

Ao longo de toda a década de 1930, o espectro de uma nova guerra ronda a Europa. Os preparativos para o conflito não se resumem à corrida armamentista. O rearmamento dos espíritos – as ações com vistas elevar o “moral” da população civil – também estão entre as prioridades. Sob a ditadura de Vargas, o Brasil é uma peça importante que ainda não decidiu de que lado irá alinhar-se.

O papel do cinema como instrumento de propaganda política, antes e durante a Segunda Guerra, é um tema recorrente de pesquisa. No entanto, perduram algumas importantes lacunas na bibliografia acerca do assunto, particularmente no que diz respeito ao Brasil. Durante a década de 1930, e até 1941 – quando a inclinação pelos Aliados finalmente consolidou-se –, Estados Unidos, Itália, Japão e Alemanha produziram documentários e cinejornais acerca de seu virtual parceiro no Sul da América. São Brasis imaginados para encher os olhos de suas próprias platéias nacionais, filmes cujo sentido só pode ser verdadeiramente apreendido quando reencontramos neles a urgência que os informa: o senso de perigo, a ferida aguda do Real, que a montagem procura “resolver”.

Retomando as reflexões de Roland Barthes sobre o fotograma e as proposições de Walter Benjamin acerca da imagem dialética – que relampeja em um momento de perigo –, este texto analisa três fotogramas extraídos de documentários e cinejornais alemães realizados pela Ufa (*Universum Film A.G.*). Foram selecionados em um universo de cinco filmes produzidos no período. Destes, quatro abordam os vínculos entre o Brasil e a Alemanha, expressando-os de duas maneiras recorrentes: linhas marítimas entre os dois países e a vida dos colonos alemães no sul do Brasil (com ênfase em seus vínculos às tradições e à cultura da pátria mãe). Apenas um destes filmes distingue-se dos demais, explorando, em tom etnográfico, a excentricidade e o exotismo brasileiros.<sup>1</sup>

Os fragmentos que escolhemos são representativos das três temáticas mencionadas. Dois deles foram retirados de *Auf Grober Fahrt*, de 1936, que acompanha a viagem do navio-escola *Karlsruhe*; o terceiro foi extraído de *Eine Brasilianische Rhapsodie* (1940), filme etnográfico sobre a Ilha de Marajó. Reconhecemos nos fragmentos selecionados destes filmes os sinais da catástrofe iminente do sentido. Catástrofe inerente a toda seqüência cinematográfica e que, em um texto clássico, Roland Barthes relacionou à dimensão do fotograma (BARTHES, 1984: 43-59).

Deste modo singular de pensar o cinema, proposto por Barthes, e que gerou tão poucos experimentos posteriores,

1. Para efeito desta publicação não foi possível obter os direitos de reprodução das imagens comentadas no artigo. Os filmes mencionados integram atualmente o acervo do *Bundesarchiv*, em Berlim, não tendo sido digitalizados. Os autores agradecem ao pesquisador Antonio Venâncio e ao cineasta Eduardo Escorel o acesso a estes materiais. Para uma análise mais detalhada de toda a série, ver BLANK, Thais. *Imagens do Brasil nos cinemas alemães: os cinejornais sobre o Brasil de 1934 a 1941*. Dissertação apresentada como pré-requisito para obtenção do título de mestre na Escola de Comunicação da UFRJ, 2010.

queremos reter primeiramente a hipótese que toda imagem óbvia carrega consigo uma obtusidade. Um “a mais”, um “rombo”, um “postição”. Uma década depois, por insistência do próprio *Cahiers du Cinéma* que originalmente publicou o ensaio sobre o “terceiro sentido”, essa intuição reaparece em *A Câmara Clara*, no conceito de *punctum*: agora não mais “rombuda”, mas pontiaguda, perfurante. (BARTHES, 2000) Mas é ainda de um “significante sem significado” que se trata, de uma “aberração” – como são ditos aberrantes certos ângulos obtusos – de algo que não representa nada, por isso mesmo, indescritível. E, no entanto, uma “cicatriz” em que o sentido é marcado: uma “significância”.

Ainda que o ensaio de Barthes dedique-se especialmente a Eisenstein, a noção não é estranha ao campo do documentário. De fato, o único fotograma não-eisensteiniano evocado pelo autor é uma “imagem documentária” do “fascismo vulgar”, retirado, como os nossos, de um filme produzido para fins de propaganda: Goering, uniformizado e condecorado, cercado de oficiais, funcionários e pajens, retesa o arco para lançar uma flecha. Nesta imagem, Barthes vai “designar” o “suplemento obtuso”: “a idiotice loura (disfarçada ainda) do jovem porta-flechas, a moleza das mãos e da boca (...), as unhas compridas de Goering (...), o servilismo dengoso do sorriso imbecil do homem de óculos” (BARTHES, 1984: 53).

Barthes relaciona o “suplemento” ao que é propriamente fílmico no cinema, por razões que são, a um tempo, paradoxais e complementares: o “suplemento” é inseparável do “horizonte diegético” do qual provém e para onde ruma, mas é igualmente um “obstáculo” à sua progressão, pois é por intermédio deste seu suplemento obtuso que o fotograma demanda da montagem. Neste sentido, como escreve Barthes, filme e fotograma estão em uma “relação de palimpsesto sem que se possa dizer que um é o *acima* do outro ou que um é *extraído* do outro” (BARTHES, 1984: 57-8). O fotograma barthesiano é tanto um excesso como um fragmento.

Investigar o fotograma, ao modo de Barthes, é reencontrar sua potência de interrupção, sua “força de desordem” (BARTHES, 1984: 50), a deriva que nos abriria para outro filme. É por essa razão que, segundo o autor, quase não haveria cinema fílmico. E, no entanto, há cinema. Há cinema, talvez, *contra* o fotograma. Há cinema porque este descobre na montagem os modos de controlar a deriva fílmica e diluir a potência disruptiva do fotograma. Neste sentido, a montagem cinematográfica não pode ser pensada apenas como subordinada e decorrente das

necessidades da narrativa (como o fazem as teorias clássicas do cinema), mas imposta pelos riscos à narrativa que o caráter implosivo do fotograma encerra. Toda uma outra fenomenologia do montador cinematográfico decorre daí: não mais, ou não somente, o produtor de sentido, o livre criador de associações, mas um personagem fóbico que se precipita sobre o fotograma quando não é possível mais ao plano sustentá-lo. Quando o fílmico se torna, para o cinema, um intolerável.

O excesso e o fragmento, a deriva e a interrupção, foram reunidos por Walter Benjamin no que chamou “imagem dialética”, onde “diferentes elementos do passado ascendem a um grau de atualidade mais elevado do que no tempo em que existiram” (MOSES, 1997: 126). Georges Didi-Huberman propõe retomar esta noção para pensar toda imagem como constituída tanto de largas durações como de quebras de tempo, de latências e de sintomas, de memórias enterradas capazes de contrair todos os tempos históricos. Nessa perspectiva, uma disciplina da história das imagens seria necessariamente anacrônica, onde os objetos são “fibras de tempo entrelaçado, campos arqueológicos a se decifrar” (DIDI-HUBERMAN, 2008: 168). O procedimento de investigação neste campo seria, basicamente, o da “montagem”. Montagem que, como se tem constantemente assinalado, é também desmontagem que rompe com a continuidade da história. Para Didi-Huberman (2008: 173), a “imagem-dialética” desmonta a história como o faz uma criança que deseja entender o mecanismo de um brinquedo, retirando suas peças do lugar, suspendendo o seu funcionamento normal.

O experimento de análise realizado aqui procura associar a teoria fotogramática do filme, tal como sugerida por Barthes, com o método benjaminiano de conhecimento por montagem, procurando observar estes cinejornais como filmes projetados “na velocidade errada, cujas imagens aparecem entrecortadas, deixando entrever seus fotogramas, sua essencial descontinuidade” (DIDI-HUBERMAN, 2008: 174). Na obtusidade de certos fotogramas, reencontramos os esforços de um montador em pânico, obrigado a gerar ali, a despeito de toda sua rotundidade, o recorte que produz o encaixe perfeito, a montagem justa. Busca-se assim testemunhar as tensões que o configuram entre óbvio e obtuso, observando em cada um destes fragmentos a necessidade e a urgência da montagem.

### **Montagem um: sincronização**

O cinejornal *Auf Grober Fahrt* acompanha a viagem do navio-escola *Karlsruhe*, e abre com uma cartela onde podemos ver o trajeto realizado pelo navio. Uma linha branca desenhada sobre um mapa mostra que este incluiu, além do Brasil, outros países da América do Sul, tendo passado antes pelos Estados Unidos e América Central. Apesar do longo percurso, o filme se dedica a mostrar apenas a visita ao Brasil, que consistiu de uma rápida parada no Rio de Janeiro e de uma longa estada no litoral catarinense.

Quando este filme foi realizado, em 1936, o Partido Nacional-Socialista já governava a Alemanha. O regime hitlerista havia criado uma série de organizações com o intuito de ajudar os alemães que viviam no exterior a preservar e fortalecer sua cultura. A extensa colonização alemã no Sul do Brasil tornava esta região de especial interesse para as instituições encarregadas da difusão da doutrina nazista no exterior. É o caso da Organização do Partido Nacional-Socialista para o Exterior, que ajudou a criar no Brasil a Juventude Hitlerista, a Comunidade de Trabalho Feminino Alemão e a Frente de Trabalho Alemão em Solo Brasileiro. Os cinegrafistas que acompanham o navio *Karlsruhe* encontram assim, no Sul do Brasil, uma comunidade em sintonia com os ideais vigentes na Alemanha. Por intermédio dos cinegrafistas da UFA, as imagens de colonos que perpetuam a cultura germânica em comunidades distantes da pátria mãe, torna-se uma poderosa ferramenta de propaganda.

