



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Larissa Veloso Assunção

**EU NÃO SINTO QUE PERTENÇO:
constelações da melancolia no cinema de Chantal Akerman e Jonas Mekas**

Recife
2020

Larissa Veloso Assunção

**EU NÃO SINTO QUE PERTENÇO:
constelações da melancolia no cinema de Chantal Akerman e Jonas Mekas**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Área de concentração: Comunicação

Orientador(a): Professora Doutora Ângela Freire Prysthon.

Recife
2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Assunção, Larissa Veloso.

EU NÃO SINTO QUE PERTENÇO: Constelações da melancolia no cinema de
Chantal Akerman e Jonas Mekas / Larissa Veloso Assunção. - Recife, 2020.
119 p.

Orientador(a): Angela Freire Prysthon

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de
Artes e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2020.
Inclui referências.

1. Cinema. 2. Espaço. 3. Paisagem. I. Prysthon, Angela Freire. (Orientação).
II. Título.

700 CDD (22.ed.)

Larissa Veloso Assunção

Eu não sinto que pertenço: constelações da melancolia no cinema de Chantal Akerman e
Jonas Mekas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Aprovada em: 29/07/2020

BANCA EXAMINADORA

Professora Doutora Ângela Freire Prysthon (Orientadora)

Universidade Federal de Pernambuco

Professora Doutora Nina Velasco e Cruz (Examinadora interna)

Universidade Federal de Pernambuco

Professora Doutora Mariana Arruda Carneiro da Cunha (Examinadora externa)

Universidade Federal de Pernambuco

Para todos aqueles que buscam, entre palavras e imagens, abrir caminhos.

AGRADECIMENTOS

A minha mãe e meu pai, Cláudia e Fernando, e a meu irmão, Victor, agradeço por todo incentivo, carinho, amor e pelo compartilhar dos dias. A minha avó Enísia (*in memoriam*), por tudo que não cabe em palavras mas sobretudo por estas, a que ela se dedicava como leitora e escritora, sendo inspiração constante. Aos queridos de minha família, entre primos, primas, tios e tias, por todos os encontros cheios de música e alegria. A Ana Julia, pela irmandade de vida e por todas as nossas risadas e conversas. A Letícia, pelo carinho e amizade todos esses anos. Aos professores e secretários do PPGCOM, por tornarem este caminho possível. Aos amigos todos que o mestrado me trouxe, bem como às nossas discussões e conversas que ampliaram em mim percepções de mundo. A João, Isadora, Cesar e Álvaro, pela amizade e por fazerem vislumbrar as inúmeras potências da pesquisa acadêmica. A Breno, Emilly e Lídia, pelas trocas e encontros. A Jyan, pela imensa parceria e amizade ao longo de toda esta pesquisa, bem como pelos encantamentos literários. A Juliana, por compartilhar deste percurso de perto. À minha orientadora e amiga, Ângela Prysthon, pelo aprendizado constante, pelo carinho e acolhida de sempre, bem como por seu olhar sensível ao mundo, às paisagens e às pequenas coisas, que tanto me ensina. A Nina Velasco, pelas contribuições valiosas na qualificação e por fazer da universidade um lugar de trocas e descobertas contínuas. A Mariana Cunha, pelas sugestões fundamentais na qualificação, bem como por toda generosidade e disposição no que fosse preciso. A Catarina Andrade, pela parceria de vida, incentivo e inspiração. Aos alunos e alunas da disciplina do estágio docência, pelas trocas enriquecedoras que despertaram em mim constante deslumbramento. Ao CNPq, pela concessão da bolsa para que esta pesquisa se realizasse. A Ipê, pelos e-mails luminosos em meio à madrugada. A Rosa, pelas conversas regadas a um cafezinho. A Dai, pela poesia e sensibilidade. A Analu, por estar perto mesmo que do outro lado do telefone. A todos que aqui mencionei, para os quais eu teria ainda muito mais a agradecer, bem como a todos aqueles que fazem parte de minha vida de alguma maneira. E, por fim, a Chantal Akerman e a Jonas Mekas, pelas potências e paisagens de seus filmes.

“(...) e depois isto:
ensaios de morar
onde melhor nos convém
experimentos de ajuste
do corpo à arquitetura
ligeiro desconforto
e desamparo infinito”

Ana Martins Marques

RESUMO

Esta pesquisa busca investigar sobre as atmosferas melancólicas e os modos pelos quais o espaço e a paisagem são engendrados nos cinemas de Chantal Akerman e de Jonas Mekas. No olhar comparado entre as duas filmografias, este trabalho tem como foco as questões ligadas ao deslocamento pelo espaço, às perambulações urbanas que ambos os cineastas realizam, bem como à sensação constante de não pertencimento que atravessa suas obras. Assim, a espacialidade se revela como eixo norteador da pesquisa, apontando para aproximações interdisciplinares entre cinema e arquitetura, por exemplo. Além disso, as investigações sobre os filmes se dão a partir da consideração sobre as materialidades dessas imagens, tendo como fio condutor de análise a noção de melancolia e suas reverberações estéticas nos espaços e paisagens registrados por estes cineastas.

Palavras-chave: Espaço; Paisagem; Cinema; Melancolia; Chantal Akerman; Jonas Mekas.

ABSTRACT

This research seeks to investigate the melancholic atmospheres and the ways in which space and landscape are created in the body of work of Chantal Akerman and Jonas Mekas. In this comparative look between the two filmographies, this work focuses on issues related to displacement through space, the urban wanderings that both filmmakers undertake, and the constant feeling of non-belonging that cross their works. Thus, spatiality is revealed as the guiding axis of the research, pointing to interdisciplinary approaches between cinema and architecture, for example. In addition, the investigations on the films are based on the consideration of the materialities of these images, having as a guiding thread of analysis the notion of melancholy and its aesthetic reverberations in the spaces and landscapes registered by these filmmakers.

Keywords: Space; Landscape; Cinema; Melancholy; Chantal Akerman; Jonas Mekas.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Os encontros de Anna (Chantal Akerman, 1978)	37
Figura 2 - Os encontros de Anna (Chantal Akerman, 1978)	37
Figura 3 - Os encontros de Anna (Chantal Akerman, 1978)	38
Figura 4 - Os encontros de Anna (Chantal Akerman, 1978)	38
Figura 5 - Walden: Diários, notas e esboços (Jonas Mekas, 1968).....	39
Figura 6 - Walden: Diários, notas e esboços (Jonas Mekas, 1968).....	39
Figura 7 - Walden: Diários, notas e esboços (Jonas Mekas, 1968).....	39
Figura 8 - Walden: Diários, notas e esboços (Jonas Mekas, 1968).....	39
Figura 9 - Walden: Diários, notas e esboços (Jonas Mekas, 1968).....	39
Figura 10 - Walden: Diários, notas e esboços (Jonas Mekas, 1968).....	39
Figura 11 - Monge junto ao mar (Caspar David Friedrich, 1809).....	41
Figura 12 - Tudo que o céu permite (Douglas Sirk, 1955).....	47
Figura 13 - O medo devora a alma (Rainer W. Fassbinder, 1974).....	47
Figura 14 - Jeanne Dielman (Chantal Akerman, 1975).....	55
Figura 15 - Jeanne Dielman (Chantal Akerman, 1975).....	55
Figura 16 - Toda uma noite (Chantal Akerman, 1982).....	56
Figura 17 - Toda uma noite (Chantal Akerman, 1982).....	56
Figura 18 - Descanso (Vilhelm Hammershøi, 1905).....	57
Figura 19 - O homem da mala (Chantal Akerman, 1984).....	57
Figura 20 - Eu, tu, ele, ela (Chantal Akerman, 1974).....	60
Figura 21 - Eu, tu, ele, ela (Chantal Akerman, 1974).....	60
Figura 22 - Walden: Diários, notas e esboços (Jonas Mekas, 1968)....	62
Figura 23 - Walden: Diários, notas e esboços (Jonas Mekas, 1968)....	62
Figura 24 - Ao caminhar entrevi lampejos de beleza (Jonas Mekas, 2000)....	64
Figura 25 - Ao caminhar entrevi lampejos de beleza (Jonas Mekas, 2000)....	64
Figura 26 - Ao caminhar entrevi lampejos de beleza (Jonas Mekas, 2000)....	64
Figura 27 - Ao caminhar entrevi lampejos de beleza (Jonas Mekas, 2000)....	64
Figura 28 - Deserto Vermelho (Michelangelo Antonioni, 1964)....	67
Figura 29 - Carte du pays de Tendre	68
Figura 30 - Os encontros de Anna (Chantal Akerman, 1978)	74
Figura 31 - Os encontros de Anna (Chantal Akerman, 1978)	74
Figura 32 - Lost, Lost, Lost (Jonas Mekas, 1976).....	83

Figura 33 - Lost, Lost, Lost (Jonas Mekas, 1976).....	83
Figura 34 - Notícias de casa (Chantal Akerman, 1977)	84
Figura 35 - Notícias de casa (Chantal Akerman, 1977)	84
Figura 36 - Notícias de casa (Chantal Akerman, 1977)	86
Figura 37 - Notícias de casa (Chantal Akerman, 1977)	86
Figura 38 - Walden: Diários, notas e esboços (Jonas Mekas, 1968)...	86
Figura 39 - Walden: Diários, notas e esboços (Jonas Mekas, 1968)...	86
Figura 40 - Walden: Diários, notas e esboços (Jonas Mekas, 1968)...	87
Figura 41 - Walden: Diários, notas e esboços (Jonas Mekas, 1968)...	87
Figura 42 - Notícias de ccasa (Chantal Akerman, 1977).....	89
Figura 43 - Notícias de ccasa (Chantal Akerman, 1977).....	89
Figura 44 - Lost, Lost, Lost (Jonas Mekas, 1976).....	90
Figura 45 - Lost, Lost, Lost (Jonas Mekas, 1976).....	90
Figura 46 - Não é um filme caseiro (Chantal Akerman, 2015)	97
Figura 47 - Não é um filme caseiro (Chantal Akerman, 2015)	97
Figura 48 - Reminiscências de uma viagem à Lituânia (Jonas Mekas, 1972).....	97
Figura 49 - Reminiscências de uma viagem à Lituânia (Jonas Mekas, 1972).....	97
Figura 50 - D'Est (Chantal Akerman, 1993)	99
Figura 51 - D'Est (Chantal Akerman, 1993)	99
Figura 52 - Reminiscências de uma viagem à Lituânia (Jonas Mekas, 1972).....	102
Figura 53 - Reminiscências de uma viagem à Lituânia (Jonas Mekas, 1972).....	102
Figura 54 - Reminiscências de uma viagem à Lituânia (Jonas Mekas, 1972).....	102
Figura 55 - Não é um filme caseiro (Chantal Akerman, 2015)	104
Figura 56 - Não é um filme caseiro (Chantal Akerman, 2015)	104
Figura 57 - Reminiscências de uma viagem à Lituânia (Jonas Mekas, 1972).....	105
Figura 58 - Reminiscências de uma viagem à Lituânia (Jonas Mekas, 1972).....	105
Figura 59 - Reminiscências de uma viagem à Lituânia (Jonas Mekas, 1972).....	106
Figura 60 - Reminiscências de uma viagem à Lituânia (Jonas Mekas, 1972).....	106
Figura 61 - Reminiscências de uma viagem à Lituânia (Jonas Mekas, 1972).....	106
Figura 62 - Não é um filme caseiro (Chantal Akerman, 2015)	107
Figura 63 - Reminiscências de uma viagem à Lituânia (Jonas Mekas, 1972).....	109
Figura 64 - Reminiscências de uma viagem à Lituânia (Jonas Mekas, 1972).....	109

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	13
2. IDAS E VINDAS.....	22
2.1 Caminhos metodológicos para uma abordagem comparada.....	22
3. O INFINITO DISTANCIAMENTO.....	30
3.1 Por uma estética da melancolia.....	32
3.2 Da casa ao mundo: o cinema como percurso háptico.....	45
3.2.1 A casa em Chantal Akerman	54
3.2.2 A casa em Jonas Mekas.....	61
3.3 Deslocamentos e errâncias na paisagem.....	66
4. O ESPAÇO COMO PERDA	76
4.1 Atmosferas melancólicas: a triste e distante Nova York.....	77
4.2 Do mundo à casa: fragmentos de memória/presenças fugidias.....	91
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	110
6. REFERÊNCIAS.....	114

1. INTRODUÇÃO

“Eu não sinto que pertenço... Estou apenas desconectada... De praticamente tudo”. É o que diz Chantal Akerman em seu filme *Là-Bas* (2006). Essa frase em específico tem atravessado toda minha trajetória acadêmica desde que iniciei minha pesquisa sobre o cinema desta realizadora belga, ainda na graduação. De fato, ela parece carregar consigo todo distanciamento que Akerman tem com qualquer possibilidade de pertencimento. Seja a pertença a sua casa natal, a seu país de origem, a sua identidade judaica. Nada parece permanecer enquanto sentido de vínculo, de lar. Entretanto, não se trata aqui de sua biografia. É em seu cinema, seus filmes e imagens que esse sentimento se reverbera. Ainda que nem sempre ela profira tão explicitamente comentários sobre essa ausência de conexão com o mundo, está lá. Nas paisagens urbanas sempre melancólicas, nas estadias passageiras de suas personagens pelas cidades, estações e quartos de hotéis. Pelos diálogos que, por vezes, se assemelham mais a monólogos. “De qualquer maneira, tem de se viver em algum lugar”, diz um homem com quem Anna, protagonista de um dos seus filmes, conversa num trem. É noite e eles observam as estações passarem através das janelas. Anna desce em Bruxelas, numa estação quase esvaziada. Tudo é passageiro, fugaz.

Trago aqui esses breves comentários porque me parece que eles são o ponto de partida e chegada de toda esta pesquisa. É o modo muito particular do cinema de Chantal Akerman na relação com os espaços que me instigou a pensar esta pesquisa a partir da sensação de não pertencimento e da atmosfera melancólica que atravessam suas personagens e sua filmografia como um todo. E ainda que entre suas obras mais aclamadas esteja *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), cuja protagonista se encontra majoritariamente no espaço fechado da casa, o cinema dela se faz no trânsito, na deriva. Seja de suas personagens ou dela própria, espécie de cineasta viajante. Assim, o foco do trabalho é pensar certa constelação da melancolia no percurso pelos espaços e paisagens, atentando para outras obras em que essa deriva pelo espaço é acionada de forma melancólica.

É desse modo que a obra do cineasta lituano Jonas Mekas surge, aqui, também enquanto corpus da pesquisa, a partir de um olhar comparado. “Eu sou uma pessoa deslocada, a caminho de casa. À procura do meu lar, repassando pedaços do passado, procurando por algum vestígio reconhecível do meu passado”, ele nos diz em seu filme *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (*Reminiscências de uma viagem à Lituânia*, 1972)¹. Também na obra de Mekas essa

¹ Quando citados pela primeira vez, os títulos dos filmes serão colocados no idioma original juntamente com a tradução entre parênteses. Nas demais menções, será utilizada apenas a versão traduzida.

atmosfera melancólica se faz presente, revelando em diversos momentos a sensação de não pertencimento e um olhar deslocado na relação com os espaços.

A obra de Chantal Akerman, vasta e diversa que é, engloba mais de 40 filmes entre curtas, médias e longas-metragens. Ela também percorre gêneros filmicos diversos, indo da ficção ao documentário - e tantas vezes borrando estas fronteiras -, bem como experimenta até mesmo, em alguns momentos, no universo dos musicais ou da comédia romântica. Tendo feito seu primeiro filme aos dezoito anos de idade, o curta *Saute ma ville (Exploda minha cidade, 1968)*, Akerman já trazia aí questões que seriam recorrentes em sua filmografia: o ambiente doméstico, a tensão entre corpo e espaço, a subversão da rotina a partir da explosão do gesto. O rigor com que a cineasta se dedicaria a suas imagens futuras já estavam lá, nesta primeira construção filmica. E é justamente o caráter sempre experimental de seus filmes que dificulta enquadrar sua obra em um gênero específico.

Com relação à obra de Jonas Mekas, trata-se toda ela de documentários. Sua filmografia é toda composta do que tantas vezes se chamou de filme-diário² ou filme ensaio, por conta do caráter epistolar de seus filmes, pela atenção ao universo doméstico e cotidiano, pela recusa às fórmulas e aos modelos hegemônicos de cinema. Ainda que por vezes seja tido como expoente do cinema experimental, também Mekas sempre escapa à facilidade de classificação. Seus registros documentais parecem mesmo sonhar outra realidade, como se criassem, a partir da reunião de registros do real, um mundo à parte. Mekas nunca cessou de filmar e de registrar a vida ocorrendo em seu entorno e é a partir dessas imagens que ele constrói suas obras, reunindo na montagem fragmentos de filmagens por vezes muito distantes no tempo, sem a intenção cronológica de encadeá-las linearmente.

Na obra de ambos, portanto, que questões surgem do deslocamento? Seja a deriva pela triste Nova York, seja o percurso pelo Leste Europeu, os anos no Brooklyn, a volta à Lituânia ou à Bélgica. Ruínas, passado, presente, melancolia, memória. O que está em curso é menos um deslocar-se por um espaço dado do que uma construção mesma de tal espacialidade a partir dessa deriva que deixa ver, a todo momento, uma atmosfera turva e distanciada de paisagens e cidades às quais eles não sentem pertencer. Esta pesquisa busca, portanto, discorrer sobre os filmes de Chantal Akerman e Jonas Mekas a partir das considerações estéticas sobre a melancolia e, também, sobre o modo como esses cineastas registram e empreendem seus deslocamentos.

² Para mais aprofundamento, ver catálogo do CCBB intitulado *Jonas Mekas*, todo dedicado ao cineasta, em especial o texto *O filme-diário* (p. 131-142), transcrição da palestra realizada por ele a respeito do lançamento de seu filme *Reminiscências de uma viagem à Lituânia* (1972).

Além disso, tanto Akerman quanto Mekas são considerados figuras centrais na história do cinema experimental, no modo rigoroso e ao mesmo tempo fluido de lidar com a imagem, com o registro filmico. Ambos se dedicam ao cinema como forma de vida, como se fosse essa uma questão indispensável. Por isso o constante experimentalismo e a recusa, por vezes, do que se propõe a enquadrá-los em classificações - a exemplo da resistência que Akerman tinha com ser chamada de cineasta feminista ou cineasta lésbica, ao que ela via com receio pela tendência à essencialização de sua maneira de fazer filmes unicamente a partir dessas categorias. Não se trata, portanto, tão somente de registrar imagens ou de criar uma ficção narrativa. Antes, a obra de ambos passa pelo reconhecimento do cinema enquanto arquitetura habitável, enquanto criadora mesmo de mundos.

Os dois cineastas são de origem judaica, ainda que essa também seja uma espécie de identificação escorregadia, pelo modo como eles inserem tal questão transversalmente, nunca como um tema à parte. A mãe de Chantal, Natalia Akerman, era polonesa. Sobrevivente do Holocausto, em cujos campos de concentração os avós de Chantal foram mortos, Natalia saiu da Polônia em meio à ocupação nazista e se exila na Bélgica, onde a cineasta nascera. No filme *Là-Bas*, cuja frase que abre esta introdução é proferida por Akerman - “eu não sinto que pertenço” - a cineasta se encontra em Israel. Essa ida ao país, contudo, não oferece a ela o conforto de uma pertença. Ainda que teça comentários sobre a relação de sua identidade judaica com o nome de alguma rua de Tel Aviv, ao dizer que uma delas tem o nome de um profeta judeu e também de seu avô, por exemplo, Akerman não reclama para si o vínculo com aquele lugar. Ao contrário, ela quase não sai do apartamento, em que tudo se coloca como inacessível, inconcluso.

Ela diz que toma notas em seu caderno, mas que o perdera num cinema. Não vai buscá-lo. Por falta de desejo ou, como ela confessa, por um “desejo paralisado”. Ela ouve no rádio um poema em alemão, o traduz para o hebraico e diz não entender nem em um idioma nem em outro, embora intua que se trata de um poema bonito. Ao telefone, diz que falara com sua mãe, que tinha voltado do México, em relato de seu cansaço da viagem. “Quem não se sentiria cansado depois de uma viagem dessas?”. “Sim”, ao que a mãe responde. E seguem seus relatos dos afazeres cotidianos, de seu mal estar, do preparo de um arroz com cenouras, de uma ida à praia.

“Nas minhas anotações, trato do tempo e do espaço, do criar raízes no espaço. Que eu entendo. Naquela boa padaria na rua Yehouda, também não vi esse pão. Talvez eles saibam onde eu posso encontrar. (...) Ontem saí, vi pessoas, algumas que eu conhecia, outras não. E todo mundo quer mudar o mundo. (...) Vou até a rua Yonah Havani. Eu não me perco. Eu assisto

TV, o canal francês. Durmo. Me levanto. O homem com as plantas já está no terraço. (...) Acho que as plantas não crescem tão rápido em Israel. Mas você nunca sabe. Minha prima está indo para Paris hoje. É uma pena. Eu gosto de morar perto dela. É como se ela soubesse viver. ‘Venha com mais frequência’, ele sempre me diz. Sim. Eu gosto de estar aqui. Por quê? Por tudo. Por nada. Algo no ar. Algo em mim” (Là-Bas, 2006), ela diz.

Depois, Akerman vislumbra como teria sido sua infância caso tivesse nascido em Israel, ao que ela supõe que teria brincado à rua junto com outras crianças, que sua mãe não teria tido medo em deixá-la sair, ao contrário de sua infância em Bruxelas, em que costumava ficar em casa. “Olhando pela janela, me voltei sobre mim mesma. Aqui, eu teria corrido, eu teria gritado. (...) Agora estou acostumada a olhar pela janela. Olho e me volto sobre mim mesma. (...) Agora estou aqui em Israel. Estou em um apartamento que não é meu. E devoro tudo o que a proprietária deixou na geladeira. Não saio. Fecho as cortinas. Eu escrevo. Bem, um pouco. Na verdade, começo lendo livros muito complicados e tomo notas. Eu ouço barulhos na rua. Eu estou em Tel Aviv” (Là-Bas, 2006).

Esta espécie de compromisso com o que é dito menor, com o cotidiano e os vislumbres de paisagens, por exemplo, é também o que se faz presente na obra de Jonas Mekas. Em seus filmes a questão judaica não surge como tema principal, mas está sempre atravessando suas imagens e narrações, o modo como Mekas concebe seu cinema. Nascido em 1922 em Semeniskiai, uma pequena vila no nordeste da Lituânia, Mekas se vê obrigado a fugir de seu país natal por causa da perseguição nazista aos judeus. Em 1949, ele e o irmão chegam aos Estados Unidos, mais especificamente à comunidade de imigrantes do Brooklyn, em Nova York. Assim que chegam, eles adquirem uma câmera Bolex 16mm, com a qual Mekas passa a registrar toda sorte de pequenos eventos, reuniões da comunidade, paisagens, ruas, cenas domésticas.

Para além do trabalho como cineasta - reconhecido como um dos pioneiros e mais importantes do cinema experimental americano -, Mekas também se dedicou à poesia, à crítica de cinema e ao desenvolvimento da Anthology Film Archives, instituição de preservação e estudo do cinema experimental - a qual Chantal Akerman frequentou na sua ida à Nova York nos anos 1970. Assim como Mekas, ela não esteve restrita apenas ao cinema, cujos trabalhos também englobam obras literárias, instalações e exposições, por exemplo. Assim, apesar do olhar atento à materialidade das imagens fazer parte desta pesquisa, o foco não será a análise de tais características enquanto marcas ou expressões de determinado estilo ou período do cinema experimental a que estes cineastas se vinculam, mas a discussão tem como ponto de partida justamente o caráter experimental no que ele aponta sobre outros temas, mais

transdisciplinares, como o faz Giuliana Bruno (2018) quando vincula o cinema à arquitetura, ou a busca pelas atmosferas da melancolia, a partir de Hans Ulrich Gumbrecht (2014), Laura Marks (2019) e Jacky Bowring (2016), por exemplo.

Este caráter de notas, como Akerman falara em seu filme *Là-Bas*, se faz ver também nos filmes de Mekas. À semelhança do “eu não sinto que pertenço” da cineasta belga, Mekas afirma sua ausência de sentido de pertencimento no título de um de seus livros, por exemplo: *I had nowhere to go* (1991), uma coleção de relatos e notas, comentários sobre sua família, fragmentos de memória. É justamente a partir deste desgarramento com o lugar – ao mesmo tempo aliado a um constante fascínio com o mínimo, com o cotidiano – que Mekas irá tecer suas imagens e seus textos. É justamente no trânsito, no ir de um lugar a outro que o cineasta registra toda uma série de pequenos detalhes, espaços, interiores, vislumbres de paisagens. Em seu filme *Walden: Diaries, notes and sketches* (*Diários, notas e esboços*, 1969), o próprio título evoca o caráter de notas que esses registros possuem, bem como faz menção à obra de Henry David Thoreau em suas deambulações e derivas pelas paisagens.

“Chega o outono com vento frio”, “obras na rua”, “violenta irrupção da polícia na Times Square”, “mórbidos dias de Nova York e melancolia”, “um dia como outro qualquer”, “lituanos dançaram até o amanhecer”. São, todos esses, alguns dos intertítulos que surgem ao longo de *Walden*. Essas notas sobre pequenos eventos diários, alguma movimentação ou protesto nas ruas, um passeio com os amigos e cenas de inverno, por exemplo, vão compondo o filme em seu caráter de fragmento. Ao que ele constantemente relembraria a fragilidade do registro filmico e da própria passagem do tempo: “E agora, querido espectador, enquanto está sentado e enquanto observa e enquanto a vida, lá fora nas ruas, ainda corre... Talvez um pouco mais devagar, mas ainda correndo em inércia... Apenas observe essas imagens. Nada de muito grandioso se sucede. As imagens passam, sem tragédia, sem drama, sem suspense. Apenas imagens, para mim e alguns mais. Não se é obrigado a observar, ninguém é obrigado. Mas se apetece a alguém, ele pode simplesmente sentar-se e observar essas imagens... as quais, suponho, já que a vida continua, não permanecerão aqui por muito tempo. Já não haverá pacíficas cidades à beira do oceano, não haverá. Não haverá barcos pela manhã, e talvez nem mesmo árvores, nem flores, pelo menos, não em tanta abundância. Walden, este é Walden, o que veem...” (*Walden*, 1969). Em outro momento do filme, Mekas se pergunta: “Estou realmente perdendo vagarosamente tudo que trouxe comigo do exterior?” (*Walden*, 1969).

Esta espécie de perda, constantemente anunciada nos filmes de Chantal Akerman e Jonas Mekas, se mostra em suas obras não apenas enquanto falas proferidas explicitamente, mas se colocam enquanto dimensão atmosférica a percorrer suas imagens, memórias e

paisagens. A melancolia, portanto, como se fosse uma sorte de clima a tecer o tom dos registros que esses cineastas fazem do mundo. Registros que não visam capturar da dita realidade o que a faz ser “tal qual é”, mas apreender da realidade um vislumbre a ser transformado pelo cinema, um mundo tornado imagem – ou a imagem do cinema tornada um mundo à parte, habitado tanto por estes realizadores, que por vezes parecem viver mais dentro delas do que fora – “Vivo, logo faço filmes. Faço filmes, logo vivo. Luz. Movimento. Faço filmes caseiros... logo vivo. Vivo... Logo faço filmes caseiros...”, diz Mekas – quanto por nós, espectadores, que percorremos tais imagens.

Sobre a melancolia, Jacky Bowring (2016) nos diz: “Na raiz da melancolia está uma consideração amorosa pelo que está perdido, ou pela perda iminente de um objeto, uma paisagem, um momento” (BOWRING, 2016, p. 38, tradução nossa)³. E a autora continua, ainda, a discorrer sobre a relação entre esse amor pela perda, constitutiva do sentimento melancólico, com os registros de imagens, a exemplo da fotografia, ao que ela cita Roland Barthes quando este pontua que

De um corpo real, que estava lá, procedem radiações que finalmente me tocam... a fotografia do ser desaparecido, como diz Sontag, me tocará como os raios atrasados de uma estrela. Uma espécie de cordão umbilical liga o corpo da coisa fotografada ao meu olhar: a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que compartilho com quem foi fotografado (BARTHES apud BOWRING, 2016, p. 39, tradução nossa)⁴.

É justamente essa melancolia vinculada a um caráter material das imagens que aqui nos interessa. A fisicalidade do cinema, *a pele do filme*, como intitula o livro de Laura Marks (2000), é o meio através do qual esta dissertação se constrói. Embora seja necessário pontuar as diferenças formais entre ambos os cineastas, é possível pensar suas obras de maneira conjunta a partir desse olhar para a materialidade do espaço, para a melancolia do não pertencimento. Os filmes de Mekas, por vezes, deixam ver essa espécie de dilaceração do sentimento de ser estrangeiro e da casa enquanto lugar impossível. Ambos são artistas preocupados com os espaços e as paisagens. Uma espacialidade que não se constitui apenas enquanto pano de fundo, mas se revela central no modo como eles vivenciam o mundo. Seja em obras ficcionais ou documentais - ainda que essas fronteiras por vezes se tornem menos distintas - há neste

³ “At the very root of melancholy is a loving regard for what is lost, or for impending loss, of an object, a landscape, a moment”.

⁴ “From a real body, which was there, proceed radiations which ultimately touch me ... the photograph of the missing being, as Sontag says, will touch me like the delayed rays of a star. A sort of umbilical cord links the body of the photographed thing to my gaze: light, though impalpable, is here a carnal medium, a skin I share with anyone who has been photographed”.

deslocamento e deriva um modo muito particular de experimentar os espaços, revelando constantemente uma face melancólica do percurso urbano.

Em *News from home (Notícias de casa, 1977)*, por exemplo, a Nova York de Chantal Akerman é tecida a partir das memórias, da leitura das cartas, do afeto e da distância. Ao mesmo tempo em que a Nova York de Mekas, em filmes como *Lost, Lost, Lost (1976)*, vai sendo construída a partir desse olhar estrangeiro. Há algo perpassando esses relatos que é uma construção imagética de um certo sentimento. São filmes cujas imagens persistem para além da lembrança do filme enquanto encadeamento linear da narrativa, mas persistem enquanto sensibilidade estética de um olhar sobre o mundo, sobre a cidade, sobre a perambulação. São imagens que persistem e que parecem querer dizer algo. Pequenas coleções de imagens mentais que se formam. Não é na busca de seu significado que encontraremos a resposta. Antes, é no encontro, no colocar junto das obras para com isso fazer ver outra imagem. Fugidia, sim, que logo some para depois tornar a aparecer.

É nesse sentido que o conceito de constelação, a partir de Walter Benjamin (1984), nos parece essencial do ponto de vista metodológico, pelo modo com que Benjamin concebe um olhar que, ao invés da busca por um sentido que se suporia oculto nas obras, visa a revelação de uma imagem. Imagem justamente no que esta tem de múltiplo, de possibilidades de leitura. Não haveria, portanto, um direcionamento causal que explicasse uma obra a partir da revelação hermenêutica de seu sentido último, mas seria justamente a partir da reunião de elementos por vezes díspares, e/ou aparentemente não relacionados, que juntos fariam emergir a imagem de um significado que só se torna possível no trabalho constelar do pesquisador. Aquilo que, de início às escondidas da vista, se faz ver quando da reunião desses elementos. Assim, esta pesquisa visa se debruçar sobre os filmes de Akerman e Mekas como fossem eles elementos de uma constelação. Por vezes tão diversos, outrora tão próximos; há, nos filmes e paisagens de ambos, uma melancolia que se faz vez enquanto imagem possível. Esta melancolia irremediável que marca seus percursos pelos espaços e paisagens.

No gesto de escrever sobre os filmes, retorno novamente a Walter Benjamin quando este nos diz que as palavras “batem no real com martelinhos até que (...) dele tenham extraído a imagem” (BENJAMIN, 1987, p. 203). E completa ainda afirmado que “a escrita (...) é um esconderijo incomparável de imagens” (BENJAMIN, 1987, p. 207). Uma compreensão do gesto da palavra não como oposto ao da imagem, mas justamente vislumbrando nesse gesto sua potência criadora. A escrita que não é explicativa do real mas, antes, guardadora destas imagens, assegurando-lhes o esconderijo do qual, postas em palavras, estas imagens se fazem ver. Tomo como ponto de partida, portanto, essa consideração de Benjamin no que acredito ser o trabalho

da escrita – seja este artístico ou acadêmico, científico: não almejar a compreensão derradeira a partir da explanação pela palavra, mas buscar o gesto de extrair do real estas imagens escondidas. Para além de intenções interpretativas definitivas, o que se intenta neste trabalho ao discorrer sobre os filmes destes cineastas é a construção mesma de um percurso, de um caminho no qual as considerações sobre as obras façam ver essas imagens. Fugazes, passageiras, melancólicas, emotivas, potentes.

A dissertação, assim, se divide em duas partes. A primeira, intitulada “O infinito distanciamento”, se debruça mais especificamente sobre o conceito de melancolia, como discutido por Laura Marks (2019) e Jacky Bowring (2016). Ou seja, para além do tratamento psicanalítico que o termo possui, pensar a melancolia e suas reverberações no campo da estética. Nesta parte do trabalho, também discorro sobre a relação entre cinema, espaço e paisagem, apresentando já de modo mais panorâmico o modo como essas questões aparecem na filmografia de ambos os cineastas. O foco, ao longo dos subcapítulos, será a discussão sobre a ligação entre cinema e arquitetura a partir de autores como Giuliana Bruno (2018), bem como da dinâmica do espaço doméstico e do modo como a casa é pensada nos filmes pela chave do não pertencimento e da *homelessness*, do sentimento de não ter um lar. O último subcapítulo, como gancho para a discussão seguinte sobre as atmosferas melancólicas no espaço, discute mais especificamente sobre o conceito de paisagem.

Já a segunda parte, “O espaço como perda”, trata mais diretamente dos modos pelos quais a atmosfera melancólica no percurso pelos espaços aparece nos filmes de Akerman e Mekas, e de que maneira elas se materializam nessas imagens e registros. O primeiro subcapítulo discorre sobre a relação dos cineastas com a paisagem de Nova York e a melancolia que marca seus percursos pela cidade estadunidense. O segundo e último subcapítulo se debruça sobre a volta à casa e a relação fissurada do registro documental e de uma memória anunciada sempre como fragmentária, incompleta. O espaço, novamente, como revelador dessas questões.

Nesta pesquisa, portanto, nos interessa refletir sobre as imagens considerando suas materialidades. A paisagem, assim, será pensada a partir da noção de *stimmung*, de Hans Ulrich Gumbrecht (2014), ou seja: levando-se em conta certa ambiência que tais paisagens evocam. O conceito, que entre outros termos pode ser traduzido como atmosfera, nos parece frutífero para pensar certas recorrências paisagísticas nesses filmes. Vislumbro, portanto, uma aproximação entre as noções benjaminianas de constelação com a maneira com a qual Gumbrecht (2014) defende a pesquisa na área das Artes e Humanidades: tendo em vista não apenas a busca do sentido último de uma obra, mas de toda sorte de elementos formais que, para além do

significado, operam na experiência estética enquanto sensibilidade material. A qualidade do que, não sendo apenas significado, nos toca como uma espécie de clima atmosférico.

As premissas deste trabalho, assim, partem das considerações de Giuliana Bruno (2018) sobre o espaço no cinema. No livro *Atlas of emotion*, a autora considera a arquitetura como estando diretamente ligada à experiência filmica. O percurso pelos espaços, a dinâmica do caminhar, a fragmentação do olhar tudo que é intrínseco ao se deslocar por um conjunto arquitetônico também é reivindicado como próprio da espectatorialidade do cinema. Em outras palavras, nos deixamos levar pelas emoções – a razão do título – através das imagens, cidades e paisagens que o cinema nos oferece. Menos do que espectadores estáticos, Giuliana Bruno fala de um caráter viajante em todos aqueles que assistem filmes. Ora, não percorremos de fato as ruas escuras de uma cidade num filme *noir*? Não sentimos mesmo a vastidão de um deserto como se nós mesmos estivéssemos ali, do outro lado da tela? Não guardamos conosco lembranças de cidades que nunca visitamos, mas com as quais temos tanta familiaridade?

