



Lucas Ferraço Nassif Ferreira dos Santos

Full of Missing Links
Chantal Akerman e as forças da descrição

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Literatura, Cultura e Contemporaneidade.

Orientadora: Profa. Helena Franco Martins

Rio de Janeiro
Junho de 2020



Lucas Ferraço Nassif Ferreira dos Santos

Full of Missing Links

Chantal Akerman e as forças da descrição

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Profa. Helena Franco Martins

Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Rosana Kohl Bines

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Raïssa de Góes de Medeiros Rapozo

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Patrícia Mourão de Andrade

USP

Prof. Craig Douglas Dworkin

University of Utah

Rio de Janeiro, 16 de junho de 2020

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autora e do orientador.

Lucas Ferraço Nassif Ferreira dos Santos

Psicanalista, membro do Centro Português de Psicanálise. Realizador de filmes experimentais. Graduou-se em Comunicação Social na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Ficha Catalográfica

Santos, Lucas Ferraço Nassif Ferreira dos

Full of missing links : Chantal Akerman e as forças da descrição / Lucas Ferraço Nassif Ferreira dos Santos ; orientadora: Helena Franco Martins. – 2020.

172 f. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2020.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Chantal Akerman. 3. Descrição. 4. Les Rendez-vous d’Anna. 5. Arte e pensamento. 6. O possível como categoria estética. I. Martins, Helena Franco. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Feliz aniversário atrasado, Adriana Frant.

Agradecimentos

Obrigado, Helena Martins: pela generosidade de me acolher quando nem era aluno do Departamento de Letras: que aceitou a minha inscrição numa disciplina de “Perspectivismo ameríndio e literatura”. Foi o curso mais importante de toda a minha formação. Essa generosidade: eu a sinto o tempo todo quando reviso um texto orientado por você.

Obrigado, Ivone Margulies, Flora Sússekind e Anita Leandro: professoras que me fizeram encontrar o trabalho de Chantal Akerman e decidir pela escolha de descrever *Les Rendez-vous d’Anna*. Também obrigado, Rosana Kohl Bines: pela disponibilidade emocionante; Denilson Lopes: meu primeiro orientador; Isabela Pecego: com quem aprendi muito; João Pedro Cachopo: pela recepção.

Obrigado, Helle’Nice: pela imensa força que ultrapassa gerações: pelo desejo de ensinar e de, sobretudo, aprender. Karla: pelo amor e por finalmente me escutar. Micheline: pela fortaleza tão importante. Regina Marta: pela loucura tão corajosa. Marília: por me ensinar os deveres. Luzia: por me levar a sério mesmo quando criança. Rodolfo: pelo carinho e pelo derramamento de afeto. Vinícius: pelas escolhas que tem feito. Maria: pela força que toca na força da nossa avó.

Obrigado, Alexandre: por estar ao meu lado, compartilhando a vida comigo num amor que não sabia que era possível.

Obrigado, meus amigos e minhas amigas cursando doutorados ou mestrados: fortes neste caminho cada vez mais difícil. Dentre eles, o Giban.

Obrigado ao Centro Português de Psicanálise: onde construo uma nova casa em Lisboa.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001.

Resumo

Santos, Lucas Ferraço Nassif Ferreira dos; Martins, Helena Franco (Orientadora). **Full of Missing Links: Chantal Akerman e as forças da descrição.** Rio de Janeiro, 2020. 172p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta pesquisa tem a obra de Chantal Akerman (1950 - 2015) como o seu ponto central. A proposta foi a de descrever um filme específico de Akerman – *Les Rendez-vous d’Anna* (1978) –, em constelação com outros de seus trabalhos. Junto ao ato de descrever *Les Rendez-vous d’Anna*, ocorre uma reflexão acerca do próprio ato de descrever enquanto um operador, um disparador teórico e artístico. Para isso, a cineasta é colocada em interlocução constante com a poeta Anne Carson (1950) e com o filósofo Ludwig Wittgenstein (1889 - 1951). Este é um estudo que traduz em sua própria composição, cujo tecido traz elementos audiovisuais e poéticos, uma crença drástica nas forças pensantes da arte. Movendo-se pela noção mais geral de descrição, debruça-se sobre os temas da experimentação artística, do possível como categoria estética, da representação, da experiência, da música, do tempo, da autobiografia e da morte.