A estrutura do filme *Auf Grober Fahrt* deixa claro que o interesse da propaganda alemã acerca do Brasil concentrava-se sobretudo na captação de imagens que serviam à “reanimação dos sentimentos nacionalistas, necessários à reprodução cotidiana do poder de sedução do regime” (MAGALHÃES, 1998: 141). A passagem do navio *Karlsruhe* pela capital brasileira, seqüência inicial do filme, ocupa apenas um sexto do tempo do cinejornal. Nela assistimos à cerimônia oficial de devolução do sino do navio alemão *Weber*, que naufragou em águas brasileiras, e na qual representantes das duas marinhas trocam cumprimentos protocolares.

Toda a visita do *Karsruhe* ao Rio de Janeiro dura menos de um minuto, e sequer se menciona sua condição de capital do país. O Rio é apenas uma rápida estadia antes que o barco parta em direção ao Sul. Ao contrário do que irá acontecer nas filmagens no litoral catarinense, onde o espectador é abastecido com uma série de informações sobre a vida social e política da região, o locutor mantém-se, durante a seqüência carioca, praticamente mudo.

A partida do Rio é indicada por um *fade out* no final da seqüência. Ao ressurgir do preto, a voz do locutor nos informa que o navio chegou à Joinville. Um bote surge em meio ao mar, em plano geral. A câmara se aproxima e vemos crianças de uma escola de “colonos recentes” sendo levadas para bordo do *Karlsruhe*. Ao cruzarem a rampa que liga o bote ao navio, os pequenos teutônicos entram num universo encantado de felicidade e fartura. Ali recebem refresco e comida, divertem-se e pedem mais. Nós podemos ouvir sua satisfação: “*para mim também*”, “*obrigada*”, “*eu quero mais*”, “*eu também*”, “*muito bom*”, “*não coma tão rápido*”, “*como muito mais rápido que isso*”...

Nesta seqüência de visita ao navio, um plano nos chamou atenção. Do lado direito do quadro um marinheiro alemão está agachado junto a uma tina, ele serve alguns copos de suco a uma jovem estudante posicionada no canto esquerdo da imagem. Três copos grandes e transparentes são passados para as mãos da menina.

No momento em que o marinheiro serve o primeiro copo de suco ouvimos um som que se distingue dos gritinhos infantis que formavam o pano de fundo sonoro de toda a seqüência: o tilintar de pedras de gelo chocando-se com o interior do copo de vidro. Este é o único som sincronizado em todo o filme: isso nos surpreende. Como foi possível que, em meio a dez minutos de desfiles militares, demonstrações de ginástica e dança, algazarras infantis, apenas o som destas pequenas pedras de gelo tenha encontrado um modo de ainda hoje ecoar em nossos ouvidos?<sup>2</sup>

O som do gelo se impõe à imagem sugerindo uma outra história, adicionando ao plano o extra-campo, fazendo-nos acrescentar à imagem “o que todavia já está nela” (BARTHES, 2000: 85). Acumulam-se umas sobre as outras: a preocupação dos marinheiros em não servir uma bebida qualquer, a felicidade das crianças ao receber um refresco gelado, o cuidado do montador em sincronizar o tilintar dos gelos.

E o som do gelo passa a nos contar sua própria história. Misturado à saliva e ao suco, entre o copo e a boca das crianças, o gelo se converte em objeto lúdico – água vítrea, transparente, duplo do continente e, ainda assim, conteúdo. A ludicidade e a transparência do gelo contribuem para que seu tilintar ressoe ainda mais alto. O gelo é como a linha do mapa apresentado no primeiro plano do filme, um elo entre os colonos e a pátria mãe. Fabricado pela tecnologia frigorífica alemã, é um presente a estas crianças condenadas ao calor dos trópicos. Seu contato

2. Trata-se, de fato, do único som sincronizado, em todos os cinejornais alemães referentes ao Brasil.

com as bocas quentes talvez possa, por um momento, reativar as lembranças, a memória de uma terra de clima frio. Teria o gelo, como a *madeleine* de Proust, o poder de transportar ao passado? O locutor do cinejornal não identificou essas crianças como pertencentes a uma escola de “colonos recentes” por acaso. A expressão sugere que devemos percebê-las como ainda próximos da Alemanha, ainda ligadas a um passado que as preserva na pureza do sangue ariano, que as mantém alemãs na medida em que conservem “certas intrínsecas e misteriosas qualidades do corpo e da alma” (ARENDETT, 2007: 15). Mas ao chamá-las “recentes”, também desenha o risco de que, com o passar do tempo, tais vínculos se percam e a memória esmaeaça.

Por ser o único objeto dotado de áudio sincronizado durante todo o filme, o gelo ganha força, chama a atenção do espectador alemão, que na sala de cinema assiste ao cinejornal sobre o Brasil. O som sincronizado do tilintar das pedras funciona como uma espécie de close “sonoro”. Como afirma Kracauer, o plano próximo possui uma função especial dentro da gramática cinematográfica. Para o autor, a “tela se revela particularmente interessada no pequeno, no normalmente omitido”, adquirindo uma função reveladora: das ações mínimas, de um aperto de mãos, de um tropeço, de um jogo incidental com os dedos, resultam os “hieroglíficos visíveis” da dinâmica invisível das relações humanas. Dinâmica capaz de revelar também a “vida interior das nações” (KRACAUER, 1985: 15).

Aos cinegrafistas da Ufa não lhes ocorreu filmar um plano detalhe do gelo, ainda que tenham construído e enquadrado cuidadosamente a cena da distribuição do refresco. Mas esta carência foi compensada pelo montador que, ao sincronizar o áudio com a imagem, supre a ausência do close. Se o gelo não podia ser ressaltado pela distância do enquadramento, que pelo menos fosse ouvido, pois esse momento não poderia passar em branco. Graças ao som, o plano assume a mesma função dos closes de Kracauer: é um instante de revelação.

A transparência do gelo, o seu aspecto vítreo, lembra o brilho das jóias. O presente dado pelos marinheiros é um pequeno luxo concedido às crianças alemãs, crianças que se distinguem das outras por carregarem um sangue, que assim como o gelo, é puro, limpo e sem marcas. E, muito provavelmente, indica ainda a superioridade do engenho e da indústria alemãs frente ao subdesenvolvimento tropical brasileiro.



Mas o gelo derrete, tal como se esvaem as lembranças dos colonos e desfazem-se os laços das crianças com a terra de seus ancestrais. No afã de preservá-lo de seu inelutável destino, é forçado a tilintar. O som das pedras de gelo chocando-se no fundo do copo, no entanto, é mais que gelo: é a sirene de alarme de um pan-germanismo em pânico.

### **Montagem dois: *insert***

Depois de receberem os filhos dos colonos em seu navio, os marinheiros do *Karlsruhe* desfilam pelas ruas de Joinville e são admirados por seus habitantes. Um caminhão entra por uma rua larga não asfaltada. De ambos os lados da via, crianças comprimem-se em fila. Elas acolhem o caminhão erguendo os braços na saudação nazista. Desse plano geral passamos a um plano mais próximo das crianças, meninas em vestidos de algodão na altura do joelho, dispostas lado a lado, os braços caídos ao longo do corpo. Imóveis, encaram a câmera como se estivessem esperando para ser fotografadas.

À primeira vista, o plano parece não ter grande importância, vemos nele a mesma paisagem do plano geral anterior, mas nenhuma ação é registrada, as meninas não cantam nem erguem os braços como nos planos seguintes, onde um coral infantil regido por um maestro entoava uma música que não podemos ouvir.

Porém, na fila de meninas imóveis, há algo estranho. Entre as crianças loirinhas que encaram a câmera, três meninas negras. Damo-nos conta, então, que trata-se de um plano de preparação para o que veremos a seguir: o coral infantil e um plano curtíssimo que fecha a seqüência de Joinville, uma vez que o *Karlsruhe* seguirá para Blumenau. Neste último plano, que dura pouco mais de um segundo, as mesmas meninas de vestido floral, inclusive as três crianças negras, erguem os braços na saudação nazista.

Seriam as meninas negras que invadem o quadro da Ufa, reproduzindo o gesto das colonas alemãs, um sinal da aproximação com a cultura ou o povo brasileiros? Essa pergunta nos remete imediatamente à conhecida referência de Roland Barthes a uma fotografia na capa de uma edição da revista *Paris Match*, de 1955:

... estou no cabelereiro, dão-me um exemplar da *Paris-Match*. Na capa, um jovem negro vestindo um uniforme francês faz a saudação militar, com os olhos erguidos, fixos sem dúvida numa prega da bandeira tricolor. Isto é o *sentido* da imagem. Mas, ingênuo ou não, bem vejo o que ela significa: que a França é um grande Império, que todos os seus filhos, sem

distinção de cor, a servem fielmente sob a sua bandeira, e que não há melhor resposta para os detratores de um pretenso colonialismo do que a dedicação deste preto servindo os seus pretensos opressores. (BARTHES, 1982: 138)

A leitura *óbvia* que faz Barthes do valoroso escoteiro africano não poderia ser imediatamente transferida para as meninas negras de Santa Catarina. O projeto nacionalista levado a cabo pelo Partido Nazista insistia na superioridade da raça alemã e na origem do sangue como elemento de formação da comunidade nacional. O hitlerismo partia do princípio de “que o povo é único, individual, incompatível com todos os outros, e negava teoricamente a própria possibilidade de uma humanidade comum” (ARENDE, 2007: 136).