Por fim, como nos fala Denilson Lopes (2012) em seu livro *No coração do mundo*, é a partir das imagens que “insistiram em ficar um pouco mais” que algo parece estar em vias de insurgir. Seja uma frase, um breve caminho ou toda uma cartografia. Imagens, estas ainda são um mistério e nunca cessam de nos inquietar, de nos instigar a pensar o mundo a partir delas e de compreendê-las como construtora de mundos. “Pensava que cada vez que filmava algo diferente, eu filmava outra coisa. Mas não era assim. Não era sempre ‘outra coisa’. Eu voltava aos mesmos assuntos, às mesmas imagens ou fontes de imagens”, nos diz Jonas Mekas (1972, p. 132). Acredito que o mesmo pode ser pensado sobre a obra de Chantal Akerman. Por mais que seus filmes, por vezes, pareçam dizer de coisas tão diferentes – a perambulação solitária de uma cineasta, os pequenos dramas amorosos de um casal em Paris, a rotina incessante de uma dona de casa em Bruxelas – todos parecem apontar, no fim e pensados em conjunto, a uma emoção que habita todos esses filmes. Em todos eles, o “nada” sobre o qual Akerman disse que era o seu cinema. Aquela “dor infinita” que cada um de seus filmes, à sua maneira, faz revelar.

2. IDAS E VINDAS

2.1 Caminhos metodológicos para uma abordagem comparada

Quando Susan Sontag, em *Contra a interpretação*, diz que a interpretação “constitui uma violação da arte”, pois toma essa arte como um “artigo de uso, a ser encaixado num esquema mental de categorias” (SONTAG, 1987, p. 19), a ensaísta e escritora americana revela um incômodo, nos estudos da arte – e em especial aqueles do campo da literatura –, a respeito de certas análises de obras que almejam unicamente o desvelamento de um sentido original, que buscam a interpretação do que se quis dizer com tal obra, numa tendência que, segundo ela, “torna o conteúdo essencial e a forma acessória” (SONTAG, 1987, p. 12). Ao contrário desse modo de análise, que a autora enxerga como sendo uma herança ocidental que remonta desde os gregos, com a arte entendida enquanto mimese, representação de uma realidade, Sontag sugere que cada vez mais necessária em nossos dias é uma “maior atenção à forma na arte” (SONTAG, 1987, p. 21).

Desse modo, tomo o comentário de Sontag a respeito da interpretação de uma obra para discorrer sobre a metodologia desta pesquisa acadêmica. Antes de ser uma fórmula a ser aplicável como um “artigo de uso”, o percurso metodológico é algo que se descobre ao longo do processo. No desenrolar desta pesquisa, contudo, e na busca de abordagens metodológicas possíveis, sempre ficava uma angústia e certo sentimento de insuficiência. Nada parecia dar conta do que era possível ser feito, dito e pensado sobre a obra de Chantal Akerman. Como falar de sua obra partir de outro olhar? Se algumas abordagens recuperadas e recentemente em voga na área de Comunicação, como o projeto warburguiano do Atlas, por exemplo, se revelaram em um primeiro momento fascinantes, por outro, se mostraram incompatíveis com o que eu intuía querer dizer e com o que, embora nunca delineado, sempre se esboçava quando irrompiam na memória as imagens de seus filmes.

Mas me interessava, sobretudo, a busca de um pensamento em conjunto. Seja na bibliografia que desse conta da interdisciplinaridade possível de ser pensada a partir do cinema de Akerman, como também de outras filmografias que, menos do que simplesmente compartilhar aspectos estilísticos semelhantes, se mostravam atravessadas por uma atmosfera melancólica na relação com os espaços e as paisagens. Foi nesse sentido, portanto, que a obra de Jonas Mekas me pareceu enriquecedora para ser pensada juntamente com a de Akerman. De que maneira, contudo, falar de dois realizadores com obras tão diversas e, à princípio, distantes? Chantal Akerman é uma cineasta de planos longos e fixos, cuja câmera quase todo o tempo se mantém rígida. Mekas, ao contrário, está sempre com a câmera em mãos. Suas imagens são

trêmulas, fugidias, por vezes passam tão rapidamente que mal vemos o que se colocou diante de nossos olhares. Em outros pontos, contudo, suas obras se aproximam. Ambos são cineastas cuja relação com o espaço, a paisagem e a cidade se revela como aspecto fundamental. Constantemente vemos personagens – ou os próprios realizadores – em deslocamento. Esse impulso errático é central para o modo como os dois concebem suas obras.

Além disso, tanto em Akerman quanto em Mekas a situação de deslocado e a sensação de não pertencimento se fazem presentes em suas filmografias como um todo. Jonas Mekas por ter vivido ele próprio a situação de exilado, de pessoa deslocada. Com relação a Chantal Akerman, sua mãe que vivera a condição de exílio. De origem judaica, Natalia Akerman fora levada ao campo de concentração nazista de Auschwitz. Sendo uma sobrevivente de “lá” – maneira pela qual se referia ao local de extermínio – fugira da Polônia para a Bélgica, onde nasceu Chantal, nunca mais retornando a seu país de origem.

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 (LEANDRO, 2010, p. 97).

De tal maneira que esse sentimento de ser arrancado do próprio lar é algo que permeia a produção de ambos, por mais diversos que sejam seus filmes uns dos outros. Essa relação com o espaço a partir do não pertencimento é o que constitui o foco de análise deste trabalho. Uma de minhas preocupações, contudo, era a de que tanto Akerman quanto Mekas são cineastas cuja fortuna crítica é bastante ampla. São realizadores cujas obras já foram amplamente discutidas e teorizadas – seja em catálogos de mostras, artigos, dissertações e teses. Como, então, dizer algo que não soe apenas uma repetição do que já foi dito? Nesse sentido, o comentário de Giuliana Bruno (2018) sobre uma das preocupações de seu livro *Atlas of emotion* me pareceu justificar também o intuito desta pesquisa.

Embora eu esteja ciente de que, consideradas singularmente, minhas descobertas podem não representar novas descobertas para especialistas nos campos específicos que atravesso, ouso esperar que algo possa ser obtido, transdisciplinarmente, a partir de uma premissa cinematográfica mobilizada (BRUNO, 2018, p. 19, tradução nossa)⁵.

Ou seja, se discorrer sobre a obra desses cineastas isoladamente não me parecia apontar para algo de novo, o pensamento em conjunto de seus filmes, contudo, possibilitou olhá-los a partir de outra perspectiva. É nesse sentido que o entendimento da autora sobre o caráter

⁵ “While I am aware that, taken singularly, my findings may not represent new discoveries for experts in the particular fields I traverse, I dare hope that something may be gained, transdisciplinarily, from a mobilized cinematic ‘premise’”

transdisciplinar de seu livro parece ressoar também com o que Mariana Souto (2016) discute no capítulo metodológico de sua tese. Ela nos diz:

É preciso esclarecer que não entendemos a comparação apenas como um método – não se trata simplesmente de um procedimento para responder a determinada questão de pesquisa, mas de uma perspectiva que influencia na formulação mesma das perguntas. Ela é uma premissa sobre a qual se assenta o estudo: o entendimento de que as obras estão sempre em relações de alteridade com outras e que interessa ao pesquisador não apenas seu exame profundo, mas observar de que maneira um texto está situado no mundo, que companheiros encontra, como conversa com seus contemporâneos, com seus antecedentes, como prefigura um porvir (SOUTO, 2016, p. 27).

Assim, a perspectiva comparada surgiu como possibilidade de abordagem nesta pesquisa. Aproximar as obras de Chantal Akerman e Jonas Mekas não apenas para responder determinadas perguntas mas, como aponta Mariana Souto, para a formulação mesma de tais questões, visto que “a maneira mesma de classificar as coisas determina o conhecimento que temos delas” (ABREU apud SOUTO, 2016, p. 18). Ambos são cineastas de origem judaica cujas obras são atravessadas por deslocamentos, errâncias e por um olhar sobre mundo que revela sempre um distanciamento, uma não pertença. De que modo, portanto, ler os espaços nesses filmes? O cotidiano, a casa, as ruas, as paisagens. É no olhar de uma obra através de outra que essas questões se delineiam mais visivelmente. Pensando um olhar comparado no cinema, Souto (2016) se utiliza do conceito de constelação, a partir de Walter Benjamin, para compor um percurso metodológico que compreende certa liberdade do pesquisador na associação entre as obras.

Em *Origem do drama barroco alemão*, Benjamin (1984) assume uma tomada de posição epistemológica diante do que seria a tarefa do filósofo. Ele busca um olhar às coisas que ao mesmo tempo em que represente as ideias ou faça revelar “a verdade”, não perca de vista a materialidade do mundo, um olhar imanente aos objetos de estudo. Benjamin recusa o olhar científico que acredita descobrir uma verdade a partir da soma de conhecimentos acumulados sobre determinado objeto. Por isso a diferenciação que ele faz entre verdade e saber. Se com relação a este último haveria uma espécie de “posse”, em que o sujeito se diria possuído de determinado saber sobre algo, a verdade, ao contrário, não seria passível de aquisição, visto que só poderia ser revelada como lampejo, breve aparição. A tarefa do filósofo, portanto, seria não a do “desnudamento [da verdade], que aniquila o segredo, mas revelação, que lhe faz justiça” (BENJAMIN, 1984, p. 53).

Embora as formulações de Benjamin por vezes se mostrem de difícil compreensão, sua defesa pela ideia de revelação – em oposição ao desnudamento – soa como uma crença na inesgotabilidade de olhares sobre determinado objeto. Não há uma última palavra a ser dita

sobre algo que, uma vez desnudado seu segredo, faz daquele que o encontrou “dono” de seu saber. Ao contrário, Benjamin chama àquele que investiga os fenômenos do mundo a uma espécie de constante encantamento, em que o encontro com a verdade das coisas se daria sempre de maneira fugidia, como um “incêndio”, uma chama que faz ver algo e que tão logo desaparece. Benjamin recusa, portanto, um olhar que é simplesmente de classificação. O interesse do autor no drama barroco alemão, por exemplo, não é elencar suas características e encaixá-lo dentro de um estilo específico ou de um determinado movimento historiográfico da arte, mas, a partir de um olhar para a materialidade e imanência de suas estruturas, interromper o fluxo contínuo da história e fazer o drama surgir enquanto “ideia”. Nesse sentido, não é um saber desvendado, mas uma espécie de fagulha.

A metáfora, (...) usada por Benjamin (1984), ajuda-nos a pensar os conjuntos em termos de imagem. Benjamin opõe as constelações a um pensamento que visa à concatenação e à progressão linear; elas se dão na forma de uma rede. (...) À maneira do observador de estrelas, cabe ao colecionador contemplar elementos que se destacam e ver que ligações poderiam ser estabelecidas entre os pontos. A leitura constelar se caracteriza pela liberdade de estabelecer ligações entre partes dispersas (SOUTO, 2016, p. 35).

Busco uma aproximação, portanto, com o conceito de constelação de Benjamin na constituição desta pesquisa. Desse modo, os filmes são pensados como pontos que se relacionam e formam uma imagem mais ampla. Revelam uma “ideia”, mas não como algo que existe *a priori*. “As ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas. O que quer dizer, antes de mais nada, que as ideias não são nem os conceitos dessas coisas, nem as suas leis” (BENJAMIN, 1984, p. 56). Ao pontuar a inexistência de uma categoria ou lei *a priori* que explique ou justifique uma obra, Benjamin reivindica para esta uma vida que não se esgota na leitura que dela se faz categoricamente. Para o autor, o drama barroco alemão não o interessa como *exemplo* de um período artístico específico, mas justamente por aquilo que, na estrutura mesma do drama – e a despeito de uma leitura historiográfica – está ainda vivo no presente.

É desse modo que vislumbro aqui, portanto, uma aproximação da constelação benjaminiana com as ideias desenvolvidas por Gumbrecht (2014) em seu livro *Atmosfera, ambiência, Stimmung*. O autor reivindica, para o campo das Artes e Humanidades, um tipo de leitura sobre as obras – em especial a literatura, sobre a qual ele discorre – que não esteja à procura apenas de seus significados e argumentos, numa tendência que, segundo ele, “parece procurar libertar o conteúdo ideacional das entediantes complexidades da forma” (GUMBRECHT, 2014, p. 25). Ao contrário dessa perspectiva, Gumbrecht aponta para o que

ele chama de “uma leitura voltada para o *Stimmung*”, que seria uma espécie de procura, no contato com as obras, de suas ambiências e atmosferas.

Desconfiado do que o termo “método” por vezes acarreta, por pressupor “uma ‘trilha’ ou ‘caminho’ preestabelecido” (GUMBRECHT, 2014, p. 28), o autor defende uma espécie de “pensamento constraintuitivo”, que não estaria subjugado às “normas da racionalidade”. À semelhança de Benjamin (1984) – que apesar de buscar as ideias por detrás dos fenômenos, não acreditava na existência destas *a priori* ou independente daqueles – Gumbrecht defende um olhar atento à materialidade das obras de tal modo que o conteúdo não pode ser extraído à despeito da forma mas, ao contrário, são justamente as escolhas estéticas e formais das obras, suas ambiências e atmosferas, que fazem revelar um conteúdo inseparável de si mesma. Assim como Benjamin, em Gumbrecht há uma aproximação entre a dimensão estética e certa condição histórica ou cultural.

Aquilo que distingue a leitura voltada para o *Stimmung* de outros modos de interpretação literárias – em muitos casos – é uma ausência da distinção entre a experiência estética e a experiência histórica. A leitura que Vossler faz das obras espanholas do século XVII torna presente um momento do passado. Esse passado-tornado-presente se define no seu caráter estrangeiro (GUMBRECHT, 2014, p. 26-27).

Nas obras de Chantal Akerman e Jonas Mekas, corpus desta pesquisa, busco por uma espécie de constelação da melancolia nesses filmes. Uma melancolia ligada diretamente ao percurso e deslocamento pelos espaços e paisagens, sobretudo tendo em vista a dimensão histórica de suas trajetórias. Fazendo uso da comparação de Benjamin (1984), a melancolia como ideia e os filmes como os fenômenos, de maneira tal que não é possível, *a priori*, falar da melancolia como conceito puro e simples sem, nesse processo, estar diante das imagens desses filmes e do que elas evocam, de como suas materialidades e texturas não apenas se referem a uma ideia de melancolia, mas *criam*, elas mesmas, um estado melancólico próprio, particular. Essa associação entre o percurso pelo espaço e certa condição melancólica é discutida por Ângela Prystyon, por exemplo, a respeito da recorrência, no cinema moderno italiano, de uma geografia de neblinas e paisagens que evocam “uma espécie de tristeza original” (PRYSTHON, 2018, p. 58). Se a melancolia, enquanto conceito amplo e interdisciplinar, pode ser discutida a partir de múltiplas perspectivas, nesta pesquisa busco a relação dessa “tristeza original”, presente na obras de ambos os cineastas, com o percurso e deslocamento pelos espaços e paisagens, marcando uma condição de constante não pertencimento que esses cineastas experimentam no contato com o mundo.

Ler em busca de *Stimmung* não pode significar ‘decifrar’ atmosferas e ambientes, pois estes não têm significação fixa. Da mesma maneira, tal leitura

não implicará reconstituir ou analisar sua gênese histórica ou cultural. O que importa, sim, é descobrir princípios ativos em artefatos e entregar-se a eles de modo afetivo e corporal – render-se a eles e apontar na direção deles” (GUMBRECHT, 2014, p. 30).

Como ilustra Marcelo Jasmin na apresentação do livro *Produção de presença*, para Gumbrecht, “a história dessa vocação hermenêutica começa com a modernidade, quando a afirmação do *cogito* cartesiano se reproduz em inúmeras dicotomias - espírito e matéria, mente e corpo, (...) significado e significante” (JASMIN apud GUMBRECHT, 2010, p. 8). Em busca de caminhos epistemológicos que não levem em conta essa separação cartesiana - que privilegia o campo do sentido e da interpretação em detrimento da corporeidade e da materialidade, Gumbrecht se servirá de conceitos cuja operacionalidade, no estudo das artes e humanidades, levem em conta nosso contato com o mundo e com as coisas do mundo.

Dessa maneira, quando nos fala sobre o *Stimmung* de certas épocas, Gumbrecht diz que tais atmosferas se presentificam nas obras não apenas como meros temas ou metáforas, mas enquanto dimensão física, uma dimensão estética desses Stimmungen que nos atravessam enquanto “efeitos de presença”. E, para o autor, experiência estética é aqui entendida como “uma oscilação (às vezes uma interferência) entre ‘efeitos de presença’ e ‘efeitos de sentido’” (GUMBRECHT, 2010, p. 22). Ao que Gumbrecht define como sendo esse efeito de presença: “os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos ‘presentes’ sobre corpos humanos” (GUMBRECHT, 2010, p. 13).

Assim, penso que as obras de Chantal Akerman e Jonas Mekas, bem como o experimentalismo característicos dos dois cineastas no que se refere ao cinema, permitem que seus filmes sejam pensados à luz das questões colocadas pelo autor. Ou seja, para além de buscarmos unicamente o que seria o conteúdo ou sentido desses filmes, é preciso que nos voltemos a suas materialidades, ao próprio modo com que esses cineastas empreendem suas narrativas. “Já não acreditávamos que um complexo de sentido pudesse estar separado da sua medialidade” (GUMBRECHT, 2010, p. 32). Aqui, portanto, não é possível tratar o que comumente se distingue de “forma” e “conteúdo” separadamente. Gumbrecht aponta, contudo, que sua atitude não é, como se poderia erroneamente pensar inicialmente, a de negar o sentido em favor unicamente do que ele chama de presença. Ao contrário, seu intuito é lançar um olhar para a dimensão sensorial e material como parte fundamental da construção de um sentido. “‘Materialidades da Comunicação’, foi então decidido, ‘são todos os fenômenos e condições que contribuem para a produção de sentido, sem serem, eles mesmos, sentido’” (GUMBRECHT, 2010, p. 28).

O olhar para os filmes que busco empreender aqui, portanto, não é o da procura por características que colocariam essas obras dentro de categorias estilísticas específicas, por exemplo, ou que buscariam demarcar esses filmes unicamente como relacionados com o período histórico em que foram feitos. Ao contrário, no olhar em conjunto, em que um filme é lido a partir do outro, há uma tentativa de fazer revelar certos afetos. Não para responder a uma determinada pergunta específica – não desnudar o segredo dessas imagens, como Benjamin apontou –, mas justamente por falar delas a partir do olhar às suas materialidades, construir uma espécie de constelação em que esses afetos se desenham como imagens, como lampejos, pequenos incêndios.

Nesse sentido, pretendo discutir os filmes de Akerman e Mekas a partir dessa perspectiva comparada, constelatória. Contudo, não como algo a ser aplicado diretamente, mas partindo das considerações de Souto (2016) sobre a constelação em Benjamin como possibilidade de elucidar um pensamento, de construir uma análise que não se pretende definitiva, mas possível de a ela serem adicionadas sempre outras imagens, outras referências, outros conceitos. “Em lugar de uma cômoda sequência de início-meio-fim (...) um ‘mosaico’ de reflexões cuja ligação não é feita através da concatenação textual linear, mas através de uma rede de conexão intra ou intertextuais” (OTTE, VOLPE, 2000, p. 39).

Se falar isoladamente de Chantal Akerman não me parecia dar conta o suficiente de tudo que é possível ser pensado a partir de seus filmes – e o mesmo poderia ser dito sobre Jonas Mekas – trazê-los em conjunto, no entanto, possibilita a abertura de outros caminhos de discussão. O intuito, portanto, é refletir sobre seus filmes de maneira constelar e relacional. Quando Vilém Flusser diz, por exemplo, que “um fenômeno não é uma ‘coisa em si’, mas algo que se manifesta numa observação” (FLUSSER, 2007, p. 96), ele já aponta para uma relação intrínseca entre aquilo que vemos e o ponto de vista no qual nos encontramos, visto que o próprio conteúdo se modificaria à medida em que o modo pelo qual se fala também se modifica: “uma nuvem interpretada não é a nuvem do meteorologista, e um livro explicado não tem nada a ver com literatura” (FLUSSER, 2007, p. 92). Em outras palavras, aquilo a que se refere não pode ser separado da maneira pela qual é referido. “O método, que para o saber é uma via para a aquisição do objeto (...) é para a verdade representação de si mesma e portanto, como forma, dado juntamente com ela” (BENJAMIN, 1984, p. 52). Assim, a escolha de falar dos filmes a partir de uma perspectiva comparada também fará ver elementos que, separadamente, talvez não fossem possíveis. Sobre o conceito, ainda:

Benjamin retraduz o latinismo *Konstellation* para o alemão *Sternbild*, ‘imagem de estrelas’, expressão esta que se caracteriza por um maior grau de

transparência. Não se trataria apenas de um conjunto (con-stelação), mas de uma imagem, o que significaria, em primeiro lugar, que a relação entre seus componentes, as estrelas, não seja apenas motivada pela proximidade entre elas, mas também pela possibilidade de significado que lhes pode ser atribuída" (OTTE; VOLPE, 2000, p. 37).

Além disso, Benjamin pontua a necessidade de um olhar atento às materialidades do objeto de estudo. "A relação entre o trabalho microscópico e a grandeza do todo plástico e intelectual demonstra que o conteúdo de verdade só pode ser captado pela mais exata das imersões nos pormenores do conteúdo material" (BENJAMIN, 1984, p. 51). O que remete, novamente, à aproximação possível com a noção de *Stimmung*, de Gumbrecht (2014), na composição deste percurso metodológico.

Esta pesquisa busca analisar a obra de Chantal Akerman e Jonas Mekas, portanto, não como fechadas em si ou inseridas numa noção fixa de contexto histórico ou de procedimentos formais específicos de um dado período cinematográfico, mas busca um tipo de abordagem que, menos do que encerrar noções, possibilite a ampliação de campos de discussão teórica. A perspectiva comparada a partir da noção benjaminiana de constelação, assim, se mostra enriquecedora, visto que é um caminho metodológico de colocar "em relação elementos que, antes apartados, agora são aproximados por um gesto ativo do pesquisador" (SOUTO, 2016, p. 19). Nesse sentido, as possibilidades de conexões são múltiplas. Se individualmente certas questões aparecem na obra de cada um dos realizadores, é no pensamento em conjunto que se fazem emergir esses afetos com outra força, como se uma obra fizesse ver melhor o que há na outra.

3. O INFINITO DISTANCIAMENTO

“Espero que a longa estrada cinza me guie de volta para casa, me guie para casa novamente”, narra Jonas Mekas em *Reminiscências de uma viagem à Lituânia* (1972), no qual após vinte e cinco anos de exílio longe de seu país natal, ele retorna à Lituânia. Especialmente nesse filme, o tom melancólico das imagens se faz presente do início ao fim. Melancolia, contudo, que não surge apenas pela textura da imagem filmica, mas que permeia diversas instâncias do filme: seja a narração lamentosa de Mekas, em muitos momentos, seja a trilha musical de um piano entoando alguma triste melodia, seja no tipo de imagem criada pelas palavras narradas: a longa estrada cinza. Frase evocativa de uma paisagem triste, que remete a uma longínqua estrada, como se não tivesse fim. Como se todos os seus filmes fossem uma infinda tentativa de jornada de volta à casa.

Eu estava sempre procurando pelo que restou das lembranças do que *existiu*, do que *foi* há muito tempo atrás. Não vi a realidade de *hoje*, ou a vi através de um véu. Há dois tipos de viajantes, de pessoas que saem de casa. Uma categoria é de pessoa que deixam sua casa, seu país por conta própria (...). Por outra vez, há outro grupo de pessoas que são arrancadas de suas casas à força (...). Quando você é arrancado dessa maneira, sempre quer voltar para casa, o sentimento fica, nunca desaparece. Por isso em *Walden* eu filmava Nova York, mas era sempre como se filmasse a minha antiga casa (MEKAS, 1972, p. 140).

Essa espécie de distanciamento na relação com as paisagens marca profundamente o teor de seus filmes. Há uma disjunção constitutiva no instante da filmagem, em que a câmera, segundo Mekas, estaria a registrar suas memórias e não as imagens que passam a sua frente. “Estas são as minhas memórias, a maneira que via enquanto filmava. Foi através das minhas memórias de infância, imagino, que filmei minhas próprias memórias, minha própria infância, enquanto filmava suas infâncias”, ele narra em *As I Was moving Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (*Ao caminhar entrei lampejos de beleza*, 2000), enquanto as imagens que vemos são as de seus filhos crianças. Um registro feito no presente como se este almejasse reconstituir qualquer tipo de laço com o mundo, como se o cinema fosse uma via possível de acesso a um passado que existiu ou até mesmo de um futuro do pretérito eternamente lamentado. Tudo aquilo que poderia ter sido, sem que jamais se concretizasse.

“Eu não sinto que pertenço, estou apenas desconectada, de praticamente tudo”, nos diz Chantal Akerman em *Là-Bas* (2006), como já citado anteriormente. O filme é majoritariamente feito dentro no apartamento em que a cineasta se encontra, exceto por alguns poucos planos externos. Na ida a Tel-Aviv, Akerman quase não sai do apartamento, registrando apenas vistas

de sua janela, fragmentos de conversas telefônicas, uma ida solitária à praia. Nesse e em outros de seus filmes, há uma constante melancolia na relação com o espaço, um sentimento de desconexão, de não pertencimento. Vistas da janela, personagens perambulando pelas ruas noturnas, corredores, vãos e quartos vazios – imagens recorrentes de seu cinema. Uma triste Nova York, em *Notícias de casa* (1975), filmada em seus entardeceres movimentados e, paradoxalmente, solitários. A melancolia, aqui, parece ser a tônica de seus filmes como um todo, das jornadas de seus personagens bem como - naqueles de caráter mais documental e/ou autobiográfico - de si mesma.

Em seu outro filme, *D'Est* (1993), ao contrário da filmagem encerrada no ambiente doméstico como em *Là-Bas*, Akerman filma sua viagem pelo Leste Europeu, a extensão das paisagens, os ambientes de trânsito e passagem, os rostos e as pessoas que encontra pelo caminho. Tal percurso é emblemático para Akerman por diversas razões políticas: a história comum de alguns desses países no pós-Guerra e as “desintegrações do sistema”, como ela fala, também ressoam, de algum modo, sua própria história pessoal no que diz respeito ao percurso pelo país de seus pais, às rotas e atravessamento de fronteiras. Ainda assim, é o detalhe que a interessa, a filmagem feita não para confirmar uma ideia pré-concebida, mas uma investigação filmica destes rostos e paisagens - o que, para ela, inevitavelmente tangenciariam as questões políticas mais amplas de maneira “diagonal”.

Eu gostaria de filmar lá à minha maneira documental, na fronteira com a ficção. Tudo o que me afeta. Rostos, fim de ruas, carros e ônibus passando, estações e planícies (...). Os campos e as fábricas e novamente os rostos, a comida, os interiores, as portas, as janelas, a preparação da comida. Mulheres e homens, jovens e idosos, passando ou parando, sentados ou em pé, às vezes até deitados. Dias e noites, a chuva e o vento, a neve e a primavera. E tudo isso transformando lentamente, ao longo da viagem, os rostos e paisagens (AKERMAN, 1991, tradução nossa)⁶.

É o teor melancólico dessas esperas, dos tempos suspensos e das paisagens invernais que marcam as imagens de *D'Est*; assim como é uma espécie de celebração melancólica dos pequenos detalhes filmados que se faz presente nas imagens de *Reminiscências de uma viagem à Lituânia*, de Mekas. Apresento brevemente tais comentários sobre os filmes acima para iniciar este capítulo localizando o que, na análise de tais obras, se apresenta como eixo norteador: a estética melancólica. Antes de adentrar mais especificamente nas diversas maneiras como esse

⁶ “Me gustaría filmar allí a mi manera documental, lindando con la ficción. Todo lo que me afecte. Rostros, el final de las calles, los coches que pasan y los autobuses, las estaciones y las llanuras (...). Los campos y las fábricas y de nuevo los rostros, la comida, los interiores, las puertas, las ventanas, la preparación de la comida. Mujeres y hombres, jóvenes y ancianos, que pasan o que se detienen, sentados o de pie, a veces incluso acostados. Días y noches, la lluvia y el viento, la nieve y la primavera. Y todo eso transformándose lentamente, a lo largo del viaje, los rostros y los paisajes”.

tom melancólico se apresenta na obra de ambos os cineastas aqui em questão – nas imagens, narelação com o espaço, no comentário político, na consciência de uma história coletiva para sempre marcada pelo horror da guerra, na própria relação pessoal com as paisagens conhecidas ou estrangeiras–, por exemplo, penso que é válido um preâmbulo a respeito de um conceito tão carregado de ambivalências, ambiguidades e contornos diversos que é a melancolia.

3.1 Por uma estética da melancolia

A melancolia, enquanto conceito, é um termo que carrega multiplicidades. No prefácio de *Luto e melancolia*, de Freud, Maria Rita Kehl (2011) apresenta toda uma história anterior à concepção freudiana e psicanalítica do termo. Ela nos diz que mesmo na Antiguidade clássica, com Aristóteles, já se discutiam sobre o que seria o humor melancólico. Havia, nessa época, uma associação da melancolia com determinadas substâncias do corpo, ou com os astros celestes. Assim, a bile negra seria aquela que, em excesso, provocaria a melancolia; ou Saturno, o planeta, seria aquele que regeria os melancólicos. Aristóteles, contudo, concebia a melancolia como estando ligada, de alguma maneira, à criação artística ou filosófica. ““Por que todo ser de exceção é melancólico?” pergunta Aristóteles no texto a ele atribuído – *Problema XXX, I* sobre ‘O homem de gênio e a melancolia’” (KEHL, 2011, p. 18).

Assim, para os antigos, “a influência elementar da terra e aquela astral de Saturno se juntavam para conferir ao melancólico uma propensão natural ao recolhimento interior e ao conhecimento contemplativo” (AGAMBEN, 2012, p. 36). Nesse sentido, o estado melancólico se mostrava propício ao pensamento filosófico ou artístico justamente pelo seu caráter de recolhimento ou, ainda, da sensação de desajuste do melancólico com seu entorno, fazendo com que esse sentimento de deslocamento se fizesse expressa na filosofia ou nas artes, por exemplo. Desse período até a psicanálise, a melancolia adquiriu outros contornos, ora valorizada como estando ligada à criação artística, ora repudiada enquanto doença ou fraqueza espiritual.

Se em alguns momentos ele recebe contornos clínicos, como na psicanálise freudiana, há autores que se utilizam do termo enquanto categoria estética. Dessa maneira, Laura Marks (2002) se distancia da concepção de Freud sobre a melancolia, por exemplo, entendida enquanto “doença da alma” e, ao contrário disso, enxerga na melancolia uma dimensão estética. Não se trata aqui, como ela mesma justifica, de fetichizar o sofrimento. Antes, no entanto, é reconhecer no estado melancólico não uma anormalidade psíquica a ser superada, mas um modo - estético – de experienciar o mundo e as imagens. Embora Kehl (2011) reconheça que “Freud certamente

não ignorava a longa tradição ocidental que relacionava o humor oscilante dos melancólicos a um traço de genialidade” (KEHL, 2011, p. 16), a autora completa ainda dizendo que ele tivera “a elegância de se recusar a patologizar a inclinação de algumas pessoas excepcionais à criação artística: para ele, a psicanálise não teria nada a dizer a respeito do talento criador” (KEHL, 2011, p. 19-20).

Além disso, a amplitude de abordagens que o termo evoca também é exemplificada na apresentação do livro *Melancholy and the landscape*, de Jacky Bowring, em que a autora diz:

A melancolia é ao mesmo tempo complexa e contraditória. Para alguns, é uma emoção, para outros, uma doença mental, ou mesmo um humor, uma disposição, um afeto, um efeito. A extensa história da melancolia abrange tudo, desde curas para algo considerado uma doença, até pausas para sua beleza pungente (BOWRING, 2016, p. 3, tradução nossa)⁷.

Quando discorre sobre o caráter interdisciplinar e abrangente do termo, a autora ainda pontua: “Iludindo a definição nas artes ou nas ciências e abrindo caminho em todos os tipos de campos disciplinares, a melancolia persiste como um conceito enigmático e provocativo” (BOWRING, 2016, p. 12, tradução nossa)⁸. Essa defesa por uma estética da melancolia, contudo, revela um movimento mais amplo de Bowring por uma espécie de renovação da própria noção de estética. Assim, ao contrário da categoria estética do Belo, por exemplo, como teorizado por Kant, em que seus atributos estariam mais diretamente associados à aparência, ao sentido da visão e cujo prazer estético, para o filósofo, seria de um caráter *desinteressado*, a noção de melancolia parece chamar todo um corpo sensível e, ao contrário da indiferença desinteressada do belo kantiano, reivindica para o reino da estética todo um “engajamento emocional”, como diz Bowring.

Parece ser esse desejo de renovação da estética que é engendrado no conceito de Gumbrecht (2014) de *Stimmung* e em sua defesa dos *efeitos de presença* no confronto com os objetos de estudo nas Artes e Humanidades. Quando pensa na análise de obras literárias a partir de uma busca por suas atmosferas e ambiências, o autor nos fala de um olhar que não procura exatamente um significado específico – que seria próprio da análise hermenêutica – mas, ao contrário, busca justamente aquilo que, nessas obras, agencia tais *efeitos de presença*. Trata-se, sobretudo, de “ser afetado”, como quando se é afetado “pelo som e pelo clima atmosférico” (GUMBRECHT, 2014, p. 13). Nesse sentido, Gumbrecht reconhece um caráter espacial nas

⁷ “Melancholy is at once complex and contradictory. For some it is an emotion, for others a mental illness, or even a mood, a disposition, an affect, an effect. Melancholy’s extensive history ranges across everything from cures for something considered a disease, to paens to its poignant beauty”

⁸ “Eluding definition in either the arts or sciences, and threading its way through all manner of disciplinary fields, melancholy persists as an enigmatic and provocative concept”

atmosferas, embora seu foco não seja uma análise ou discussão sobre o espaço. Em um dado momento o autor se refere, por exemplo, aos versos alexandrinos recitados publicamente na Paris do século XVII como “parte da realidade material da cidade naquele tempo” (GUMBRECHT, 2014, p. 23). Ou quando se refere à obra de Machado de Assis diz que “*Memorial de Aires* (...) nos conduz à melancolia e ao vago abandono que deve ter sido o cenário do Rio de Janeiro no tardo-império” (GUMBRECHT, 2014, p. 24-25).

Desse modo, interessa-nos olhar para os filmes em questão buscando atentar para tais atmosferas melancólicas. De que maneira a melancolia surge nessas obras? Em Chantal Akerman, seja numa paisagem enevoada ou na leitura de uma carta, no transitar sem rumo pelas ruas em Bruxelas, esse grande silêncio e essa espécie de vazio se instauram, nos afetam como *efeitos de presença*. Em Jonas Mekas, sejam as perambulações pelas ruas nova iorquinas, seja o sotaque que sempre evidencia sua condição de estrangeiro exilado, distante de seu país, trate-se de algo para além de um sentido ou de um conteúdo a ser desvendado: são forças afetivas que nos atingem de maneira sensível. E uma melancolia perpassa esses filmes como um todo, seja nas paisagens pálidas e enevoadas, mas também no modo como os diálogos ou monólogos acontecem, por exemplo, ou na maneira como se dão as narrações.

