

Chantal Akerman

— Deus descansou, mas nós não

Jérôme Momcilovic¹

Tradução: Ivonete Pinto²

Morta em 2015, Chantal Akerman é dona de obra heterogênea. À habilidade ímpar em nubl原因 as fronteiras entre ficção e não ficção, soma-se a mistura de dispositivos do cinema com vídeo, a filmes mais narrativos, até instalações artísticas. O espaço sempre tem papel fundamental nesta obra. Apartamentos e quartos de hotel de diversos lugares do mundo ganham status de personagem. O livro do jornalista e crítico Jérôme Momcilovic, "Chantal Akerman — Deus descansou, mas nós não", é um ensaio, pleno de subjetividades. O autor francês alterna neste texto impressões sobre os filmes da realizadora (em uma escrita poética, por vezes codificada), informações biográficas, com a própria fala de Chantal Akerman. Tudo se amalgama como pensamentos imperfeitos em torno da obra e da vida da diretora belga, em uma homenagem original, afetuosa e candente. A tradução a seguir alcança apenas a primeira parte do primeiro capítulo. Agradeço a Jérôme Momcilovic e à editora Caprici pela autorização da tradução deste trecho à Abraccine. (IP)



News From Home (Chantal Akerman, 1977). Dieu se repose, mais pas nous (p. 3)

¹ Momcilovic, Jérôme. *Dieu se repose, mais pas nous*. Paris, Caprici, 2018

² Ivonete Pinto é jornalista, presidente da Abraccine (2019-2021), doutora em Cinema pela ECA/USP, professora associada nos cursos de Cinema da UFPel, coeditora da revista Teorema, colaboradora dos sites Orson, Cinema Escrito e Calvero, autora dos livros "A mediocridade" (Sulina), "Descobrindo o Irã" (Artes e Ofícios), "Samovar nos Trópicos" (Artes e Ofícios) e organizadora de "Bernardet 80 - impacto e influência no cinema brasileiro" (com Orlando Margarido, Paco Editorial/Abraccine) e "Ismail Xavier - um pensador do cinema brasileiro" (com Fatimarlei Lunardelli e Humberto Silva, Sesc/Abraccine)

I

"Luz de uma brancura óssea, como a morte, por trás de todas as coisas"

*

No meio de um vagão do metrô que dispara como uma tempestade, os passageiros em pé nos dão as costas, exceto um. Sob as luzes de neon, longe engolidas na imagem e no sopro metálico da linha de trem, ele gira duas vezes e, pela segunda vez, insiste, nos olha por um longo tempo, nós, Chantal Akerman, que sem se esconder filma no meio do vagão. Balançando, o vagão faz a imagem balançar e os passageiros em pé como autômatos sonolentos. Os homens estão de mangas curtas e as mulheres usam vestidos leves, deve ser um dia de verão. O tempo passa entre duas estações. Então, a respiração metálica se vai com um último grito e a imagem para de balançar. As portas se abrem, deixando a imagem se recompor: os passageiros saem e outros os substituem, por sua vez embranquecidos em hologramas por causa das luzes de neon. No final deste balé estranhamente silencioso, envolto em um zumbido mecânico abafado, um homem de roupa amarela, muito lânguido e vistoso, para no meio e nos olha com seriedade, primeiro de lado e depois de frente, como se quebrasse o silêncio para nos mandar sair, e sem falar, contamina os outros passageiros que agora estão nos observando do fundo do vagão — alguns segundos suspensos no abundante grão da película representam uma eternidade. De repente, a rajada de ferro recomeça: o trem parte novamente e o homem de amarelo quase cai, ele havia esquecido que estava de pé; o burlesco neutraliza o efeito de seu olhar insistente. A imagem é retomada, mergulhando ainda mais nas entranhas invisíveis de Nova York. Uma garota negra de cintura fina se acomoda à esquerda e também nos olha um pouco. Depois de um tempo, voltamos à superfície, à rua, onde os nova-iorquinos apressados

se esparramam ao nosso redor como a água de um banho. O tempo passa um pouco mais neste banho. O barulho dos carros se mistura com a leitura em voz alta de uma carta escrita por uma mãe preocupada.

*

"Minha queridinha, acabei de receber sua carta depois de ter enviado uma no mesmo dia, perturbada por não ter notícias suas. Fico feliz em saber que você está bem. Que tudo se passe como você deseja. Desta vez, foi de carta em carta. Entendo que você está ocupada, mas isso não deve impedir você de me escrever, pois isto é tudo o que me resta. Pelo que você escreve, você não está pronta para ir para casa. Isto está ficando demorado, sinto sua falta. Neste domingo comemoramos o aniversário de (...) — toda a família estava lá, exceto você. Fizemos fotos, eu as enviarei assim que forem reveladas".