Nessa negação reside a impossibilidade de inclusão do outro no projeto hitlerista. Os movimentos pan-germanistas, por exemplo, não buscavam conquistar aqueles que não se encaixavam no modelo da raça ariana. A *Organização do Partido Nacional Socialista para o Exterior* recomendava a seus participantes que não propagassem suas idéias para os estrangeiros, como o próprio Hitler havia afirmado, “o nazismo não era uma mercadoria exportável, devia servir apenas ao Terceiro Reich” (MAGALHÃES, 1998). Se, por um momento, o espectador alemão pode supor que há um país onde até as “raças degeneradas” abraçam a causa nazista, essa visão não é consistente com os ensinamentos que recebe do partido, pois sua filosofia não admite a assimilação desses corpos estranhos.

Em todas as imagens das colônias alemãs do Sul produzidas pela Ufa, não há sinais de presença ou convivência com negros ou outros “nativos”. É sempre da escola, do clube, da igreja luterana, que se trata. Mas o plano das pequenas colonas alemãs saudando o Führer é incontornável – tão incontornável quanto a presença insidiosa das meninas negras que vêm assistir ao desfile dos garbosos marinheiros do Reich ao lado de suas “coleguinhas”. Inevitável, o plano dura pouco e precisa ser preparado. Um plano anterior é adicionado, onde o enquadramento da saudação infantil ao nazismo é antecipado, mas os braços das meninas ainda não se ergueram. Então, uma pequena inserção – descontínua e anacrônica – afasta estes momentos um do outro: um coral infantil canta animadamente. Quando retornamos às meninas na calçada, as vemos erguer os braços.

As meninas “alemãs” saúdam seus irmãos marinheiros que desfilam. E as meninas negras, por que o fazem? O *insert* do

coral infantil sugere a resposta. Elas o fazem por imitação. Estas meninas, conclui o espectador alemão, não estão nem no coro, nem na escola, nem na Igreja – elas simplesmente imitam as outras. São como pequenos personagens circenses, que fazem uma aparição rápida – um tempo de comédia – antes que a cortina se feche.

Quando paralisamos o filme neste fotograma é impossível não ser afetado pela trágica ironia da cena. Na imobilidade, o gesto ganha força, os braços impedidos de baixar são condenados a manter eternamente a saudação nazista: o espanto terrível que nos causa a imagem de uma criança negra louvando Hitler. Mas nas platéias alemãs da época, a cuidadosa preparação impede este curto-circuito cognitivo. Distraiu-nos o coral. Agora, de volta às crianças perfiladas, a ironia dos bracinhos negros só pode despertar um leve sorriso, ou mesmo, o início de uma gargalhada: as crianças são as mesmas em toda parte, as brasileiras, sobretudo, umas “macaquinhas de imitação”.

A saudação da menina negra ganha o peso dos grandes gestos históricos graças à passagem do tempo. A ironia trágica dessa imagem só é possível porque agora a olhamos fora do escuro do cinema. Porque podemos paralisar a sequência, alargar a sua duração, separá-la de seus pares que a empurram para fora da visão. Não fosse isso, não fosse o tempo, a menina negra continuaria prisioneira da engenhosidade do montador e não seria mais que o início de uma gargalhada.

### **Montagem três: trucagem**

Entre os seis cinejornais realizados pela Ufa no Brasil durante as décadas de 1930 e 1940, um deles se destaca por suas peculiaridades temáticas e estéticas. O filme *Eine Brasilianische Rhapsodie*, rodado na Ilha de Marajó, parece, de início, contrapor-se ao resto do material. Enquanto a maioria dos outros filmes busca no Sul do Brasil e em São Paulo as evidências de uma semelhança com a Alemanha, esse cinejornal é o único a revelar interesse pelo Brasil exótico que tanto fascinava o imaginário estrangeiro. Também pela linguagem cinematográfica que adota, com uma sensível influência expressionista tanto na fotografia como na montagem, este filme distingue-se dos demais.

*Eine Brasilianische Rhapsodie* segue a tradição documentária etnográfica inaugurada por *Nanook do norte* (1922) de Robert Flaherty. Assim como este cineasta, os cinegrafistas da Ufa se

aventuram por uma terra distante, selvagem e desconhecida, onde encontram um povo com costumes distintos e que merece ser estudado. Assim como em *Nanook*, os planos são elaborados e as personagens encenam para a câmera situações sugeridas pelo narrador. O interesse didático – mostrar como vivem os outros – de ambas as obras é evidente, mas Flaherty não esconde seu espanto e seu interesse por um mundo que “descobre” junto conosco. Ainda que estranhos a eles, os espectadores são convidados a se envolver com os personagens apresentados. Já na *Rapsódia*, a distância entre o espectador e os habitantes da ilha de Marajó é cuidadosamente preservada. Se o espectador pode surpreender-se com o que vê, o tom da narração não valoriza o espanto, mas um “já sabido”, sugerido previamente pelos créditos iniciais, nos quais os realizadores do filme são identificados como “doutores”.

Desde o início do filme, a fotografia, a música e a narração, transportam o espectador para um universo que nos parece mágico. Um mundo como o das fábulas infantis onde a floresta sempre esconde os maiores perigos. Mas em vez de lobos e ursos, os perigosos seres que esta floresta oculta são os brasileiros. No primeiro plano, uma câmera se movimenta em *travelling* em meio à mata tropical. Somos nós, espectadores, que penetramos essa mata. O movimento da câmera corresponde à visão subjetiva de um personagem que pode ser inferido pela narração: o explorador alemão. Da mata somos conduzidos ao interior de um bar, cenário principal dessa história. Garrafas vazias, cigarros, jogos de cartas, dança, homens e mulheres misturados em meio ao suor, à fumaça e à umidade tropical. Corpos que não lembram em nada o corpo disciplinado dos colonos alemães.

A voz do locutor é imediatamente convocada, evitando-se assim que nos inebriemos com a sensualidade das imagens. O tom crítico da narração desfaz qualquer suspeita de que a beleza das imagens esteja a serviço da exaltação do lugar ou das pessoas que o habitam:

Em algum lugar, beirando a mata fechada, muitas aventuras ocorrem, onde negros, mestiços, europeus, índios, mulatas e crioulos formam uma mistura de diversas raças. Aqui eles gastam seu suado salário, que foi batalhado o mês inteiro, com pingas e jogos.

É nesse filme que a questão da raça aparece de forma mais clara. A fala do narrador não desqualifica apenas aqueles que são fruto da mistura de sangue, como os mulatos e os mestiços,

ele coloca no mesmo patamar os europeus que se deixaram misturar e não lutaram contra a sedução da Ilha de Marajó. Para a doutrina hitlerista, o pecado original é reproduzido toda vez que um europeu compartilha o seu sangue com o de uma raça inferior. Hitler já havia se referido a este tema, mencionando especificamente o problema da América Latina:

A América do Norte, cuja população, decididamente, na sua maior parte, se compõe de elementos germânicos, que só muito pouco se misturam com os povos inferiores e de cor, apresenta outra humanidade e cultura que a América do Sul, onde os imigrantes, quase todos latinos, se fundiram em grande número, com os habitantes indígenas. Bastaria esse exemplo para fazer reconhecer clara e distintamente, o efeito da fusão das raças. O germano do continente americano elevou-se até a dominação deste, por se ter conservado mais puro e sem mistura; ali continuará a imperar, enquanto não se deixar vitimar pelo pecado da mistura do sangue. (HITLER, 1983: 86)

O bar surge assim como um microcosmos da América do Sul, representando o destino daqueles que se deixam levar pela sedução de uma cultura inferior. Em meio às cenas de dança e de jogo somos apresentados à história de uma mulata que envolve os homens pela sua música, e deles recebe presentes e lhes rouba o dinheiro. Apesar de seu caráter etnográfico, a filmagem e a montagem não procuram esconder a encenação dessa trama. Aqui, mais do que simular realismo e espontaneidade, importa a força das imagens. Os sucessivos artifícios retóricos (angulações extremas, closes e detalhes) que atravessam o filme, explodem em um plano em que mulata afana jóias que estavam sobre uma mesa. Em *plongée* vemos o detalhe das mãos femininas sobre uma mesa. Como em um passe de mágica, surge por baixo delas uma coleção de colares de pérolas e outras pedras preciosas. Uma das mãos agarra os colares, fechando-se em punho, revelando assim a intenção de roubo. Tudo é obviamente encenado, obviamente montado. A trucagem, invenção de um cineasta mágico que queria fazer desaparecer pessoas, é usada sem pudor para fazer aparecer colares.

De quem são as jóias roubadas pela mulher? Quem naquele bar povoado por seringueiros e bêbados teria um colar como este? A mulata já havia roubado dinheiro antes, por que fazer surgir “do nada” um monte de jóias? Afinal, jóias não são como o dinheiro suado destes vaqueiros e seringueiros, que facilmente se consome em “pingas e jogos”. Elas não pertencem aos homens de

Marajó, que com sua vida dissipada jamais teriam sido capaz de ameahá-las. As jóias pertencem a estes que estão diante da tela, que quase se deixaram inebriar pela música envolvente e pelo sorriso da mestiças. As jóias são riqueza acumulada, patrimônio e tradição de um povo milenar. As pedras preciosas são gelo perene.