Assim, questionando a predominância do sentido da visão na apreciação estética do mundo e das expressões artística, Bowring (2016) retoma o entendimento de Terry Eagleton na conceituação de estética como levando em conta todo o corpo e suas dimensões sensíveis:

A estética nem sempre foi apenas uma preocupação com a aparência, mas estava mais intrinsecamente relacionada a todo o reino sensorial. O teórico literário Terry Eagleton afirma que "a estética nasce como um discurso do corpo". O alinhamento da estética e do corpo o coloca firmemente dentro do campo experiencial, em vez de puramente intelectual ou teórico (BOWRING, 2016, p. 26, tradução nossa)⁹.

Há momentos cuja própria voz, em seu ritmo e entonação, vai tecendo também a atmosfera melancólica do filme, como quando Mekas narra, em *Ao caminhar entrei lampejos de beleza* (2000), um trecho que se destaca do restante do filme pela quebra na maneira de entoar as palavras, na mudança de tom com que o fluxo de frases é dito, quase como um monólogo interior, frenético e profundo: "A dor é mais forte do que nunca. Eu vi fragmentos de paraísos perdidos e sei que estarei tentando retornar desesperadamente, mesmo doendo. (...) Então eu vomito pedaços fragmentados de palavras e sintaxes dos países por que passei,

⁹ “Aesthetics was not always simply a concern with appearance, but was more intricately related to the entire sensory realm. Literary theorist Terry Eagleton states that ‘Aesthetics is born as a discourse of the body’. The alignment of aesthetics and the body places it firmly within the experiential realm, rather than the purely intellectual or theoretical”

membros quebrados, matadouros, geografias. (...) Eu nunca o decepcionei, mundo, mas você me fez coisas horríveis. Esta sensação de não ir a lugar algum, de estar estagnado, a sensação da primeira estrofe de Dante, como se temesse o próximo passo, o próximo estágio. (...) sim, estive completamente perdido, tão perdido. (...) Estou andando como um sonâmbulo esperando por um sinal secreto, pronto para seguir um caminho ou outro”, Mekas narra, quase em um fôlego só. A melancolia, aqui, surge não apenas pelo teor das palavras em termos do que elas significam, mas também pela própria maneira sensorial com que a narração é conduzida.

Sobre o conceito de melancolia, diferentemente do estatuto clínico do termo como teorizado por Freud, que vê nela uma face adoecida do processo de luto, como quando ele diz que “em muitas pessoas se observa em lugar do luto uma melancolia, o que nos leva a suspeitar nelas uma disposição patológica” (FREUD, 2011, p. 30), numa crítica da melancolia enquanto estado paralisante do ser, Bowring (2016) pensa, ao contrário, a melancolia a partir da aproximação com a noção de experiência estética e enxerga, nisso, uma predisposição à contemplação. “A renovação da *aisthesis* requer uma postura fenomenológica. Ao reafirmar o lugar do corpo perceptivo na arquitetura da paisagem, há um potencial expandido de envolvimento emocional” (BOWRING, 2016, p. 27, tradução nossa)¹⁰.

Também Laura Marks, no texto *Loving a disappearing image*, busca um olhar para a melancolia que é a de um engajamento emocional com as obras. A autora traz exemplos de filmes que lidam com temáticas da AIDS, por exemplo, e manifesta sua preferência por filmes que ao invés de centrar a experiência do luto num único sujeito, geralmente com tons biográficos, fazem do processo mesmo de produção das imagens uma experiência de perda:

Estou sugerindo outra resposta de luto antifetichista: ela não concretiza a perda em um objeto, mas expressa a perda através da dissolução dos objetos. Se isso é melancolia, sugiro que a melancolia possa ser (...) uma resposta amorosa à perda (MARKS, 2002, p. 180, tradução nossa)¹¹.

No texto, Marks está preocupada em pensar algumas obras audiovisuais a partir de considerações sobre a materialidade de tais imagens. Ela traz uma série de exemplos de filmes ou trabalhos experimentais que lidam com a textura da imagem, com o caráter físico da tecnologia. Ou seja, por vezes são imagens que evidenciam o desgaste do tempo sobre a película. O teor melancólico que Marks enxerga nessas obras é o caráter de desaparição dessas imagens. "Amar uma imagem que desaparece significa encontrar uma maneira de permitir que

¹⁰ “The renovation of *aisthesis* requires a phenomenological stance. Through re-asserting the place of the perceiving body within landscape architecture, there is expanded potential for emotional engagement”

¹¹ “I am suggesting another response of mourning that is antifetishistic: it does not concretize the loss in an object but express the loss through the dissolution of objects. If this is melancholia, then I suggest that melancholia can be a (...), loving response to loss”.

a figura passe enquanto abraça os rastros de sua presença, na fragilidade física do meio” (MARKS, 2002, p. 171, tradução nossa)¹². Além disso, com relação à materialidade do mundo e seu vínculo com certo estado melancólico, Bowring aponta, ainda, para a relação da melancolia com a paisagem a partir do estado de contemplação. A autora concebe a paisagem como locus propício a um posicionamento melancólico.

Se a paisagem é um espelho, um teatro, um texto ou uma continuidade perfeita com seus habitantes, é o lugar de onde extraímos significado, sentimento; é a armadura da existência, o domínio em que o lugar e a cultura coexistem e onde o eu habita. (...) Dentro deste terreno amplo e impregnado de significado, a paisagem mantém dentro de si o habitat natural da melancolia, como local de lugares de contemplação, memória, morte, tristeza (BOWRING, 2016, p. 4, tradução nossa)¹³.

Bowring concebe a paisagem, portanto, como lugar privilegiado das emoções. É um locus de habitação da melancolia, da tristeza. Ainda sobre a relação do estado melancólico com a paisagem – uma melancolia que se daria no percurso pelo espaço, por exemplo –, Maria Rita Kehl (2010) coloca que Walter Benjamin, por mais que conhecesse a obra de Freud, teria sido

o último dos pensadores modernos a tomar a palavra melancolia no sentido pré-freudiano, ao relacionar o desencanto e a falta de vontade do melancólico diretamente ao efeito de um desajuste ou mesmo de uma recusa quanto às condições simbólicas do laço social (KEHL, 2010, p. 2).

Nesse sentido, a figura do flâneur, na obra de Baudelaire, para Benjamin, encarnaria esse viés melancólico mais próximo da concepção de melancolia como ligada a um desajuste com as normas sociais, por exemplo. É a partir disso que Kehl (2010) fala de uma melancolia que se faz no percurso mesmo pela cidade, numa experiência urbana que é a da modernidade - o flâneur não pertence à multidão, há uma sensação de não pertença em suas errâncias.

A condição melancólica do sujeito moderno, portanto, é representada pelo poeta flâneur, que vagueia em busca de fragmentos do passado (recalcado) na contra-mão da multidão urbana composta de operários, de mendigos, de velhos, de bêbados, de prostitutas, de todos os desgarrados das formas comunitárias de pertencimento e amparo recentemente dissolvidas pelo capitalismo industrial. Em Baudelaire, a forma subjetiva do indivíduo já se completou: ele se vê isolado entre seus semelhantes, seus rivais, seus irmãos, todos tão desenraizados quanto ele (...). A matéria da melancolia, em Baudelaire, é a relação com o espaço público da cidade, marcado pela perda do pertencimento a formas comunitárias de convívio que a modernidade destruiu (KEHL, 2010, p. 3-4).

¹² Loving a disappearing image means finding a way to allow the figure to pass while embracing the tracks of its presence, in the physical fragility of the medium".

¹³ "Whether landscape is a mirror, a theatre, a text or a seamless continuity with its inhabitants, it is the place from which we draw meaning, feeling; it is the armature for existence, the realm in which place and culture co-exist, and where the self dwells. (...) Within this expansive and meaning-imbued terrain the landscape holds within it the natural habitat for melancholy, as the locus of places of contemplation, memory, death, sadness"

Assim, tendo em vista o breve panorama acima, vale destacar que esta pesquisa busca pensar, transversalmente à questão melancólica, a relação com o espaço. Como Kehl (2010) coloca a respeito da melancolia benjaminiana e baudelairiana, a melancolia surge como sentimento em relação a uma desconexão ou falta de pertencimento com o contexto urbano. Guardadas as devidas particularidades da vivência melancólica do flâneur benjaminiano, por exemplo – ainda marcada pelo recente crescimento das cidades e pelo início da modernidade – também em Chantal Akerman e em Jonas Mekas a melancolia se faz presente não apenas comoemoção em si, mas decorrente de uma relação com a paisagem, seja urbana ou doméstica, que revela uma constante falta, uma lacuna de pertença.

Essa melancolia que se evidencia nas paisagens e no percurso urbano é muito presente, por exemplo, em filmes como *Les rendez-vous d'Anna* (*Os encontros de Anna*, 1978), de Akerman, cuja protagonista é uma cineasta em viagem para a divulgação do seu filme - embora os eventos relacionados a isso nunca apareçam, pois vemos somente seus deslocamentos entre trens, paisagens, quartos de hotéis, vistas da janela, bem como os breves encontros que acontecem nas estações. Em um dado momento Anna conversa com um homem que acabara de conhecer no trem. O tempo estendido da cena nos causa ainda mais a impressão de estar dentro do vagão, olhando através da vidraça a estação vazia, a esmo, em que se chega pela madrugada. Uma Bruxelas noturna, solitária. A viagem, ainda que acompanhada, carrega algo de solidão. Excesso de silêncios e tempos mortos, os que conversam parecem mais falar para um vazio do que de fato acessar esse outro ao lado – há uma espécie de monólogo, como comenta Ivone Margulies (2016), no que a autora fala de uma condição ausente desses personagens, que parecem se direcionar mais ao público que a eles próprios.



Figuras 1 e 2: *Os encontros de Anna* (Chantal Akerman, 1978)

Na cena com o rapaz no trem, cada um olha de maneira perdida ao longe. O homem fala de suas derivas. “Este é o sexto país. Desta vez é o certo”. E Anna sorri, meio sem graça, meio ausente. “Dizem que a Bélgica é a terra da abundância”, ele comenta. “É o que dizem”, ela

responde. Depois ele fala sobre Paris, sobre uma moça francesa por quem fora apaixonado. “Dizem que a França é a terra da liberdade”. E Anna, absorta, distante, responde novamente: “é o que dizem”. Ao que ele posteriormente acrescenta: “de qualquer maneira, tem de se viver em algum lugar”. “É verdade”, ela diz, sem grandes ânimos. Ao fim do filme, contudo, Anna se encontra novamente sozinha. A cidade anoitece, melancólica, e ela retorna à casa.



Figuras 3 e 4: *Os encontros de Anna* (Chantal Akerman, 1978)

A deambulação da protagonista pela paisagem urbana europeia do pós-guerra revela pouco sobre esse passado histórico e sobre a personagem. Seus encontros são fortuitos, os lugares pelos quais ela passa são marcados pela transitoriedade e pela constante falta de pertencimento. Anna descreve à mãe algumas de suas vivências, em tom confessional, como quando ela conta sobre uma mulher com a qual se envolveu um dia: “mas ela foi me ver no hotel porque ela tinha gostado do meu filme. Saímos para uma bebida. Ela falou sobre si mesma, e eu falei sobre mim. O bar estava fechando, então fomos para outro. Continuamos conversando... Então esse bar fechou também. Procuramos por outro. Tudo parecia fechado. A cidade estava deserta” – ela aciona imagens de uma cidade vazia à noite, em que se vislumbram apenas aquelas duas mulheres procurando um bar aberto e se deparando com o fechamento de um após o outro. Há uma solidão noturna dos amantes, o desencontro nas relações humanas e ainda assim um desejo de contato, de se compartilhar algo, mesmo que o silêncio, o vazio da cidade. “Não queríamos dizer adeus”, ela diz. É como se fosse “uma comunidade de amantes que nada tem da fusão romântica, em que só a solidão é que é comum (...), compartilhada” (LOPES, 2012, p. 154).

Nesse percurso pela cidade, o não pertencimento de Anna se revela na própria atmosfera com que os espaços são apresentados, com seus tons e cores frias, ou a partir de um desencanto com a paisagem que, segundo Margulies (2016), revela não apenas a desconexão de Anna com aqueles lugares por onde ela transita, mas também uma espécie de anseio político diante de uma Europa pós-guerra. Como a autora também aponta, mesmo os diálogos dos filmes de Akerman

parecem estar mais próximos de um monólogo do que exatamente de alguma entrega ao outro, como na cena em que Anna se senta com uma conhecida sua e de sua mãe, no banco de alguma estação, e as duas falam sobre o passado. As duas têm o olhar perdido adiante, como se falassem antes para si mesmas do que propriamente um diálogo. Mas não se trata, aqui, de uma rememoração eloquente ou nostálgica. Antes, essas falas se mostram mais enquanto lampejos e fragmentos de um passado evocado aos pedaços.

Fora de seu país de origem, e o sentimento misto que ela demonstra, de curiosidade e deslocamento, com relação ao Leste europeu e suas intrincadas reverberações pós-Holocausto. Enquanto refaz uma trajetória leste-oeste muito significativa quanto ao fluxo migratório e de diáspora da história judaica, Anna, uma cineasta, alter ego de Akerman, cruza com cinco personagens (...) – falando ora sobre o passado da Alemanha, ora sobre a crise econômica contemporânea e ora, ainda, acerca dos amargos resultados do desencanto de 1968 (MARGULIES, 2016, p. 29).

Sobre essa relação melancólica com o espaço, também as paisagens de Jonas Mekas nos revelam um deslocamento nos percursos pela cidade. Em *Walden* (1968), espécie de diário filmico repleto de fragmentos, Mekas traz à vista o espaço no que ele tem de materialidade sensível. A cidade, as paisagens ao longe, tudo isso nos chega como aspecto emotivo e não apenas como registro que se pretende capturar “o real”.



Figuras 5, 6, 7, 8, 9 e 10: *Walden* (Jonas Mekas, 1968)

As paisagens ao anoitecer, como uma região de farol e montanha, vista sob muitas variações de luz, ao percurso de um dia, por exemplo, são algumas das imagens de *Walden* que mostram uma condição da paisagem que é melancólica. O mesmo pode ser dito sobre as vistas

do trem filmadas por ele, revelando um percurso pelo espaço que não é dissociado de um modo específico de estar no mundo, de sua condição estrangeira e de seu olhar constantemente marcado por um deslocamento – seja o deslocamento físico pela cidade, seja o deslocamento desua identidade, de suas memórias e da relação com seu país natal.

Mekas até mesmo fala, quando do lançamento de *Reminiscências de uma viagem à Lituânia* (1972), sobre a questão da tristeza. Ele diz que “na maioria dos casos, em arte, a tristeza é descartada como parte da experiência humana, como se houvesse algo errado com ela. Mas não há nada de errado com a tristeza. Ela é uma experiência necessária, essencial”, e completa ainda ao dizer que se trata de “um estado muito real. Precisamos dela. E, claro, como a tristeza é com frequência censurada, quando você a vê num filme pensa que é triste *demais*” (MEKAS, 1972, p. 141). Para ele, o que o interessa são essas pequenas vistas das janelas dos trens, registros em trânsito de suas perambulações na paisagem urbana, fragmentos breves e inúmeros dos familiares e amigos, suas reminiscências da volta à Lituânia. Seu cinema, como o de Akerman, se dá na relação com o espaço. Há, nas deambulações desses cineastas, um teor melancólico semelhante ao que Ângela Prystyon (2014) descreve sobre o olhar do cineasta José Luis Guérin para o espaço urbano: “a cidade (...) se abre como um baú, uma potência itinerante de memorabilia, de souvenir, de ruínas e vestígios para os colecionadores de aparições, de arrebatamentos, de amores à última vista” (PRYSTHON, 2014, p. 30). Nesse sentido, a materialidade do espaço é reveladora de um aspecto melancólico do trajeto pela cidade, em que a passagem pelos lugares seria feita sob o perigo de um esquecimento, uma espécie de desaparição desses vislumbres e vistas tão frágeis.

O percurso pelo espaço, portanto, engendra assim uma topografia emotiva, imbuída dessa espécie de doce tristeza. Aqui, a recorrência de uma atmosfera melancólica na obra desses cineastas nos faz voltar às considerações sobre o conceito de *Stimmung* (ambiência, atmosfera), de Gumbrecht (2014), quando o autor advoga por uma análise das obras que não busque apenas seu conteúdo, mas que atente para a forma e o modo pelo qual tal conteúdo é construído, por sob que atmosferas ele é tecido. Ao discutir sobre os diversos significados que o termo adquiriu ao longo da história, o autor coloca que se inicialmente o *Stimmung* trazia certa noção de harmonia, com o tempo ele passou a designar algo mais universal e que, assim, poderíamos buscar a atmosfera ou ambiência de qualquer obra. Ao analisar algumas pinturas de Caspar David Friedrich, Gumbrecht atenta para a passagem, ao longo do tempo, de uma atmosfera de harmonia e de uma posição “certa” dos personagens pintados com relação às paisagens diante de suas vistas para, posteriormente, uma atmosfera de sublime e de impossibilidade de qualquer relação com a natureza e com a paisagem ao redor.



Figura 11: *Monge junto ao mar* (Caspar David Friedrich, 1809)

Se tomarmos essas considerações para pensar os filmes aqui em questão e buscarmos o Stimmung característico de tais paisagens, poderíamos dizer que não se trata de uma atmosfera de harmonia, tampouco de uma relação de sublime. A impossibilidade com o mundo não é da ordem daquela evocada por Gumbrecht quando fala dos quadros de Friedrich, evidenciando o caráter desestabilizador das paisagens do pintor alemão. Nos filmes de Akerman e Mekas, trata-se da impossibilidade de habitar e estar no mundo, mas não pelo caráter sublime e intransponível da natureza como a do quadro *Monge junto ao mar* de Friedrich, mas como uma espécie daquela violência da paisagem de que fala Besse (2006), comentando a sensação evocada por Georg Simmel “de ser arrancado do sentimento de pertencer a um Todo” (BESSE, 2006, p. VIII). E é tal atmosfera que parece evidenciar sobretudo um estado melancólico diante do mundo. É nesse sentido, portanto, que esta pesquisa tem por objetivo um olhar para os filmes que levem em conta essa dimensão sensível da experiência estética. Neste exercício comparativo, feito a partir de uma espécie de constelação – como colocado no sucapítulo anterior –, o eixo norteador para a construção constelar desses filmes será justamente a noção de melancolia e, sobretudo, o modo pelo qual a atmosfera melancólica se apresenta na relação com a paisagem. Uma certa constelação da melancolia é intuída, posta à vista através das análises ora mais detidas aos filmes individualmente, ora a partir da comparação entre eles.

A melancolia surge, portanto, enquanto dimensão de ambas as obras, nas filmografias tanto de Chantal Akerman quanto de Jonas Mekas. É possível, aqui, pensar nos termos de Agamben (2007) quando o autor resgata uma espécie de percurso ontológico da melancolia na cultura ocidental e pontua que há sempre, nela, uma ambiguidade, um caráter duplo. O melancólico só se apodera de seu objeto de desejo enquanto ele é inalcançável, impossível.

Sob essa perspectiva, a melancolia não seria tanto a reação regressiva diante da perda do objeto de amor, quanto a capacidade fantasmática de fazer aparecer como perdido um objeto inapreensível” (AGAMBEN, 2007, p. 45).

Um paralelo seria, portanto, dizer que Akerman e Mekas constroem uma filmografia totalmente marcada pela melancolia e cujo passado histórico que as perpassa só se faz presente enquanto impossibilidade. E é justo na nunca possível apreensão da totalidade desse passado que eles constroem obras que são atravessadas pela história – suas biografias e memórias, o passado da guerra, as vivências familiares – em seu caráter fantasmático. Buscar a melancolia nas imagens desses filmes é, aqui, menos um gesto de classificação a partir de características enumeráveis do que se entende por melancolia do que, ao invés disso, uma coleção - ou ainda, uma constelação – de trechos, fragmentos e imagens nos quais esses filmes evocam suas capacidades de nos afetar diretamente, de sermos “tocado[s], como que de dentro”, como diz Toni Morrison (apud GUMBRECHT, 2014, p. 13), por essas atmosferas. Assim, voltamos a Benjamin quando este cita Scheler ao discorrer sobre uma mudança na perspectiva de olhar os objetos de estudo:

Como proceder? Devemos reunir todos os exemplos do trágico, isto é, todos os acontecimentos e ocorrências que transmitem aos homens a impressão do trágico, para em seguida perguntar, indutivamente, o que eles têm de comum? Seria um método indutivo, capaz de sustentação experimental. Mas isso seria ainda menos fecundo que a observação do nosso Eu, quando o trágico nos afeta" (SCHELER apud BENJAMIN, 1984, p. 61).

A intenção nesta pesquisa, portanto, não é a de catalogação dos conceitos que a norteiam e sua aplicação na análise dos filmes – buscar o que é o "espaço", o que é a "melancolia", o "deslocamento" – mas, ao contrário, pensar esses conceitos na maneira como eles são mobilizados a partir da materialidade desses filmes. E é justamente isso que se relaciona com a discussão de Gumbrecht (2014), por exemplo, com o fato de olhar atentamente às atmosferas e ambiências das obras não apenas tentando achar nelas características formais mais imediatamente relacionadas com determinado período da história, mas sobretudo atentar para os modos com que essas obras são atravessadas pelas atmosferas desse tempo histórico, enquanto dimensão material evocada a partir da construção desses *moods*.

É nesse sentido que se pode perceber a recorrência de atmosferas melancólicas no período do Romantismo, como aponta Bowring, por exemplo, ao colocar que “o culto das ruínas e a sensibilidade gótica da era romântica eram inherentemente melancólicos” (BOWRING, 2016, p. 14, tradução nossa)¹⁴, visto que há toda uma mudança epistemológica na sociedade daquele tempo, ligada a um sentimento de perda de relação com o mundo, por exemplo, na medida em que o cogito cartesiano deixa de fazer sentido– o sujeito da cognição iluminista, que tem com

¹⁴ “The cult of the ruins and the Gothic sensibility of the Romantic era were inherently melancholic”.

o mundo uma ‘posição certa’. Ao contrário, haveria a percepção de que a representação da realidade é falaciosa. É nesse sentido que Foucault (2009) fala de uma “crise da representação”. E que no século XX se mostra nas diversas vanguardas, em que a fuga de uma representação mimética apontava para experimentos diversos com a cor, com as formas. Uma tentativa de apresentar a realidade não a partir de um ponto de vista único ou “correto”, mas de sua complexidade de pontos de vistas possíveis, a exemplo do cubismo. Ou, ainda, de sua relação com o que é dito irreal, o mundo dos sonhos, da imaginação, como no surrealismo.

Também as obras de Walter Benjamin, como coloca Bowring (2016), estão imbuídas de um caráter melancólico, no sentido de serem textos voltados a falar da crise do progresso e da modernidade. Benjamin se referia à melancolia também de maneira paralisante na política, em que intelectuais da esquerda se viram consumidos por um pessimismo, impossibilitados de agir. “Além dessa crítica negativa à melancolia, Benjamin contribuiu com camadas significativas para a estética da melancolia, como em seus escritos sobre a conexão entre melancolia e memória na fotografia” (BOWRING, 2016, p. 16, tradução nossa)¹⁵. É o caso quando Benjamin fala dos retratos, da aura presente nas fotos de parentes, o que ele considera como sendo o último lugar da aura na fotografia. “Pela última vez, a aura emana das primeiras fotografias na expressão fugaz de um rosto humano. É isso que constitui sua beleza incomparável e melancólica” (BENJAMIN apud BORING, 2016, p. 16, tradução nossa)¹⁶.

Ainda assim, por que falar de paisagens melancólicas? Por qual motivo, no olhar sobre essas obras, importa destacar a melancolia e sua relação com o percurso pelo espaço da cidade? Ora, é que se a paisagem, como veremos, é uma instância que existe não como coisa em si, na natureza, mas que se configura a partir de um olhar, então ela é locus de emoções, de significados. E dentre as possibilidades de paisagens possíveis, existem aquelas que nos habitam não sem certa tristeza. Aqui, entretanto, cabe a justificativa de Bowring (2016) sobre a diferença entre o que seriam paisagens melancólicas e deprimentes. Nisso há um posicionamento ético. A autora nos diz que enquanto em uma apreciação estética do sofrimento estaria em curso certo anestesiamento dos sentidos, na melancolia haveria uma abertura empática e de contemplação.

Uma melancolia ética faz uma distinção crítica entre ambientes emocionalmente falidos e aqueles que induzem pungência, pathos, desejo. A melancolia é frequentemente associada a lugares destruídos, mas essa elisão negligencia seu potencial gerador de imaginação de lugares. (...) Encontrar o

¹⁵ “As well as this negative critique of melancholy, Benjamin contributed significant layers to the aesthetic of melancholy, as in his writings on the connection of melancholy and memory in photography”.

¹⁶ “For the last time the aura emanates from the early photographs in the fleeting expression of a human face. This is what constitutes their melancholy, incomparable beauty”.

lugar da melancolia não é o mesmo que advogar por ambientes deprimentes (BOWRING, 2016, p. 38, tradução nossa)¹⁷.

A melancolia no andar pelas cidades é entendida aqui não como um apelo por ambientes deprimentes, mas justamente a uma ética da contemplação, um potencial imaginativo do espaço. É esse olhar contemplativo, imbuído de melancolia, que se presentifica nas descrições que Walter Benjamin faz de seus percursos urbanos, como é o caso de *Rua de mão única*, seu livro repleto de fragmentos e notas relatando acontecimentos por vezes menores, impressões fugidias de alguma cidade, lembranças que irrompem na passagem por outra. Para ele, a associação entre melancolia e cidade é tecida a partir da questão da memória, como se esse trajeto fosse perpassado pela disjunção entre o instante presente da perambulação e o passado que relampeja nos vestígios, ruínas e vislumbres daquele que caminha. “Pois a infância é a descobridora da melancolia, e para conhecer a tristeza de cidades tão gloriosamente cintilantes é preciso ter crescido nelas” (BENJAMIN, 1987, p. 200-201), diz ele. Ou, ainda, quando ele relata que “dez meses do ano tudo aqui pertence à escuridão (...) As ruas de Svolvaer estão vazias. (...) E todo som que ressoa na rua faz esta noite se transformar num dia que não está no calendário” (BENJAMIN, 1987, p. 223-224). Em seus escritos urbanos, portanto, Benjamin busca captar não uma objetividade descritiva da cidade, ruas e paisagens por onde passa, mas justamente o atravessamento entre tal espacialidade e uma espécie de predisposição sensível e emotiva que a relação com o espaço deixa revelar.

Assim, antes de adentrarmos nos filmes que compõem o corpus desta pesquisa, o subcapítulo a seguir visa traçar um breve preâmbulo sobre a materialidade constitutiva da imagem cinematográfica e assim, a partir do entendimento do cinema enquanto dimensão háptica, discorrer sobre a melancolia que tanto Akerman quanto Mekas empreendem em seus deslocamentos e errâncias.

A habitação do espaço é alcançada pela apropriação tátيل, e a arquitetura e o cinema são vinculados por esse processo. Como Benjamin disse: ‘Os edifícios são apropriados... pelo toque e pela vista... A apropriação tátيل é realizada... pelo hábito... Esse modo de apropriação desenvolvido com referência à arquitetura... hoje [está] no filme’ (BRUNO, 2018, p. 90, tradução nossa)¹⁸.

¹⁷ “An ethical melancholy makes a critical distinction between emotionally bankrupt environments, and those which induce poignancy, pathos, yearning. Melancholy is often associated with broken-down places, yet this elision overlooks its generative potential for the imagining of place. (...). Finding the place of melancholy is not the same as advocating for depressing environments”.

¹⁸ “The inhabitation of space is achieved by tactile appropriation, and architecture and film are bound by this process. As Benjamin put it: ‘Buildings are appropriated... by touch and sight. Tactile appropriation is accomplished... by habit... This mode of appropriation developed with reference to architecture... today [is] in the film’”.

Esse entendimento de Walter Benjamin, comentado por Giuliana Bruno, sobre a apropriação tátil da arquitetura pelo filme é aquele que concebe o cinema como percurso háptico, em que os espaços são vistos como forças materiais e não apenas cenários ou panos de fundo das ações. Tal dimensão corpórea da imagem filmica é justamente a que se faz presente nos filmes de Akerman e Mekas, com suas paisagens nos revelando constantemente um olhar ao mundo em sua materialidade e tatividade, as quais atravessamos como caminhos.

3.2 Da casa ao mundo: o cinema como percurso háptico

“Me sinto tão desconectada que não consigo sequer ter uma casa com pão, manteiga, café, leite, papel higiênico... Não sei como viver” (Chantal Akerman)

“Ainda estou no meu caminho de casa” (Jonas Mekas)

Se esta dissertação tem como foco a melancolia que se dá no deslocamento dos cineastas aqui em questão, é preciso, antes, partir da casa. Em se tratando da obra de Chantal Akerman, o trânsito pelas ruas e paisagens estrangeiras não acontece senão numa relação constante com o espaço fechado do ambiente doméstico. Mesmo quando perambula pela melancólica Nova York em *Notícias de casa* (1977), por exemplo, o espaço caseiro é referido no título enquanto local que se coloca em relação com aquele da cidade nova iorquina. Se as personagens de Akerman vagam pelas ruas em passeios solitários ou desembarcam de estação após estação sem rumo definido, há também toda uma série de momentos em que elas se encontram confinadas no espaço fechado do lar, do quarto. Sobretudo as mulheres. Nesse sentido, antes de seguir pelos caminhos errantes, faz-se necessário essa parada na casa, esse olhar para a espacialidade doméstica e no modo como este local se relaciona com o trânsito, com a saída ao mundo. De que maneira a casa se coloca nessa dinâmica entre parada e deslocamento? Que lugar ocupa a casa nessas obras e, além disso, como o ambiente doméstico é filmado dando a ver um aspecto melancólico da relação com o espaço? Em *Atlas of emotion*, Giuliana Bruno (2018) apresenta uma breve conceituação do espaço da casa, ao que se coloca da seguinte maneira:

A casa, com seus limites materiais, não é uma tectônica estacionária. Não é um contêiner arquitônico imóvel, mas um local de habitações móveis. A casa abraça a mobilidade do espaço vivido. Como o filme, é o local de uma

emoção e gera histórias de habitação. É um conjunto de objetos que compõe uma paisagem em movimento (BRUNO, 2018, p. 106, tradução nossa)¹⁹.

Casa, portanto, entendida menos enquanto estrutura física e mais como conceito. Em seu livro, a autora busca uma aproximação entre cinema e arquitetura, tendo em vista a dimensão espacial da experiência filmica e as semelhanças entre a vivência arquitetônica de um espaço com a fruição da imagem cinematográfica. Há, portanto, uma consideração sobre a materialidade do espaço filmico em que, à despeito da superfície lisa da tela, uma experiência emotiva é vivenciada quase como um percurso háptico. A autora retoma a própria etimologia grega da palavra, que significaria a capacidade de algo de “entrar em contato com”. O háptico se relaciona “à cinestesia, ou à capacidade de nossos corpos de sentir seu próprio movimento no espaço. (...) Tomo o háptico como o principal agente na mobilização do espaço (...), na articulação das próprias artes espaciais” (BRUNO, 2018, p. 22, tradução nossa)²⁰. Assim, para a autora, os espaços da casa e da cidade se apresentam para além de meros cenários e panos de fundo para as ações e se constituem, por vezes, como marcas de determinados gêneros filmicos, em que tais espacialidades são percorridas através de dinâmicas e atmosferas próprias. É o que aponta a autora ao falar da casa como espaço por excelência dos melodramas, por exemplo.

Gêneros e ciclos cinematográficos são específicos para locais e até meios de transporte e, por sua vez, mudam a maneira como remapeamos esses locais. A estrada de ferro e a paisagem aberta geravam e moldavam o espaço exterior ocidental, definiam o domínio da ficção científica, o carro determinava o road movie e a casa delimitava a fronteira do melodrama - uma fronteira que não era facilmente ultrapassada (BRUNO, 2018, p. 45, tradução nossa)²¹.

Ainda no que tange ao melodrama, por exemplo, são filmes em que a casa ocupa grande centralidade, em especial com protagonistas mulheres encerradas neste espaço. Por isso também um gênero muito associado com certa noção de “fragilidade” ou afetação, e cujo público alvo por vezes é pensado como sendo o feminino. Embora, obviamente, existam filmes que tensionam esta espacialidade e as relações que nela ocorrem. Para além da vida burguesa dos subúrbios estadunidenses, por exemplo, como em *All that heaven allows* (*Tudo que o céu permite*, 1955), de Douglas Sirk, os melodramas do alemão Rainer W. Fassbinder se apropriam

¹⁹ “The house, with its material boundaries, is not a stationary tectonics. It is not a still architectural container but a site of mobile inhabitations. The house embraces the mobility of lived space. Like film, it is the site of an emotion and generates stories of dwelling. It is an assemblage of objects that makes up a moving landscape”.

²⁰ “(...) to kinesthesia, or the ability of our bodies to sense their own movement in space. (...) I take the haptic to be the main agent in the mobilization of space (...), in the articulation of the spatial arts themselves”.

²¹ “Filmic genres and cycles are specific to sites and even to means of transportation, and, in turn, they change the way we remap those sites. The railroad and the open landscape generated and shaped the western, outer space defined the domain of science fiction, the car determined the road movie, and the house delimited the border of melodrama—a border not readily trespassed”.

das convenções do gênero e trazem para o espaço da casa questões ligadas diretamente ao ambiente externo – seja da vizinhança, da cidade ou do país. É o “mundo-na-casa”, de que fala Homi K. Bhabha, quando a distinção entre interior e exterior se confunde.

‘Unhomeliness’ [é] inerente àquele rito de iniciação extraterritorial e transcultural. Os recessos do espaço doméstico tornam-se locais para as invasões mais complexas da história. Nesse deslocamento, as fronteiras entre o lar e o mundo ficam confusas. (BHABHA apud BRUNO, 2018, p. 51, tradução nossa)²².

É o caso de *Angst Essen Seele Auf* (*O medo devora a alma*, 1974), por exemplo, adaptação de Fassbinder do melodrama de Sirk, em que o relacionamento entre uma senhora alemã e um imigrante marroquino desencadeia uma série de tensões familiares e com os vizinhos. Em ambos, contudo, é o espaço doméstico aquele que ocupa centralidade no filme. A casa como uma espécie de microcosmo revelador de questões não apenas restritas ao universo narrativo dos personagens, mas a toda uma dinâmica de valores morais próprios ao país, à época. Se no melodrama americano a vida pacata dos subúrbios por vezes se contrapõe à corrupção e vício da cidade grande, na adaptação do gênero pelo cinema alemão, há toda uma série de valores revistos, por vezes com doses de ironia, como acontece com os filmes de Fassbinder.



Figura 12 e 13: À esquerda, *Tudo que o céu permite* (1955), de Douglas Sirk. À direita, *O medo devora a alma* (1974), de Rainer W. Fassbinder.

Assim, ao citar o melodrama como exemplo de um gênero diretamente associado com uma espacialidade própria, Giuliana Bruno (2018) reivindica para o cinema seu caráter espacial, arquitetônico. O cinema, assim, é entendido enquanto diretamente conectado com os modos pelos quais o espaço é concebido e apresentado. E é desse modo que, embora aqui o olhar sobre os filmes não esteja em busca das marcas de determinado gênero, a exemplo do melodrama ou

²² “‘Unhomeliness’ [is] inherent in that rite of extra-territorial and cross-cultural initiation. The recesses of the domestic space become sites for history’s most intricate invasions. In that displacement, the borders between home and the world become confused””.

do *road movie*, é importante notar como essas categorias se fundam a partir de relações muito específicas com a espacialidade, seja ela a da casa, da cidade, da estrada ou do deserto. Este último, por exemplo, exercendo papel central na construção de um imaginário de nação nos filmes de faroeste.