*

Chantal Akerman filmou *News from Home* em 1976: Nova York, suas ruas, plataformas e linhas de metrô, Manhattan, que finalmente desaparece na superfície da água como uma Atlântida e sempre implorando à mãe, uma carta após a outra. Por trás dela, já existe *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelas*, filmada dois anos antes, na idade impensável de 23 anos, uma obra-prima imediatamente reconhecida, e possível maldição: "Depois de *Jeanne Dielman*, o primeiro filme produzido normalmente, perdi a inocência e o medo ganhou terreno lentamente. Sorrateiramente. Às vezes ele me larga. E sinto-me leve, flutuo."³

O que fazer quando, com um filme perfeito, você reinventa o cinema aos 23 anos? Volte para Nova York, para voltar atrás. Volte

³ Chantal Akerman, *Autoportrait en cinéaste*, Éditions du Centre Georges Pompidou/Cahiers du cinéma, 2004, p. 60.

nos passos de uma primeira viagem, cinco anos antes, e rode um filme flutuante.

*

"No final de quanto tempo você começa a vê-la nesta rua, a senti-la, a deixar voar sua imaginação, mas não muito longe, para permanecer um pouco perto desta rua, depois dessa outra rua. E o tempo é o mesmo para todos? Alguns dizem que me pareceu longo, outros dizem que me pareceu curto, e outros não dizem nada. Quem está certo? Ninguém. Alguém deve estar certo? Talvez. Eu não sei. É cada um por si. Em geral, adicionamos o Deus para todos. Mas Deus não tem nada a ver com essa história."

4

*

Ela tinha 21 anos quando, no outono de 1971, se perdeu nas ruas de Nova York. Foi um tipo de fuga tardia que a fez deixar Bruxelas e seus pais para trás depois de uma breve passagem por Israel. Então, ela entrou em contato com Babette Mangolte, a conselho de Marcel Hanoun. Mangolte é nove anos mais velha, ela mesma deixou a Europa no ano anterior para fazer imagens aqui, impulsionada pela descoberta de um filme, *Wavelength*, que deu a Michael Snow o grande prêmio do festival Knokke-le-Zoute [NT: festival belga criado em 1949, pioneiro nos festivais internacionais de cinema experimental]. (*Wavelength*: um obstinado zoom de quarenta e cinco minutos em um loft no centro, para afogar você em uma imagem do mar). Com Mangolte, que dirigirá a fotografia de seus primeiros filmes de Nova York, depois de *Jeanne Dielman* e *News from Home*, Akerman anda pela cidade, vai ouvir Philip Glass e Charlemagne Palestine, descobre Brakhage, Warhol onde Hollis Frampton em "Anthology Film Archives", conhece Jonas Mekas e Annette Michelson. O primeiro filme que eles veem juntos é uma (segunda) revelação. Michael Snow, novamente: *La Région Centrale* (NT: obra

⁴ Ibid., p. 32.

experimental canadense de 1971, com três horas de duração, traz imagens rodados com câmera 16mm e movimentos comandados por um robô, poderia ser exibido com tempo estendido e durar até 24 horas de projeção], funciona em um loop naquele dia e eles o veem várias vezes, doze horas de mergulho livre apenas interrompidas aqui e ali para recuperar o fôlego com um cigarro. A primeira revelação foi *Pierrot le fou*, que mudou seus sonhos de escrever em Bruxelas para sonhos de filme: cega aos quinze.

*

"JLG [NT: Jean-Luc Godard], foi ele quem me fez mudar de ideia com sua linha da sorte. E Anna K., Jean-Paul Belmondo. Vamos, Alonzo. É, o mar se foi com o sol. Eu tinha quinze anos Eu gostei tanto deste filme que, em todos os outros filmes, quis encontrá-lo. Mas ele não estava lá. Fiquei assim cega pelo mar desaparecer com o sol por anos ...Eu não via nada. Então, lentamente, pouco a pouco, recuperei a visão, sem perder o sol ou o mar." ⁵

*

Pierrot le fou lhe ensinara que o cinema pode explodir tudo. Quase imediatamente, ela dirigiu seu primeiro filme, *Saute ma ville* [NT: *Exploda minha cidade*] filmado na cozinha dos pais, com franja e panturrilhas engraxadas com a graxa de sapato, godardiano, a se fazer explodir com gás no fogão. *A Região Central* mostra a ele o que o cinema pode fazer após a explosão, quando a câmera gira e traz em seu movimento todo o drama, todo o suspense que tínhamos sobre uma mentira reservada à narrativa e à figura humana. A partir desta segunda revelação, nascerão dois filmes em Nova York, menos inspirados do que o lançado pelo inumano western de Snow. Nada além de movimento: vertical (*Hotel Monterey*), horizontal (*La Chambre*). Nada além disso? O fluxo e refluxo de uma panorâmica preguiçosa em seu quarto na Spring

⁵ Ibid., p. 125

Street, a subida noturna a um hotel da Broadway, de andar em andar até o telhado invisível por um amanhecer cinzento? Nem tanto. Porque em *Snow*, a imagem é embebida inteiramente pelo movimento soberano da câmera, indiferente às últimas gesticulações do homem que luta (*Back and Forth*) [NT: filme de Snow de 1969, também conhecido como <--->] ou que morre (*Wavelength*).