A trucagem que subitamente transporta estas “jóias de família” da platéia germânica para o tampo da mesa de um botequim imundo na Ilha de Marajó, ao alcance das mãos de uma cigana sensual, tem a força do choque do imigrante na terra estrangeira. O sentido desta fábula moral torna-se evidente: a lição que os alemães precisam aprender é não permitir que sua riqueza, seu gelo cristalino e sonante, derreta nas mãos de uma mulata vestida de cigana.

Assim como as jóias, também a cigana está fora de lugar nesta etnografia alemã dos marajoaras. Os ciganos, assim como os judeus, são ameaças à riqueza e ao sangue germânicos que a platéia dos cinemas conhece muito bem. Mas no Reich, as leis raciais garantem a sua proteção. Nas Américas, e no Brasil em particular, no entanto, a bruxa da sensualidade está solta. Nas densas matas que recobrem o destino tropical de tantos colonos alemães é preciso temer os feitiços da mulata como as crianças temem o lobo mau.

A súbita aparição destas jóias, inadmissível segundo quaisquer cânones do realismo cinematográfico (e etnográfico), é um plano correlato àquele que nos conduziu em *travelling*, através da floresta, até essa birosca amazônica. No entanto, enquanto o primeiro nos envolve e nos coloca em meio àquela gente carnavalesca e mestiça, a trucagem das jóias renova a distância e nos alerta sobre tudo o que temos a perder se nos deixamos assimilar a esta gente. A trucagem tem a força pedagógica de um trauma.

\* \* \*

Os cinejornais que analisamos são, evidentemente, peças de propaganda que visam sobretudo convencer os alemães da grandeza de seu povo e de seu destino. São ainda, em larga medida, a evidência empírica para as platéias alemãs que, do outro lado do oceano, ao Sul do Equador, havia um país com o qual a Alemanha poderia contar como aliado na guerra que se aproximava.<sup>3</sup>

Mas ao projetá-los na “velocidade errada”, atentos a suas “descontinuidades” e “rotundidades”, nos damos conta que

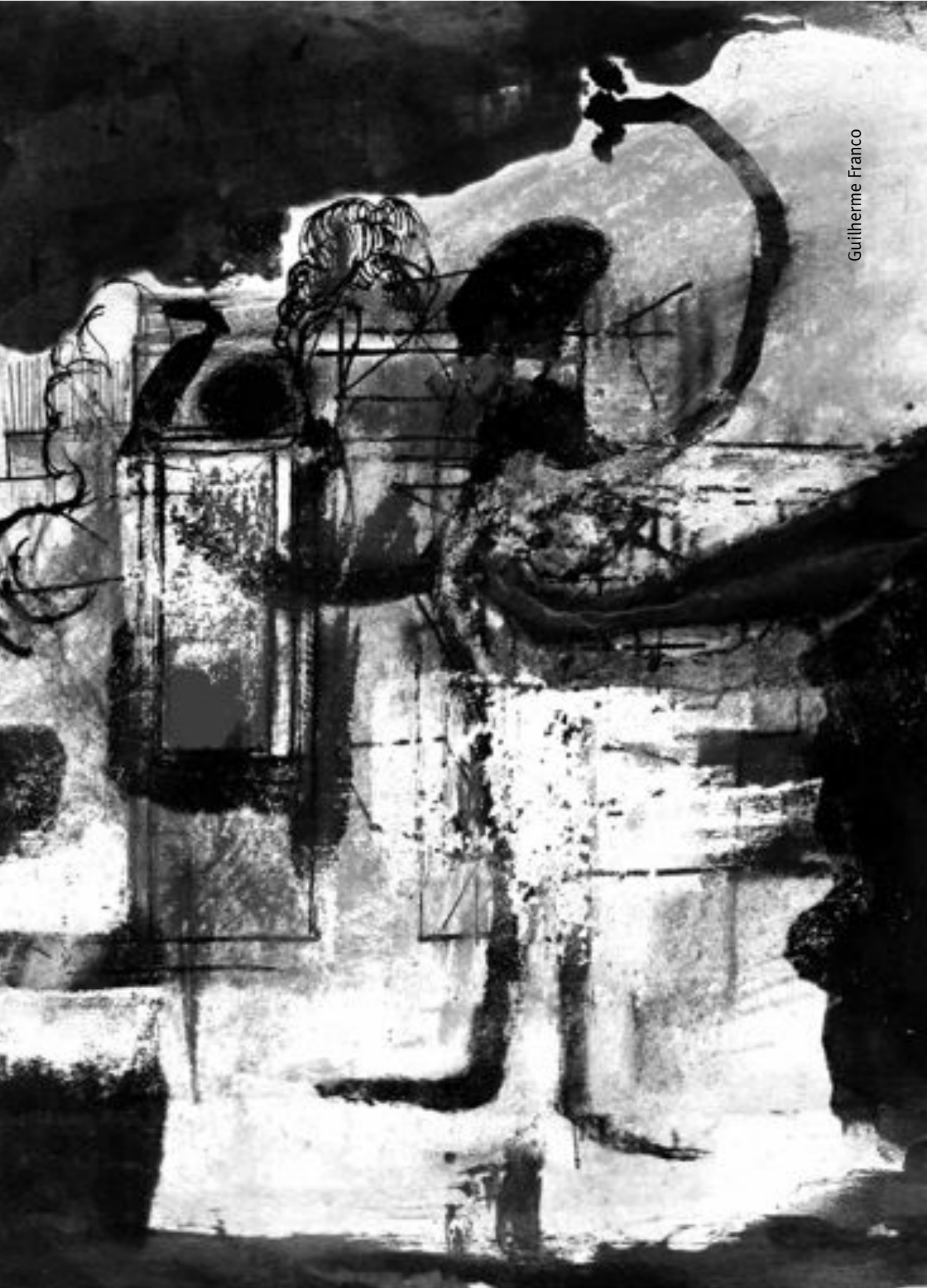
3. Em um cinejornal não analisado aqui, há uma sequência que ressalta a afinidade entre integralistas e nazistas.

uma outra história atravessa estes filmes. Uma história sempre recalçada, mas que, eventualmente, retorna, fazendo “sintoma”, ameaçando a narrativa com a sua virtual catástrofe. Essa história é a do encontro entre brasileiros e alemães em uma terra distante e tropical. Nos três fragmentos que nos saltaram aos olhos – pedras de gelos que tilintam no copo, meninas negras que saúdam a bandeira nazista, uma cigana que rouba jóias de um seringueiro – os maiores temores relativos a este encontro estão presentes, ameaçando solapar a narrativa do filme, lançando-o em outra direção: a do esquecimento, da mestiçagem, da dissipação, e da sensualidade.

A desmontagem dos filmes e o isolamento destes fotogramas nos permitiu reencontrar a urgência da montagem. Na análise dos procedimentos utilizados pelos editores destes filmes – sincronização, *insert* e trucagem – colocamo-nos no lugar deste cuja atividade emergencial visa salvar o cinema da catástrofe que todo fotograma encerra como uma bomba-relógio oculta em seu ventre, e que a extensão de um plano pode apenas adiar.

## Referências

- ARENDDT, Hannah. *Origens do Totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo: DIFEL, 1982.
- \_\_\_\_\_. “O terceiro sentido”. In: *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- \_\_\_\_\_. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin, obras escolhidas vol 1. Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.
- HITLER, Adolf. *Minha Luta*. São Paulo: Editora Moraes, 1983.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante El Tiempo: historia del arte y anacronismo de las imagenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: historia psicológica del cine alemán*. Buenos Aires: Ediciones Paidós, 1985.
- MAGALHÃES, Marionilde Brepohl. *Pangermanismo e nazismo no Brasil*. Campinas: Editora Unicamp, 1998.
- MOSÉS, Stephan. *El angel de la historia: Rosenzweig, Benjamin, Scholem*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A, 1997.





# **Estética da desintegração: Matthias Müller filma Brasília**

JOSÉ GATTI

Professor de Estudos de Cinema na UFSCar

**Resumo:** Este texto examina *Vacancy*, curta-metragem experimental que utiliza imagens da construção de Brasília para retratar o projeto modernista. Nesta leitura do filme, dois impulsos são identificados: o da utopia, imbuído de esperança criadora, e o da distopia, que podemos definir como a falência do projeto de renovação. Para a análise, são utilizadas idéias de Mikhail Bakhtin e Lezama Lima sobre tempo e representação.

**Palavras-chave:** Cinema experimental. Modernismo. Políticas de representação.

**Abstract:** This essay examines *Vacancy*, experimental short feature which makes use of found footage of the building of Brasília, capital of Brazil, in order to convey the project of modernism. In this reading, two impulses are identified: one of utopia, imbued with creative hope, and another of dystopia, which can be defined as the failure of the project of renovation. This analysis resorts to ideas of Mikhail Bakhtin and Lezama Lima about time and representation.

**Keywords:** Experimental film. Modernism. Politics of representation.

**Résumé:** Ce texte examine *Vacancy*, film court expérimental qui utilise les images de la construction de Brasília, la capital du Brésil, pour démontrer le projet moderniste. Dans cette regard sur le film, deux enjeux sont identifiées : celui de l'utopie, identifié avec l'espoir créateur et celui de la distopie, que nous pouvons définir comme la faillite du projet moderniste de renouvellement. Pour l'analyse sont utilisées, des idées de Mikhail Bakhtin et de Lezama Lima autour du temps et de la représentation.