Palavras-chave

Chantal Akerman; descrição; *Les Rendez-vous d’Anna*; arte e pensamento; o possível como categoria estética.

Abstract

Santos, Lucas Ferraço Nassif Ferreira dos; Martins, Helena Franco. **Full of Missing Links: Chantal Akerman and The Forces of Description.** Rio de Janeiro, 2020. 172p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This is a research which has the *oeuvre* of Chantal Akerman (1950 - 2015) as its main focus. The proposal was to describe one of Akerman's specific film – *Les Rendez-vous d'Anna* –, in constellation with other of her works. While describing *Les Rendez-vous d'Anna*, a reflection on the act of describing as an operator, an artistic and theoretical trigger, occurs. For that, the filmmaker is put alongside with the poet Anne Carson (1950) and the philosopher Ludwig Wittgenstein (1889 – 1951). This is a study that translates in its own composition, which has in its fabric audiovisual and poetic elements, a drastic belief in the thinking forces of art. Moving through the overview notion of description, we speak of themes such as artistic experimentation, the possible as aesthetic category, representation, experience, music, time, autobiography and death.

Key-words

Chantal Akerman; description; *Les Rendez-vous d'Anna*; art and thought; the possible as aesthetic category.

Sumário

0 Epígrafe (Com <i>link</i> para o filme <i>Epígrafe</i>)	10
1 Tarefa (Com o <i>link</i> para o filme <i>O fim está no começo</i>)	13
2 Rendez-vous de Chantal	19
3 Full of Missing Links	35
4 De como a ruína se aninhou dentro de cada goela em dedal	50
5 Descrever uma minha a vida (e a morte): parte 1 (Com <i>link</i> para o filme <i>Rosegarden Dreams</i>)	64
6 Descrever uma minha a vida (e a morte): parte 2	77
7 <i>Chantal Akerman par Chantal Akerman</i>	90
8 Anna encontra sua mãe na Bélgica	103
9 Não é permissão que eu desejo, mas possibilidade (Com <i>link</i> para o filme <i>Useless Ghost</i>)	121
10 Você entende mesmo sem entender (Com <i>link</i> para o filme <i>Unfamiliar Ceiling / THE BEAST</i>)	135
Referências	157

Lista de figuras

Figura 1 - Secretária eletrônica do filme <i>Les Rendez-vous d'Anna</i>	10
Figura 2 - Filmografia Chantal Akerman	11
Figura 3 - Filmografia Chantal Akerman	12
Figura 4 - Quiasma	19
Figura 5 - Arquivos Cinemateca Francesa	27
Figura 6 - Arquivos Cinemateca Francesa	28
Figura 7 - Arquivos Cinemateca Francesa	29
Figura 8 - Arquivos Cinemateca Francesa	30
Figura 9 - Sonia Wieder-Atherton em <i>Portrait d'Une Paresseuse</i>	34
Figura 10 - Marilyn Monroe fotografada por Richard Avedon	51
Figura 11 - Cena do filme <i>Sud</i>	57
Figura 12 - Cena do filme <i>Sud</i>	58
Figura 13 - Peggy Olson em <i>Mad Men</i>	74
Figura 14 - Cena do filme <i>Rosegarden Dreams</i>	76
Figura 15 - Cena do filme <i>Rosegarden Dreams</i>	76
Figura 16 - Cena do vídeo <i>Jeanne Dielman, filming</i>	80
Figura 17 – Cena do vídeo <i>Jeanne Dielman, filming</i>	80
Figura 18 - Cena do filme <i>Je, Tu, Il, Elle</i>	87
Figura 19 - Cena do filme <i>Chantal Akerman par Chantal Akerman</i>	92
Figura 20 - Cena do filme <i>Chantal Akerman par Chantal Akerman</i>	92
Figura 21 - Arquivos Cinemateca Francesa	114
Figura 22 - Arquivos Cinemateca Francesa	116
Figura 23 - Arquivos Cinemateca Francesa	117
Figura 24 - Cena do filme <i>Ghost Dance</i>	131