Para além de uma geografia filmica, há o entendimento mesmo da paisagem enquanto espaço de disputas e conquistas. É nesse sentido que Cesar Castanha (2018), em sua dissertação sobre a realizadora contemporânea Kelly Reichardt, fala de uma “cultura visual estadunidense” (CASTANHA, 2018, p. 18), entendendo a paisagem e o espaço no cinema como constitutivo de um imaginário de país, de uma identidade cultural e, além disso, como fazendo parte de uma cultural visual mais ampla, para além do cinema.

É interessante pensar que para além desses gêneros em que a apresentação dos espaços já carrega toda uma série de convenções e características marcantes próprias a essa categorização – embora, obviamente, toda generalização deixe de lado singularidades, desvios e rupturas que cada filme traz consigo – o espaço da casa, da cidade e do deserto constituem toda uma topografia filmica que extrapola tais convenções. É o caso de cineastas como Wim Wenders, pois ainda que mais explicitamente recupere um gênero específico, no caso o *road movie*, não se trata de atualizar simplesmente essas convenções na representação do espaço. Ao contrário, seus personagens parecem se distanciar dos modos enérgicos e celebrativos da estrada como fazem a dupla de *Easy Rider* (*Sem Destino*, 1969), filme de Dennis Hopper, por exemplo, e se aproximam de uma dinâmica mais desencantada e lenta no atravessamento desses espaços. “Com Wenders, (...) o road movie se torna resolutamente pequeno, menor” (COHAN; HARK, 1997, p. 34).

Recupero aqui o comentário sobre os filmes de Wenders por acreditar que ele diz também do modo como Chantal Akerman e Jonas Mekas apresentam suas ruas, cidades e casas. A Nova York de *Lost, Lost, Lost* (Jonas Mekas, 1976) ou de *Notícias de casa* (Chantal Akerman, 1977) deixa de ser aquela do imaginário mais imediato de uma “cidade global” e se torna “pequena, menor”, no sentido de um olhar que é marcado pelo afeto, pela dor, pela beleza ou mesmo pela ausência desta. Nesses dois filmes, os cineastas registram a cidade nova iorquina a partir do olhar estrangeiro, a partir de uma construção imagética que revela uma constante melancolia do percurso urbano. Trata-se, como a frase que intitula este subcapítulo, da saída da casa ao mundo. O olhar para a cidade estadunidense se dá sempre com comentários e referências à casa natal. Em outros dois filmes desses cineastas, eles realizam o movimento contrário: o de um retorno, o de uma volta do mundo à casa. São eles *Reminiscências de uma viagem à Lituânia* (1972), de Mekas, e *No home movie* (*Não é um filme caseiro*, 2015), de Akerman.

Interessa-nos pensar, assim, o espaço da casa nos filmes de Akerman e Mekas e atentar para os modos como o espaço doméstico é trazido em suas obras, engendrando sempre um tom melancólico. Ao invés de procurar marcas próprias de determinado gênero ou buscar significados referentes à apresentação desse espaço, busca-se pensar a casa menos enquanto estrutura física no mundo do que como certa geografia emotiva.

Filme/corpo/arquitetura: uma dinâmica háptica, uma estrutura fantasmática do espaço vivido e da narrativa vivida; um espaço narrativizado que é intersubjetivo, pois é um complexo de mobilidades sócio-sexuais. Desvendando uma sequência de vistas, o conjunto arquitetônico-cinematográfico escreve mapas concretos. O escopo da vista (...) é o mapeamento de locais tangíveis (BRUNO, 2018, p. 89, tradução nossa)²³.

O que paira como pergunta, aqui, é de que modo este espaço é trazido nesses filmes? Em Akerman, há por vezes a sensação claustrofóbica do espaço doméstico. Em Mekas, poderíamos pensar seu próprio país natal, a Lituânia, como a casa a que ele anseia retornar. Casa enquanto confinamento, enquanto nostalgia, enquanto ausência melancólica. Pois se as imagens de ruas, estações de trem e pessoas em passagem são uma recorrência nos filmes desses cineastas, é preciso antes partir de algum lugar. Ir, portanto, da casa à cidade, do confinamento dos espaços fechados e escuros à vastidão dos centros urbanos, das estradas e paisagens. São certamente essas imagens as que lampejam como um pano de fundo por detrás desses filmes. Personagens que não ficam onde estão, mas que também parecem não ter destino algum delimitado. Não que aqui o espaço da casa funcione sempre como um ponto de partida explícito, nem que narrativamente a casa pertença ao início do filme e a perambulação seja sempre desencadeada a partir desta saída. Nesses filmes, ao contrário, a ordem da narrativa nem sempre obedece a uma lógica causal ou temporal linear.

Então, para inventar sua memória, Chantal Akerman fez do cinema um meio de deslocamentos sucessivos. (...) É assim que sua obra vai reunindo, por outros caminhos, que não o da lembrança, fragmentos de sua história pessoal (LEANDRO, 2010, p. 98).

Como aponta Anita Leandro, trata-se de deslocamentos, fragmentos. O mesmo pode ser dito sobre a obra de Mekas. Seus registros não obedecem a uma cronologia biográfica, mas constituem-se, também, a partir de “deslocamentos sucessivos”. Parto do espaço da casa, portanto, por vislumbrar uma dinâmica própria dos percursos com relação a este espaço - ou o que ele representa em termos afetivos. A impossibilidade da casa, nesses filmes, é menos a

²³ “Film/body/architecture: a haptic dynamics, a phantasmatic structure of lived space and lived narrative; a narrativized space that is intersubjective, for it is a complex of socio-sexual mobilities. Unraveling a sequence of views, the architectural-filmic ensemble writes concrete maps. The scope of the view (...) is the mapping of tangible sites”.

ausência material deste espaço do que um certo estar-no-mundo que revela constantemente a sensação de não pertença. Uma existência que se dá no deslocamento, no caminhar. Mas que a todo instante está imbricada na dinâmica entre os espaços fechados e o mundo adiante. Existência anunciada no modo como Mekas, por exemplo, narra o caráter errante de sua vivência, falando de si como um Ulisses. “Oh, cante, Ulisses. Cante as suas viagens. Conte onde você esteve. Conte o que você viu. E conte a história de um homem que nunca quis deixar o seu lar. Que era feliz e vivia entre as pessoas que conhecia e falava a sua língua. Cante como ele foi jogado no mundo”, ele diz em *Lost, Lost, Lost* (1976). Ou, para Akerman, anunciada em suas constantes viagens em busca de fragmentos de seu passado, de sua história familiar. O desejo, como Mekas, de contar onde esteve, o que viu, filmar “tudo o que me afeta. Rostos, fim das ruas, carros passando (...) E tudo isso lentamente transformando, ao longo da viagem, os rostos e paisagens” (AKERMAN, 1991, tradução nossa)²⁴.

Pensar a casa conceitualmente envolve, portanto, uma série de considerações interdisciplinares. Enquanto conceito, ele se revela amplo de significações e possibilidades. No que tange à fenomenologia, Bachelard traça toda uma discussão em torno do que constitui o espaço da casa. Em seu livro *A poética do espaço*, é toda uma poética mesma do ambiente doméstico que é desenvolvida. A casa é entendida enquanto habitação, morada do ser, e por isso mesmo vai muito além da concepção de mero objeto concreto no mundo: é possível enxergar a casa no ninho, na concha, por exemplo, visto que para o autor “todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa” (BACHELARD, 2008, p. 25).

Nesse sentido, a casa é pensada como essa espécie de lugar que, menos do que um local delimitado fisicamente, comprehende toda uma sorte de sensações humanas neste espaço. É o esticar da casa, ou seu encolher, no caso de se imaginar uma casa sob a tempestade, como exemplifica o autor. Aqui, portanto, a casa é concebida enquanto imagem poética, entendida a partir das sensações e das relações do corpo nessa espacialidade. Para além de qualquer delimitação concreta do mundo físico, o devaneio da casa leva à noção do sentido de habitar. Se em Bachelard, contudo, este espaço é – como o ninho e a concha – recanto do ser, habitação possível, em filmes como os de Akerman a casa se revela enquanto imagem de confinamento, de ausência de qualquer sentido de lar, apontando para uma melancolia irremediável no confronto com o espaço. Em Mekas, por outro lado, a sensação de ausência de lar não é apresentada no modo confinado como nos filmes de Akerman, embora ele constantemente se

²⁴ “Todo lo que me afecte. Rostros, el final de las calles, los coches que pasan (...) Y todo eso transformándose lentamente, a lo largo del viaje, los rostros y los paisajes”.

refira a uma falta do sentimento de pertença, concebendo a casa enquanto instância longínqua, inacessível, quase como uma memória perdida.

É desse modo, portanto, que a casa parece se constituir enquanto lugar impossível nesses filmes como um todo. Tais deslocamentos parecem partir sempre de um lugar de falta, de ruptura. É o sentimento de ser arrancado de um pertencimento com o mundo. Além disso, pode-se dizer que tanto em Akerman quanto em Mekas há uma preocupação com a espacialidade que não é apenas de ordem temática, mas que reverbera na própria forma e materialidade desses filmes. A relação com o espaço não como questão secundária, mas como algo essencial na produção dessas imagens, sejam elas documentais ou não.

Assim, se debruçar na materialidade com que essas paisagens nos são apresentadas nas obras em questão é conceber o cinema em seu caráter haptico, como coloca Giuliana Bruno. A autora diz que “o filme cria espaço para visualização, leitura e perambulação. Agindo como um viajante, o espectador itinerante do conjunto arquitônico-cinematográfico lê as vistas em movimento como práticas de imagem” (BRUNO, 2018, p. 82, tradução nossa)²⁵. Como se o espaço se revelasse imbuído de certas atmosferas que parecem nos tocar quase que fisicamente.

É assim, atento às materialidades das imagens filmicas, que Denilson Lopes (2012) lê as paisagens cinematográficas a partir da consideração sobre o cotidiano, o “menor” e o comum. Em *No coração do mundo*, o autor nos apresenta todo um estudo sobre os espaços no cinema e os modos pelos quais os personagens empreendem o deslocamento por essa espacialidade. Atento a considerações sobre a estética filmica sem deixar de tecer comentários sobre questões ligadas a território, política, globalização e pós-colonialismo, por exemplo, o autor discute uma série de cineastas cujas obras apresentam personagens vivenciando uma espécie de incompatibilidade com o mundo. São errâncias e trajetórias que tensionam a todo momento a dinâmica entre pertencer e não pertencer, entre desejar estar no lugar e ao mesmo tempo a permanência de um impulso errático. São o casal de Hong Kong que viaja a Buenos Aires em meio a uma crise do relacionamento, em *Happy Together (Felizes Juntos, 1997)*, de Wong Kar-Wai, sem ter com o país argentino qualquer laço de familiaridade, por exemplo, ou ainda as personagens dos filmes de Claire Denis, numa relação com o espaço marcada por tensões pós-coloniais.

No capítulo que se dedica ao cineasta japonês Yasujiro Ozu, Lopes nos fala de um certo cotidiano menor em filmes como *Tokyo story* (*Era uma vez em Tóquio, 1953*), em que nada de grandioso acontece de fato, se referindo à obra do cineasta como um cinema “desdramatizado”.

²⁵ “Film creates space for viewing, perusing, and wandering about. Acting like a voyager, the itinerant spectator of the architectural-filmic ensemble reads moving views as practices of imaging”.

“A sensação de não ter lar (*homelessness*) não é sempre vivenciada como uma mutilação na vida, uma tristeza insuperável” (JACKSON apud LOPES, 2012, p. 86). Nessa consideração específica sobre a relação com o espaço doméstico, é possível pensar um paralelo com os dois cineastas aqui em questão. Em Chantal Akerman, por exemplo – e embora seu cinema também seja esse de um ‘nada acontece’ – a sensação de não pertença parece, sim, dilacerar de algum modo. Não no sentido melodramático, visto que aqui algo de uma “desdramatização” também se faz presente. Mesmo assim, há algo que atravessa seus filmes, suas imagens e percursos pelas cidades quase como uma dor constante, uma melancolia irremediável.

Em Jonas Mekas, também, o sentimento de ser estrangeiro e a vida em exílio longe de seu país natal vão atravessar seus filmes todos, por vezes de maneira menos doída, em outras, em tom de lamento. “Oh, cante, Ulisses. O desespero do exílio. O desespero dos países pequenos”, ele narra em *Lost, Lost, Lost* (1976). Ainda que algo de melancólico também surja em *Era uma vez em Tóquio*, como na cena em que uma das personagens desabafa – “a vida é frustrante, não é?” –, “em Ozu, a desdramatização ainda pode ser preenchida por pequenos e breves momentos de beleza” (LOPES, 2012, p. 88). Talvez em Jonas Mekas, ao contrário de Akerman, é que essas duas instâncias andem juntas: a dilaceração do não pertencimento e, ao mesmo tempo, os lampejos e pequenas celebrações da beleza, ainda que carregados de melancolia, de certa “tristeza insuperável”. Nesse sentido, as considerações trazidas por Lopes (2012) sobre a sensação de *homelessness*, sentimento de não pertencimento, de não ter um lar, sensação essa que atravessa os filmes de Akerman e Mekas, por exemplo, poderiam levar à conceituação teórica que o geógrafo Yi-Fu Tuan faz entre *espaço* e *lugar*.

O espaço fechado e humanizado é lugar. Comparado com o espaço, o lugar é um centro calmo de valores estabelecidos. Os seres humanos necessitam de espaço e de lugar. As vidas humanas são um movimento dialético entre refúgio e aventura, dependência e liberdade (TUAN, 1983, p. 61).

Embora essas nomenclaturas, no modo como Tuan as concebe, ajudem a vislumbrar dinâmicas distintas na relação com o mundo e seus espaços – uma que é a de indiferenciação e outra que compreende uma pertença –, busco nesta dissertação menos a definição categórica de se em determinada cena a relação com a casa ou a cidade está inserida na dinâmica do *espaço* ou do *lugar*, mas, ao contrário, procuro entender de que modo esse espaço é concebido e vivenciado pelos personagens e cineastas aqui em questão. É dessa maneira que o pensamento de Giuliana Bruno sobre o cinema se revela fundamental neste trabalho, visto as considerações da autora sobre o caráter arquitetônico e tátil do cinema. Como ela nos diz,

Uma concepção dinâmica da arquitetura, que supera a noção tradicional de construção como uma construção imóvel e tectônica, permite pensar no

espaço como prática. Isso envolve incorporar o habitante do espaço (ou seu intruso) à arquitetura, não apenas marcando e reproduzindo, mas reinventando, como o filme faz, suas várias trajetórias pelo espaço - ou seja, traçando a narrativa que essas navegações criam (BRUNO, 2018, p. 80, tradução nossa)²⁶.

Pensar o espaço como prática e não apenas como “constructos tectônicos” é concebê-lo enquanto instância atravessada culturalmente por valores, ideais, emoções. E é tal palavra que justamente dá título ao livro de Bruno: *Atlas of emotion*. A autora nos diz que o próprio termo *emotion*, etimologicamente, carrega a palavra movimento, *motion*. Há, aqui, a compreensão de que tanto a emoção tem um caráter espacial, quanto o movimento pelo espaço é atravessado por afetos, emoções: “Apresentarei como premissa principal do atlas que o movimento, de fato, produz emoção e que, correlativamente, a emoção contém um movimento” (BRUNO, 2018, p. 23, tradução nossa)²⁷.

Além disso, a autora ainda pontua que o termo grego que dá origem à palavra cinema – *kinema* – comprehende a ideia tanto de emoção quanto de movimento. Ela nos fala de um movimento que é aquele de um espaço interior, do “se deixar levar” pelas emoções, e do cinema como proporcionando uma espécie de viagem, viagem esta que não tem a ver com o deslocamento físico dos corpos e dos objetos no mundo, mas sim desse estado interior. Por isso a reivindicação de uma vivência espacial aos espectadores do cinema, contraposta à ideia de uma imobilidade do corpo que por vezes se coloca como inerente à espectatorialidade filmica. Ao contrário do *voyeur*, “o espectador é antes um *voyageur*, um passageiro que atravessa um terreno haptico, emotivo” (BRUNO, 2018, p. 31, tradução nossa)²⁸. A autora ainda aponta sobre como já nas primeiras teorias do cinema, a exemplo do ensaio de Eisenstein sobre a montagem, o cinema já fora concebido como tendo uma dimensão arquitetônica. Eisenstein usa mesmo a palavra *caminho* para falar da experiência espectatorial de quem assiste a um filme.

O filme herda a possibilidade de uma viagem espectatorial do campo arquitetônico, pois a pessoa que perambula por um edifício ou local também absorve e conecta os espaços visuais (BRUNO, 2018, p. 78, tradução nossa)²⁹.

Castanha (2019) comenta essa noção de caminho a partir de Bruno e Eisenstein: “A experiência do espectador se torna, portanto, sempre uma experiência de espacialidade” (p. 39).

²⁶ A dynamic conception of architecture, which overcomes the traditional notion of building as a still, tectonic construct, allows us to think of space as practice. This involves incorporating the inhabitant of the space (or its intruder) into architecture, not simply marking and reproducing but reinventing, as film does, his or her various trajectories through space—that is, charting the narrative these navigations create”.

²⁷ “I will set forth as a major premise of the atlas that motion, indeed, produces emotion and that, correlatively, emotion contains a movement”.

²⁸ “The spectator is rather a *voyageur*, a passenger who traverses a haptic, emotive terrain”.

²⁹ “Film inherits the possibility of such a spectatorial voyage from the architectural field, for the person who wanders through a building or a site also absorbs and connects visual spaces”.

A exemplo daquele que passeia por conjuntos arquitetônicos dispostos no espaço, o espectador do filme, segundo Eisenstein, experimenta uma oscilação entre a imobilidade física e, ao mesmo tempo, uma mobilidade tátil do olhar no percurso pelas imagens dispostas na tela. A tela, portanto, funcionando como elemento que une, através da montagem, pontos de vistas separados no espaço-tempo e trazidas em conjunto pelo filme.

A palavra caminho não é usado por acaso. Atualmente, é o caminho imaginário seguido pelo olho e as várias percepções de um objeto que dependem de como ele aparece ao olho (EISENSTEIN apud BRUNO, 2018, p. 78, tradução nossa)³⁰.

O caráter háptico das imagens filmicas, portanto, surge também nas considerações de Laura Marks (2000) sobre uma espécie de *visualidade haptica*, em que estaria em jogo não apenas o sentido da visão, mas uma visualidade que convoca para si todo um corpo sensível. Como ela diz, “as imagens hapticas (...) convidam o espectador a responder à imagem de uma maneira íntima e incorporada, facilitando assim a experiência de outras impressões sensoriais” (MARKS, 2000, p. 2, tradução nossa)³¹. É nesse sentido, portanto, que o conjunto de imagens filmicas podem constituir, como diz Denilson Lopes, os “lugares a que nunca fui. Lugares em que nunca deixei de estar” (LOPES, 2012, p. 9). Há uma relação afetiva e de vivência quase física de nossos corpos com os espaços desse repertório de imagens, cenas e fragmentos de filmes que guardamos conosco. E é a persistência de algumas dessas imagens, aquelas que “insistiram um pouco mais” (LOPES, 2012, p. 11), que nos instiga a refletir sobre elas. Não para desvendar-lhes algum oculto sentido, não pensar *delas* alguma coisa, mas *com* elas. Atravessar as imagens, percorrê-las como caminho.

3.2.1 A casa em Chantal Akerman

É possível que o filme mais emblemático de Chantal Akerman no que se refere ao confinamento seja sua obra mais aclamada, *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975). No que dura pouco mais de três horas de filme, a personagem realiza atividades domésticas ao longo de três dias consecutivos. Acompanhamos a rotina exaustiva e maçante da protagonista, que organiza o espaço doméstico numa obsessão de gestos muito comedidos - e aqui os planos duram o tempo completo da ação, sem cortes ou elipses, o que

³⁰ “The word path is not used by chance. Nowadays it is the imaginary path followed by the eye and the varying perceptions of an object that depend on how it appears to the eye”.

³¹ “Haptic images (...) invite the viewer to respond to the image in an intimate, embodied way, and thus facilitate the experience of other sensory impressions as well”.

também nos confinam, de algum modo, à temporalidade daquelas repetições. Em *Je Tu Il Elle* (*Eu, tu, ele, ela*, 1974), primeiro longa-metragem de Akerman, a personagem – interpretada por ela mesma – também se encontra num espaço confinado de um quarto sem móveis, contendo apenas um colchão. Ela passa dias neste local, comendo açúcar e escrevendo cartas a alguém que não sabemos de quem se trata. Num dado momento, ela sai à cidade, num plano que revela sua pequenez diante da vastidão das estradas. Se em outros filmes Akerman recupera essa dimensão confinadora dos espaços fechados, acredito que estes dois filmes em especial sejam aqueles em que esse sentimento se faça com mais veemência.

Em *Eu, tu, ele, ela*, por exemplo, a protagonista revela a pequenez com que sente o ambiente do quarto ao seu redor: “E foi quando eu parti. Um pequeno quarto branco... no térreo. Tão estreito quanto um corredor... onde eu, imóvel, com os sentidos aguçados, deitada em meu colchão...”. Para a personagem, a sensação sentida pelo lugar é de um espaço que se contrai, que se fecha sobre ela e, de certo modo, a aprisiona. “O espaço arquitetônico é um espaço vivenciado, e não um mero espaço físico; e espaços vivenciados sempre transcendem a geometria e a mensurabilidade” (PALLASMA, 2011, p. 60).



Figuras 14 e 15: *Jeanne Dielman* (Chantal Akerman, 1975).

Há, nas personagens akermanianas, a espécie da exaustão do corpo de que fala Elena Gorfinkel (2012) ao se referir a *Sans toit ni loi* (*Sem teto nem lei*, 1978), de Agnès Varda. Gorfinkel atenta para o gestual de cansaço que permeia a narrativa, e se refere à “fadiga como uma figura de recusa existencial” (GORFINKEL, 2012, p. 322). O mesmo comentário, contudo, poderia ser feito a respeito de *Jeanne Dielman*. Embora, ao invés do impulso errático da protagonista de Varda, em *Jeanne Dielman* haja um confinamento no espaço. Mas é justo esse gestual rigorosamente construído que permite que a protagonista exerça uma espécie de recusa. Uma recusa sutil, constituída a partir de pequenas mudanças, mas que tensiona a todo momento a inserção dessa mulher no espaço doméstico.

Em Chantal Akerman, contudo, mesmo quando suas personagens transitam pelos espaços abertos da cidade, um recolhimento melancólico se faz em seguida. São gestos de fadiga, marcando uma espécie de exaustão, de espera infinita. É o caso dos personagens de *Toute une nuit* (*Toda uma noite*, 1982), um longa-metragem ficcional sem protagonista em que uma série de casais perambula por uma Bruxelas noturna, solitária. Eles se encontram, se despedem, se veem de novo. Há uma inconstância em suas ações, uma espécie de indecisão, de incerteza, tudo isso permeado por uma atmosfera de melancolia e suspensão que paira sobre eles: as esperas, os tempos vazios, os desencontros. Há em seus gestos, sobretudo em seus recolhimentos nos quartos e espaços fechados – vãos de escada, corredores apertados – essa “fadiga como recusa existencial”.



Figuras 16 e 17: *Toda uma noite* (Chantal Akerman, 1982)

É no espaço da casa, portanto, que Akerman sempre empreende uma subversão, uma reinvenção. “O cotidiano, que bem pode ser o espaço da opressão, da repetição, do mesmo, mas também o espaço da reinvenção, da conquista feita pouco a pouco”. (LOPES, 2012, p. 124). Jeanne Dielman se relaciona diretamente com essa reinvenção do espaço, por mais opressor e repetitivo que ele possa ser, pois é justamente através dessa repetição, levando-a ao limite através da duração de cada cena, que Akerman desnaturaliza esses gestos.

O mesmo acontece em outro de seus filmes que trazem personagens mulheres inseridas num ambiente doméstico de aprisionamento, mas que subvertem isso, de alguma maneira, ao tentar reencontrar novamente certa liberdade nesse espaço. É o caso do filme *L'homme à la valise* (*O homem da mala*, 1984), em que a personagem, encenada pela própria Chantal, evita cruzar com um homem que está morando na mesma casa que ela. “Já que não sou capaz de pedir-lhe para ir embora, irei me organizar para nunca encontrá-lo”, a personagem diz. Ela começa, então, a anotar os horários em que ele vai a cada cômodo, como se ela buscasse descobrir um modo de, mesmo no espaço fechado e restrito da casa, exercer de novo a liberdade

e o desejo de estar só. Uma tentativa de desvendar o percurso e trajeto do outro para conseguir novamente um itinerário dentro desse lugar que lhe seja único, de reencontrar a casa como um lugar só seu.

Nesse sentido, as imagens de Akerman parecem evocar a solidão dos cômodos e interiores do pintor dinamarquês Vilhelm Hammershøi. Em uma reportagem sobre o artista, Pound (2019) coloca que Hammershøi se distinguia de outros pintores de sua época pelo fato de pintar um desconforto e uma inadequação na casa, ao contrário de interiores aconchegantes. Quadros como *Descanso* (1905) trazem uma espécie de cansaço, de tédio. Também as paisagens pintadas por Hammershøi revelam melancolia e solidão, bem como a ausência de figuras humanas. Há como que um excesso de solidão na casa e também uma vastidão da paisagem cuja atmosfera vazia também se faz presente. A moça pintada de costas tem o mesmo inclinar de cabeça dos personagens de Akerman em filmes como *Toda uma noite* (1982), em que eles simplesmente se sentam em algum canto da casa e esperam, ou mesmo da protagonista de *O homem da mala* (1984). O que esses personagens esperam não parece ser claro nem para eles próprios: eles são inacessíveis, não sabemos o que pensam. O mesmo comentário sobre os quadros de Hammershøi – “não há psicologia” (CHAMPION apud POUND, 2019) –, pode ser dito sobre os personagens e os filmes de Akerman. Não há psicologia no sentido de que a interioridade ou subjetividade dessas personagens não nos chega. O que há, ao contrário, é tão somente a corporalidade desses gestos cansados no espaço. Não há via de acesso a seus pensamentos e devaneios, mas uma espera colocada na própria duração da imagem, no enquadramento mesmo da cena. Só a materialidade exterior nos é comunicada.



Figuras 18 e 19: À esquerda, *Descanso* (1905). À direita, *O homem da mala* (Chantal Akerman, 1984).

Portanto, é na relação com o espaço que algo que apresenta. Em filmes como *Jeanne Dielman*, por exemplo, é justamente a experiência muito particular da protagonista no espaço da casa que permite Ivone Margulies se referir ao filme como “um estudo da inércia e da contenção, do tempo e da angústia doméstica” (MARGULIES, 2016, p. 21). Aqui a casa é vivenciada enquanto locus de confinamento. E é justamente o tempo esgarçado dedicado à filmagem das atividades mais corriqueiras, essa atenção ao comum, “ao banal”, que irá interessar a análise de Margulies sobre o tema do cotidiano nos filmes de Akerman e, de maneira mais ampla, nos filmes do pós-guerra. A autora, para localizar a obra de Akerman num contexto mais amplo do cinema, utiliza a frase que dá título a seu livro, “nada acontece”, para caracterizar sua filmografia e, nesse sentido, também tecer um comentário sobre alguns cinemas a que ela chama de “desdramatizados”.

No período imediatamente pós-guerra, na Europa, conforme a realidade social se tornava uma experiência concreta de subsistência (em contraposição às preocupações mais urgentes de vida ou morte dos anos de guerra), o cotidiano parecia um tema mais do que digno. (...) Meu interesse está no modo como alguns cineastas lidam com a relação entre o banal, ou o cotidiano, e o político (...). *Jeanne Dielman* (...), de Chantal Akerman, figura como um texto central em qualquer reflexão sobre a abordagem modernista do cotidiano. ‘Nada acontece’, uma caracterização frequentemente atribuída aos filmes dessa cineasta, é chave para definir a especificidade desse trabalho: a equação entre extensão e intensidade, descrição e drama (MARGULIES, 2016, p. 81).

Assim, Margulies segue exemplificando uma série de filmes, no período pós-guerra, que lidam com o tema do cotidiano, das pessoas ditas “comuns”, dos temas “menores”. Se no neorealismo, como ela pontua, havia um tom mais alegórico na apresentação desses personagens e na abordagem do cotidiano e desse olhar sobre o contexto social – como quando a autora fala da figura do protagonista de *Ladri di Biciclette* (*Ladrões de Bicicleta*, 1948), de Vittorio de Sica, como representando todos os proletários de Roma ou de toda a Itália pós-guerra –, o mesmo não pode ser dito sobre o cinema de Akerman. Embora *Jeanne Dielman* tenha servido a inúmeras análises feministas, Akerman recusa o enquadramento num “tipo” que serviria a uma generalização. Se *Jeanne Dielman* carrega algo de universal em sua angústia e clausura no ambiente doméstico, nas atividades repetitivas e incessantes de uma dona de casa, ela carrega uma singularidade muito específica – o que percebemos, como aponta Margulies, pelo próprio título: um endereço, uma localização muito singular.

Mas há uma diferença crucial entre os excessos, de um lado, de Akerman e Warhol, ambos formas de hiper-realismo minimalista, e, de outro lado, o impulso expansionista da narrativa neorrealista, que pode, por exemplo, tentar representar todos os desempregados italianos através de uma única personagem, como Umberto D. A interpretação hiper-realista minimalista desfaz qualquer ideia de transcendência simbólica. Além de instaurar na

representação o efeito de um excedente de realidade, o tempo literal roube dela a possibilidade de significar qualquer outra coisa que não seja aquela ocorrência concreta (MARGULIES, 2016, p. 99).

Essa concretude das imagens cotidianas de Akerman são acionadas principalmente pelo tempo de registro das ações das personagens. Ao filmar os interiores domésticos, Akerman não os filma tal qual ele é – nem há aqui esse desejo –, mas é na própria construção do filme e desse olhar sobre tais espaços que um sentimento ou sensação em relação a eles se constrói, se revela. É na rigidez de muitos de seus enquadramentos, ou na duração prolongada de seus planos, por exemplo, que Akerman traz para o espaço cênico, muitas vezes, sensações que o espaço em si não necessariamente traria. A questão não é tanto se o quarto em si aprisiona ou não, ou ainda que o seja, o que interessa pensar é que a maneira como o lugar é apresentado revela esses sentimentos com relação aos espaços. Se os ambientes em seus filmes transmitem certa clausura ou mesmo uma ausência da possibilidade de pertencer a esse espaço, isso se deve muito ao como se dá essa filmagem.

(...) o espaço é tomado não apenas como forma de habitar, mas como forma de aprisionamento do corpo e constrição dos modos de ver. Seja o quarto, a cozinha, a casa, a cidade, do menor ao maior, ele é instituído sob a forma de clausura. As opções expressivas se caracterizam pela duração nas cenas, pela serialidade dos espaços e dos atos, por poucos movimentos de câmera (VEIGA, 2009).

No entanto, mesmo nesses filmes mais centrados no espaço fechado da casa ou do quarto enquanto lugar de confinamento, há uma oscilação entre o dentro e o fora. O fechamento e a saída ao mundo. A “angústia doméstica” parece revelar uma inquietação de todas as personagens de Akerman nos espaços fechados: neles, elas não encontram o lar. É preciso sempre a saída ao mundo, o perambular pela cidade. Entretanto, também a cidade se revela, de algum modo, como impossibilidade de habitação, de pertença. Num dado momento a personagem de Akerman, em *Eu, tu, ele, ela*, se encontra em meio às grandes avenidas, tão minúscula na imagem que quase se confunde com a paisagem urbana. Há uma amplidão das estradas e, paradoxalmente, uma ausência de caminhos. A personagem não parece ter qualquer ímpeto de seguir, apenas se deixa estar ali, parada, imóvel.

Ainda que o contraste entre as imagens internas e externas seja muito evidente em termos da sensação que causam, ora clausura, ora um perder de vista da paisagem urbana, há nessas duas experiências com o espaço a ausência de pertencimento. Nem o ambiente doméstico é revelador de um sentido de habitação – pelo contrário, ele parece mais aprisionar aquela que se acomoda encolhida num canto do quarto; como também a cidade é, para Akerman, uma

profusão de estradas que não levam a lugar algum. E nem aqui há esse desejo de um lugar específico para o qual seguir. Nem mesmo a personagem tem para si qualquer destino em especial, deixando-se apenas transitar pela cidade. “A domesticidade aqui não se destaca como uma imposição social da condição doméstica, mas como uma solitária e penitente vivência da afetividade” (DANTAS, 2015, p. 136).



Figuras 20 e 21: *Eu, tu, ele, ela* (Chantal Akerman, 1974)

Nesse sentido, refletindo mais a fundo sobre a dinâmica entre o espaço doméstico e a saída ao mundo, é interessante trazer também a conceituação de casa a partir do que Homi K. Bhabha apresenta. Ao invés do caráter mais primordial da casa pensada como imagem poética primeira, como faz Bachelard, Bhabha (2017) pensa a casa em relação ao deslocamento e, principalmente, levando em conta os contextos históricos e culturais que levam a esse se deslocar. Pelo próprio tipo de discussão cara ao autor no que tange pós-colonialismo, diásporas e migração, Bhabha discute sobre o sentido de pertencimento, que seria próprio do espaço doméstico, a partir das tensões ensejadas no ato do deslocamento – seja ele forçado ou não.

Ainda que carregue algo de filosófico, a discussão se relaciona diretamente com experiências vividas no contexto cultural das diásporas, por exemplo, da época do refugiado, do deslocado. Bhabha, nesse sentido, pensa a casa a partir de duas dinâmicas. Num primeiro momento, a casa compreenderia uma espécie de “lá” da existência, ao contrário de um “aqui”. Isso porque ele se refere a um reconhecimento de uma paisagem em comum – paisagem cultural, linguística, de costumes. Em outro momento, é a noção “conradiana”, nos termos de Bhabha, da casa com um lugar ao qual se pode retornar. É nesse sentido que ele diz que a “emergência e o retorno são cúmplices do conceito de casa” (BHABHA, 2007).

É a partir dessa dinâmica entre os espaços fechados e abertos que as personagens desses filmes empreendem seus movimentos. O local da casa é tensionado a todo momento a partir das relações entre ir e voltar. Ainda que essa volta, por vezes, seja impossível. Em Akerman, por exemplo, esse retorno jamais oferece o sentido de lar esperado pelo espaço doméstico, o

que parece evocar as palavras de Toni Morrison em seu poema intitulado “Whose house is this?”.

De quem é esta casa?/ De quem é a noite que não deixa entrar a luz aqui?/ Me diga, quem é o dono desta casa?/ Não é minha./ Sonhei com outra, mais doce, mais clara/ com uma vista de lagos que barcos pintados atravessam;/ de campos largos como braços abertos para mim./ Esta casa é estranha/ Suas sombras mentem./ Olhe, me diga, por que minha chave encaixa na fechadura? (MORRISON, 2016).

Todo esse breve preâmbulo inicial sobre alguns dos filmes de Akerman, assim, nos faz perceber sua dinâmica particular com o espaço doméstico. Há uma ausência de vínculos e do sentido de lar em todos eles, seja porque a casa exerce uma espécie de aprisionamento, seja porque as personagens constantemente vagueiam sem rumo, revelando o aspecto melancólico na relação com o espaço. Assim, também nos filmes de Mekas estas perguntas do poema parecem ecoar em alguns momentos, revelando a disjunção entre um reconhecimento presente do espaço e uma sensação de deslocamento.