**Mots-clés:** Cinéma experimental. Modernisme. Politique de la représentation.

Os filmes de Matthias Müller vêm retomar procedimentos enraizados numa sólida linhagem da história do cinema. Suas referências os conectam a experiências da vanguarda francesa de Léger, Dulac e Cavalcanti; em seus trabalhos é clara a marca da vanguarda americana de Deren, Mekas e Brakhage. Hoje, é claro, esses procedimentos não são exclusivos dos filmes de Müller; ele podem ser detectados, por exemplo, em trabalhos televisivos recentes como nos vídeos musicais que tiveram um enorme impulso com a expansão da MTV nos últimos 25 anos. Mas o que fundamentalmente distingue o trabalho de Müller das experimentações feitas para a televisão é o rigor estético de um autor que conquista sua inserção num circuito em que conceitos de arte prevalecem sobre os de mercado – em outras palavras, sua qualidade artística e poética exige uma fruição que a espetatorialidade consumista não alcança. A experimentação e, acima de tudo, a qualidade poética dos filmes de Müller os aproxima da literatura e das artes plásticas, seja em seu aspecto mais discursivo (musical, gráfico, verbal), seja em sua filiação ao pop (colagens, reciclagem de materiais, *ready made*). Sua formação em artes plásticas e literatura, na Universität Bielefeld, poderia explicar um pouco desse parentesco. Mas é sua militância no coletivo Alte Kinder, que fundou com colegas em 1985, que veio dar forma a sua obra. Esse coletivo, é importante frisar, optou pelo formato Super-8, exatamente no momento em que a indústria declarava sua extinção. O Alte Kinder, portanto, escolhia um formato fílmico “sob risco de vida”, revelava-se consciente de uma “tradição” de vanguarda da história do cinema e montava suas barricadas em problemáticas do presente.

Müller tornou-se mais conhecido por filmes como *Home Stories* (1990) e *Kristall* (2006), em que remonta excertos de filmes ficcionais para relevar questões de gênero e sexualidade – dois temas constantes em sua obra. São filmes-ensaio que têm seu suporte em fragmentos de filmes consagrados da história do cinema e que têm a representação das mulheres como foco. Pode-se dizer que esses filmes se aproximam mais do que o público reconheceria como “cinema”, na medida em que se valem do reconhecimento que os espectadores poderão ter das imagens remontadas. Daí a espetatorialidade lúdica que esses filmes suscitam: os espectadores são tentados a identificar as estrelas e os filmes que serviram de fonte para a montagem final, num jogo de adivinhação e (re)conhecimento.

Mas Müller tem experimentado com outras formas, que aproximariam seu cinema da linguagem poética e das artes plásticas. Por isso mesmo, outra característica da obra de Müller é a dificuldade que a crítica encontra ao tentar categorizá-la: *ficção, documentário, filme-poema, manifesto*, são rubricas que se mostram insuficientes para uma compreensão mais aprofundada e podem mesmo limitar essa compreensão. Alguns de seus filmes são um pouco disso tudo: *Aus Der Ferne*, o filme que viria chamar a atenção da crítica para Müller em 1989, é elegia a um amor perdido, meditação sobre o luto e ainda poema com traços autobiográficos, mas pode também ser abordado como um manifesto contra a AIDS – o que atribuiria ao filme uma qualidade documental e política específica. Temas e traços estilísticos semelhantes podem ser encontrados também no excepcional *Pensão Globo*, de 1997, em que o espectador é convidado a montar fragmentos da alma de um viajante que escolhe Lisboa para viver seus últimos dias (daí o título em português). Nesse filme, apesar da profusão de imagens de vida – imagens de animais, vegetais, água, cores intensas – persiste uma melancolia que denota a marca de uma geração desencantada com possibilidades de criação do novo, da busca do utópico.

E é exatamente um dos filmes mais “documentais” de Müller, em que essas questões são retomadas, que me interessa comentar aqui. Trata-se de *Vacancy*, um diário de viagem em tons épicos realizado em 1998, a partir de uma visita que Müller fez a Brasília.

*Vacancy* reúne filmagens novas e antigas, muitas delas pesquisadas em arquivos brasileiros, algumas realizadas durante a construção de Brasília; uma trilha musical realizada por Dirk Schaefer, que faz referências a diferentes gêneros de cinema ficcional; um texto-colagem narrado em *off*, com fragmentos autorados por Italo Calvino, Samuel Beckett, David Wojnarowicz e possivelmente outros, não-creditados, narrados em inglês, alemão e português, criando uma atmosfera poliglótica que acentua a imagem de uma Brasília indefinida como um locus de muitos lugares ou, quem sabe, um não-lugar. A ausência de legendas é significativa e deixa muitos espectadores sem acesso aos textos.

Para o espectador brasileiro, *Vacancy* oferece a oportunidade de repensar um ponto crucial da história do país, ou seja, a fundação de Brasília, o que ela representou e ainda representa. Neste trabalho pretendo identificar dois impulsos que alimentam

o filme: o da utopia, imbuído de esperança criadora, e o da distopia, que podemos definir como a falência do projeto de renovação. Nesta leitura, as duas tendências se fazem presentes desde o início do filme e estão intimamente imbricadas, como se uma dependesse da outra.

Para fins de análise, divido os quatorze minutos do filme em três partes. Na primeira parte, é formulada a questão da busca de um espaço para a construção da utopia modernista, assim como é apresentada a classe social responsável por esse projeto. São ouvidas histórias de conquista e de exploração de plagas desconhecidas. Na segunda parte, a questão social se aprofunda e as imagens buscam identificar outros integrantes desse mundo aparentemente novo. Na terceira parte, o filme revê os espaços, desta vez repletos das ressonâncias de fragmentos de histórias já ouvidas. Uma pergunta percorre o filme: em que terá se transformado o projeto modernista?

Este texto tem origem numa encomenda para o seminário *Matthias Müller: Multimedia Poet*, realizado pelo prof. Roy Grundmann e patrocinado pela Boston University, de 29 a 30 de setembro de 2006. Reúne idéias obtidas em conversas pessoais com o cineasta e em depoimentos colhidos por Stefanie Schulte Strathaus para o compêndio *The Memo Book*, e se apóia em conceitos emprestados de Lezama Lima e Mikhail Bakhtin.

\*

*Vacancy*, o título, pode evocar diversos significados. Trata-se de um signo comum na beira das estradas norte-americanas, denotando vagas em motéis, que vemos em tantos filmes hollywoodianos, dos quais o mais célebre é *Psicose*, filme lançado no ano da inauguração de Brasília. *Vacancy* também pode ser lido, por exemplo, nas portas das fábricas, significando oferta de emprego. Por outro lado, ao referir-se a toda uma cidade, o título pode oscilar do registro documental à crítica mordaz: registro documental sobre o espaço a ser ocupado, como o convite que o governo fazia aos candangos, para que se mudassem para o novo Distrito Federal e ali encontrassem trabalho e perspectivas de um futuro melhor; e crítica mordaz à cidade inóspita, numa referência aos espaços vazios tão prezados pela arquitetura modernista. Pretendo comentar esses dois aspectos do título mais adiante, pois acredito que ambos estão bem justificados ao longo do filme.

Mas há um outro significado, que se liga ao léxico brasileiro e que somente poderia ser detectado por aqueles familiarizados com a língua falada no Brasil. Refiro-me à conexão do significado de *vacancy* como *espaço vazio* com o termo *sertão* que, poucos hão de se lembrar, teria origens no termo português *desertão*. No contexto colonial brasileiro, *sertão* soaria como um anúncio para os colonizadores de que as terras estavam disponíveis para ocupação (já que ali só se encontravam árvores, feras e populações indígenas – em outras palavras, *ninguém*). Esse tropo, que se matizou de tons líricos e nostálgicos ao longo dos últimos dois séculos, alimentou um imenso campo da música brasileira e, com suas raízes fincadas numa problemática política, étnica e social, esteve presente na literatura e no nosso melhor cinema. O termo *sertão* evoca vários fenômenos: o deslocamento de populações, a ocupação territorial e, é claro, o genocídio. *Vacancy* e *sertão* carregam, portanto, impulsos utópicos e distópicos. No caso de Brasília, esse espaço maior “vazio” seria “preenchido” pela construção da utopia modernista. O vazio, nesse sentido, permanece representado por uma arquitetura que o mantém como valor estético.

Em *Vacancy*, o ponto de partida para se chegar a esse novo território está nas velhas cidades. Logo na abertura do filme, fachadas de prédios são enquadradas por uma câmera trêmula e imediatista, em tom quase jornalístico, evocando filmagens de quarenta ou cinquenta anos atrás. Em algumas dessas imagens reconhece-se São Paulo – e, paradoxalmente, o modernista Edifício Copan, desenhado por Oscar Niemeyer. Ouvem-se narrações em alemão e inglês:

Die alten Städte, sie siechen dahin. (*As velhas cidades, elas se acabam.*)

Overshadowed by their history, the older cities languish, disintegrate and disappear. (*Superadas por sua história, as velhas cidades agonizam, se desintegram e desaparecem.*)

De certa forma, o filme abre aqui uma questão: se a imagem de São Paulo é associada a “velhas cidades”, e se a obra de Niemeyer é antecipada aqui, o que se poderá esperar de Brasília?