Os filmes de Snow são os sonhos de máquinas que fazem a roda girar. Estes de Akerman são sonhos muito humanos, nascidos do balanço da máquina — só começamos a vê-los fechando os olhos. Em *La Chambre* nós sonhamos com ela sonhando com ela mesma, deitada como uma odalisca na luz branca que pulsa da janela, no exato centro das idas e vindas da máquina. Do filme *La Région Central*, ela adorava o suspense que fazia esperar o retorno do céu, o barulho no jardim enquanto esperava ser cegada novamente pelo azul. Aqui está o céu — sua aparência é sempre um milagre. (Uma garota cochila, uma garota come uma maçã, nada mais: nada menos que um milagre.) E simetricamente, seu desaparecimento é cada vez um luto, até que a máquina termine de deslizar para a esquerda e saia para a direita, onde desliza para a direita/esquerda novamente, para que o milagre aconteça outra vez, em seu leito com sua maçã.

*

Aparições milagrosas, desaparecimentos de luto. *La Chambre* e *Hotel Monterey* determinaram em 1972, com uma câmera emprestada de Yvonne Rainer e dinheiro roubado de um cinema pornô em que Akerman fez sua estreia, a química de seu cinema: intensidade irreal da passagem de corpos.

Cinema errante, nômade e vagabundo, isto tem se dito muito, e o clichê é a condição de ver o inverso de uma indiferença. Movimento constante: aqui todos estão de passagem, os corpos na frente da câmera, como o olhar que ela nos dá para os ver passar, mas no lugar da travessia, esses cruzamentos causam

choque elétrico. Nunca vimos um quarto antes de ver *La Chambre*, nunca andamos por corredores de um hotel antes daqueles do *Hotel Monterey*, nunca vimos a noite antes de *Tout une Nuit*. Nós já vimos alguém antes de assistir a um filme de Akerman? Os primeiros corpos do *Hotel Monterey* aparecem em miniaturas roubadas de um espelho; elas são vistas e ao mesmo tempo são mantidas longe da visão: pessoas liliputianas vivendo em uma parede, pequeno mundo autônomo com seu pedaço de céu escondido sob as luzes de neon do hotel. Gostaríamos de manter as imagens, mas já fomos a outro lugar, atraídos pelos elevadores, que fabricam a cada abertura, cada fechamento, novos milagres e novas lamentações. Akerman e Mangolte filmaram a vida transitória de um hotel para os menos favorecidos por 17 horas, do corredor até o telhado; o filme dura uma hora, não explica nada, deixa você ver, deixa você esperar (Mangolte: "As pessoas que estão lá, estão esperando. Estamos esperando com elas.") e, enquanto isso, levanta uma nuvem de perguntas tristes. Depois que a câmera saiu do quarto, o que o homem de gravata borboleta fez, rígido na cadeira como um boneco de cera? A menina grávida com as folhas de papel nos joelhos, rosto voltado para a janela, como um Vermeer, o que ela fez com as folhas — ou era um livro? As damas com suas peles e suas pequenas bolsas de couro e cigarros, se vestiam para sair, ou o lobby do hotel significa a sua saída? Por que não há ninguém nos andares superiores? E o homem de amarelo da estação de metrô de *News from Home*, quando desceu do vagão, saiu contando que foi filmado sem que alguém lhe dissesse nada? E a garota magra com seu vestido salmão, à esquerda? E as multidões congeladas nos eternos travellings ao longo do Oriente, ainda estão esperando?

A mulher de madrepérola, na manhã azul cobalto em Moscou?
"Ela não sabe que se tornou um pôster, a capa de um livro e

muitas outras coisas ... eu gostaria de tentar encontrá-la um dia. Eu imagino que ela sempre pega o ônibus na mesma hora”.⁶

*

Quanto a *Monterey Hotel*, ele não existe mais, mas o homem de cera, a garota grávida e as velhinhas continuam esperando dentro do filme que os eternizou, embalsamados ali como num diorama [NT: O termo "diorama" pode ser entendido como “cenas da vida real”, foi inventado por Louis Daguerre em 1822, para um tipo de maquete rotativa com bonecos e cenários e conta com tecidos de fundo e iluminação própria]. O mesmo vale para a mulher, tão bonita, da parada de ônibus no amanhecer azulado: é claro que ela sempre pega o ônibus na mesma hora, no Leste. O tempo não é o mesmo para todo mundo, mas os filmes de Akerman nos deram um tempo para compartilhar com eles, tempo elétrico, no hotel e na parada do ônibus, um tempo delimitado pelo milagre da aparência e o luto do desaparecimento que nos obriga a voltar a apagar o luto dentro do milagre, e assim por diante: “O cinema, para mim, faz parte da mesma fantasia que os drogados têm: viver momentos fora do tempo e tudo, em pura incandescência.”⁷

Nós nunca saímos dos filmes de Akerman, é preciso ficar lá a vida inteira (só sair para fumar um cigarro).

⁶ Ibid., p. 54

⁷ Citée par Desislava Kasarova, « Image, dispositif et réalité : Hotel Monterey de Chantal Akerman », sur www.horschamp.qc.ca