3.2.2 A casa em Jonas Mekas

Se nos filmes de Akerman a casa se constitui enquanto ausência de vínculo, para Jonas Mekas, ao contrário, a casa é ainda imaginada enquanto lugar de nostalgia, de memória, de pertença – embora uma pertença perdida. A casa é sempre impossível: está do outro lado do Atlântico, há vinte e cinco anos de distância. Há toda uma série de registros de Mekas de sua vida nos Estados Unidos, sua casa no Brooklyn, seus amigos próximos e, no entanto, a impossibilidade da casa natal se faz presente como algo que atravessa toda sua filmografia. *Lost, Lost, Lost (1976)* é permeado de registros da Nova York dos anos 1970. Seu olhar de estrangeiro marca constantemente sua condição de exilado. Como no filme de Chantal Akerman, *Notícias de casa (1975)*, a casa também está “lá”, distante daquele que enuncia.

Filmadas em 16mm, suas imagens são lampejos de memória, registros de acontecimentos menores com as pessoas próximas, familiares e amigos; ou ainda as reuniões no bairro, em que se discutiam a condição de imigrante dos tantos lituanos no Brooklyn. Se em alguns momentos Mekas fala explicitamente sobre esse contexto pós-guerra, como quando filma pequenas manifestações e atos em Nova York, ou reivindica para si o lugar de estrangeiro no qual a guerra o colocou, seu tema maior é o cotidiano, mas um cotidiano completamente outro justamente por causa de todo contexto que o funda.

O espaço doméstico em Mekas, portanto, pode ser entendido também no tipo de comentário feito por Giuliana Bruno (2018) a respeito da proximidade entre cinema e arquitetura. A casa não como espacialidade física, mas enquanto vivência material do corpo neste espaço. “Os corpos nos espaços projetam campos espaciais que, por sua vez, projetam corporalidade. Cinema e arquitetura são práticas de representação escritas no mapa corporal e por ele” (BRUNO, 2018, p. 89, tradução nossa)³². As imagens que nos surgem dos interiores em Mekas divergem dos planos duros e da claustrofobia presente nas imagens ficcionais de Akerman, como vistas no subcapítulo anterior. No entanto, poderíamos chamar uma aproximação no que tange a uma consciência, de ambos, para a imprescindibilidade do espaço doméstico e do registro desta interioridade para suas obras.



Figuras 22 e 23: *Walden: Diários, notas e esboços* (Jonas Mekas, 1968)

Nesse sentido, portanto, poderíamos dizer que se trata de um cinema menor, ao modo como Deleuze e Guattari (1975) tratam do termo ao nomear a literatura de Kafka. Dentre as características no que tange à literatura menor, os autores colocam que esta “não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior” (DELEUZE; GUATTARI, 1975, p. 25). Mekas constantemente anuncia o caráter menor de seu cinema na posição que toma frente ao que seria dito maior: as grandes nações, o grande cinema. Em *Lost, Lost, Lost* (1976), por exemplo, Mekas diz “oh, que a minha câmera registre os desesperos dos países pequenos. Oh, como eu lhes odeio, grandes nações”.

Assim, aponta Deleuze, o desvio diante do que é majoritário é a vantagem que se apresenta ao menor. Eis o sentido qualitativo de minoria: desviar do padrão, desrespeitar o critério de medida estabelecido e interiorizado como natural. É criar a novidade e promover o deslocamento (BATALHA, 2013, p. 117).

³² “Bodies in space design spatial fields, which, in turn, design corporealities. Film and architecture are practices of representation written on, and by, the body map”.

Para os autores, ainda, outra característica das “literaturas menores é que tudo nelas é político (...) Seu espaço exíguo faz que cada caso individual seja imediatamente ligado à política” (DELEUZE; GUATTARI, 1975, p. 26). Esta conexão entre um contexto histórico mais amplo com o interior caseiro e cotidiano se apresenta, por exemplo, nos momentos em que Mekas alterna entre os intertítulos que dizem “nada acontece neste filme” e “este é um filme político”, em *Ao caminhar entrevi lampejos de beleza* (2000). Neste filme, Mekas reúne uma série de gravações feitas ao longo de trinta anos. São registros domésticos, familiares. Cenas caseiras ou passeios com a esposa e os amigos, os filhos. Há, nessas imagens, uma predileção pelo pequeno, pelo detalhe. É justamente esse olhar “menor” que faz Mekas revelar que nada de muito importante acontece no filme. Entretanto, há nele a consciência da relação existente entre a vida íntima e um aspecto mais amplo e histórico, e por isso as afirmações de ser um filme político.

O foco no cotidiano não se dissocia do momento histórico, mas também não possui pretensões metonímicas com relação aos acontecimentos sócio-políticos (...). É como se as duas instâncias (o social e o íntimo) se afetassem o tempo todo, ainda que nosso foco concentre-se no mais pessoal desses registros, tal qual vivemos cotidianamente (VIEIRA JR, 2014, p. 120).

É desse modo que tanto para Akerman quanto para Mekas – cineastas cujos temas principais são aqueles “menores”, dos pequenos percursos e encontros – a relação entre o cotidiano e o social-político se dá. Não como temas à parte, não como reconstituição biográfica linear, mas como algo que, sempre presente, se faz em todas as imagens de seus filmes. Em Mekas, contudo, a perda constantemente anunciada também deixa ver sempre a busca do encantamento por esse cotidiano menor, por essas imagens das coisas mais passageiras e fugazes. “Coloca-se aí, já no seu modo de filmar, a tensão, fundadora de seu cinema, entre a experiência da perda e a celebração do presente e da beleza” (MOURÃO, 2013, p. 17). É o que fica evidente no próprio título de seu filme, traduzido como *Ao caminhar entrevi lampejos de beleza*. Estas aparições se constituem como aspectos fugidos e, por isso mesmo, seu lampear é anunciado em sua brevidade: “brief glimpses of beauty”. São as vistas turvas de um dia de chuva pela janela, ou os cantos da casa por onde entra uma fresta de luz enquanto um gato passa correndo, ou os instantes com os filhos, um passeio com os amigos ou uma visita a casa de alguém, uma manifestação a rua com mulheres pedindo paz, um incêndio, ou outro dia de frio, chuva e neve, por exemplo.



Figuras 24, 25, 26 e 27: *Ao caminhar entrevi lampejos de beleza* (Jonas Mekas, 2000)

Para Mekas, portanto, é intrínseco à vivência dos dias o registro que é feito deles. Essa imbricação se assemelha, por exemplo, ao modo como se dão os relatos do cineasta brasileiro David Perlov, também de origem judaica. Intitulado como *Diários*, suas filmagens carregam algo da urgência de Mekas pelo registro incessante dos dias, dos afazeres cotidianos. Registros esses atravessados por comentários sobre a falta de sentido de lugar, tendo em vista a situação deslocada como condição da qual esses cineastas partem. Ao comentar a aproximação entre Perlov e Chantal Akerman, o comentário de Veiga e Italiano (2015) também pode ser expandido para dizer do cinema de Mekas: “ambos parecem entender que o íntimo, espaço próprio do cotidiano, é uma via privilegiada para compreender a história não em sua totalidade, mas como sintoma” (CATELLI apud VEIGA; ITALIANO, 2015, p. 9).

É o caso de um momento em *Lost, Lost, Lost* (1976), por exemplo, quando Mekas fala sobre os momentos passados junto com os outros imigrantes: “Essas foram nossas últimas ocasiões juntos. Comecei a sentir, por volta dessa época, comecei a sentir que estava girando num só lugar, ao redor das minhas memórias. Comecei a sentir que se algo pudesse ser feito pela Lituânia poderia ser feito apenas pelas pessoas que vivem lá, que a única maneira que eu poderia ser útil a Lituânia, era reconstruindo a mim mesmo do zero, do começo, e então me

entregar de volta a Lituânia, sendo como eu fosse. Eu os observei, naquele dia, cantando, com seus rostos maravilhosos, transportados de volta à Lituânia. Oh, não, nunca, nunca... serão capazes de desarraigá-las de suas mentes, de seus corações, das mínimas células de seus corpos". O cotidiano filmado, para Mekas, é constituído sempre por essa relação entre os momentos mais banais e a conexão disso com o contexto que o perpassa, o motivo da distância de seu país natal, de sua língua de origem.

Reter o fluxo cotidiano é procurar ensimesmar-se, diria Blanchot. É entre a prisão e o deslocamento, que as angústias e as lembranças dolorosas e esperançosas da infância e da família surgem, irrigando esse presente contínuo do cotidiano de histórias distantes dali e de outras temporalidades (VEIGA; ITALIANO, 2015, p. 720)

É nesse sentido que a espacialidade doméstica da casa, em Mekas, surge também na disjunção entre o tempo das imagens e o tempo de edição. Mesmo as cenas que são intituladas como “cenas domésticas”, por exemplo, por vezes são comentadas por ele como não sendo sua vida real, mas sim suas memórias. Num dado momento de *Ao caminhar...* ele diz, por exemplo, que não gosta da dita “vida real” e que vive em seu mundo imaginário, que são as imagens. Imagens essas que, para ele, são tão reais quanto qualquer realidade de fato. A casa surge, então, como sendo mais uma abstração do que um lugar físico de fato. A casa como arcabouço dessa memória construída já no instante mesmo da filmagem. Ou uma memória a todo momento buscada na tentativa de reconstrução, ainda que em seu caráter falho, como reminiscências desse passado. Ou, se não de um passado acontecido, ao menos de um passado sonhado, aquele que poderia ter sido. Retomamos, assim, às considerações de Giuliana Bruno (2018) sobre a relação entre o espaço doméstico e deslocamento.

Uma viagem envolve profundamente e questiona o senso de lar, de pertencimento e de identidade cultural. Não é uma noção estática, mas um local de trânsito. Mais do que simplesmente um ponto de partida e retorno, é um local de transformação contínua. (...) A casa, com seus limites materiais, não é uma tectônica estacionária. Não é um contêiner arquitetônico imóvel, mas um local de habitações móveis. A casa abraça a mobilidade do espaço vivido. Como o filme, é o local de uma emoção e gera histórias de habitação. É um conjunto de objetos que compõe uma paisagem em movimento (BRUNO, 2018, p. 106, tradução nossa)³³.

³³ “A voyage deeply involves and questions one’s sense of home, of belonging, and of cultural identity. It is not a static notion but a site of transito. More than simply a point of departure and return, it is a site of continual transformation. (...) The house, with its material boundaries, is not a stationary tectonics. It is not a still architectural container but a site of mobile inhabitations. The house embraces the mobility of lived space. Like film, it is the site of an emotion and generates stories of dwelling. It is an assemblage of objects that makes up a moving landscape”.

Desse modo, portanto, o espaço filmico revelaria camadas outras de significação para além do mero registro documental de um quarto, de uma sala ou de uma casa. Em Mekas, existe uma busca pelo encantamento do olhar, como quando ele diz sobre celebrar o que filma, esses relatos caseiros das pessoas amadas, das cenas “desimportantes”. Um olhar encantado que de algum modo, contudo, engendra certa melancolia. Há, nele, a consciência do caráter frágil das imagens, da tentativa de guardar em seus rolos de filmes registros das coisas que passaram por sua câmera. O impulso da filmagem, contudo, não obedece a uma necessidade cronológica de encadeá-la. Como Mekas diz em *Ao caminhar...*, “eu realmente não sei o lugar de qualquer fragmento da minha vida. Então, que seja, que se suceda por puro acaso, desordem. Há um tipo de ordem nisso, uma ordem própria, que não entendo de fato, do mesmo modo que nunca entendi a vida ao meu redor, a vida real, como dizem, ou as pessoas reais, eu nunca as entendi. Eu ainda não as entendo, e não quero de fato entendê-las”. Os breves lampejos de beleza, contudo, só são capturáveis nesse constante ato de caminhar e filmar o que se vê. *Ao caminhar entrei lampejos de beleza.* Assim, tanto para Mekas quanto para Akerman, seus cinemas se constituem no trânsito, na deambulação pelos espaços e paisagens, no percorrer de caminhos. Tendo isso em vista, o próximo subcapítulo visa discorrer sobre o conceito de paisagem para que, depois, possamos pensar de que maneira os cineastas se relacionam com ela, de que modo se colocam diante da paisagem, com que sorte de sensações a atravessam.

3.3 Deambulações na paisagem

No filme *Il deserto rosso (Deserto vermelho, 1964)*, de Michelangelo Antonioni, há uma cena em que a personagem interpretada por Monica Vitti abre um mapa e pergunta algo como “será que existe um lugar no mundo onde podemos ir para nos sentirmos melhor?”. Um silêncio breve e logo depois ela própria responde: “provavelmente não”. Em Antonioni, a paisagem industrial da cidade de Ravenna, na Itália, nos é apresentada em seu caráter nebuloso, melancólico, atormentador. Os personagens parecem habitar uma zona de indiscernibilidade entre o real, o sonho e o delírio. Em meio à neblina, numa outra cena, eles desaparecem. Há uma espécie de incomunicabilidade que paira sobre a atmosfera do filme como um todo.



Figura 28: *Deserto Vermelho* (Michelangelo Antonioni, 1964)

Na cena específica do mapa, a busca angustiante de algum lugar possível parece revelar um afeto muito presente nos filmes de Chantal Akerman e de Jonas Mekas. Se no preâmbulo anterior a casa surge enquanto dimensão diversa em cada um deles – para Akerman enquanto claustrofobia e para Mekas enquanto apelo nostálgico – na dinâmica com a paisagem é que veremos uma expressão melancólica que aproxima os dois cineastas no que tange a filmes que trazem uma paisagem sempre como distância, como perda, como falta de vínculo e pertencimento com o mundo. Se o lugar já não é mais possível, se já não se pertence, parece que há um ímpeto de tornar o mundo uma espécie de casa. Ou de encontrar o que possa ser essa casa no mundo: até mesmo uma estrada, um quarto, um pequeno mapa aberto num gesto desesperado. Se Akerman nos diz que “não se sente em casa em lugar algum”, seu cinema se faz a todo momento na errância, no ir de um lugar ao outro. Aqui, não é possível encontrar esse lugar no mapa de que fala o filme de Antonioni e, no entanto, só é possível um pensamento ou um olhar sobre o mundo que aconteça mesmo no movimento, na viagem, no se deslocar de um ponto a outro. “Algumas palavras não conseguem ser ditas no lugar, elas precisam do trajeto como trampolim linguístico” (CAMPOS, 2018, p. 27). Sem chegadas, o mundo se faz casa, mas sem pertença.

Nesse percurso, realizado tanto pelas personagens como pela própria Akerman enquanto cineasta que segue de uma cidade a outra, de um país a outro, uma espécie de atmosfera se constitui a partir das imagens, gestos e fragmentos de sua obra. Pensado em conjunto no olhar comparado com a filmografia de Mekas, este cinema parece construir um tipo de cartografia que deixa ver toda uma emoção própria. Seja o grande silenciar que paira sobre as obras, seja a errância sem fim, e aqui no duplo sentido do termo: sem uma finalidade específica dessa perambulação e também sem um encerramento temporal específico.

Nesse sentido, há uma topografia emotiva em que as imagens de um mundo dito exterior – as ruas, a cidade, a paisagem – fazem revelar uma condição de sujeito que é aquela

da fragmentação, dos pequenos desencontros e de uma permanente melancolia. Se, no entanto, os filmes de Akerman parecem atravessados por uma “dor infinita”, de que fala Leandro (2010), não há nada melodramático, nada de excesso ou exagerado na expressão desses afetos. Ao contrário, tudo está contido no mínimo gesto, no pequeno percurso de atravessar uma rua, no simples giro de uma câmera dentro de um pequeno quarto numa cidade estrangeira.

Voltando a Giuliana Bruno, em *Atlas of emotion* ela nos fala de um mapa, o *Carte du pays de Tendre*, utilizado pela escritora Madelaine de Scudéry em um de seus romances. O mapa, no entanto, não diz de uma localidade real. Ao contrário, apresenta toda uma topografia emotiva do que seria essa terra imaginária, a Terra da Ternura. “Lago da indiferença”, “Mar perigoso”, por exemplo, são alguns dos pontos apresentados no mapa. Sobre isso, Bruno nos diz:

Em seu design, desenvolvido a partir de uma jornada amorosa, o mundo exterior transmite uma paisagem interior. A emoção se materializa como uma topografia em movimento. Atravessar essa terra é visitar o fluxo e refluxo de uma psicogeografia pessoal e social (BRUNO, 2018, p. 16, tradução nossa)³⁴.

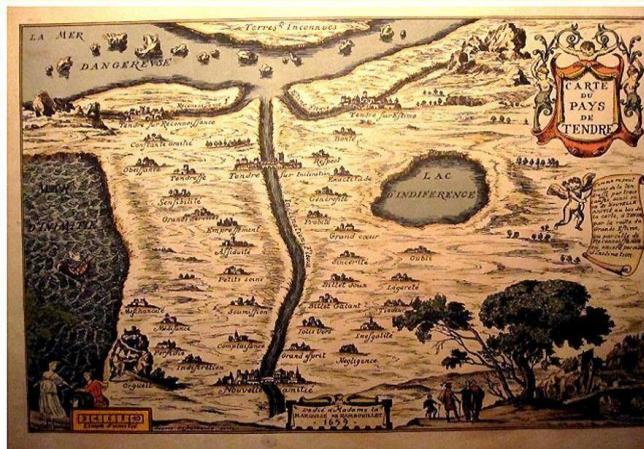


Figura 29: *Carte du pays de Tendre*

E aqui uma breve ressalva sobre ver a obra de Akerman a partir do que fala a autora sobre uma paisagem interior, já que parece haver muito pouco desse psicologismo em seus filmes. Menos talvez do que a expressão de um mundo interior a partir do mundo exterior, parece que há uma conexão indissociável entre essas duas instâncias. E aqui o interesse na maneira como Bruno (2018) busca, em seu livro, uma reflexão sobre o cinema e a arquitetura como correlacionados. Se é possível falar de uma topografia emotiva, muito nos interessa neste trabalho refletir sobre a concepção, criação ou leitura de um espaço a partir de tais emoções,

³⁴ “In its design, grown out of an amorous journey, the exterior world conveys an interior landscape. Emotion materializes as a moving topography. To traverse that land is to visit the ebb and flow of a personal and yet social psychogeography”.

sejam elas as dos percursos do amor, como no mapa acima, sejam aquelas do sentimento de ser estrangeiro numa terra outra, ou ainda a da incessante busca do encontro que sempre se mostra falha, que sempre tende ao desencontro, com personagens que aparecem e desaparecem no espaço, na imagem, na memória.

Pensar a saída da casa ao mundo, dos espaços fechados à cidade e às ruas é de algum modo conceber o mundo enquanto imagem, enquanto paisagem. Tais paisagens, contudo, não funcionam apenas como superfícies a serem contempladas de maneira longínqua, mas são constantemente atravessadas, percorridas. São as deambulações de Akerman pela melancólica Nova York, ou os percursos de Mekas pelo Brooklyn. Eles vagam e percorrem a paisagem a partir de uma experiência de desencanto, de não pertencimento, de melancolia. Nesse sentido, é interessante pensar o conceito de paisagem levando em conta a materialidade de tais imagens, as suas atmosferas.

Em seu livro intitulado *A invenção da paisagem* (2007), a filósofa e ensaísta Anne Cauquelin se debruça sobre o surgimento daquilo que entendemos pelo termo paisagem. No intuito de delinear essa gênese, a autora vai além do caminho traçado pelos estudos que atribuem à pintura do século XVII a origem da paisagem enquanto gênero autônomo na pintura. Ela nos diz que é preciso sair do campo da história da arte e voltarmos à Antiguidade Greco-Romana e, assim, nos espantar com a constatação: não há, no mundo antigo, nada que se aproxime do que chamamos, entendemos e vemos como *paisagem*. Descrições do mundo natural, ao contrário, são abundantemente encontradas em textos de Horácio e Virgílio, por exemplo. Em que diferem, então, as noções de paisagem e natureza?

Para além de uma questão técnica da pintura na Europa renascentista, em que se viu emergir, entre autores como Claude Lorrain e Nicolas Poussin, a paisagem não mais como cenário para ações e eventos, mas enquanto motivo principal das obras, a discussão de Cauquelin se aproxima da noção de Lefebvre que diz que “o nascimento da paisagem deve realmente ser entendido como o nascimento de uma maneira de ver” (LEFEBVRE, 2006, p. 27, tradução nossa)³⁵. O que possibilita, então, que a paisagem não mais opere como pano de fundo e passe a figurar como o próprio *leitmotiv* das obras? Enquanto um modo de ver, enquanto construção de um olhar sobre o espaço, a paisagem já nos é tão familiar que torna quase impensável a ausência do termo na Antiguidade Clássica. Ora, é que a descrição da natureza, nos gregos e romanos, era uma “descrição da ordem do discurso, não da sensibilidade” (CAUQUELIN, 2007, p. 51). Quando Horácio elogia a “casa que se abre para os campos ao

³⁵ “The birth of landscape should really be understood as the birth of a way of seeing”

longe”, a autora nos diz que o que está em questão é o discurso sobre o campo, o elogio diz respeito “à calma dos espaços agrestes”, que eram valorizados enquanto lugares de sabedoria. Não se tratava, portanto, de uma “visão sensível” do espaço.

Assim, mais do que tratar o surgimento da paisagem como algo restrito ao ambiente artístico da pintura renascentista, a autora sugere que é nossa própria relação com o que vemos que também se transforma: “como pode ocorrer que, em um domínio tão restrito – tela, madeira, paredes, cores –, aquilo que os pintores da Renascença fabricaram tenha se tornado a própria escrita de nossa percepção visual?” (CAUQUELIN, 2007, p. 77). Nesse sentido, há uma dimensão sensível do olhar sobre o espaço que se faz presente na nossa concepção da paisagem. É possível falarmos, portanto, em uma experiência estética com relação àquilo que entendemos pelo termo.

Como nos diz o poeta e ensaísta Yves Bonnefoy, citado por Besse, “a paisagem começa na arte com as primeiras angústias da consciência metafísica, aquela que se inquieta de repente com a sombra que se mexe sob as coisas” (BESSE, 2006, p. viii). Trata-se, portanto, de certo modo de ver e estar no mundo que se modifica na passagem da Idade Média ao Renascimento, ligada a uma perda do sentimento de totalidade e de pertencimento com relação a um todo, momento em que “o sentimento de pertencer à generosa presença daquilo que é, é substituído então por uma contemplação à distância do mundo” (BESSE, 2006, p. viii). Esse entendimento da paisagem – embora as tentativas de definir o termo jamais sejam definitivas e totalmente definidoras, tendo em vista suas inúmeras possibilidades –, nos permite olhar para seu surgimento não como algo restrito à mudança de mero pano de fundo para motivo pictórico nas pinturas renascentistas. Mais do que uma passagem restrita aos quadros, é toda uma concepção de ser-no-mundo que permeia a emergência daquilo que entendemos por paisagem.

É nesse sentido que o conceito de *Stimmung*, como teorizado por Gumbrecht, nos parece mais do que adequado para pensar a relação com a paisagem. De difícil definição, o autor traduz o termo como atmosfera, ambiência. Além disso, recorre a termos em outras línguas que auxiliam na delimitação do conceito. Ele coloca que palavras como *mood* e *climate* expressam noções como um certo “estado de espírito”, algo mais interior – com relação a *mood* –, e “alguma coisa objetiva que está em volta das pessoas e sobre elas exerce uma influência física” (GUMBRECHT, 2014, p. 12), que ele reconhece estar mais próximo do termo *climate*.

Heidegger concede ao *Stimmung* um papel fundamental em *Ser e tempo* (1927) (...). Nesta obra, *Stimmung* é descrito como parte integrante da condição existencial de ‘estar-lançado’. Ambientes e atmosferas variados - e em constante mutação - escreve Heidegger, condicionam nosso comportamento e nossas sensações na existência do dia a dia; não somos livres para escolher (GUMBRECHT, 2014, p. 19).

Além disso, Besse ainda nos diz que “a paisagem não é somente uma entidade fechada em si mesma (...). [Ela] é atormentada pelo infinito” (BESSE, 2006, p. viii). Por isso a paisagem não pode ser pensada em termos quantitativos ou de limite. O que nos possibilita aqui, portanto, uma aproximação com as discussões de Nancy (2005) sobre a paisagem, em que o autor parte da própria grafia da palavra e de suas variações na língua francesa, como as noções de país, camponês/camponesa e paisagem (*pays*, *paysan*, *paysage*) e coloca que enquanto a concepção de país, por exemplo, diz respeito ao “espaço de uma terra considerada a partir de um determinado canto ou ângulo, um canto delimitado por alguma característica natural ou cultural” (NANCY, 2005, p. 51, tradução nossa)³⁶, já o termo paisagem é de mais difícil definição, visto que “(...) começa com uma noção, no entanto, vaga ou confusa, de distanciamento e de perda de visão” (NANCY, 2005, p. 53, tradução nossa)³⁷. Enquanto figuras como a do jardim, país ou terra operam na consciência de um domínio, de uma relação com o espaço que pode estar ligada a um sentimento de pertença – “meu país”, “uma porção de terra” –, a paisagem seria uma vastidão e uma abertura em si mesma: “uma paisagem não contém presença: ela mesma é uma presença inteira” (NANCY, 2005, p. 58, tradução nossa)³⁸. Para ele, a paisagem é sempre compreendida enquanto uma abertura.

Diante dessas noções, é interessante pensarmos as especificidades da paisagem no cinema. Lefebvre (2006), atentando para as complexidades e particularidades da paisagem cinematográfica, se questiona sobre a possibilidade de existir uma espécie de paisagem autônoma no cinema do mesmo modo que existe o gênero na pintura, já que as imagens dos filmes estão imbricadas em toda uma questão de montagem, duração e narrativa, por exemplo, que a difere da imagem estática da pintura ou da fotografia. O autor sugere que caso ela funcione apenas como um pano de fundo para o desenrolar dos acontecimentos, não é possível pensarmos a paisagem de forma autônoma.

Se, ao contrário, ela abdica de uma relação secundária com a narrativa e passa adquirir, em relação a esta, uma dinâmica própria, então ela adquire uma autonomia no cinema. “A paisagem aparece quando, em vez de seguir a ação, volto meu olhar para o espaço e o observo em si mesmo” (LEFEBVRE, 2006, p. 48, tradução nossa)³⁹. Há uma diferenciação, portanto,

³⁶ “The space of a land considered from a certain corner or angle, a corner delimited by some natural or cultural feature”

³⁷ “(...) Begins with a notion, however vague or confused, of distancing and of a loss of sight”.

³⁸ “A landscape contains no presence: it is itself the entire presence”.

³⁹ “Landscape appears when, rather than following the action, I turn my gaze toward space and contemplate it in and of itself”

entre as noções de paisagem e cenário. Como exemplificam Harper e Rayner (2010) ao discutirem a relação entre paisagem e cinema atentando para a importância do frame, as “imagens encapsuladas, (...) menos do que limitar a percepção humana, têm a habilidade de enfatizá-la” (HARPER; RAYNER, 2010, p. 17, tradução nossa)⁴⁰. O movimento de câmera, a duração do plano e a varredura panorâmica são, assim, as maneiras que o cinema encontra de enfatizar a paisagem.

Além disso, antes de falar mais detidamente sobre os filmes, recupero algumas considerações de Giuliana Bruno sobre a relação entre a paisagem e o cinema, sobretudo pensando o caráter espacial tanto da tradição pictórica quanto das imagens filmicas em movimento.

Como prática do espaço narrativo, o filme herda a preocupação histórica da arte com a dinâmica visual, especialmente nas áreas de cenografia, cenário e representação de paisagens urbanas. Como aponta apropriadamente a historiadora de arte Anne Hollander, o filme segue o legado da arquitetura cénica e da pintura de paisagens, cujas imagens ‘em movimento’, por sua vez, prefiguravam o que o filme agora realmente expressa (BRUNO, 2018, p. 83, tradução nossa)⁴¹.

Nesse sentido, a concepção de paisagem da autora está ligada diretamente a uma prática, ao movimento no espaço. Não se trata apenas de observar e contemplar a paisagem dos filmes em momentos de suspensão narrativa – como Lefebvre coloca em sua conceituação da paisagem autônoma e que Cesar Castanha (2018), em sua dissertação, vai diferenciar da concepção de paisagem de Bruno (2018) – mas sobretudo é importante pensarmos a própria dinâmica dos personagens no atravessamento desse espaço.

Pensando de uma maneira mais arquitetônica, sugiro que nos afastemos de uma preocupação com o objeto da imagem para considerar o escopo maior do efeito representacional na interface da arte e do cinema. (...) Eu escolhi seguir a rota Eisensteiniana, pois, nesse caminho, a preocupação crítica pode se afastar do foco no objeto pictórico e na direção de ‘maneiras’ de ver os locais e de considerar as artes visuais como agentes na produção e mobilização do espaço (BRUNO, 2018, p. 84, tradução nossa)⁴².

⁴⁰ “[...] Encapsulated pictures, [...] rather than limit human perception, have the ability to enhance it”

⁴¹ “As a practice of narrative space, film inherits art’s historical concern with visual dynamics, especially in the realms of set design, stage setting, and the picturing of townscapes. As the art historian Anne Hollander aptly points out, film follows the legacy of pictured scenic architecture and landscape painting, whose ‘moving’ images, in turn, prefigured what the motion picture now actually expresses”.

⁴² “Thinking in a more architectonic way, I suggest that we move away from a concern with the object of the picture to consider the larger scope of the representational affect enacted at the interface of art and film. (...) I have chosen to follow the Eisensteinian route since, along this path, critical concern can move away from a focus on the pictorial object and toward ‘ways’ of seeing sites and of considering the visual arts as agents in the making and mobilization of space”.

Entender alguns desses percursos dos estudos da paisagem nos auxilia a olhar e analisar os filmes nos quais ela é trazida enquanto instância sensível, enquanto um modo de ver e entender o espaço, e não apenas como mero cenário em que se desenvolvem as ações. Não são simples vistas a serem contempladas pelo seu caráter pitoresco ou “belo”, mas são paisagens cujas presenças no filme revelam-se enquanto instância fundamental, por aquilo que a paisagem pode trazer em termos de atmosfera ou ambiência específica, e que nos atravessa em toda sua materialidade, texturas e sensações. Assim, quando nos fala sobre o *Stimmung* de certas épocas, Gumbrecht diz que essas atmosferas se presentificam nas obras não apenas como meros temas ou metáforas, mas enquanto dimensão física, uma dimensão estética desses Stimmungen que nos atravessam enquanto “efeitos de presença”.

Além disso, em um dos capítulos finais do seu livro dedicado a pensar as atmosferas e ambiências do século XX, em especial dos anos 1920, Gumbrecht intitula o texto de “o sentido trágico da vida”. Nele, o autor nos fala de uma mudança epistemológica que a sociedade ocidental vivenciou na transição do século. Diz que “essa década se caracterizou por um clima desesperador de incerteza e de profunda desorientação. Essa falta de orientação era sentida (...) numa dimensão existencial” (GUMBRECHT, 2014, p. 145). A concepção cartesiana de sujeito deixava de fazer sentido e o ser humano se vê, filosoficamente, diante de um mundo cuja possibilidade de contato se faz cada dia mais distante.

Todos esses cenários de crise foram consolidados por uma atmosfera de base epistemológica: a sensação de que o sujeito da cognição e o mundo dos objetos se distanciaram tanto ao longo de todo o século XIX ao ponto de se ter exaurido até mesmo a certeza pré-teórica de estar em contato com o mundo e com as coisas nele inseridas (GUMBRECHT, 2014, p. 149).

Nos filmes de Chantal Akerman e Jonas Mekas aqui em questão⁴³, todos datados do pós-guerra, é mesmo uma atmosfera de desconexão e desorientação que paira nos personagens e nos próprios cineastas. São figuras que deambulam perdidas no espaço, travessam a paisagem buscando qualquer sorte de caminho. A paisagem se constitui, portanto, enquanto ausência de pertencimento.

Ela é a terra daqueles que não têm terra, que estão estranhos e distantes (...), que não são um povo, que são de uma só vez aqueles que perderam o seu caminho e que contemplam o infinito — talvez o seu infinito distanciamento (NANCY, 2005, p. 61, tradução nossa)⁴⁴.

⁴³ *Notícias de casa* (1977) e *Não é um filme caseiro* (2015), de Chantal Akerman, e *Reminiscências de uma viagem à Lituânia* (1972) e *Lost, Lost, Lost* (1976), de Jonas Mekas.

⁴⁴ “It is the land of those who have no land, who are uncanny and estranged (...), who are not a people, who are at once those who have lost their way and those who contemplate the infinite - perhaps their infinite estrangement”.

Assim, ao discutir as ontologias da paisagem, por exemplo, Cesar Castanha (2018) distingue entre a concepção de Nancy, como trazida acima, e a de Tim Ingold, para quem a paisagem compreende um senso de habitação. “Com Ingold (...), estamos lidando com a paisagem como esse resultado de uma integração ao mundo” (CASTANHA, 2018, p. 32). Para os cineastas aqui considerados, a paisagem parece muito mais próxima das considerações de Nancy, sobretudo pelo tipo de relação que se dá com essa paisagem. Se para Ingold a paisagem compreende um senso de habitação, a paisagem desses filmes, ao contrário, se coloca enquanto impossibilidade de tal vínculo.

Em Akerman, por exemplo, as personagens atravessam a paisagem a partir desse “infinito distanciamento”. Em *Os encontros de Anna* (1978), a protagonista, uma cineasta em viagem – e aqui o teor autobiográfico do filme – olha através da vidraça do pequeno quarto de hotel para a paisagem urbana acinzentada diante de si. Ela não participa da constituição dessa visualidade a não ser a partir de um olhar distanciado de quem sente o infinito abismo que a separa do mundo. Ou o personagem de Heinrich, enquanto observa Anna ir embora, talvez para sempre. A contemplação da paisagem revela um distanciamento de mundo, de vínculos. É a partir desse afastamento que as personagens de Akerman transitam pela paisagem, por vezes contemplando um mundo impossível de ser habitado. No filme, a personagem de Anna é uma cineasta viajando por alguns países europeus para distribuir seu filme. Ela vai de um lugar a outro entre breves estadias em quartos de hotéis bem como passagens por estações de metrô. Nesses percursos, sempre passageiros, fugazes, Anna encontra algumas pessoas – uma conhecida de sua mãe, sua própria mãe, alguns rapazes – como Heinrich, com quem se relaciona brevemente.



Figuras 30 e 31: *Os encontros de Anna* (Chantal Akerman, 1978)

Esse “infinito distanciamento” na dinâmica com a paisagem é constitutiva também da relação dos personagens entre si. Na cena em que conversa com a mãe, Anna revela: “Frequentemente fico sozinha de noite no meu quarto de hotel. Então às vezes levo alguém

comigo. Mas é sempre triste e um tanto tolo, na verdade". Se há um desejo da companhia, por mais efêmera que seja, tal encontro acaba revelando ainda mais sua solidão do que suprimindo-a. A presença desse outro que por vezes ela encontra só explicita ainda mais frigidez das relações e suas inconstâncias. Por mais que ela saiba que as pessoas em sua vida estão sempre de passagem, há uma espécie de anseio para que algo se solidifique. Como quando ela diz a Heinrich, que passou a noite com ela: "eu costumava pensar que quando alguém segurava a minha mão, isso significava 'Eu te amo'. Então eu os dava minha mão e todo o resto". Mas o momento da partida não cessa de acontecer. O que caracteriza esses encontros – e a relação de Anna com os espaços e as pessoas –, tem a marca da transitoriedade, do que está indo embora atodo instante e nunca permanecendo: é aquilo que configura a passagem.

É como modo de inscrição maior do invisível que o cinema privilegia a cidade. O invisível: o que ainda não é observável, o que não se tornou olhar, o que não se tornou espetáculo; e, por exemplo, o que passa, o que passou, o que não para de passar, o tempo e seu cortejo de fantasma, o fluxo temporal que faz de toda cidade um trançado de todos os tempos: passagem (COMOLLI, 2008, p. 180).