As imagens das velhas cidades desaparecem para dar lugar ao título do filme, *Vacancy*, que aparece como um letreiro aceso em neon vermelho, sobre fundo escuro, confirmando assim a referência aos motéis hollywoodianos. Os tons musicais

lembram a trilha sonora de filmes de ficção científica dos anos 1950. Em seguida, do ponto de vista de uma cabine de avião, vemos terra vermelha sendo escavada por enormes máquinas – ou seria um veículo percorrendo a superfície de um planeta desconhecido? Aterrisa-se, assim, num outro planeta, vermelho. Enquanto o quadro mostra o rústico aeroporto construído no cerrado, ouvimos que

You can resume your flight whenever you like, he said to me, but you'll arrive at another city absolutely the same. Only the name of the airport changes. (*Você pode retomar seu voo quando quiser, ele me disse, mas você vai chegar noutra cidade absolutamente igual. Só o nome do aeroporto muda.*)

Esse movimento, que nos leva até o novo sítio a partir do ar, será comentado adiante. Pois, como veremos, *Vacancy* deixa claro que é do alto que se concebe a cidade do futuro. Por outro lado, apesar do filme levar nosso olhar para um lugar supostamente novo, diferente das velhas cidades, a narração soa decididamente distópica: a nova cidade seria absolutamente igual às outras, as velhas cidades? A dissonância entre os textos ouvidos (sérios), os sons musicais (irônicos) e a expectativa oferecida pela imagem cria uma atmosfera de desconfiança. Aquilo que se vê não é o que parece.

O quadro se fecha sobre a pista recém-construída e o ponto de vista é o da cabine do piloto. Num corte simples e suave, a montagem produz o efeito de um movimento contínuo e, à maneira das experimentações de Maya Deren sobre o movimento no cinema, o quadro nos leva da pista de aterrissagem para dentro de um carro, que singra as novas avenidas da cidade. Vemos o esqueleto da nova catedral ao fundo, com suas colunas curvas apontando para o céu. Edifícios recém-construídos se elevam no horizonte. Marcadores cronológicos ajudam a evidenciar a época das filmagens: estacionado na pista, um cromado avião a hélice e, na avenida asfaltada, um prosaico automóvel rabo-de-peixe remetem aos anos 1950.

Para os espectadores brasileiros essas imagens são inconfundíveis: são, efetivamente, imagens de Brasília à época de sua inauguração. Não é difícil imaginar por que esse filme chama nossa atenção, especialmente para um espectador que testemunhou, em sua infância, o impacto dessa inauguração. Na imprensa, Brasília era também chamada de *Novacap*, enquanto Salvador era a *Velhacap* e o Rio de Janeiro a *Belacap*. Esses apelidos

guardavam um sabor mesclado de nostalgia e *kitsch*, assim como o hino à Capital da Esperança, bombardeado cotidianamente por estações de rádio e televisão. Brasília culminava o otimismo dos anos JK. Entre os filmes estrangeiros que foram realizados sobre Brasília naquela ocasião, a produção francesa de 1960, *Os Bandeirantes*, com roteiro de Rubem Braga e direção de Marcel Camus, parecia estar totalmente harmonizada com esse otimismo e fazia de Brasília um palco para embates de paixão, crime, aventura, mas principalmente esperança.<sup>1</sup>

1. O elenco multinacional do filme traz Raymond Loyer, Elga Andersen, Lourdes de Oliveira e Léa Garcia. Para um estudo do filme, vide AMANCIO, Tunico. *O Brasil dos gringos: imagens no cinema*. Niterói: Intertexto, 2000.

Em *Vacancy*, essa esperança é continuamente colocada em questão. Para Müller, a sombria (e ironicamente divertida) atmosfera das aventuras de ficção científica traduziria melhor as expectativas criadas em torno da utopia modernista. Assim, a trilha sonora se torna ainda mais estranha ou sinistra, ao acompanhar imagens de grupos de turistas visitando os monumentos arquitetônicos da cidade. São imagens de filmes caseiros, colhidas em arquivos brasilienses pelo cineasta: mulheres bem vestidas e felizes acenam desde os anos 1960 com suas mãozinhas enluvadas, adereços nos cabelos bem penteados e as indefectíveis bolsas a tiracolo; uma mulher de saia rodada e óculos escuros fotografa o Palácio da Alvorada; um homem magro e calvo caminha diante de uma escultura modernista que se ergue contra o vazio do cerrado. Entretanto, apesar dos sorrisos utópicos e dos céus ensolarados, uma desapontada voz fala:

The new man has not arrived so far. That night I dreamed the city was emptied of people... abandoned before it was inhabited. (*O novo homem ainda não chegou. Naquela noite sonhei que a cidade estava sem ninguém... abandonada antes de ser habitada.*)

As vozes se superpõem e quase não se compreende o que elas podem estar dizendo: assim como as imagens visuais se fragmentam, as imagens sonoras, música e vozes se fragmentam também. De certa forma, o tratamento fílmico, que remete sempre a uma diegese ficcional, sugere uma temporalidade não-histórica, como veremos adiante. A propósito dessas imagens, escreve Volker Pantenburg:

As pessoas se movendo em meio à arquitetura cuidadosamente planejada de Oscar Niemeyer, que aparecem nas filmagens das cerimônias de inauguração em abril de 1960, na realidade agem como se estivessem presenciando estupefatas a evidência de uma civilização distante. Não fica claro se essa civilização ainda existe, ou se jamais veio a existir. Chegar cedo ou tarde



demais – ou se excluir do tempo – pode sempre provocar um estado de estupor melancólico. (STRATHAUS, 2005: 163)

Um estupor, diria, distópico.

Apesar das várias vozes em *off* não virem acompanhadas de referências precisas, esses textos às vezes parecem brotar do próprio autor. Além de vários textos em *off* serem enunciados em primeira pessoa, sabemos que Matthias Müller efetivamente nasceu em 1961, poucos meses após a fundação de Brasília. Uma das vozes afirma em alemão, em primeira pessoa:

Im Jahr meiner Geburt wird eine neue Stadt gebaut – eine weisse Stadt, für die Zukunft. (*No ano de meu nascimento, uma nova cidade é construída – uma cidade branca, para o futuro.*)

O cineasta se apresenta, assim, como egresso legítimo de uma geração que teria visto nascer (ess)a utopia. Em entrevista concedida a Scott MacDonald, Müller afirmou que

Quando me dei conta de que a cidade era pouco mais velha que eu – um lugar planejado para minha geração – fiquei interessado em usar Brasília como locação. E desde o começo eu não estava interessado no retrato de uma cidade, como num documentário em estilo ortodoxo, mas ao invés disso, num ponto de vista subjetivo que expressaria a qualidade fascinante e desconcertante do lugar. A energia utópica gerada por esta cidade hoje só pode ser encontrada nos filmes feitos durante os anos em que este projeto estava em construção. (STRATHAUS, 2005: 161)

Por um lado, o interesse do cineasta e seu mergulho subjetivo podem ser instrumentais para uma análise. Por outro, admitidas a autonomia do texto fílmico e as possibilidades espectatoriais suscitadas por ele, caberia insistir na pergunta: em *Vacancy*, quais seriam os habitantes ideais para essa cidade?

É, efetivamente, a própria imagem da família heteronormativa que vemos na tela: um casal jovem, branco, bem-vestido, de mãos dadas com sua filhinha, passeando sob o sol pelas amplidões modernistas dos novos edifícios. Eles caminham em direção ao horizonte plano, a um futuro previsível, já clonado ideologicamente desde o passado.

Numa conversa, Müller me informou que esse fragmento foi colhido de mais um filme esperançoso realizado em Brasília em 1960: trata-se do filme alemão *Weit ist der Weg* (literalmente *Longa é a Estrada*), escrito por Kurt Nachmann e Carlos Alberto de Souza Barros, e dirigido por Wolfgang Schleif. A estrela do filme é Freddy Quinn, cantor-ator popularíssimo até hoje nos países de

2. No filme, Freddy contracena com Dionísio Azevedo, Eugênio Kusnet, Rosamaria Murtinho e Antonio Pitanga, entre outros.

Circula na internet um de seus números musicais, em: <http://www.youtube.com/watch?v=xBDGUum4rnw>

língua alemã, famoso por suas canções de andarilho romântico e seus filmes otimistas.<sup>2</sup> Desse modo, o retrato manicurado da unidade familiar da nova cidade emerge diretamente do imaginário do autor.

Enquanto esquadrilhas da fumaça revoam ruidosamente sobre as estruturas inacabadas de concreto, ouve-se:

On innauguration day the gleaming city is revealed with buildings no more than anchored to the earth – a place not for now, but for the future, a model city for man anticipated and to be born. (*No dia da inauguração, a brilhante cidade é revelada com edifícios meramente ancorados na terra – um lugar não para agora, mas para o futuro, uma cidade modelo para o homem antecipado e ainda por nascer.*)

E dando continuidade ao tom autobiográfico, as vozes definem detalhes do projeto:

When I was born, they began building a city, in the middle of the savanna. Making a cross in the dust, they laid plans for the new airport. (*Quando nasci, começaram a construir uma cidade, no meio do cerrado. Fazendo uma cruz na poeira, eles desenharam o projeto do novo aeroporto.*)

Uma cidade criada a partir do nada (*em português*).