Aqui, portanto, o espaço surge enquanto instância que demarca uma separação, um distanciamento daquele que o percorre. Essa sensação de não pertença marcada por um olhar melancólico em relação à paisagem é o que marca algumas imagens dos filmes de Chantal Akerman e Jonas Mekas. O senso de pertencimento ao lugar é negado em detrimento de uma relação distanciada, tantas vezes melancólica, que colocam os cineastas diante de um deslocamento, uma disjunção entre o que se vê e o que se sente no percurso por esses lugares. O espaço surge, portanto, como uma perda constantemente anunciada. Se não de maneira explícita nas frases e narrações, anunciada no modo como as imagens são registradas, no tempo com que duram na tela, ou nos movimentos de câmera e o que estes escolhem detalhar.

4. O ESPAÇO COMO PERDA

O amor pela perda e pela ruína, como coloca Jacky Bowring (2016) sobre o caráter da melancolia, parece ser a tônica que perpassa as imagens dos filmes de Akerman e Mekas. Há, nelas, a consciência do aspecto já fissurado do registro, por exemplo, como quando Mekas diz que “eu não tenho nada, mas tenho esses fragmentos”. E, no entanto, os fragmentos são já outra coisa distinta da própria vida. Aqui, há o entendimento da paisagem como atravessada de camadas de passado. Mas um passado que não pode ser acessado novamente por inteiro, mas apenas em suas fissuras, lampejos, reminiscências. A concepção de uma espacialidade que se instaura nos filmes já enquanto perda de vínculo e o olhar sobre a forte relação entre melancolia e paisagem nas filmografias de Akerman e Mekas, portanto, são o foco desta segunda parte da dissertação. Aqui as constelações filmicas e as conexões entre as obras surgem mais explicitamente e, com isso, um olhar mais atento às materialidades e aos modos pelos quais esses cineastas concebem o teor melancólico como comentário não apenas sobre uma vivência autobiográfica, mas por vezes política e coletiva, engendrando questões relativas à memória, cotidiano, passado e esquecimento.

Se, como vimos, a paisagem filmica pode ser vivenciada enquanto percurso, na conexão que faz Giuliana Bruno (2018) entre cinema e arquitetura, é porque o caráter emotivo do movimento – ou mesmo de movimento das emoções – se faz presente na materialidade dessas imagens. Assim, também como Bowring (2008) pontua na sua aproximação entre melancolia e paisagem, há uma instância do espaço que é imbuída de significados e emoções e, por isso mesmo, é possível falarmos de um caráter melancólico de uma paisagem, de uma cidade ou de um percurso pelo espaço. “Os atributos da melancolia não se limitam às características de uma pessoa, mas também podem ser reconhecidos nas cidades e paisagens” (BOWRING, 2008, p. 65, tradução nossa)⁴⁵.

A perda sobre a qual nos debruçamos aqui é uma que se configura não apenas na biografia individual de cada um dos cineastas mas está, por vezes, conectada a um comentário mais amplo sobre uma condição histórica e coletiva. Se há falta de vínculos com o espaço, o que Akerman e Mekas empreendem é a escolha do registro filmico como matéria de criação de outra espacialidade possível, ainda que frágil. Suas imagens são como paisagens que habitamos, percorremos e através das quais sentimos o espaço. Paisagens repletas de uma melancolia que revela, a todo instante, a fissura de pertencimento desses cineastas, ou mesmo o caráter

⁴⁵ “The attributes of melancholy are not confined to the characteristics of a person, but can also be recognised in cities and landscapes”.

fragmentário e dispersivo do registro cinematográfico, bem como a fragilidade mesma das imagens. São apenas estas que nos restam a ver, afinal de contas.

4.1 Atmosferas melancólicas: a triste e distante Nova York

Como eixo desta primeira constelação de imagens, o que une os filmes aqui é a maneira melancólica pela qual a cidade de Nova York é trazida. Em ambos os cineastas, a paisagem urbana nova iorquina dos anos setenta é registrada a partir de um olhar estrangeiro. Essa condição estrangeira, contudo, diverge para cada um. Se Akerman vai aos Estados Unidos por escolha, Mekas, ao contrário, está lá em condição de exilado. Embora o exílio não seja estranho à biografia de Akerman também, como é o caso da condição de sua mãe que nunca mais retornou à Polônia após a Segunda Guerra, da qual saiu exilada⁴⁶. Nos filmes aqui em questão, trata-se de uma atmosfera de melancolia que se presentifica na própria materialidade com a qual as paisagens aparecem nos filmes.

“A agência da melancolia é em parte derivada de sua resistência ao fechamento. (...) A melancolia não se dirige à superação de um pesar, mas à intensificação da contemplação e dos planos existenciais de memória” (BOWRING, 2016, p. 58, tradução nossa)⁴⁷. Nesse sentido, haveria uma instância contemplativa na relação melancólica com a paisagem, em que esta não estaria demarcada pelos limites do espaço físico, mas se abriria numa espécie de camadas de memória. A paisagem não diria, assim, apenas de seu instante atual, mas nela estariam contidas reverberações outras. É justamente a conexão entre uma paisagem melancólica e um aspecto de memória que se faz presente nos filmes a serem discutidos neste capítulo: *Notícias de casa* (1977), de Chantal Akerman; *Lost, Lost, Lost* (1976) e *Walden* (1968) de Jonas Mekas. As atmosferas predominantes nas imagens desses filmes é a de uma melancolia que se faz pelo percurso urbano, a partir de um olhar estrangeiro e, sobretudo, no modo como ambos constituem a materialidade de seus registros. As imagens, antes de um fechamento num único significado, se abrem para a percepção de planos de memória e camadas diversas das emoções das quais são imbuídas.

⁴⁶ Em *Accented cinema*, Hamid Naficy (2001) se refere a um *cinema com sotaque*, que seria aquele feito por cineastas deslocados de suas terras. Ele faz uma diferenciação, contudo, entre os tipos de deslocamentos. Haveria uma proximidade, assim, entre as experiências do exílio e da diáspora no que se refere à ruptura com a terra natal, por exemplo, mas uma diferença na medida em que a diáspora é necessariamente uma experiência coletiva, enquanto que o exílio tanto pode ser conjunto quanto individual.

⁴⁷ “Melancholy’s agency is in part derived from its resistance to closure. (...) Melancholy is not directed towards the overcoming of a grief, but rather the intensification of the contemplation and existential planes of memory”

Uma triste e distante Nova York surge não apenas como constatação de um olhar melancólico individual destes cineastas, mas é justamente a escolha de filmar a cidade como paisagem distanciada ou como espaço ausente de vínculos que faz surgir a melancolia enquanto emoção reveladora de questões mais amplas, para além da biografia ou filmografia de ambos. Tal melancolia, contudo, não é em si constitutiva da paisagem urbana, mas trata-se de uma ambiência também criada no modo mesmo de filmar a cidade, na maneira mesma pela qual os sons ou narrações surgem e, além disso, na forma como se dá a relação entre estas duas instâncias: o som e a imagem.

Se, como Gumbrecht (2014) pontua, a atmosfera ou *Stimmung* de uma obra faz parte de uma dimensão sensível que nos toca, quase que fisicamente, é preciso olharmos os modos pelos quais essa materialidade se dá. Sobre esse caráter material das imagens cinematográficas e sobre a sensorialidade quase textural delas, Mariana Cunha (2018) fala de uma contemplação que “não está puramente relacionada a uma contemplação estética, mas a uma atenção à corporeidade das imagens, à materialidade do cinema, apreendida a partir da conjugação entre a duração e o enquadramento” (CUNHA, 2018.p. 105). Nesse sentido, a materialidade seria percebida, entre outras coisas, pelo modo mesmo que o registro cinematográfico opera seu tempo e a sua imagem, em que esses aspectos formais e técnicos dariam a ver, também, uma capacidade da imagem de nos tocar.

Assim, tendo em vista essas duas dimensões – duração e enquadramento – talvez poderíamos dizer que Mekas e Akerman empreendem a materialidade de suas obras por vias opostas. Em Mekas, uma duração quase impossível de ser apreendida, visto a rapidez com que suas imagens passam diante da tela. Também seus enquadramentos são fluidos e sua câmera tremula nas mãos, se volta para cima, vai à altura do chão. Em Akerman, ao contrário, os planos se estendem por longos períodos, beirando quase à exaustão. Seus enquadramentos, também de forma diversa de Mekas, são rígidos e a câmera não oscila quase nunca. Ainda assim, ambos podem ser aproximados no que a cidade de Nova York se transforma nesses registros: uma cidade marcada por uma atmosfera melancólica e revelando uma espécie de não pertença daqueles que filmam.

Em *Notícias de casa*, Chantal Akerman transita pelas ruas de Nova York e registra espaços como estações de metrô e pessoas em passagem enquanto a ouvimos narrar as cartas que sua mãe a enviava no período de sua estadia na cidade americana. A paisagem da cidade revela o contínuo trânsito de pessoas a passar, a esperar a chegada do metrô, ou ainda as luzes em neon dos estabelecimentos e dos faróis que surgem à medida em que a noite chega. Há, nessas paisagens, aliadas ao tom das mensagens maternas, uma espécie de deslocamento. Como

se Akerman, sendo estrangeira nessa cidade, não conseguisse estabelecer nenhuma relação de pertença com esse espaço. E se na imagem prevalecem os espaços de passagem, transitórios, fugazes, a leitura das cartas é marcada pelo afeto de sua mãe, que em quase todas as cartas pede à filha que continue escrevendo, que conte de sua vida na grande cidade.

News From Home exibe Nova York sempre a uma distância constante, a uma mesma altura através de lentos travellings, planos longos e semelhantes. A cidade filmada por Akerman parece por demais fechada e as leituras das cartas de sua mãe, por onde entra o afeto, não a tiram dali, mas enfatizam seu isolamento (VEIGA, 2009).

Se Akerman, como revelado por ela própria em outro filme, não se sente pertencente “a lugar nenhum”, neste filme seu distanciamento é dado a ver no próprio modo com que filma a cidade: sempre à distância, em enquadramentos fixos e com uma predileção por espaços de transitoriedade, em que a construção de um vínculo não se realiza. Ela não aparece na imagem, exceto por um breve momento em que seu reflexo surge quase imperceptível na porta de um metrô em movimento. A leitura das cartas de sua mãe, na banda sonora, estabelece um tipo de contraste entre os pequenos relatos cotidianos familiares, notícias – como o título indica – de casa, com as imagens da movimentada Nova York. No entanto, a cidade filmada por Akerman não é aquela do imaginário mais imediato que se poderia ter. Embora várias de suas imagens tragam a grande multidão a passar pelas ruas, em muitas dessas paisagens há também uma espécie de vazio sempre em evidência. Sejam as longas esperas das pessoas pelas estações, as viagens silenciosas dentro dos metrôs, ou alguma ruela completamente vazia, em que ninguém transita.

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 (VEIGA, 2010, p. 75).

Em entrevista, Akerman revelou que tivera a ideia do filme *Notícias de casa* enquanto sobrevoava por Nova York segurando em mãos alguma carta de sua mãe. Pensou no contraste entre aqueles pequenos relatos, marcados por um sentimento de proximidade, e aquela cidade enorme. Nesse sentido, não só as imagens do filme, mas a própria paisagem sonora da cidade e a voz de Akerman na leitura das cartas se mostram como elementos sensíveis cujos efeitos em nós, antes de um sentido ou interpretação, são da ordem de uma materialidade que nos chegam em termos quase corpóreos, como parte da construção de um atmosfera. “Deste modo, como materialidade, o filme é um corpo que possui a capacidade de afetar, de tocar – uma capacidade tátil” (LANZONI, 2017, p. 77). A voz que lê as mensagens afetivas da mãe ao falar dos

pequenos acontecimentos do dia, ao mostrar o constante desejo de que a filha escreva, juntamente com as paisagens urbanas filmadas trazem certa sensação melancólica do percurso de Akerman por essa cidade estranha, distante, a qual não se pertence.

O sentido da audição é uma complexa forma de percepção que envolve todo o corpo. (...) Cada tom percebido é, claro, uma forma de realidade física (ainda que invisível) que ‘acontece’ aos nossos corpos e que, ao mesmo tempo, os ‘envolve’. (...) Ser afetado pelo som ou pelo clima atmosférico é uma das formas de experiência mais fáceis e menos intrusivas, mas é, fisicamente, um encontro (no sentido literal de *estar-em-contra*: confrontar) muito concreto com nosso ambiente físico (GUMBRECHT, 2014, p. 12-13).

Sobre o filme, Giuliana Bruno comenta que o registro da cidade é feito ao ritmo da leitura das cartas. Há um entrecruzamento das imagens distanciadas e a intimidade da voz que narra. “Do metrô à rua, o filme explora a própria etimologia da metrópole – “cidade-mãe” – pois seguimos o ritmo da voz de uma mãe enquanto Akerman lê as cartas que sua própria mãe lhe enviou” (BRUNO, 2018, p. 104, tradução nossa)⁴⁸. Todo esse cotidiano menor atravessa a cidade de Nova York no modo como Akerman traz à cena essas cartas, através da voz. As notícias se entrecruzam às imagens dos passantes à espera do metrô, dos carros estacionados, dos edifícios e de toda sorte de estabelecimentos, em que o fluxo da cidade permanece alheio a esta intimidade, tão conturbada em seu próprio ritmo que por vezes um ruído leva embora um pedaço de frase que fica por ser dito, não o escutamos de todo.

Também em Jonas Mekas a cidade de Nova York surge enquanto paisagem central. Em *Lost, Lost, Lost* (1976), Mekas aglutina um conjunto de filmagens feitas por diversos anos, desde sua chegada à cidade com o irmão, em 1949, ao ano em que o filme é concluído, 1976. Aqui, a cidade nova iorquina também é percorrida como paisagem estrangeira e distanciada. Há outro tipo de relação e vivência: Mekas é de fato um exilado, não está lá por escolha. Nesse filme, também a narração promove este *encontro* com o ambiente físico. Seu sotaque marca constantemente o deslocamento de sua identidade e é a partir de sua fala que ele vai tecendo comentários sobre o que viu, o que registrou com a câmera, o que sentiu ao filmar as imagens que passam. É novamente a voz que promove um tipo de inscrição subjetiva daquele que filma a cidade. Mekas ainda surge em algumas das imagens com mais frequência, ao contrário de Akerman; ainda assim, é na banda sonora em que essa dupla presença e ausência acontece. Se na leitura das cartas Akerman se deslocava ao falar em primeira pessoa através das palavras de sua mãe, Mekas, ao contrário, fala de si mesmo. Tal enunciação, contudo, está sempre se

⁴⁸ “From subway to street, the film explores the very etymology of metropolis—“mother-city”—for we travel to the rhythm of a mother’s voice as Akerman reads the letters her own mother has sent her”.

deslocando. Constantemente ele demonstra o sentimento de urgência de falar por um “nós”: nós, os países pequenos; nós, os imigrantes; nós, que buscamos o caminho de volta a casa. Como aponta Alisa Lebow:

O 'eu' é sempre social, sempre já em relação (...) E é exatamente isso que eu acho mais cativante e fascinante nos filmes em primeira pessoa. Eles são exatamente o oposto, na maioria dos casos, do singular "eu"; e pode até ser entendido como um 'cinema de nós' em vez de um 'cinema de mim' (LEBOW apud ÁLVAREZ, 2015, p. 89, tradução nossa)⁴⁹.

Tanto Akerman quanto Mekas lançam por vezes comentários referentes ao próprio fazer filmico. Aqui, poderíamos falar de um registro documental que, por mais toques biográficos que possuam, se dá sempre de maneira inconclusa e fissurada na apresentação dessa biografia. Ambos os cineastas não pretendem dar conta de suas vidas de modo cronológico ou encadeado, mas se colocam na construção do filme a partir de uma dinâmica entre presença e ausência, entre narração e silêncio, entre o que dizem e o que fica por dizer.

Nesse sentido, as considerações de Cecilia Sayad (2013) sobre a autoria no cinema se fazem pertinentes aqui. Embora esta dissertação não tenha como foco de discussão os gêneros filmicos em suas especificidades – como o autorretrato, o filme ensaio ou autobiográfico, por exemplo –, pensar a autoria como performance, nos termos que Sayad nos apresenta, se mostracoerente com a busca por aspectos melancólicos nos filmes de Akerman e Mekas. Para a autora, “a encenação da autoria normalmente muda entre afirmação e desinvestimento, palpabilidade e desaparecimento, exposição e mascaramento” (SAYAD, 2013, p. xxiii, tradução nossa)⁵⁰. É justamente esta oscilação entre uma inscrição autobiográfica, por um lado, e imagens fugidias apontando a uma espécie de desaparição, por outro, que é engendrada nos filmes de ambos. Ouseja, a melancolia aqui é tecida na própria materialidade das imagens e no modo como essa presença física dos diretores se dá de maneira desviante: uma breve aparição no reflexo do metrô, as narrações, o teor biográfico das filmagens, uma espécie de comentário sobre a cidade que diz respeito à posição distanciada e melancólica daqueles que filmam e que se deparam com a paisagem. Nesse sentido, há uma dinâmica que oscila entre a presença e a ausência dos realizadores na imagem.

Também na banda sonora essa inscrição é modulada a partir da presença – o registro de suas vozes –, e da ausência. Seja pelos silêncios, seja pelas frases que ficam por dizer,

⁴⁹ “The ‘I’ is always social, always already in relation (...) And that is precisely what I find most arresting and fascinating about first person films. They are quite the opposite, in most cases, of the singular ‘I’; and can even be understood to be a ‘cinema of we’ rather than a ‘cinema of me’”.

⁵⁰ “The staging of authorship normally shifts between assertion and divestiture, palpability and disappearance, exposure and masking”.

encobertas pelos ruídos da cidade. Além disso, a voz que narra nem sempre atesta o lugar discursivo daquele que enuncia. Akerman lê as palavras de sua mãe, endereçadas a ela. Com sua voz em primeira pessoa, desloca o texto das cartas e se desloca também de si a essa outra voz que não a sua.

A presença do cineasta na tela ou através da narração em voz alta pode agir como um elemento de perturbação, que em alguns casos aponta não para a unificação, mas para a dispersão de significado. A presença física do autor pode, portanto, constituir um obstáculo ao fechamento (SAYAD, 2013, p. 13, tradução nossa)⁵¹.

É justamente essa constante dispersão e obstáculo a um fechamento que faz das imagens de Mekas e Akerman sobre Nova York uma possibilidade constante de novas leituras. A paisagem urbana, em seus filmes, não são um registro encerrado de um “real” documentado, mas uma cidade constantemente atravessada por essas presenças/ausências dos realizadores e pelos modos com que eles revelam a melancolia desse percurso. Assim, retomando as considerações de Bowring (2016), “ressuscitar a melancolia é especialmente vital para a paisagem, para a geografia da emoção. No contexto de paisagens de melancolia, há uma palpabilidade do espaço emocional” (BOWRING, 2016, p. 31, tradução nossa)⁵². Aqui, faz-se uma conexão possível entre o comentário de Bowring e a concepção de Giuliana Bruno sobre o caráter geográfica das emoções. Tendo isso em vista, é possível dizer que tanto Akerman quanto Mekas são conscientes dessa relação e, sobretudo, que fundam suas obras justamente a partir desse entendimento sobre a dimensão espacial das emoções. Nos próprios títulos de seus filmes isso se evidencia, como é o caso das duas obras aqui em questão: *Notícias de casa*, de Akerman, e *Lost, Lost, Lost*, de Mekas. Ao enunciar a casa como espaço longínquo e inacessível não apenas como lugar físico no mundo mas como própria ausência de lar no sentido mais íntimo do termo, Akerman constitui uma obra a partir de seu distanciamento deste lugar. Da casa, nada além de fragmentos dispersos, notícias, relatos. Em Mekas, também se trata de um distanciamento da casa, fato que o coloca diante da cidade de Nova York na condição daquele que se vê perdido (*lost*). A falta de orientação que o título evoca – e a repetição incessante desse sentimento: não apenas perdido, mas perdido, perdido, perdido –, revela uma emoção que é fundamentalmente geográfica.

⁵¹ “The filmmaker’s presence on the screen or through voice-over narration may instead act as an element of disruption, which in some cases points not to the unification, but to the dispersion of meaning. The author’s physical presence may thus constitute an obstacle to closure”.

⁵² “Resuscitating melancholy is especially vital, for the landscape, for the geography of emotion. In the context of landscapes of melancholy, there is a palpability of emotional space”.

Em *Lost, Lost, Lost*, por exemplo, há uma cena emblemática da relação entre a paisagem como distância e como frágil possibilidade de um vínculo. Jonas Mekas narra uma pequena viagem com alguns amigos. Eles não conseguem entrar na casa e passam a noite fora, dormindo na caçamba de uma caminhonete. A noite foi fria, Mekas nos revela e, no entanto, há uma percepção de mundo alterada a partir dessa visão da paisagem após o dia recém amanhecido, ainda sob os orvalhos e uma pálida neblina. Em outros momentos, contudo, Mekas se refere à paisagem a partir da distância, da ausência. Em narração, ele conta também de uma ida com uns amigos à cidade de Nova York e relata o sentimento muito particular de estar deslocado. “O que estou fazendo aqui, perguntei a mim mesmo. Não tive resposta. A paisagem não me respondeu”, ele nos diz. As imagens que nos aparecem são de uma paisagem enevoada, cinzenta. Está anoitecendo e alguns faróis dos carros que passam são os únicos pontos luminosos na cena. A paisagem é melancólica, enfatizando aquela espécie de “infinito distanciamento”.



Figuras 32 e 33: *Lost, Lost, Lost* (Jonas Mekas, 1976)

A paisagem não responde, não pertence aos realizadores que a registram. Como pontua Akerman, “a terra que alguém possui é sempre um sinal de barbárie e sangue, enquanto a terra que alguém atravessa sem levá-la nos lembra um livro” (apud BRUNO, 2018, p. 83, tradução nossa)⁵³. É justamente tal atravessamento, feito a partir mesmo desse lugar fissurado de não pertença, de desgarramento, que faz dos registros de Akerman e Mekas sobre Nova York uma afirmação constante dessa falta de resposta. A paisagem não responde, não devolve o olhar. É que poderia ser dito das imagens de Akerman e sua Nova York dos becos, dos cantos vazios, das passagens.

⁵³ “The land one possesses is always a sign of barbarism and blood, while the land one traverses without taking it reminds us of a book”.



Figuras 34 e 35: *Notícias de casa* (Chantal Akerman, 1977)

Na relação dos cineastas com a paisagem, há uma espécie de estranhamento que os distanciam do sentimento de fazer parte, de pertencer. Seja através dos planos lentos de Akerman, em que a câmera se demora na captura dessas imagens, seja através do registro frenético de Mekas, buscando registrar toda sorte de fragmentos – “eu registrei tudo. Eu não sei... o porquê”, ele diz em algum momento do filme – a cidade de Nova York é apresentada sob uma atmosfera melancólica, como se houvesse uma espécie de estranhamento desses que filmam com relação à cidade. Sobre a relação entre o estranho e a melancolia, Bowring nos diz que:

A melancolia do estranho é evocada não apenas por elementos físicos particulares da arquitetura ou outras intervenções espaciais, mas também pela maneira como a paisagem é vivenciada. (...) Através do espelhamento, duplicação e repetição, a dor agradável do estranho impregna o movimento pela paisagem (BOWRING, 2016, p. 79, tradução nossa)⁵⁴.

Esse distanciamento nos faz retornar à ideia de paisagem para Nancy (2005), em que aquele que olha se vê numa posição de infinito distanciamento. É justamente o termo *uncanny* (estranho) a intitular o texto de Nancy sobre a paisagem. Há uma espécie de estranhamento constitutivo na relação com a paisagem, na medida em que ela, diferente do país, estaria menos propensa a qualquer reivindicação de pertença como existe com a pátria, por exemplo, a noção de pertencimento. Os limites da paisagem, para Nancy, compreenderiam esta abertura - uma abertura que tende ao infinito, ao que não pode ser medido, contabilizado. Esta alienação é o que o autor coloca como sendo um estado da relação com a paisagem. Em Mekas, não só ele próprio estranha a paisagem, como esta não devolve o olhar. Se a pátria reclama os seus,

⁵⁴ “The melancholy of the uncanny is evoked not only by particular physical elements of architecture or other spatial interventions, but also through the way in which the landscape is experienced. (...) Through mirroring, doubling and repetition, the pleasurable pain of the uncanny suffuses movement through the landscape”.

reconhece-os e até mesmo os convoca – a exemplo dos tempos de guerra, dos alistamentos – a paisagem está colocada como uma relação fugidia, instável. Jacky Bowring, assim como Nancy, também vai nas raízes etimológicas das variantes francesas do termo para falar deste estranhamento: “o termo francês *dépaysement* une o estranho precisamente com o estado de estar desorientado na paisagem, que literalmente significa estar fora do país (*pays*)” (BOWRING, 2016, p. 79, tradução nossa)⁵⁵.

Também no filme de Akerman a paisagem parece não devolver o olhar. Fora de seu país de origem – de maneira totalmente outra que de Mekas, contudo, visto que aqui não se trata da experiência do exílio – a paisagem guarda consigo a face distanciada e de estranhamento, como na cena final de *Notícias de Casa*, em que a cidade é filmada num movimento de distanciamento, de partida.

(...) esse quadro também coincide com a perspectiva do imigrante: é o primeiro panorama que os europeus que migraram para Nova York entre o final do século XIX e a década de 1930 puderam ver na chegada. *News from home* termina com essa visão, mas a cineasta a reescreve na direção inversa: em vez de se aproximar da cidade, ela se afasta. Essa escolha expressa seu status de imigrante deslocado em uma cidade hostil, bem como sua distância emocional em relação ao país de origem. (ÁLVAREZ, 2015, p. 94-95, tradução nossa)⁵⁶.

Mekas, em *Walden (1968)*, filma esta mesma vista. Ao contrário do plano de longa duração que encerra o filme de Akerman, as imagens de Mekas surgem entrecortadas a outras filmagens de momentos diversos. Também o peso das cenas diverge. Enquanto em Akerman o plano encerra o filme marcando muito fortemente uma relação distanciada com a cidade de Nova York, o plano de Mekas da mesma vista poderia passar despercebido em meio às tantas imagens que seguem em sua montagem acelerada. Ainda assim, é possível aproximá-las. Ambos registram uma cidade envolta numa atmosfera turva, em que os prédios quase somem em meio à neblina.

⁵⁵ “The French term *dépaysement* unites the uncanny precisely with the state of being disoriented in the landscape, as it literally means out of the country (*pays*)”

⁵⁶ “(...) This frame also coincides with the immigrant’s perspective: it is the first panorama that Europeans who migrated to New York between the late nineteenth century and the 1930s could see on arrival. *News from Home* ends with this view, but the filmmaker rewrites it in the reverse direction: instead of approaching the city, she moves away from it. This choice expresses her status as a misplaced immigrant in a hostile city, as well as her emotional distance with respect to her native country”.



Figuras 36, 37, 38 e 39: Acima, *Notícias de casa* (Chantal Akerman, 1977). Abaixo, *Walden* (Jonas Mekas, 1968)

A sensação de distanciamento que pode ser intuída nas imagens do filme de Akerman em seus percursos pelas ruas e estações de metrô, por exemplo, é ainda mais evidenciada na cena acima, em que a câmera se distancia lentamente da paisagem. A melancolia na relação com a cidade se presentifica na própria materialidade da imagem, no modo como se dá o registro. E Akerman revela sua plena consciência dessa potência sensível do cinema. Em entrevista, ela relata sobre a experiência de assistir a um filme de Michael Snow e a percepção que lhe veio, com isso, desse aspecto material da imagem filmica.

O vi [o filme] em Nova York com 21 anos, graças a Babette Mangolte, que me mergulhou em um mundo que eu não conhecia, um mundo que na época era muito pequeno, muito secreto. Eu tive uma experiência sensorial realmente poderosa, muito física. Para mim, foi uma revelação que um filme poderia ser feito sem contar uma história. (...) Foi então que aprendi que um movimento de câmera, um simples movimento de câmera, poderia desencadear uma resposta emocional tão forte quanto a de qualquer narração (AKERMAN, 2011, tradução nossa)⁵⁷.

⁵⁷ “La vi en Nueva York con 21 años, gracias a Babette Mangolte, que me sumergió en un mundo que yo no conocía, un mundo que en esa época era muy pequeño, muy secreto. Viví una experiencia sensorial realmente potente, muy física. Para mí fue una revelación que se pudiera hacer una película sin contar una historia. (...) Fue entonces cuando aprendí que un movimiento de cámara, un simple movimiento de cámara, podía desencadenar una respuesta emocional tan fuerte como la de cualquier narración”.

Esta percepção da potência material do próprio movimento de câmera também está presente em Jonas Mekas. Em sua palestra de lançamento do filme *Reminiscências de uma viagem à Lituânia*, ele fala como o maior desafio, para ele, consistia “em como reagir com a câmera no instante, durante o acontecimento; como reagir de modo que a filmagem reflita o que senti naquele exato momento” (MEKAS, 1972, p. 132). Nesse sentido, mesmo uma câmera idêntica a outra, para ele, tinha aspectos diferentes, como se fosse preciso se adaptar, tornar-se íntimo à câmera em suas mãos, conhecê-la. “Você tem de se acostumar a cada nova câmera, de modo que, durante a filmagem, ela reaja a você, e você conheça suas fraquezas e seus caprichos” (MEKAS, 1972, p. 137). Há, para ambos – Akerman e Mekas –, uma materialidade constitutiva da própria filmagem, seja no movimento, na duração dos planos ou na maneira pela qual se segura a câmera, como se reage a ela.



Figuras 40 e 41: *Walden* (Jonas Mekas, 1968)

As paisagens de Nova York dos filmes de Mekas, assim, também são atravessadas pela atmosfera melancólica em diversos momentos. Uma cidade coberta de neve e neblina, turva ao olhar. As luzes fracas dos faróis ao longe, uma silhueta de alguém que passa, distante e anônimo. A consciência de tal materialidade fica evidente também no modo como Mekas toma para si as filmagens e seus rolos de filmes como universos tão reais quanto a própria realidade. A ânsia constante do registro parece se colocar como uma mediação entre um mundo construído pelas imagens, um mundo imaginário, feito a partir do real, mas que também possui uma realidade própria.

Assim, tais imagens filmadas são tão habitáveis, para ele, quanto o “mundo real” porque há, nelas, uma dimensão tático-tátil, como quando Toni Morrison fala sobre a constituição de uma atmosfera como “o paradoxo exato de ser tocado, como que de dentro” (apud GUMBRECHT, 2014, p. 13). Tais atmosferas não funcionam exatamente como metáforas, mas enquanto

dimensão sensível das imagens que nos chegam quase que corporalmente; e se o contexto pós-guerra traz a impressão de que “o chão fugira sob os nosso pés”, como coloca Gumbrecht, esses filmes parecem trazer isso através de imagens cuja dimensão sensorial nos atinge como “efeitos de presença”. Assim, o não pertencimento, a fissura de identidade desses cineastas se faz a todo momento através das imagens, das paisagens, dos deslocamentos. Em vários momentos de seus filmes Mekas também se coloca como essa figura estrangeira que percorre as ruas de uma cidade que não a sua, registrando seus percursos e errâncias no intuito de mostrar o que ele chama do “desespero dos países pequenos”.

Uma paisagem é, de muitas maneiras, um traço das memórias e imaginações daqueles que a atravessam, mesmo cinematograficamente. Um terreno de passagem intertextual, contém sua própria representação nos fios de seu tecido, mantendo o que lhe foi atribuído em todas as passagens, incluindo emoções (BRUNO, 2018, p. 27, tradução nossa)⁵⁸.

Como traço de memória, a paisagem é imbuída de emoções – seja o “nada” de que fala Akerman, seja o “desespero” a que Mekas se refere. É possível mesmo pensar a paisagem, nesses filmes, não apenas como construção de um ponto de vista distanciado colocado à contemplação, mas como instância que se constitui na própria inserção desses personagens no espaço, embora, mesmo quando atravessada, tais paisagens continuem a evocar o “infinito distanciamento” de que fala Nancy. Uma presença – a dos realizadores – que instaura a construção de uma ausência, de um vazio. Um caminho que “não levava a lugar nenhum”. Desse modo, quando comenta sobre *Germania anno zero* (*Alemanha, Ano Zero*, 1948), de Roberto Rossellini, por exemplo, Giuliana Bruno nos fala de uma prática em que o próprio caminhar do personagem pelas ruínas é que constrói a cidade enquanto paisagem esvaziada. “Este passeio constrói a cidade como uma paisagem de vazio, escombros e detritos (...) e revela como os traços de suas ruínas são deixados no tecido urbano para moldar seu presente e mapear o futuro” (BRUNO, 2018, p. 48, tradução nossa)⁵⁹. Assim, é o andar pela cidade que revelaria, desta, suas camadas de passado.

Em Akerman e Mekas, portanto, trata-se de uma paisagem fissurada porque nunca é permitido, a ela, pertencer totalmente. Elas não dizem de um futuro: não há vislumbre de caminhos, de destinos. Ao contrário, elas parecem sempre evocar algo do que passou, mas essa relação da paisagem enquanto espaço de memória também se revela oscilante. Não aquela

⁵⁸ “(...) a landscape is, in many ways, a trace of the memories and imaginations of those who pass through it, even filmically. An intertextual terrain of passage, it contains its own representation in the threads of its fabric, holding what has been assigned to it with every passage, including emotions”.

⁵⁹ “This walk constructs the city as a landscape of emptiness, rubble, and debris (...) and reveals how the traces of its ruins are left upon the urban fabric to mold its present and map the future”.

memória ligada à identidade, como seria as paisagens da Lituânia que Mekas guarda dentro de si, mas uma paisagem que se faz e refaz enquanto espectro, como quando Mekas diz, ao final de *Lost, Lost, Lost*, que ali tinha pela primeira vez uma relação com aquele lugar, aquela praia, aquelas pessoas. Mas é uma memória surgida a partir mesmo da fissura, da impossibilidade, da falta, uma identidade fundada na própria ausência de pertencimento com aquele lugar – ao mesmo tempo que há, também, certo engajamento com esse espaço, um desejo de registro, de afeto, sobretudo. Uma memória que emerge em alguns momentos e em outros se mostra escorregadia, falha. É justamente essa atmosfera, marcada pelo desencanto, pela perda de qualquer vislumbre de esperança coletiva e por um forte sentimento de falta de sentido – “o sentido trágico da vida”, de que fala Gumbrecht – que se presentifica nas imagens desses filmes.

Em Mekas e Akerman, portanto, essa dimensão da memória se faz em seu caráter inconcluso, tudo parece ter sido perdido para sempre e o cinema surge como desejo de vida, em alguma medida. Por isso dois cineastas cujas obras não estão dissociadas de um aspecto autobiográfico. No entanto, não é de modo algum uma autobiografia que tenta dar conta da vida enquanto trajetória linear, cuja relação entre os acontecimentos seria de causa e efeito. Ou seja, a dimensão da vida aparece no filme mais em seu caráter fragmentário, fugidio e incerto do que um tom assertivo ou de “verdade” sobre os acontecimentos. São filmes de caráter mais ensaístico, em que a vida não surge como algo apreensível em sua totalidade cronológica pela objetiva. “O ensaio é feito da forma do autorretrato composto de instantâneos esparsos, não da narrativa autobiográfica plena e o sujeito do ensaio (...) está imerso numa oscilação de fluxo e refluxo entre sujeito e mundo” (HORA, 2016, p. 98).