Männer ziehen ein Kreuz im roten Sand, im formlosen Staub, der die Erde überzieht. (*Homens desenharam uma cruz na areia, na poeira sem forma que cobre a terra.*)

Die Stadt bekommt ihre Form von der Wüste, der sie sich entgegenstellt. (*A cidade toma sua forma do deserto, contra a qual se estabelece.*)

Dois elementos centrais surgem articulados aqui: o aeroporto, já mencionado antes, e agora a cruz. Em *Vacancy*, é da cabine de um avião que se vê o território a ser ocupado pela nova civilização. Foi de um avião que Kubitschek escolheu o sítio da nova cidade; não teria sido possível de outra forma, pois o local só seria alcançado por rodovias mais tarde, e muito dos primeiros materiais essenciais para a construção chegaram por via aérea. Esse fato vem corroborar a própria concepção da arquitetura moderna segundo Le Corbusier. Foi efetivamente durante uma viagem ao Brasil em 1929, em que viajaria pelo país de avião comandado por Jean Mermoz e Antoine de Saint-Exupéry, que o arquiteto suíço-francês teve uma visão mais clara de seu partido estético. Essa experiência lhe permitiria descortinar a amplitude dos espaços vazios e, antecipando a demarcação de Kubitschek,

Costa e Niemeyer, ele escreveria que as dimensões do Brasil só poderiam ser apreendidas de um avião. O modernismo na arquitetura se estabelece, assim, por uma visão de *blueprint*, de planta baixa, a partir de um ponto de vista do alto, e as imagens iniciais de *Vacancy* parecem se imbuir disso.

As implicações que podem advir dessa concepção em *plongée* são inúmeras e fortemente matizadas de tons políticos. O modernismo não é apenas um estilo arquitetônico – ele surge num impulso de vontade transformadora que tem diversas manifestações, culturais, ideológicas e políticas. Em Brasília, esse impulso era múltiplo. Para as forças empresariais que se reuniram sob a égide do desenvolvimentismo de Kubitschek, representava a emancipação econômica; para as massas de trabalhadores que moldaram o cimento e o ferro, a esperança de uma vida mais digna; para os intelectuais que apoiaram os traços de Costa e Niemeyer, a superação da desigualdade social; para muitos, a consolidação do espaço nacional.

O desenvolvimento foi, em grande parte, sujeito a surtos e desacelerado por elites oligárquicas e retrógradas, no poder até hoje; os trabalhadores jamais ocuparam a cidade, relegados a subúrbios improvisados na poeira, que evidenciam sua subalternidade. E quanto à consolidação do espaço nacional, ela não viria sem contradições e seria um importante ponto na pauta do regime militar que se instalaria no país quatro anos depois da fundação da capital. O modernismo de Le Corbusier tinha um forte veio transnacional – mas isso, como só ia acontecer na adaptação brasileira das idéias importadas, era apenas um detalhe: sabemos que no Brasil a arquitetura modernista, assim como outras idéias e práticas, foi metabolizada de maneira peculiar e, de certa forma, “nacionalizada”. Assim, a falta de siderúrgicas e de aço no Brasil dos anos 1930 levou os arquitetos a desenvolverem o uso do concreto em seus projetos; daí o concreto vir a ser considerado como um “material de construção tipicamente brasileiro” e as edificações de concreto exemplos da “arquitetura nacional”.

Sabemos, também, que, além de concebida e desenhada do alto, a cidade tomou sua forma com a criação do Plano Piloto, essa mescla de cruz e aeroplano de asas estendidas sobre o cerrado plano. No contexto de um modernismo laico, a imagem da cruz também pareceria deslocada, não fôsse mais uma vez o sincrético contexto brasileiro, que permite a convivência de

idéias aparentemente discordantes. Ocorre que essa cruz, tão reiterada no filme de Müller, pode fazer ainda referência a outro episódio que antecipa Brasília: o sonho de São João Bosco, o clérigo italiano que, sem jamais ter vindo ao Brasil, sonhou em 1883 com um anjo que lhe indicou o surgimento de uma nova civilização na faixa compreendida entre os paralelos 15°S e 20°S, entre a Cordilheira dos Andes e o Oceano Atlântico, exatamente onde foi instalada a nova capital do Brasil. Esse episódio foi imensamente utilizado pela igreja católica e não é casual que a matriz de Brasília seja dedicada a esse profético santo. A precisão geográfica que orientou o anjo que acompanhou o santo em seu vôo onírico faz parte de uma série de eventos que tornaram Brasília um centro místico conhecido por seu ecumenismo. Brasília ostenta, portanto, uma aura épica que lhe retira das lides do mundo e da história humana.

Não é gratuito o fato de nomes como “Brasília” ou “Brasil” não serem pronunciados ao longo de *Vacancy*. No filme, Brasília torna-se o ícone visual do projeto modernista, signo mais próprio de uma era global do que de um determinado momento histórico de uma nação. Para compreender como isso se opera em *Vacancy*, recorro a Mikhail Bakhtin, que fez uso do termo cronotopo:

No cronotopo, indicadores espaciais e temporais se fundem num todo cuidadosamente concebido. É como se o tempo se adensasse, se tornasse um organismo vivo, ao se tornar artisticamente visível; do mesmo modo, o espaço se torna energizado e reflexivo aos movimentos do tempo, enredo e história. (BAKHTIN, 1987: 84)

Considerando a obra literária e/ou fílmica como um texto histórico, o cronotopo em *Vacancy* pode nos ajudar a visualizar tanto seus aspectos históricos como artísticos, e talvez produzir uma interpretação do significado político do filme: em *Vacancy*, a (re)montagem de espaços e tempos não apenas fornece significados múltiplos e possíveis, como também supre o filme de seu papel crítico, no qual a própria utopia da modernidade é colocada em questão. Bakhtin afirma que os cronotopos são os centros organizadores que fornecem sentido às narrativas, e que “a unidade artística de uma obra (...) em relação à realidade de fato é definida por seu cronotopo”. (BAKHTIN, 1987: 250)

Na primeira parte de *Vacancy*, esse cronotopo é produzido por uma mescla de elementos de ficção científica, filmes caseiros e citações literárias, para criar uma imagem épica, transtemporal,

inscrita em algo que o escritor cubano Lezama Lima descreveu como “era imaginária”, em que eventos distintos no tempo e no espaço convergem para produzir um momento único e sincrético. Ele escreveu:

Estas eras imaginárias estão situadas nos milênios que uma cultura requer, quando uma imagem atua em determinadas circunstâncias específicas, enquanto o fato se torna uma causalidade metafórica viva. (LEZAMA LIMA, 1988: 28)

Nessa perspectiva, qual seria a relação de *Vacancy* com o modernismo e com a modernidade “históricos”? Se o filme reconstrói uma cidade e a inscreve num tempo diferente daquele momento específico ao qual Brasília pertence, de que modo essa cidade pode ser re-significada?

\*

Na segunda parte do filme, a questão social vem para primeiro plano. *Vacancy* mostra a chegada do povo, ou seja, dos trabalhadores que efetivamente construíram a cidade. Este movimento é marcado por imagens instáveis e céus nublados. Vemos a silhueta de uma carroça puxada a cavalo; uma estação rodoviária e pessoas mal-vestidas; sombras solitárias percorrem os gramados imensos. O que na parte anterior poderia ser divertido, agora se carrega de tonalidade trágica.

As vozes tornam-se ainda mais confusas. As falas, que antes se concentravam numa primeira pessoa mais estável e razoavelmente audível (em que pese a poliglossia), nesta parte, parecem se multiplicar numa polifonia ansiosa – daí as reticências, inevitáveis em qualquer transcrição. A montagem de textos parece produzir a experiência coletiva desses trabalhadores, fornecendo fragmentos de seus eus interiores.

As pessoas vinham de todas as direções (*em português*).

Mein Schatten - einer meiner Schatten - streckt sich vor mir aus, gleitet mit meinen Füßen und folgt mir. (*Minha sombra - uma de minhas sombras - se estende à minha frente, desliza com meus pés e me segue.*)

I wonder, lost in dream ... I might as well have told a different story. I've become empty... I am a stranger to others and to myself ... and I refuse to pretend that I am familiar with ... I refuse to be touched ... I am a carbon copy of my former ... I have been dropped into all this from another ... and I can't

... speak your language any longer. I am a stranger, and I am moving... (*Perambulo, perdido em sonho... Eu poderia mesmo ter contado uma história diferente. Tornei-me vazio... Sou um estranho para os outros e para mim mesmo... e me recuso a fingir que estou familiarizado com... Recuso-me a ser tocado... Sou uma cópia em papel carbono de meu antigo... Caí em meio a isto de um outro... e não posso mais falar sua língua. Sou um estranho, e me movo...*)

Emptiness is hidden beneath the thick coding of signs... Everything around is... who wants... disappearance. Our brief movement is a flash. An arching flare, which itself serves to illuminate the face of death. (*O vazio está oculto sob a pesada codificação dos sinais... Tudo em volta é... quem quer... desaparecimento. Nosso breve movimento é um clarão. Um arco de luz, que serve para iluminar a face da morte.*)

Desse modo, *Vacancy* supre os trabalhadores de suas próprias vozes, que transmitem a angústia de sua experiência distópica. Entretanto, o filme se recusa a focalizar suas faces (como fez com os visitantes da classe dominante); eles são reduzidos a meras figuras na paisagem, que se mostra mais opressiva e sombria (em contraste com as imagens ensolaradas dos proprietários). Como sabemos, a nova cidade decepcionou os trabalhadores. Ao planejarem as quadras residenciais, Costa e Niemeyer imaginaram uma cidade em que os mesmos pisos seriam compartilhados por senadores e zeladores. Eles possuiriam seus próprios veículos; eles mandariam seus filhos para as mesmas escolas; eles fariam compras nos mesmos centros, convenientemente localizados junto a seus edifícios residenciais. Era essa a utopia socialista dos arquitetos.