Figuras 42 e 43: *Notícias de casa* (Chantal Akerman, 1977)

A filmagem do percurso pela cidade, tanto para Mekas quanto para Akerman, se dá constantemente na imbricação de uma instância subjetiva que atravessa as paisagens desta metrópole tão marcada pelo trânsito contínuo de pessoas, carros, metrôs. Os ambientes de passagem, as ruas e avenidas, em seus filmes, adquirem uma atmosfera própria. Para além do que caracteriza a cidade estadunidense como espaço existente na realidade, ela surge aqui como a Nova York de Akerman, ou a Nova York de Mekas. A obra de ambos “fornecce uma leitura subjetiva das imagens, oferecendo, assim, um retrato da vida na cidade de uma perspectiva coletiva e autobiográfica ao mesmo tempo” (ÁLVAREZ, 2015, p. 90, tradução nossa)⁶⁰.



Figuras 44 e 45: *Lost, Lost, Lost* (1976)

Na primeira imagem acima, ainda dos rolos em preto e branco de *Lost, Lost, Lost*, Mekas filma um de seus passeios pela cidade e pelos parques. Nesse momento, ele fala de si mesmo na terceira pessoa: “Sabe-se muito pouco sobre esse período da vida de nosso protagonista. Sabe-se que ele era muito tímido e muito solitário durante esse período. Ele costumava fazer caminhadas longuíssimas. Ele sentia-se muito próximo do parque, das árvores, da cidade”. Nesse percurso deslocado pelo espaço, contudo, por vezes um fragmento de paisagem vem revelar uma frágil sensação de pertença. Como quando Mekas narra, ao fim do filme, já em suas filmagens coloridas: “Às vezes, ele não sabia onde estava. O presente e o passado descontínuos, sobrepostos. E então, já que nenhum lugar era realmente seu, nenhum lugar era realmente seu lar, ele tinha esse hábito de se apegar imediatamente a qualquer lugar. (...) Ele lembrou-se de outro dia. Dez anos atrás ele sentou-se nessa praia. Dez anos atrás, com outros amigos. As memórias... As memórias... Tenho memórias novamente. Tenho uma memória

⁶⁰ “(...) provides a subjective reading of the images, thereby offering a portrait of life in the city from a collective and autobiographical perspective at the same time”.

deste lugar. Já estive aqui antes". E aqui talvez seja possível, como faz Ângela Prysthon (2013), pensar na articulação entre a memória e certo apelo utópico.

A nostalgia (pelo passado, por uma memória por vezes inventada, pelo cotidiano que se perdeu em meio ao turbilhão das imagens midiáticas, por uma cidade antiga e mais bela, pela delicadeza das pequenas lembranças) também pode ser diagnosticada como anseio utópico (PRYSTHON, 2013, p. 31).

Esse teor nostálgico que se faz presente nas narrações de Mekas em seus percursos pela cidade nova iorquina, entretanto, não surge do mesmo modo em Akerman. Ainda que toda a perambulação pela cidade de Nova York, para Akerman, se dê a partir das “notícias de casa”, pequenos comentários sobre alguém que adoeceu, alguém que casou, sobre uma tosse que persiste há mais dias do que o esperado, sobre os festejos familiares e quem apareceu ou não; a leitura dessas cartas não nos revela uma nostalgia de volta. O modo como ela filma Nova York em seus pequenos cantos e espaços vazios, o fim de tarde e as luzes melancólicas da cidade atravessadas pela leitura das cartas que tomam as imagens, por exemplo, talvez constituam um apelo nostálgico que se faz não de maneira explícita no desejo de voltar a um passado, mas em uma espécie de desejo de beleza – ainda que, em Akerman, uma beleza irremediavelmente triste.

4.2 Do mundo à casa: fragmentos de memória

A melancolia nos filmes de Chantal Akerman e Jonas Mekas se dá de diversas formas. Seja no tipo de percurso e entendimento do espaço e das paisagens, como visto no subcapítulo anterior, como também na própria materialidade filmica do registro. São documentários de caráter autobiográfico cuja presença dos realizadores, contudo, é constantemente fissurada. Eles atravessam a câmera e filmam a si mesmos em diversos momentos, mas há também uma dimensão fantasmagórica de oscilação entre uma presença mais direta frente à câmera e uma aparição mais fugidia e evasiva.

Neste subcapítulo, portanto, o foco será o modo como a melancolia se dá a partir da dinâmica entre presença e ausência e, sobretudo, em como essa oscilação coloca em vista uma consideração da memória como instância fragmentada, incompleta e fissurada. Para isso, se faz importante retomar aspectos da discussão de Cecilia Sayad (2013) sobre a autoria como performance. Ou seja, pensar a função do autor não no sentido romântico de uma subjetividade fixa e completa cuja expressão numa obra se daria de forma linear, sem fissuras. Ao mesmo

tempo, para a autora, não há a negação de um lugar de autoria nas obras. Pensar a inscrição autoral no cinema, que envolve ainda outras instâncias como o caráter coletivo da produção, torna a questão ainda mais complexa. Ainda assim, Sayad propõe uma abordagem da autoria como performance, enxergando-a mais como processo do que enquanto instância fixa. Nesse sentido, a “performance descreve uma concepção de identidade como fluida, inacabada, em elaboração, oferecendo, assim, mais um conjunto de termos com os quais entender a autoria” (SAYAD, 2013, p. 2, tradução nossa)⁶¹. O lugar do autor, portanto, é entendido não como possuindo uma essência ontológica que seria expressa sem ruídos a partir da criação artística, mas de uma performance que joga, ela mesma, com as ideias de identidade, autoria e expressão. “Os filmes-ensaio podem postular um sujeito autoral identificável e até palpável; contudo, esse sujeito não é percebido como unificado ou estável” (SAYAD, 2013, p. 34, tradução nossa)⁶².

Além disso, relaciono as considerações de Sayad sobre a presença/ausência do realizador, por exemplo, com as discussões de Jacky Bowring (2016), no já citado *Melancholy and the landscape*, sobre os lugares da melancolia. Esta última elenca diversos tropos em que a relação com o espaço se dá de modo a revelar uma fruição estética melancólica. O silêncio, o vazio e as sombras, por exemplo, seriam instâncias espaciais que engendrariam percepções melancólicas. A melancolia, nesse sentido, como estando ligada também a uma abertura à contemplação e, sobretudo, a uma posição específica diante da memória. No que tange à memória de grandes tragédias, por exemplo, ao contrário do excesso de informações e dados distanciados de certos memoriais, na contemplação melancólica teria lugar um engajamento mais subjetivo e até mesmo ético. “O ‘inesquecível’ de Agamben é o lugar da melancolia no contexto da memória, trata-se de uma ferida mantida aberta, que é vivida, sofrida, em vez de ser catalogada e simplesmente ‘lembbrada’” (BOWRING, 2016, p. 7, tradução nossa)⁶³. A melancolia, portanto, como emoção potente na relação que temos com a memória e sua dimensão mais empática – justamente por seu caráter dispersivo da sensação de ausência – do que apenas o fator informativo dos memoriais, que nos satisfariam a necessidade de informações com dados e números sem, contudo, nos imergir na atmosfera daquele acontecimento histórico e político.

⁶¹ “Performance describes a conception of identity as fluid, unfinished, in the making, thus offering yet another set of terms with which to understand authorship”.

⁶² “The essays film may posit an identifiable, even palpable authorial subject; yet this subject is not perceived as unified or stable”.

⁶³ “Agamben’s ‘unforgettable’ is the place of melancholy in the context of memory, it is about a wound kept open, one that is lived, suffered, rather than being catalogued and simply ‘remembered’”.

Sobre a noção de memória para Benjamin e Proust, por exemplo, Douek (2013) discorre a respeito da ideia que atravessa a obra de ambos – cada um à sua maneira – de uma busca por “salvar o passado”. Nesse sentido, aos dois autores interessariam a memória involuntária, esta despertada pelo encontro quase distraído com algum objeto que faria ressurgir a sensação material do passado, diferente do esforço racional de rememoração a partir das informações conhecidas sobre esse passado.

A memória involuntária, da inteligência, que procede informativamente, nada nos diz sobre o passado. É inútil tentar evocá-lo por um esforço da inteligência. Só a partir de um encontro fortuito com um objeto do passado e com a sensação que ele nos despertou e nos desperta hoje é que a memória involuntária é capaz de ressuscitar o passado, de fazê-lo reviver hoje (DOUEK, 2013, p. 196).

A memória nos filmes de Akerman e Mekas, assim, não vem a partir da rememoração informativa desse passado – que seria a memória voluntária da inteligência – mas, ao contrário, a partir desses vislumbres e fulgurações do passados que relampejam no presente, essa sorte de materialidades que estão imbuídas dessas sensações passadas. Uma paisagem que, filmada, parece dizer mais da lembrança do que do momento presente, como quando Mekas diz em *Ao caminhar entrei lampejos de beleza* sobre estar filmando sua própria infância quando registra o cotidiano dos filhos. “Essa memória, por assim dizer, corporal, memória inscrita nas sensações (...) traz repentinamente de volta um passado que parecia morto” (DOUEK, 2013, p. 196).

Tanto Akerman quanto Mekas empreendem registros de viés autobiográficos. Trata-se, contudo, de filmes cuja autoria se aproxima do que apresenta Sayad (2013) em seu livro. As narrativas de ambos não seguem uma ordem cronológica de rememoração dos fatos e nem pretendem dar conta das vidas enquanto testemunhos de verdade. Ao contrário, há sempre a consciência do caráter ficcionalizante do registro. Nesse sentido, ambos os cineastas oscilam entre aparições mais fugidas, como a narração em voz over, por exemplo. Há uma quase ausência da figura deles diante da câmera ou, quando aparecem, nunca de maneira a resguardar um caráter de autoria como enunciação integral de si.

A partir do advento do cinema moderno, que surge dos escombros da Segunda Guerra, se delineiam novos caminhos para a produção que historicamente foi sendo denominada de documentária, e se configuram novas abordagens, de cunho mais ensaístico, no que concerne filmes envolvendo deslocamentos espaciais e que (...) tematizam a relação dos indivíduos com os seus territórios de origem. (...). A travessia de espaços sociais e geográficos distantes (...) favorece a emergência de narrativas a respeito da vivência da travessia do percurso (GERVAISEAU, 2017, p. 1).

E aqui uma conexão entre os filmes de Mekas e de Akerman a partir desse caráter fugidio da memória. Ele é apontado por Anita Leandro (2010), por exemplo, quando a autora relaciona o tempo histórico dos filmes de Akerman com a concepção mesma de história em Benjamin.

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 (LEANDRO, 2010, p. 97).

É a partir desses fragmentos de memória que as narrativas filmicas de Akerman se constituem. Em *Os encontros de Anna* (1978), por exemplo, uma das personagens com quem Anna se encontra, numa estação, fala de maneira entrecortada sobre assuntos diversos. Em alguns momentos ela questiona Anna sobre sua vida amorosa, se não pretende se casar logo para ter filhos. Entre questões cotidianas, ela lança comentários sobre a guerra, a divisão da Alemanha, sua reconstrução das ruínas. “O que fizeram do meu país? O que será de nós?”. A conversa é permeada de silêncios e um olhar vazio que as personagens lançam à frente, numa conversa em que não há troca de olhares. Tais comentários sobre o contexto da guerra, bem como os traumas e abalos causados pelo conflito são mencionados apenas tangencialmente pelos personagens.

Para Akerman, a memória desse passado vivido por sua família surge apenas em lampejos, aparições, apagamentos. Em Mekas, a cidade natal aparece como uma paisagem lembrada, inventada, desencontrada. Uma memória falha, inconclusa, partida, revelando, portanto, uma dinâmica com a paisagem que é a do não pertencimento, do desgarramento com o lugar. Esses filmes, por mais diversos formalmente que sejam em alguns momentos, parecem tocar-se nesse ponto que se refere ao não pertencimento. São figuras desterritorializadas na paisagem, uma paisagem que é feita mesma a partir desse olhar estrangeiro, um olhar que estranha esse espaço e o transforma a partir de um relato, de um diálogo entrecortado ou de uma narração que parece não seguir nenhuma cronologia ou intento explicador. Ao contrário, são narrações em seu caráter fragmentado, como Mekas afirma em *Lost, Lost, Lost*: “Esses fragmentos que tenho registrado dos lugares que tenho passado... É a minha natureza agora registrar tudo pelo que passo. Ruas, rostos, cidades. Oh minha infância, desvanecendo agora, como essas imagens se desvanecerão”.

E nisso essas duas instâncias parecem indissociáveis: um vagar pelo espaço e uma voz que narra – ou a voz diegética de um diálogo ou monólogo – que por vezes revela a frágil

condição dessa memória e seu caráter fugidio. É preciso o movimento para acionar um certo modo de estar-no-mundo, e a partir desse deslocamento, lançar comentários sobre esse passado, sobre as questões ligadas ao pertencer ou não pertencer. É preciso, sobretudo, que o pensamento se faça no deslocamento, na deambulação por uma paisagem que se mostra “como trajeto do desaparecimento” (CAMPOS, 2018). Uma paisagem que “(...) está sob um caráter de impossibilidade, pois algo sempre ficou por ser visto (...), algo de fantasmagórico permanece nos espaços” (CAMPOS, 2018, p. 36). Esse algo de fantasmático que permanece é aquilo que constituem as reminiscências, por exemplo, que Mekas registra em sua volta à Lituânia. Ou as conversas esparsas sobre o passado, em Akerman, rememorado com a mãe na cozinha de casa. “Os saltos entre o desejo de lembrança e o esquecimento, a melancolia e a euforia (...) a terceira e a primeira pessoa são formas de evidenciar essas ausências, materializando as perdas inerentes ao processo de escrever a vida em imagens” (MOURÃO, 2016, p. 224)

Se em *Notícias de casa; Lost, Lost, Lost* e *Walden* como vimos no subcapítulo anterior, Chantal Akerman e Jonas Mekas filmam a cidade de Nova York em um estado melancólico da paisagem estrangeira, aqui, neste subcapítulo, interessa-nos outros dois filmes em que eles regressam à casa e filmam o espaço doméstico a partir de uma relação fragmentada com o passado e cujo registro também deixa entrever aspectos melancólicos no trato com a espacialidade. Trata-se de *Não é um filme caseiro* (Chantal Akerman, 2015) e *Reminiscências de uma viagem à Lituânia* (Jonas Mekas, 1972). Como, contudo, falar desses dois filmes comparativamente, já que trata de períodos tão diversos, aspectos formais por vezes tão distintos – como os planos longos de Akerman e os frames acelerados de Mekas? Um que data de 2015 e outro de 1972, um que se trata de um filme no meio de toda a produção de Mekas e outro que, ao contrário, finda a obra de uma cineasta como Chantal? Em que pontos é possível aproximar esses dois filmes e em quais, ao contrário, eles se diferem? É preciso, portanto, escolher pontos em comum de análise. Por isso mesmo a questão da memória fragmentada. A volta à casa materna e a relação que essa volta tem com uma ideia fugidia de memória é algo que possibilita o olhar sobre esses filmes de maneira comparada.

Ou seja, há algo que atravessa toda a obra de Mekas que são os 25 anos longe de casa e as obras que precedem essa volta. Todas as suas imagens anteriores se relacionam, de algum modo, às desse filme de retorno a seu país natal. De modo semelhante, o filme de Akerman torna-se também emblemático em relação às suas demais obras, no sentido de que por mais diversos que sejam seus filmes e os temas neles tratados, todos se revelam atravessados, de algum modo, pelas questões do passado de sua família, das vivências de sua mãe. Essa volta a casa, portanto, também marca um ponto de relação dessas imagens com todas aquelas de seus

outros filmes. Não que sejam – o *Não é um filme caseiro* e o *Reminiscências de uma viagem à Lituânia* – filmes que explicam os anteriores, mas são espécies de obras cuja relação com o espaço se revela emblemática dos modos de relação com as ruas, as cidades e as paisagens de todos os demais filmes desses cineastas. Voltando a Gumbrecht (2014), portanto, temos em vista que “aquilo que distingue a leitura voltada para o *Stimmung* de outros modos de interpretação literária (...) é uma ausência da distinção entre a experiência estética e a experiência histórica” (GUMBRECHT, 2014, p. 26).

Em *Não é um filme caseiro*, Chantal Akerman volta à casa da mãe e filma esses momentos cotidianos: suas conversas com ela, a rotina, os espaços da casa. A câmera transita pelos cômodos, mas sempre em enquadramentos fixos, distantes. Akerman vez ou outra atravessa a imagem, anda pela sala, senta-se com sua mãe na mesa da cozinha enquanto as duas comem e conversam. Elas dialogam sobre o passado. Natalia Akerman fala de seus pais, relembrando o jeito deles com as filhas. “Porque meu pai era tão bonito. Tão bonito! Ele nos deixava abraçá-lo, suas duas filhas, Sonia e eu. Batíamos em seus joelhos, torcíamos seu bigode, nós o incomodávamos, puxando sua barba... E ele se deixava tocar assim. Ele nunca nos contrariava. Nunca dizia: ‘já chega’”. Akerman pergunta a sua mãe sobre as orações, sobre o Shabbat, e relembra quando seu pai a tirou da escola judaica. Num dado momento, elas relembram fragmentos da infância de Chantal na escola: “Lembra-se de como eu voltava para casa?”, ao que a mãe responde “Em tal estado... Você voltava com os cadarços desamarrados, com as meias todas estragadas”. “Eu ainda tenho meus cadarços desamarrados”, Chantal diz. Se em outros planos do filme a câmera registra os espaços da casa à distância, esse momento do filme, em contrapartida, é marcado pelo afeto. Akerman fala: “Eu também, eu me orgulhava de você. Você era a mãe mais bonita de todas. A mulher mais bonita. Eu ficava muito orgulhosa quando você vinha me buscar no jardim de infância. Eu segurava sua mão, e me orgulhava de andar ao seu lado. E para todo mundo eu dizia: ‘esta é a minha mãe’”.

No filme, Akerman registra pela primeira vez a casa da mãe, os dias passados ao lado da anciã, que padece de alguma doença cujos detalhes não nos são dados. No seu estilo rigoroso de quadros fixos e tempos longos, Akerman nos mostra os tempos mortos da casa, a rotina da mãe, da cozinha, da enfermeira, os passeios cotidianos. Um home movie, poderia-se dizer. Mas não. Para que existe home movie é necessário que exista casa e que se sinta em casa. Akerman é errante e seu cinema é o da impossibilidade do lugar e da casa: como ser judia depois da Segunda Guerra e filha de sobrevivente? Ela precisa separar-se para entender a casa e a origem (MOURÃO, 2016, p. 158).



Figuras 46, 47, 48 e 49: Acima, imagens de *Não é um filme caseiro* (Chantal Akerman, 2015), abaixo, imagens de *Reminiscências de uma viagem à Lituânia* (Jonas Mekas, 1972)

Esse cotidiano individual atravessado pela dimensão histórica se evidencia no modo como ambos os cineastas concebem a instância doméstica, em que “o íntimo, espaço próprio do cotidiano, é uma via privilegiada para compreender a história não em sua totalidade, mas como sintoma” (CATELLI apud VEIGA, ITALIANO, 2015, p. 723). Em Jonas Mekas, o retorno à casa materna deixa à mostra a relação dessa volta com uma dimensão histórica desse deslocamento. Em *Reminiscências de uma viagem à Lituânia* (1972), ele filma o retorno a seu país natal após 25 anos longe de casa. O filme inicia com imagens em preto e branco, filmadas em torno do final dos anos 1950, na época em que Mekas morava em Nova York. As imagens são de um passeio no bosque Catskill. “E é provável que essa tenha sido a primeira vez, enquanto caminhávamos pela floresta, naquele dia de início de outono, pela primeira vez não me senti sozinho na América. Como se eu sentisse que houvesse um chão, houvesse terra, e folhas e árvores (...). Foi um momento em que esqueci... meu... lar...”, Mekas nos diz em inglês, mas cuja narração é marcada pelo forte sotaque lituano. A segunda metade do filme, já em colorido, são imagens da Lituânia: a paisagem local, seus familiares e sua mãe na casa em que, um dia, ele morou. Num dado momento, contudo, ele se questiona: “então, o que fazer quando se volta para casa depois de vinte e cinco anos?”.

Nesse sentido, o tom epistolar do relato e das narrações funcionam quase como que notas de um diário. "Ele [o diário] é por si só precário e, por isso, o dispositivo diário ao se aproximar do mundo o encontra pelas lacunas e repetições, construindo um *eu* já de saída fissurado, incompleto" (VEIGA; ITALIANO, 2015, p. 712). Esse tipo de inserção do *eu* que tanto Akerman quanto Mekas empreendem em seus filmes é da ordem dessa fissura. Um *eu* que não aparece como sujeito completo mas, ao contrário, cujo passado e memória só surgem em fragmentos, pedaços.

Não se trata mais de buscar uma identidade, portanto, nem de resgatar uma história individual, centrada no universo pessoal. Trata-se de convocar o cinema como forma de mobilizar o que permanece desconhecido, algo que aponta para o "fora do *eu*" (MAIA, 2008, p. 13).

Esses filmes tratam, sobretudo, do deslocamento ligado ao sentimento de não pertença. O olhar para o espaço é marcado por questões identitárias daqueles que se veem deslocados. Mas esses filmes, todos eles, desconstroem a noção de uma identidade fixa, unívoca. Mekas é um lituano que já não pertence mais ao que significa hoje em dia ser lituano, por exemplo, ao mesmo tempo em que, aos poucos, descobre na Nova York uma espécie de casa, embora nunca tal cidade se constitui para ele enquanto lar de fato. Seu sotaque marca a todo o tempo a fissura dessa identidade. Akerman, por outro lado, nem mesmo reivindica para si a identidade judaica como algo que a constitui enquanto sentimento de pertença com o mundo. Ao ir para Tel Aviv, em seu filme *Là-Bas* (2006), ela recusa filmar a cidade, o conflito. Mesmo lá, em Israel, não é possível pertencer, reivindicar qualquer que seja o laço com aquele lugar.

Seu território é o cinema, onde ele sempre praticou uma geografia política diametralmente oposta à geopolítica sionista e sua lógica de expansão territorial (...). Daí a inutilidade de filmar Israel e seu projeto sionista de uma memória restaurada a qualquer preço. As errâncias que o cinema de Akerman retraça clamam sempre pela abolição das fronteiras, sejam quais forem (LEANDRO, 2010, p. 109).

É esse impulso errático pelas paisagens, por exemplo, que leva Akerman a sua viagem pelo Leste Europeu em *D'Est* (1993), no qual ela retrata as paisagens invernais, a melancolia das esperas e filas de pessoas nas estações, os interiores domésticos. Ainda assim, ela revela a sua recusa de filmar esse trajeto unicamente como ânsia autobiográfica: "não quero fazer um filme do tipo 'busca das origens'" (...) Eu queria registrar os sons dessa terra, tornar sensível a paisagem ao passar de uma língua a outra". (AKERMAN, 1991). No filme, o movimento da câmera vai revelando os tons frios e nebulosos, dando a ver uma relação íntima e ao mesmo tempo distanciada e melancólica de Akerman com a paisagem.



Figuras 50 e 51: *D'Est* (Chantal Akerman, 1993)

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 (AKERMAN, 1991).

O comentário de Anita Leandro da errância como abolição das fronteiras no cinema de Akerman também pode se estender para a obra de Mekas, no entendimento de que seu território também é o cinema. Seus filmes surgem não como meros registros de espaços e paisagens reais, mas como criação mesma de outra espacialidade a partir da materialidade das imagens. Sobre os imigrantes do Brooklyn, Mekas narra, em *Lost, Lost, Lost*: “Eles ficavam lá, na Atlantic Avenue, mas estavam num lugar totalmente diferente”. Durante esta narração, Mekas mostra imagens da comunidade de imigrantes. Um homem toca acordeon, pessoas conversam, dançam. É a tentativa de construção de um lugar de pertencimento em meio àquele país estrangeiro. E, no entanto, aqueles ali criavam, no espaço estrangeiro, um lugar outro de habitação, de reconhecimento.

Cem (100) vislumbres sobre a Lituânia é como Mekas nomeia a série de fragmentos que se seguem em *Reminiscências de uma viagem à Lituânia* (1972). Flores, alguém sentado num banco de jardim, alguém que põe a mão em frente ao rosto, se escondendo da câmera. Bichos e objetos, vislumbres de estradas, vistas da janela do carro. Ora a ampla paisagem, ora o detalhe de pequenas flores e folhas. Tais registros nos aparecem de forma bastante frenética. Mas no sétimo fragmento, sobre a mãe dele, há uma desaceleração nas imagens. “Lá estava mamãe. E ela estava esperando. Ela esperou por 25 anos. E lá estava nosso tio, que nos disse para irmos para o oeste. Vão, crianças, para o oeste. E vejam o mundo. E nós fomos. E ainda estamos indo”. Há um momento em que Mekas relata o porquê de precisar fugir da Lituânia. Fala da

perseguição dos nazistas, da ida à Universidade de Viena que, entretanto, nunca aconteceu. Os alemães interceptaram o trem e ele e o irmão foram levados ao campo de trabalhos forçados. Enquanto narra sobre esse período, não vemos nenhuma imagem, apenas uma tela preta. Ao que depois seguem suas filmagens da Lituânia no presente e de novo as cenas domésticas.

Há nessas imagens, contudo, uma disjunção entre uma memória e o que permanece. Seja os objetos do campo – o arado que ninguém mais usa e com que ele, junto com os parentes, encena uma brincadeira. “Era realmente o bastante, como memória”. Seja a antiga escola – que Mekas filma no presente, alternando com planos dele correndo pela paisagem junto com o irmão, enquanto lembra as idas à escola. Como se na imagem presente, um vislumbre desse passado surgisse, mas tão logo para desaparecer. Ao que depois ele pergunta: “Onde estão vocês agora, meus antigos amigos de infância?”. Nos momentos seguintes, uma música cantada. E Mekas diz ser sobre alguém longe de casa, desejando voltar: “Espero que a longa estrada cinzame guie de volta para casa, me guie para casa novamente”. As cenas que se seguem são na estrada. Sua mãe caminha, a câmera trêmula acompanha seu deslocamento. Filma de perto seu rosto, seus pés, depois se abre à paisagem. “Oh, essas divagações íntimas... É claro que vocês gostariam de saber algo sobre as realidades sociais. Como está a vida lá, na Lituânia Soviética. Mas o que eu sei sobre isso? Eu sou uma pessoa deslocada, a caminho de casa. À procura do meu lar, repassando pedaços do passado, procurando por algum vestígio reconhecível do meu passado”.

Na parte três do filme é quando ele confronta esse passado e volta ao campo de trabalhos forçados. Ele fala da relva e sobre ninguém se lembrar que tinha um campo ali. Novamente o gesto da câmera se distanciando enquanto ele filma as crianças próximas do local em que houve o campo. “Corram, crianças, corram”. E diz que um dia já correu, mas pela vida. “Espero que nunca precisem correr pelas suas vidas”. A imagem é trêmula e fugidia enquanto registra os sorrisos das crianças. E novamente um melancólico distanciar da câmera. Se o apelo de Mekas pelo lar parece nunca se realizar, tendo em vista a disjunção que há entre seu presente e a Lituânia que ele guarda como memória, é no cinema, portanto, que ele nos apresenta outra espacialidade. Aqui, a melancolia constitutiva de seu olhar não é a de uma paralisação ou de um sentimento regressivo diante da perda, como Agamben (2007) falara, mas justamente, para citá-lo de novo, de uma “capacidade fantasmática de fazer aparecer como perdido um objeto inapreensível” (AGAMBEN, 2007, p. 45). Ele retorna à casa, mas ciente da disjunção de tempo entre o que ele carrega enquanto memória e as paisagens registradas por sua câmera: “você não vê como a Lituânia está hoje: você a vê apenas através das memórias de um refugiado de volta ao lar pela primeira vez em vinte e cinco anos”.

O caráter inconcluso da memória se mostra justamente no percurso deambulatório do cineasta pelo espaço. “O filme, agora, é um documento arquitetônico de uma cidade que não existe mais; com o passar do tempo, torna-se cada vez mais claramente uma obra de luto” (BRUNO, 2018, p. 52, tradução nossa)⁶⁴. Mekas diz, num dado momento: “eu não reconhecia os lugares”. Ele registra tudo como quem teme perder algo. Desde a grandeza que esse gesto de voltar representa até os pequenos detalhes desta estadia. Como que, a partir e através da câmera, um vínculo perdido pudesse ser, ao menos fragilmente, recuperado. A luz oscila entre altas exposições e, em outros momentos, ao contrário, há um excesso de sombras.

Na palestra de lançamento de *Reminiscências...*, Mekas relata seu processo de filmagem e a ideia que o perpassava, no período anterior a este do filme, de que suas pequenas notas e registros eram ainda um aprendizado, um treino para quando, em suas palavras, “chegasse o dia em que tivesse tempo”, em que “faria então um filme ‘de verdade’”. Durante o período de tempo em que chegara a Nova York, em 1949, até o ano de 1960 Mekas não retornou às suas películas, só depois percebendo uma unidade ali onde, aparentemente, tudo era disperso. Outra percepção de Mekas sobre seu próprio material de filmagem, ao assisti-lo, foi a ausência do que se entenderia por uma filmagem “objetiva” da realidade.

Foi então que comecei a ver que, realmente, eu não estava fazendo um caderno de notas *objetivo*. Quando comecei a ver meus diários em filme de novo, notei que eles continham tudo que Nova York *não possuía...* Era o oposto do que originalmente pensei que estivesse fazendo... Na verdade, estou filmando minha infância, não Nova York. É uma Nova York de fantasia - ficção (MEKAS, 2012, p. 133).

Parece haver, aí, uma espécie de distanciamento mesmo quando Mekas registra o que seria “a realidade”. “Não tenho controle sobre ela [a realidade] e tudo é determinado pela minha memória, meu passado” (MEKAS, 2012, p. 133). Passado este que nem sempre ressurge em sua face de rememoração ou lembrança, mas atravessa a maneira mesmo como ele filma seu presente. “Mas esta não é a *minha* Nova York! A minha Nova York é diferente. Na sua Nova York eu gostaria de viver” (MEKAS, 2012, p. 132), os amigos de Mekas o disseram. Uma realidade inventada, assim como o laço com aquele lugar - perdido, falho, incompleto. Nas oscilações de luz da imagem, Mekas nos oferece uma realidade que só existe através da câmera. Não é a Lituânia como ela é hoje, como ele mesmo afirma, mas a Lituânia recriada por uma câmera que tremula nas mãos deste cineasta de volta à casa. Parece haver um desejo de presença, de pertença, ao contrário das imagens de Akerman na casa materna. Ao contrário

⁶⁴ “The film, by now, is an architectural document of a city that no longer exists; with the passage of time, it turns ever more clearly into a work of mourning”.

dela, também, Mekas se utiliza de elementos sonoros externos, principalmente músicas instrumentais, geralmente tocadas no piano. Quando não está narrando, o silêncio diegético das imagens é preenchido por alguma melodia triste, por vezes melancólica. Sua narração também é mais afetada. O tom dele é muito mais de lamento do que as narrações de Akerman, mais distanciadas, menos emotivas. Por vezes também há músicas cantadas, geralmente canções tradicionais da Lituânia.

Numa das cenas em família, Mekas passeia sua câmera pelos rostos das pessoas, pelas coisas em cima da mesa, na busca pelo detalhe. Em um dos momentos, ele afasta a câmera de todos para enquadrar apenas sua mãe, na ponta da mesa, sob a luz que atravessa a cortina e se reflete nela. Logo depois há um close-up muito próximo em suas rugas, seu sorriso. E a luz novamente oscila entre uma superexposição e uma zona de sombras escuras. Nessas cenas, Mekas cria uma imagem tátil, a visualidade háptica de que fala Laura Marks, em que o “próprio cinema apela ao contato – ao conhecimento incorporado e ao sentido do tato em particular – pararecriar memórias” (MARKS, 2000, p. 129, tradução nossa)⁶⁵.



Figuras 52, 53 e 54: *Reminiscências de uma viagem à Lituânia* (Jonas Mekas, 1972)

Essa materialidade não surge, aqui, meramente como questão formal. Parece que Mekas, à despeito de sua condição de um exilado de volta à casa, enxerga no cinema uma via de acesso ao mundo, ou ao menos de desejo de mundo. Se a pertença jamais se realizará, visto que ele só tem “pedaços do passado”, pequenos vestígios, como ele diz posteriormente, é através da câmera que essa relação com o espaço será mediada. Tanto em Akerman quanto em Mekas, a espacialidade do mundo chama através do cinema. Akerman diz que não sabe ter filme nem história sem corredores, sem janelas e paredes. O cinema se constrói, para ela, a partir da relação arquitetônica do corpo no espaço e, além disso, em como esse corpo sente, se relaciona e habita esse espaço. O mesmo pode ser dito em relação a Mekas. Não há a Lituânia *per se*. Há,

⁶⁵ “Cinema itself appeals to contact—to embodied knowledge, and to the sense of touch in particular—in order to recreate memories”.

no entanto, a Lituânia de seu passado: um país perdido para sempre. Há os vestígios desse passado nas imagens presentes, mas há, nelas, um descompasso de tempo entre a lembrança e o presente das paisagens. Ainda que sua casa natal não apareça em nenhum de seus outros filmes, com exceção de *Reminiscências de uma viagem à Lituânia*, toda obra de Mekas é feita tendo como um dos eixos afetivos a relação com seu país de origem, sua língua materna. Casa, portanto, vivenciada enquanto nostalgia. E aqui uma nostalgia que aponta para certo desejo utópico.

Desde cedo, filmar constitui-se para Mekas como uma necessidade de construir uma memória futura em oposição ao terror de ser desapropriado, ou ‘arrancado’, como ele dirá logo no início de *Lost, Lost, Lost*, de seu passado e de sua casa. ‘Eu já perdi muito’, diz no mesmo filme, ‘mas agora eu tenho esses pedaços’ (MOURÃO, 2013, p. 17).

É também a partir desses “pedaços” de memórias que Akerman tece sua obra. Em ambos os cineastas, o teor autobiográfico jamais pretende uma coerência ou sucessão de fatos que dê conta desse passado, do contexto pós-guerra e, sobretudo, da sensação de *homelessness*. Ela filma o encontro com sua mãe como se fosse também uma espécie de necessidade de uma memória futura, de registrar os silêncios em que surge o “nada” sobre o qual ela dissera ser o seu cinema. Essa melancolia do silêncio se coloca não apenas nas cenas domésticas em que Akerman registra sua mãe em afazeres diários, andando entre um cômodo ou outro, sentada ao longe em sua cadeira, por exemplo, mas numa paisagem que irrompe o fluxo das imagens domésticas e introduz uma secura desértica ao filme.

São sem dúvida para isso esses filmes sobre um cotidiano silencioso, para arrancar desse silêncio um pouco de verdade. De verdade reinventada. A uma criança com uma história cheia de buracos não resta senão reinventar para si uma memória. Disso tenho certeza. O que há de autobiográfico nisso tudo só pode, então, ser reinventado. A autobiografia é sempre reinventada, mas nesse caso, com essa história cheia de buracos, é como se nem mesmo houvesse mais uma história. O que fazemos então? Nós tentamos preencher esses buracos, diria mesmo que esse buraco, por um imaginário nutrido daquilo que podemos encontrar, à esquerda, à direita e no meio desse buraco. Nós tentamos criar uma verdade imaginária para nós mesmos. É por isso que ruminamos. Ruminamos e ruminamos. E às vezes caímos dentro do buraco. Diga-me a verdade. Conte-me a sua história. Eu não posso (AKERMAN apud NASSIF, 2020, p. 82).

E se o retorno à casa materna também se faz em Akerman, não há casa no sentido do lar, como o próprio título enuncia: *No home movie*. No home. Neste filme, há uma cena em que Chantal filma uma conversa com sua mãe que se dá através da webcam. “Diga-me, por que você está me filmando assim?”, a mãe pergunta. Ao que Akerman responde: “Porque eu quero mostrar que não existe mais distância no mundo”. A mãe sorri e diz empolgada: “Isso é

maravilhoso”. E logo depois completa, num tom melancólico: “Quando eu vejo você assim, tenho vontade de apertá-la em meus braços”.