Mas é especialmente uma imagem específica dessa seção do filme que figura a falência desse sonho e enfatiza a posicionalidade dos trabalhadores nesse novo cenário. Temas de classe social, migração rural, raça e linguagem referenciados antes no filme parecem convergir nessa imagem: num dos planos mais longos de *Vacancy*, cerca de vinte operários, entrevistados numa vala distante, limpam uma parede alta e extensa. Eles movem seus esfregões para cima, como se tentassem atingir o topo da parede, que parece ter uns seis metros de altura. Essa imagem de um muro sujo se distancia das imagens anteriores, de prédios brancos e limpos. Além disso, tanto a imagem frustrante dos trabalhadores, envolvidos num esforço de Sísifo, quanto sua duração, que cria um lapso de tempo para a contemplação espectral, tornam evidente o volume da tarefa e o número de pessoas envolvidas

na operação. De certa maneira, essa imagem atua como divisor de águas em *Vacancy*, pois, daí em diante, a face branca dos prédios mostrados no filme só poderá ser vista como resultado desse ingrato labor. A construção da cidade se finca, portanto, na concretude da experiência humana.

\*

Depois das imagens dos trabalhadores, a última parte de *Vacancy* é uma sucessão de fragmentos de espaços urbanos. Vêem-se sarjetas mal caídas, gramados subitamente irrigados, placas enferrujadas que indicam lugar algum. Um sentimento de solidão paira nesses espaços, quase sem presença humana. As poucas pessoas que aparecem correm através da vastidão, como se fugissem de algo não identificado. Dois planos diferentes mostram com insistência o oitão de um prédio, com a placa *Nova Esperança Estacionamento*. É quase um oxímoro: como chegar ao novo sem se mover? Outra frase aparece em meio a imagens borradas da cidade: *Eternal Love* – mas é difícil perceber se é algo encontrado na cidade, como um grafitti que derrete lentamente na chuva, ou se seria uma mensagem desesperada, justaposta na tela, saída do teclado do cineasta? Uma voz avisa:

The city repeats its signs so that it can begin to exist. (*A cidade repete seus sinais, assim pode começar a existir.*)

Talvez seja esta a fórmula para dar sentido ao vazio dos espaços modernistas: a repetição de suas formas, intermitentes como um letreiro de neon. A trilha sonora musical, de duas solenes notas, cria uma atmosfera de pesadelo e toma conta das imagens. Mas nas imagens finais de *Vacancy* esse vazio não é apenas um espaço arquitetônico: é um vazio desocupado, vago, deserto e desumano. As vozes falam sobre esse vazio como um palco despovoado:

An empty stage that can self-sufficiently do without actors. This obstinate utopia of beauty has turned into a museum, painstakingly regimented, conserving the remains of a dream shattered long ago – the desire for permanence made it an heritage untouchable – an exquisite corpse paralyzed by *rigor mortis*. Death watch is being held in public. All the rest is silent now. (*Um palco vazio que se faz auto-suficiente, sem atores. Essa obstinada utopia de beleza se tornou um museu, dolorosamente regulamentado, conservando os restos de um sonho estilhaçado há muito tempo – o desejo de permanência o fez herança intocável – um magnífico cadáver paralisado pelo rigor mortis. Observa-se a morte em público. Todo o resto é agora silêncio.*)

As últimas imagens do filme, sem foco preciso, sugerem uma estética de desintegração. Ao abordar o cinema de Müller, a ensaísta Christa Blümlinger afirma que os filmes de Müller, “sejam feitos de material original, de arquivo, ou reunidos em constelações híbridas dos dois, se apresentam como ruínas devido a sua montagem fragmentária e descontínua”. (*apud* STRATHAUS, 2005: 69) Nessa perspectiva, *Vacancy* é de antemão um filme em ruínas, que compromete qualquer pretensão de se construir um novo utópico. *Vacancy* aponta, assim, para um fim inconcluso, que deixa questões não respondidas. Qual o resultado do projeto modernista? Terá prevalecido o impulso distópico? Acima de tudo, que terá restado desse vôo – aonde nos terá levado?

Se ainda podemos relacionar esta cidade criada na tela com a Brasília construída sobre o Planalto Central, talvez seja interessante lembrar que a capital do Brasil, destoando de outras capitais do mundo, é notória pela ausência de museus. Como me alertam o arquiteto Luiz Fernando de Almeida e o poeta Horácio Costa, Brasília foi concebida como uma obra de arte, por isso não necessitaria de museus. Nesse caso, Brasília deveria ser vista como um museu a céu aberto, um museu de obra única. Além disso, a falta de museus poderia ser natural para um projeto que rejeitaria todos os projetos e conquistas anteriores – se o novo vai ser construído, para que reverenciar o passado?

Mas o que é exatamente esse mundo novo? Estaria ele denegando suas raízes fincadas no passado? A crítica e historiadora da arte Aracy Amaral atesta que algumas edificações de Brasília são leituras da arquitetura colonial brasileira: o Palácio da Alvorada, por exemplo, foi desenhado de acordo com a planta das casas grandes coloniais, com a devida varanda em frente. Seria sinal da permanência do passado e de suas velhas estruturas sociais? Seria essa Brasília um palimpsesto? Uma utopia da beleza ou um magnífico cadáver?

As imagens finais de *Vacancy* evocam cenas apocalípticas de holocausto nuclear. Clarões de luzes, trovoadas e sirenes anunciam bombardeios iminentes. As vozes se desintegram em tom distópico e ecoam no vazio. A cidade nova, como as velhas, se desintegra. Mal se ouve:

Nur mein Flüstern bricht die Stille; Alles andere schweigt. (*Só meus sussurros quebram o silêncio; todo o resto é silêncio.*)



## Referências

- AMANCIO, Tunico. *O Brasil dos gringos: imagens no cinema*. Niterói: Intertexto, 2000.
- BAKHTIN, Mikhail. *The dialogic imagination*. Austin: University of Texas Press, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1993.
- LEZAMA, José Lima. *A expressão americana*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- LE CORBUSIER. *Precisões*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- STRATHAUS, Stefanie Schulte. *The memo book*. Berlin: Vorwerk 8, 2005 .

## Normas de Publicação

1. A *Devires* - Cinema e Humanidades aceita os seguintes tipos de contribuições:
  - 1.1 Artigos e ensaios inéditos (31.500 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas).
  - 1.2 Resenha crítica inédita de um ou mais filmes (até 14.700 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas).
  - 1.3 Entrevistas inéditas (até 31.500 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas).
  - 1.4 Traduções inéditas de artigos não disponíveis em português (até 31.500 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas), desde que se obtenha a devida autorização para publicação junto aos detentores dos direitos autorais.
2. A pertinência para publicação será avaliada pelos editores, de acordo com a linha editorial da revista, e por pareceristas *ad hoc*, observando-se o conteúdo e a qualidade dos textos.
  - 2.1 Os trabalhos avaliados positivamente e considerados adequados à linha editorial da revista serão encaminhados a dois pareceristas que decidirão sobre a aceitação ou recusa, sem conhecimento de sua autoria (*blind review*). Os nomes dos pareceristas indicados para cada texto serão mantidos em sigilo. A lista completa dos pareceristas consultados será publicada semestralmente.
  - 2.2 Serão aceitos os originais em português, espanhol, inglês e francês. Entretanto, a publicação de contribuições nestes três últimos idiomas ficará sujeita à possibilidade de tradução.
3. As contribuições devem ser enviadas em versão impressa e em versão eletrônica.
  - 3.1 A versão impressa deve ser enviada, em 3 (três) vias para o endereço da revista: *Devires* - Cinema e Humanidades - Departamento de Comunicação Social - Fafich / UFMG - Av. Antônio Carlos, 6627 - 30161-970 - Belo Horizonte - MG
  - 3.2 A versão eletrônica deve ser enviada (como arquivo do processador de textos word ou equivalente) para [revistadevires@gmail.com](mailto:revistadevires@gmail.com)
4. As contribuições devem trazer as seguintes informações, nesta ordem: título, autor, resumo e palavras-chave em português, corpo do artigo, bibliografia, resumo e palavras-chave em francês, resumo e palavras-chave em inglês e um pequeno currículo do autor (instituição, formação, titulação) assim como um endereço para correspondência e endereço eletrônico.
5. O documento deve ser formatado com a seguinte padronização: margens de 2 cm, fonte Times New Roman, corpo 12, espaçamento de 1,5 cm e título em caixa alta e baixa.
6. O resumo deve conter de 30 a 80 palavras e a lista de palavras-chave deve ter até 5 palavras. Ambos devem possuir duas traduções: uma em francês e outra em inglês.
7. As notas devem vir ao final de cada página, caso não sejam simples referências bibliográficas.
8. As referências bibliográficas das citações devem aparecer no corpo do texto. Ex. (BERGALA, 2003: 66)
9. Quanto às referências de filmes no corpo do texto, é necessário apresentar título do filme, diretor e ano. Ex: *Vocação do poder* (Eduardo Scorel, 2005)
10. O envio dos originais implica a cessão de direitos autorais e de publicação à revista. Esta não se compromete a devolver os originais recebidos.





Pró-Reitoria de  
Pós-Graduação - PRPG



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
EM ANTROPOLOGIA