Figuras 55 e 56: *Não é um filme caseiro* (Chantal Akerman, 2015)

Aqui, há novamente a questão da distância colocada. Mesmo quando Akerman traz essa distância como algo já superado pela possibilidade de conversar com sua mãe e vê-la em tempo real pela webcam, esse distanciamento se revela novamente: ainda há distância, visto que os corpos não podem se tocar. Nesse filme, o posicionamento da câmera, em diversos momentos, dá a ver ao mesmo tempo em que esconde, como numa cena em que a porta entreaberta deixa ver Akerman e sua mãe passarem, mas tal filmagem não revela a ação por inteiro. Há geralmente algo escondido. A câmera estática não busca dar conta do corpo que não aparece inteiro na imagem, ao contrário, permanece por muito tempo no plano fixo. Ela filma sempre de certa distância, nunca muito próxima aos corpos, jamais beirando esse toque. Depois da despedida afetuosa pela webcam com a mãe, o plano que vem em seguida é o de uma paisagem a passar rapidamente pela câmera.

Saímos do espaço da casa à paisagem exterior sem nenhuma nuance. Há uma secura no corte de um plano a outro que colocam os dois ambientes, interior e exterior, como que em contraste. Aqui, a casa parece estar desconectada do mundo, bem como o mundo que a câmera revela é uma paisagem vazia, sem qualquer marca de singularidade. As cenas do filme são marcadas, ainda, por diversos momentos de silêncio, evidenciando um aspecto melancólico da relação com a espacialidade doméstica, bem como com as paisagens que surgem. Sobre esta relação entre melancolia e silêncio, Bowring nos diz que “a condição do silêncio é uma dimensão auditiva da estética da melancolia, reforçando a interpretação da estética como abrangendo todo o domínio sensorial” (BOWRING, 2016, p. 84, tradução nossa)⁶⁶. E Akerman toma para si o silêncio como condição fundadora mesmo de seu cinema, como quando afirma

⁶⁶ “The condition of silence is an aural dimension of the aesthetic of melancholy, reinforcing the interpretation of aesthetics as encompassing the full sensory domain”.

que todos seus filmes são sobre esse “nada”, sobre o silêncio que ficou na história de sua família após o Holocausto, tendo em vista a impossibilidade de verbalizar sobre esse passado.

A figura da mãe, central para o cinema de Akerman, também surge no filme de Mekas de maneira primordial. E essa dinâmica entre as narrações ou conversas filmadas e uma espécie de melancolia silenciosa das paisagens também se faz presente. O domínio sensorial da melancolia, como Bowring aponta, é aquele que Laura Marks também fala quando diz que “essa experiência de olhar (...) nos faz refletir que a memória pode estar codificada no toque, no som, talvez no cheiro, mais do que na visão”. (MARKS, 2000, p. 129, tradução nossa)⁶⁷. É essa percepção que tanto Akerman quanto Mekas possuem. Para eles, os enquadramentos, as durações da imagem – ou seja, o que constituem suas materialidades – guardam dimensões quasecorpóreas. Em Mekas, por exemplo, as imagens e os sons adquirem essa dimensão tátil, em que a memória parece se inscrever nesses vislumbres de paisagens e, até mesmo, na própria inscrição de sua voz, que oscila entre o entusiasmo pelos fragmentos de beleza e o lamento por um passado perdido, como quando filma sua mãe, os campos e estradas, as casas de sua pequena vila natal.



Espero que a longa estrada cinza

me guie para casa,

Figuras 57 e 58: *Reminiscências de uma viagem à Lituânia* (Jonas Mekas, 1972)

Nessas imagens, a atmosfera melancólica aparece no modo como Mekas filma o espaço. Como se ele filmasse não a sua mãe no instante presente da caminhada, mas ao invés disso, registrasse seu próprio desejo de retorno, de um caminho que o leve de volta a esse passado fraturado para sempre, perdido. A estrada como ânsia de caminho. Para Mekas, o espaço nunca é apenas o que está posto diante dele. Ao contrário, há sempre camadas de passado, ou um futuro do pretérito: o que poderia ter sido, o que ele desejaria que tivesse ocorrido de outra

⁶⁷ “This experience of looking (...) makes us reflect that memory may be encoded in touch, sound, perhaps smell, more than in vision”.

maneira. Ainda sobre a relação entre essa memória fragmentada e a melancolia por um futuro do pretérito não realizado, há uma cena em que Mekas fala sobre as mulheres de seu passado, comparando-a a pássaros tristes de outono.

A tremulação da câmera e as variações de luzes, como sempre, compõe uma realidade quase tátil. Mekas, por vezes, filma essas figuras à distância, como se ele as estivesse vendo ir embora, num gesto semelhante a uma partida. Essa melancolia do adeus está lá, na cena da estrada, em que uma motocicleta se distancia no horizonte, ou no aceno das pessoas. Poderíamos supor que no momento da filmagem era apenas um aceno feito à câmera daqueles que, olhando para trás, se percebem filmados. Mas Mekas eleva esse aceno banal a uma gestualidade mais carregada. A relação com a paisagem revela um distanciamento. Na comparação com os pássaros, por exemplo, esta não se dá apenas através da narração, mas pelas imagens mesmas em que Mekas cria uma espécie de gradação. Num primeiro momento, é uma mulher a caminhar. Num segundo, a exposição borra a imagem, que nos aparece enevoada. Num outro momento, uma paisagem atravessada de pássaros.



Figuras 59, 60 e 61: *Reminiscências de uma viagem à Lituânia* (Jonas Mekas, 1972)

De maneira semelhante acontece nos filmes de Akerman: a memória ressurge apenas em seu caráter de fragmento, de incompletude. A narração, em sua obra, também não é explicativa nem tenta dar conta da fragmentação da montagem. Em filmes como *Notícias de casa*, há também uma espécie de disjunção entre som e imagem. As palavras não explicam as paisagens, não falam da estadia de Akerman a partir de um encadeamento linear. Não sabemos dela o que quer que seja, apenas o eco das palavras maternas, escritas nas cartas lidas pela filha. Encontramos com frequência corredores vazios, vãos desertos, personagens que deambulam sem rumo definido. A paisagem urbana é também marcada pelo distanciamento em relação àquela que a percorre. Nesse sentido, há mesmo uma melancolia constitutiva de tais imagens.

A melancolia não era simplesmente uma consciência aumentada da pungência da existência, mas a capacidade de contemplação. (...) A paisagem tem papel

na oferta de locais de fuga, na reconstrução da capacidade de contemplação (BOWRING, 2016, p. 6, tradução nossa)⁶⁸.

Por vias opostas à Mekas, cuja câmera tremula nas mãos, em Akerman ela se mantém tão rígida que extrapola a espontaneidade de um momento. O tempo se esgarça. Ainda assim, há uma perda, uma ruína colocada. A câmera, por mais que se ponha no desejo de anunciar que “não há mais distância no mundo”, como ela mesma diz à sua mãe, por outro lado revela sempre um já perdido instante, a ruína de um passado irrecuperável em sua totalidade e que, por isso mesmo, só pode ser recontado em fragmentos. A câmera, assim, por vezes parece recusar o confronto mais próximo. Ao contrário de um tipo de documentário que visa, no relato sobrevivente daquele que enuncia um passado, recuperar a centelha de verdade de um fato histórico, em Akerman este passado é sempre colocado enquanto perda. Não anunciado de maneira explícita, mas em sua câmera na cozinha, por exemplo, em *No home movie*, que por vezes está distante, filmando uma Akerman de costas. Nisso, parece que as imagens de Akerman na cozinha materna parecem ecoar o mesmo dizer de Mekas: eu não tenho nada, mas tenho esses fragmentos. O passado que se constitui enquanto faltante, revelado apenas nos fragmentos de rememorações.



Figura 62: *Não é um filme caseiro* (Chantal Akerman, 2015)

“Em entrevista a Marsha Kinder, Akerman alegou que os filmes de Michael Snow e Jonas Mekas abririram sua mente para ‘a relação do filme com seu corpo’”, nos revela Ivone Margulies (2016). E é justo essa proximidade com o corpo que dá o caráter tátil das imagens desses filmes. Nesse sentido, voltamos a Mekas. O cineasta afirma o próprio caráter material de suas imagens, da experimentação com a câmera e com o material sensível da película

⁶⁸ “Melancholy was not simply a heightened awareness of the poignancy of existence, but the capacity for contemplation. (...) The landscape has a role in proffering places of escape, of re-building the capacity for contemplation”.

enquanto elemento sensorial. “Usar as superexposições como pontuações; usá-las para revelar a realidade sob, literalmente, uma luz diferente; usá-las para imbuir a realidade de uma certa distância; para compor a realidade” (MEKAS apud MARQUES, 2018, p. 271).

É desse modo que a condição de ser estrangeiro, nos filmes de Mekas não aparece apenas nos momentos em que ele explicitamente se refere à sua vida como um permanente retorno à casa – “no momento em que partimos... começamos a ir para casa... e ainda estamos indo para casa”. É como se algo desse deslocamento se configurasse não apenas como “conteúdo” de suas narrativas, mas enquanto instância sensível, um caráter melancólico em seu próprio modo de filmar as pessoas próximas, as paisagens e os espaços a sua volta. A concepção que o espaço não está dado, mas é mesmo construído através da câmera. Retomando Giuliana Bruno, “o filme cria espaço para visualização, leitura e perambulação. Agindo como um viajante, o espectador itinerante do conjunto arquitetônico-cinematográfico lê as vistas em movimento como práticas de imagem” (BRUNO, 2018, p. 82, tradução nossa)⁶⁹.

Na segunda parte do filme de Mekas, os planos já são mais rápidos, marcados pela montagem acelerada de pequenos fragmentos que surgem e desaparecem em imagens, recursos formais que caracterizam sua obra como um todo. Cada paisagem ou pessoa mostrada não perdura muito tempo na imagem. Surgem e logo somem em alguns segundos, quase como breves lampejos. As variações de luz e exposição ao longo das imagens vão compondo certa paisagem afetiva do filme, uma atmosfera, um *stimmung*, que nos envolvem não apenas pelos acontecimentos em si – o retorno à casa, o reencontro com os familiares e a casa de infância –, mas pelo próprio tom com o qual Mekas, como ele mesmo diz, compõe essa realidade, realiza esses registros.

A dimensão material de suas imagens se aproxima daquilo que Laura Marks chamou de *visualidade haptica*, ou seja, aquela em que “os próprios olhos funcionam como órgãos de toque” (MARKS, 2000, p. 162, tradução nossa)⁷⁰. Há, portanto, uma dimensão sensível do próprio suporte que é evidenciada nas imagens do filme, como nas superexposições que em que a tela clareia por frações de segundo, ou uma paisagem incerta que surge rapidamente e logo o movimento brusco da câmera em mãos faz desaparecer. Ele não vê a realidade tal qual é, mas a partir do lugar fissurado de quem tenta encontrar seu passado. Um passado que surge apenas em breves lampejos, nas rememorações com os seus, mas que parece sempre se distanciar. É sempre uma imagem de despedida.

⁶⁹ “Film creates space for viewing, perusing, and wandering about. Acting like a voyager, the itinerant spectator of the architectural-filmic ensemble reads moving views as practices of imaging”.

⁷⁰ “The eyes themselves function like organs of touch”.



Figuras 63 e 64: *Reminiscências de uma viagem à Lituânia* (Jonas Mekas, 1972)

Há um momento em que Mekas se questiona sobre o que poderia dizer sobre a Lituânia hoje, no momento do filme, e que o tempo em que passou longe de casa pareceu suspenso e só agora, após vinte e cinco anos, é que voltava a correr novamente. Em outra parte, ele menciona a sua preocupação, assim que começou a realizar seus registros, de fazer um filme que gritasse ao mundo os horrores da guerra, que ninguém parecia ver. Algo de incomunicável se coloca, tanto nos seus filmes quanto nos de Akerman. Nesse sentido, portanto, poderíamos recorrer ao que Flusser coloca sobre comunicar o que, aparentemente, não é possível de ser expresso:

A limitação fundamental da comunicação está no fato de que a experiência concreta é incomunicável. A razão é que essa experiência não é generalizável, no sentido de comparável e no sentido de publicável. Ela é, por definição, única e privada. E comunicar é precisamente comparar, (simbolizar), e publicar. No entanto: não podemos duvidar do fato de que todas as nossas experiências concretas do mundo são modeladas por aquilo que podemos chamar de “nossa condição cultural” (FLUSSER, 2011, p. 9).

Se aqui em Mekas retorna a questão do irrepresentável, do tempo em que ele fora levado com o irmão ao campo nazista de trabalho forçado, o tempo “suspenso” longe de casa – assim como o “nada” sobre o qual Chantal Akerman falara – é possível pensarmos, portanto, os filmes desses dois realizadores para além de uma abordagem direta e discursiva sobre esse grande silêncio. Se tais obras não nos fornecem “armas de combate” (RANCIÈRE, 2012), apesar do desejo anunciado de Mekas de gritar os horrores da guerra, antes, é no modo mesmo de filmar as cidades, os seres amados, de narrar os pequenos causos cotidianos que esses dois cineastas estão o tempo todo a “desenhar configurações novas do visível, do dizível e do pensável e, por isso mesmo, uma paisagem nova do possível” (RANCIÈRE, 2012, p. 100). Como Flusser pontua sobre a arte, “a beleza é a novidade, a originalidade de uma proposição estética” (FLUSSER, 2011, p. 11). E aqui, nas paisagens, narrações e silêncios de Akerman e Mekas, podemos dizer que encontramos esta espécie de beleza de que fala Flusser.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois de voltas no arquivo, um retorno. Uma volta às imagens e a suas fulgurações melancólicas, afetivas e pungentes. Como fosse uma espiral, sempre retornando ao mesmo tema, aos mesmos assuntos, à mesma coleção de imagens e paisagens, sejam elas as aparições urbanas dos percursos e deambulações destes cineastas e personagens meio solitários, ou as mais íntimas e silenciosas, as paisagens domésticas de Jonas Mekas, os planos caseiros de Chantal Akerman, os tantos minutos de espera, de tédio, de suspensão. Espiral, contudo, que jamais retorna ao mesmo ponto no mesmo plano, e sim de uma camada outra que se superpõe, e que novamente já aponta para seu movimento de retorno, de circularidade. Iniciar estas considerações finais com esse retorno é reconhecer, aí, o gesto da pesquisa em sua constante volta sobre si mesma, seu emaranhado por vezes caótico e que, também tantas vezes, parece não dizer muito além do que já foi dito anteriormente. Angústia do que se repete sempre um pouco diferente. Circularidade e retorno ao mesmo e sempre outro dia, como tem sido a passagem do tempo nestes tempos de pandemia e de incertezas políticas no país.

O que a pesquisa acadêmica pode apontar, para além dessas voltas sobre si mesma, penso que é justo este caráter espiral de retornar ao que é aparentemente conhecido a partir de outra perspectiva, outro caminho. Caminho talvez seja mesmo a melhor palavra para descrever este percurso de pesquisa e, consequentemente, sua finalização no formato desta dissertação. O que se toma como findo que, contudo, não cessa jamais de apontar sempre para outras continuações. O que nunca parece estar suficientemente acabado, resolvido, para que nele se ponha um ponto final. Menos que conclusões, trata-se de considerações sobre o que foi posto, ou do que ficou pelo caminho e que surge, a esta altura já tarde para que fosse mais desenvolvido, como vislumbres possíveis de futuras pesquisas, novos aprofundamentos e possibilidades teóricas e afetivas.

Esta pesquisa surgiu, primeiramente, tendo como foco o cinema de Chantal Akerman e a relação que ela estabelece com os espaços. Algo da atmosfera de seus filmes, contudo, sempre me pareceu reverberar questões que apareciam também nas imagens que eu guardava comigo dos filmes de Jonas Mekas, por exemplo. As paisagens urbanas revelando uma face distanciada àquele que registra, a consciência muito afinada da espacialidade como questão central de seus filmes e, além disso, os modos pelos quais se dá uma interseção entre o cotidiano doméstico e um comentário por vezes engendrando questões políticas mais amplas. Foi então que surgiu a possibilidade de trazer ambos os cineastas para a pesquisa de modo comparado, pensando como fio condutor dessa comparação os modos pelos quais eles compreendem e registram os espaços,

paisagens e perambulações. Um deslocamento marcado essencialmente pelo sentimento de perda de pertença com o mundo. Ainda que em tantos aspectos eles se diferem de maneira quase oposta – no tipo de enquadramento, na duração dos planos ou na velocidade da montagem, por exemplo – seus cinemas também se aproximam em diversas outras instâncias. Neste percurso de pesquisa, portanto, busquei aproximá-los a partir das imagens de seus filmes e no modo como várias dessas cenas dão a ver um aspecto melancólico na relação com a paisagem.

Nesse sentido, a dissertação se iniciou com as questões metodológicas da comparação que, nesta pesquisa, se deu a partir do conceito de constelação em Walter Benjamin. Como fenômenos culturais – ao contrário das estrelas elas próprias – a constelação diz respeito à conexão formada entre pontos distantes que, aparentemente não relacionados, podem ser postos em conjunto para dar a ver uma imagem. O ato constelatório de reunir esses fragmentos é trabalho que cabe ao pesquisador. Ou, para usar outra figura essencial na obra de Benjamin, ao colecionador. Àquele que pesquisa se presentifica um olhar para seu objeto de estudo não com a frieza de alguém distanciado, mas com o afeto de quem encontra, nessas imagens e filmes, uma espécie de coleção, pequenos achados de beleza. Para o colecionador, não é “que elas [as coisas] estejam vivas dentro dele; é que ele vive dentro delas” (BENJAMIN, 1987, p. 235). Também parece ser esse o tipo de relação que Akerman e Mekas possuem com a feitura de seus filmes: o cinema não para registrar uma realidadeposta diante da câmera, mas para criá-la. Habitar as imagens e paisagens filmadas como se fossem elas um mundo tão habitável quanto este dito real.

Além disso, na busca por falar da melancolia nesses filmes, o que se pretendeu foi um olhar que não visasse a revelação de um sentido unívoco ou de uma interpretação última com aspectos de verdade sobre as obras mas, ao contrário, uma aproximação que compreendesse não apenas o que se chama de conteúdo, mas a materialidade mesma, os aspectos formais. Tendo isso em vista, as considerações de Hans Ulrich Gumbrecht sobre o *stimmung* – ou a busca por ambientes e atmosferas na análise das obras – se mostrou também um aporte teórico e metodológico valioso no apontamento de caminhos possíveis no trato com os filmes.

No que tange à atmosfera dos filmes de Akerman e Mekas, esta pesquisa tomou como questão central a noção de melancolia. Para isso, portanto, a melancolia foi vista em suas reverberações no campo da estética, a partir de Laura Marks, em que a própria materialidade dos filmes engendram um aspecto melancólico, uma espécie de apreço pelo que aparece como perdido, faltante; bem como a relação da melancolia com as questões espaciais, com base nas considerações de Jacky Bowring sobre a paisagem como locus propício à contemplação e à inscrição de memória. Além disso, outro grande fundamento teórico foram as discussões de

Giuliana Bruno sobre a dimensão háptica e arquitetônica do cinema. No percurso por essas abordagens teóricas, o que se buscou foi o comentário sobre os filmes a partir dessa materialidade, concebendo o cinema de ambos não apenas como registros documentais de suas errâncias urbanas, mas como filmografias que criam, elas próprias, uma espécie de mundo próprio, de paisagens pelas quais percorremos como se elas guardassem mesmo uma dimensão tátil, capazes de nos tocar quase que fisicamente.

No que tange às considerações sobre a memória fragmentada que surge nas imagens de cada um dos cineastas, acredito que seja um caminho teórico possível que me aponta para desejos futuros de pesquisas. Essa memória afetiva, material, que surge como lampejos, frágeis fulgurações. Não a memória voluntária de quem busca informações precisas, verdades inquestionáveis mas, ao contrário, a dimensão oscilante desse passado, a recordação que concebe não apenas o que passou, mas o lugar mesmo do qual se rememora. Assim, portanto, o “trabalho da memória não consiste em fazer corresponder a lembrança a uma realidade vivida: (...) para aquele que se entrega à autêntica rememoração, o que importa não é o passado em si, mas a própria recordação (DOUEK, 2013, p. 197). Esse passado, para Akerman e Mekas, nem sempre é anunciado em frases explícitas, mas há a consciência de que todas as suas imagens estão atravessadas e marcadas, irremediavelmente, por essas reminiscências. “Tudo que quero lhe dizer, está tudo aqui. Eu estou em cada imagem deste filme, eu estou em cada quadro deste filme. A única coisa é: você precisa saber como ler estas imagens”, diz Mekas num dado momento do *Ao caminhar entrevi lampejos de beleza* (2000). Ou Akerman, quando fala sobre sua relação com as imagens: “não tenho memória visual, apenas emocional, não recordo os planos exatos, apenas o que eles suscitam em mim” (AKERMAN, 2011, tradução nossa)⁷¹.

O que fica, portanto, são essas recordações táteis e emocionais. Os filmes sobre os quais esta pesquisa se debruçou, portanto, guardam atmosferas que nos envolvem com essa dimensão afetiva. Constelações de imagens e paisagens que, segundo Giuliana Bruno, atravessamos como caminhos. Nós, os espectadores, como “um corpo fazendo viagens no espaço. Pode-se dizer que a aliança de cinema e arquitetura ao longo do caminho perceptivo envolve uma abordagem peripatética” (BRUNO, 2018, 78, tradução nossa)⁷². Dessa forma, ainda, para além do que Giuliana Bruno desenvolve sobre a dimensão háptica do cinema, trago aqui uma tocante consideração sua sobre uma espécie de materialidade da própria vida, das nossas relações com o que vemos ou tocamos. Talvez ela se mostre ainda mais reveladora tendo

⁷¹ “No tengo memoria visual, sólo emocional; no recuerdo los planos exactos, sólo lo que suscitan en mí”.

⁷² “A body making journeys in space. The alliance of film and architecture along the perceptual path can thus be said to involve a peripatetics”.

em vista o momento em que nos encontramos, vivenciando uma sequência de meses em isolamento social no meio de uma pandemia. Distantes e apartados uns dos outros fisicamente, desejando com uma intensidade cada vez mais pungente que os encontros novamente aconteçam.

Quando tocamos uma superfície, experimentamos imersão e inversão completamente, e a reciprocidade é uma qualidade desse toque. Existe uma regra tátil: quando tocamos em algo ou em alguém, somos, inevitavelmente, tocados de volta. Quando olhamos, não estamos necessariamente sendo vistos, mas quando tocamos, pela própria natureza de pressionar a mão ou qualquer parte do corpo em um sujeito ou objeto, não podemos escapar do contato. O toque nunca é unidirecional, uma rua de mão única. Sempre permite um retorno afetivo (BRUNO, 2014, p. 19, tradução nossa)⁷³.

Um retorno afetivo é o que, para Giuliana Bruno, caracteriza o toque. Arrisco dizer, portanto, que é justamente por suas dimensões táteis e atmosféricas que as imagens dos filmes de Chantal Akerman e Jonas Mekas não cessam de relampejar. Como se elas, ainda que alheias a nossa espectatorialidade, nos devolvesse um olhar, nos retornasse afetivamente de algum lugar. Por fim, assim como abri esta pesquisa, na epígrafe, com um poema da poeta brasileira contemporânea Ana Martins Marques, escolho outro de seus escritos para fechá-la – “Último poema” (MARQUES, 2017, p. 20). Também há aí o reconhecimento de uma materialidade própria à nossa volta, pronta para ser lida, tanto quanto nos dedicamos à leitura dos textos e obras que estudamos: “Agora deixa o livro/ volta os olhos/ para a janela/ a cidade/ a rua/ o chão/ o corpo mais próximo/ tuas próprias mãos:/ aí também/ se lê”.

⁷³ “When we touch a surface, we experience immersion and inversion fully, and reciprocity is a quality of this touch. There is a haptic rule of thumb: when we touch something or someone, we are, inevitably, touched in return. When we look we are not necessarily being looked at, but when we touch, by the very nature of pressing our hand or any part of our body on a subject or object, we cannot escape the contact. Touch is never unidirectional, a one-way street. It always enables an affective return”.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavras e o fantasma na cultura ocidental*. UFMG, 2007.
- AKERMAN, Chantal. A propósito D'Est. *DEVIRES-Cinema e Humanidades*, v. 7, n. 1, p. 60-67, 2010
- AKERMAN, Chantal. Chantal Akerman: The Pajama Interview. Por Nicole Brenez. Especial ChantalAkerman. *Lumière*. Disponível em: <<http://www.elumiere.net/especiales/akerman/entrevistapijama.php?fbclid=IwAR3XQsCz2p7tmooRQIfJPW7GCqtx-A725b28j7g3Zk5Ixh6fvvAluET2o>> Acesso em: 5 abr. 2020.
- ÁLVAREZ, Iván Villarmea. *Documenting cityscapes: urban change in contemporary non-fiction film*. Nova York: Columbia University Press, 2015.
- ANGST ESSEN SEELE AUF*. [Filme]. Direção de Rainer Werner Fassbinder. Alemanha. 1974. 93 min. color. son.
- ALL THAT HEAVEN ALLOWS*. [Filme]. Direção de Douglas Sirk. EUA. 1955. 88 min. color. son.
- AS I WAS MOVING AHEAD OCCASIONALLY I SAW BRIEF GLIMPSES OF BEAUTY*. [Filme]. Direção de Jonas Mekas. 2000. 288 min. color. son.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BATALHA, Maria Cristina. O que é uma literatura menor. *Revista Cerrados*, n. 35, p. 115-134, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas volume 2: Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BESSE, Jean-Marc. *Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. Tradução Vladimir Bartalini. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BHABHA, Homi. *Diaspora and home: an interview with Homi K. Bhabha*. 2017. Disponível em: <<https://blog.degruyter.com/diaspora-and-home-interview-homi-k-bhabha/>> Acesso em: 5 jul. 2019.
- BOWRING, Jacky. *Melancholy and the Landscape: Locating Sadness, Memory and Reflectionin the Landscape*. Routledge, 2016.
- BOWRING. *A Field Guide to Melancholy*. Oldcastle Books, 2008.
- BRUNO, Giuliana. *Atlas of emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. New York: Verso, 2018.

BRUNO. *Surface: matters of aesthetics, materiality, and media*. Chicago: University of Chicago Press, 2014.

BRUNO. Architecture and the Moving Image: A Haptic Journey from Pre- to Post-Cinema. *La Furia Umana*, v. 34. 2018. Disponível em: <<http://www.lafuriaumana.it/index.php/67-archive/lfu-34/781-giuliana-bruno-architecture-and-the-moving-image-a-haptic-journey-from-pre-to-post-cinema>> Acesso em: 4 jul. 2020.

CAMPOS, Priscilla Oliveira Pinto de. *Agora que eu vim até aqui: A representação do espaço em Doutor Passavento*, de Enrique Vila-Matas. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós- Graduação em Letras). UFPE, 2018.

CASTANHA, Cesar. *Estradas, atalhos e paisagem: a cultura visual estadunidense e o espaço no cinema de Kelly Reichardt*. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Comunicação). UFPE, 2018.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

COHAN, Steven; HARK, Ina Rae (Eds.). *The road movie book*. Psychology Press, 1997.

COMOLLI, Jean-Louis. A cidade filmada. In: *Ver e poder - A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CUNHA, Mariana. As formas da materialidade: quadro, escala e afeto no cinema de Ramsay. *Significação*. São Paulo, v. 45, n. 49, p. 96-112, jan-jun. 2018.

DANTAS, Daiany Ferreira. *Corpos visíveis: matéria e performance no cinema de mulheres*. Tese de Doutorado (Programa de Pós-Graduação em Comunicação). UFPE, 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: Por uma literatura menor*. Rio de Janeiro:IMAGO EDITORA LTDA, 1975.

D'EST. [Filme]. Direção de Chantal Akerman. Bélgica/França. 1993. 115 min. color. son.

DOUEK, Sybil Safdie. Salvar o passado? Proust e Benjamin. *Cadernos Benjaminianos*, número especial, Belo Horizonte, 2013, p. 195-208.

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FLUSSER, Vilém. A arte: o belo e o agradável. *Artefilosofia*, n. 11, p. 9-13, 2011.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

GERVAISEAU, Henri Arraes. *Deslocamentos e pertencimentos*. Disponível em: <<http://territorioexpandido.com.br/files/download/DESLOCAMENTOS%20E%20PERTENCIMENTOS.pdf>> Acesso em: 10 ago. 2019.

GORFINKEL, Elena. Weariness, Waiting: Enduration and Art Cinema's Tired Bodies. *Discourse*, v. 34, n. 2-3, Wayne State University Press, 2012, pp. 311-347.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung*: Sobre um potencial oculto da literatura. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC Rio, 2014.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença*: O que o sentido não consegue transmitir. Tradução: Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

HARPER, Graeme; RAYNER, Jonathan (Eds.). *Cinema and landscape*. Intellect Books, 2010.

IL DESERTO ROSSO. [Filme]. Direção de Michelangelo Antonioni. Itália/França. 1964. 116 min. color. son.

JEANNE DIELMAN, 23, QUAI DU COMMERCE, 1080, BRUXELLES. [Filme]. Direção de Chantal Akerman. Bélgica/França. 1975. 201 min. color. son.

JE TU IL ELLE. [Filme]. Direção de Chantal Akerman. Bélgica/França. 1974. 86 min. son.

KEHL, Maria Rita. Melancolia e criação. In: FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Tradução: Marilene Corone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

KEHL, Maria Rita. A melancolia em Walter Benjamin e em Freud. *III Seminário Internacional Políticas de la Memoria*. Buenos Aires, 2010.

LÀ-BAS. [Filme]. Direção de Chantal Akerman. Bélgica/França, 2006. 78 min. color. son.

LA CHAMBRE. [Filme]. Direção de Chantal Akerman. Bélgica. 1972. 11 min. color.

LANZONI, Pablo Alberto. *Stimmungen tangíveis*: incursões sobre as atmosferas na sala escura. *ALCEU* - v. 17, n.34, p. 70-80, jan/jun, 2017.

LEANDRO, Anita. Cartografias do êxodo. Belo Horizonte: *Devires*, v. 7, n.1, p. 94-111, jan./jun, 2010.

LEFEBVRE, Martin. *Landscape and film*. London; New York: Routledge, 2006.

LES RENDEZ-VOUS D'ANNA. [Filme]. Direção de Chantal Akerman. França/Bélgica/Alemanha. 1978. 127 min. color. son.

L'HOMME À LA VALISE. [Filme]. Direção de Chantal Akerman. 1983. 60 min. color. son.

LOPES, Denilson. *No coração do mundo*: paisagens transculturais. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

LOST, LOST, LOST. [Filme]. Direção de Jonas Mekas. EUA. 1976. 173 min. son.

MAIA, Carla. *Lá, do outro lado*: Subjetivação em dois filmes de Chantal Akerman. Dissertação de Mestrado. (Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social). UFMG,

2008.

MARGULIES, Ivone. *Nada acontece: o cotidiano hiper-realista de Chantal Akerman*. São Paulo: Edusp, 2016.

MARKS, Laura U. *Loving a disappearing image*, 2002. Disponível em: <<http://www.sfu.ca/~lmarks/loving%20a%20disappearing%20image.pdf>> Acesso em: 20 jul. 2019.

MARKS, Laura. *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Duke University Press, 2000.

MARQUES, Ana Martins. JORGE, Eduardo. *Como se fosse a casa: uma correspondência*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

MARQUES, Barbara Cristina. Materialidades de uma imagem-faltante: Douglas Gordon e Jonas Mekas. *VERBO DE MINAS*, Juiz de Fora, v. 19, n. 34, p. 268-282, ago-dez, 2018.

MEKAS, Jonas. O filme diário. In: MOURÃO, Patrícia (org.). *Jonas Mekas*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil; Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2013.

MOURÃO, Patrícia (org.). *Jonas Mekas*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil; Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2013.

MOURÃO, Patrícia. *A invenção de uma tradição: Caminhos da autobiografia no cinema experimental*. Tese de Doutorado. (Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais). USP, 2016.

MORRISON, Toni. *Voltar para casa*. Trad. José Rubens Siqueira. 1ª ed. São Paulo: Companhias Letras, 2016.

NANCY, Jean-Luc. Uncanny landscape. In: *The ground of the image*. Nova York: Fordham University Press, 2005, p. 51-62.

NASSIF, Lucas Ferraço. *Full of missing links: Chantal Akerman e as forças da descrição*. Tese de doutorado. (Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade). PUC-Rio, 2020.

NEWS FROM HOME. [Fime]. Direção de Chantal Akerman. França/Bélgica/Alemanha. 1977. 85 min. color. son.

NO HOME MOVIE. [Filme]. Direção de Chantal Akerman. Bélgica/França. 2015. 113 min. color. son.

OTTE, Georg; VOLPE, Miriam Lídia. Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin. *Fragmentos: Revista de Língua e Literatura Estrangeiras*, v.18, 2000. p. 35-47.

PALLASMA, Juhani. *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*. Porto Alegre:

Bookman, 2011.

POUND, Cath. Por que o dinamarquês Hammershøi é o grande pintor da solidão. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/vert-cul-48290412>> Acesso em: 18 ago. 2019.

PRYSTHON, Ângela. Cinema, cidades e memória. *Cadernos de estudos culturais*, v. 5, n. 10, 2013.

PRYSTHON, Ângela. Uma pálida neblina: paisagem e melancolia no cinema italiano moderno. *Galáxia(São Paulo)*, n. 39, p. 53-71, 2018.

PRYSTHON, Ângela. *Utopias da frivolidade*. Ensaios sobre cultura pop e cinema. Recife: Cesárea, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

REMINISCENCES OF A JOURNEY TO LITHUANIA. [Filme]. Direção de Jonas Mekas. EUA. 1972. color. son.

SAYAD, Cecilia. *Performing authorship: self-inscription and corporeality in the cinema*. IB Tauris, 2013.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. São Paulo: L&PM Editores, 1987.

SOUTO, Mariana. *Infiltrados e invasores*: uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo. Tese (Programa de Pós-graduação em Comunicação Social) - UFMG, Belo Horizonte, 2016.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar*: a perspectiva da experiência. São Paulo: Difel, 1983.

TOUTE UNE NUIT. [Filme]. Direção de Chantal Akerman. Bélgica/França/Países Baixos/Canadá. 1982. 91 min. color. son.

VEIGA, Roberta. A estética do confinamento em Chantal Akerman. 2009. *Revista Cinética*. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/chantalroberta.htm>> Acesso em: 2 set. 2019.

VEIGA, Roberta. Quantos quadros cabem no enquadramento de uma janela? *DEVIRES-Cinema e Humanidades*, v. 7, n. 1, p. 70-93, 2010.

VEIGA, Roberta. ITALIANO, Carla Apolinário. O diário como dispositivo e o efeito do eu nocinema: Akerman e Perlov. *Contemporanea | comunicação e cultura* - v.13, n.03, p. 708-724, set./dez. 2015

VIEIRA JR, Erly. Corpo e cotidiano no cinema de fluxo contemporâneo. In: *Revista Contracampo*, v. 29, n. 1, ed. abril ano 2014. Niterói: Contracampo, p. 109-130, 2014.

VIEIRA JR, Erly; VILELA, Daniel Fernandes. Modernidades afetivas: como contar

histórias menores no cinema contemporâneo. *Revista ECO-Pós*, v. 15, n. 3, p. 180-195, 2012.

WALDEN: DIARIES, NOTES AND SKETCHES. [Filme]. Direção de Jonas Mekas. EUA. 1969. 176 min. color. son.