Figura 25 - Cena do filme <i>Ghost Dance</i>	131
Figura 26 - Cena do filme <i>Useless Ghost</i>	133
Figura 27 - Cena do filme <i>Useless Ghost</i>	134
Figura 28 - Pintura <i>Jericho</i>	135
Figura 29 - Túmulo de Chantal Akerman	139
Figura 30 - Túmulo de Chantal Akerman	139
Figura 31 – Página do <i>Instagram Aids Memorial</i>	141
Figura 32 – Cena do filme <i>Unfamiliar Ceiling / THE BEAST</i>	142
Figura 33 - Cena do filme <i>Unfamiliar Ceiling / THE BEAST</i>	142
Figura 34 - Cena do filme <i>Unfamiliar Ceiling / THE BEAST</i>	143
Figura 35 - Cena do filme <i>Unfamiliar Ceiling / THE BEAST</i>	143
Figura 36 - Arquivos Cinemateca Francesa	145
Figura 37 - Arquivos Cinemateca Francesa	145
Figura 38 - Arquivos Cinemateca Francesa	148
Figura 39 - Arquivos Cinemateca Francesa	149
Figura 40 – Cena do filme <i>Wittgenstein</i>	151
Figura 41 – Imagem do livro <i>Red Doc</i>	152
Figura 42 – Cena da animação <i>Neon Genesis: Evangelion</i>	154
Figura 43 – Manuscrito de <i>Além do Princípio do Prazer</i>	155



Epígrafe: <https://vimeo.com/382741917>

Chantal Akerman, em 2011, discute com poucos filmes cada um de seus filmes.

Alguns deles:

- | | | |
|--------------------------------|------|---|
| <u>Saute ma Ville</u> | 1968 | O contrário de Jeanne Diehlman. Charlie Chaplin, mulheres. |
| <u>Hotel Monterey</u> | 1972 | Respiro, sou de Verdade Uma cimitarra. |
| <u>La chambre</u> | 1972 | Respiro bem deitada na minha cama. É o dia seguinte ao fim de Monterey. |
| <u>Je, Tu, Il, Elle</u> | 1974 | Inconsciente. |
| <u>Jeanne Diehlman</u> | 1975 | Onde os corpos se complicam. Fiz o que queria fazer, lutando o que fazer em seguida? |
| <u>News from Home</u> | 1976 | Anno. Nunca li a minha mãe. |
| <u>Les Rendez-Vous d'Anna</u> | 1978 | Diz que você me ama, Chantal. (Sempre minha mãe.) |
| <u>Aujourd'hui, dis-moi</u> | 1980 | Sobre os avós. Eu não tenho mais avós. Minha mãe em voz off fala de sua avó. |
| <u>Les Années 80</u> | 1983 | A canção. |
| <u>Un Jour Prima a demandé</u> | 1983 | O horror náutico através da beleza. |
| <u>Chantal Akerman</u> | 1984 | A rose in a field e isto não é uma mãe. |
| <u>New York, New York bis</u> | 1984 | Pêndulo. terceiro suicídio (Saute ma Ville, Sylvia Plath e ainda eu.) |
| <u>Letters Home</u> | 1986 | Sylvia [Plath]. Com Delphine [Seguis] que interpreta a mãe, e Coralie [Seguis] que interpreta a filha. Suicídica. |
| <u>Golden Eighties</u> | 1986 | No final de cinco anos. Les Années 80 para uma mãe. |

Le Déménagement 1992 Sami [Frey], triste e luçraçado como Sami.
Felho da guerra.
vianga

D'est Elaboração da guerra. Implosão.

Portrait d'une jeune fille de la fin 1993 It's a ~~men~~ men's world.
des années 60 à Bruxelles

Un divan à N.Y. 1996 morte do meu pai

Chantal Akerman por Chantal Akerman Eu merci em Bruxelas e isso é Verdade.

Le Jeune et le Vieil 1997 Não fundo a uma homenagem a Cocteau.

Sud 1999 James Byrd Jr. e a litracks. A litracks
da morte. Sem traço em quest.

La Captive 2000 Sim.

Là-bas 2006 Chantal em Israel. Complicado.

No Home Mobil 2015 Feito depois.
O que ela diria sobre este filme ^{nesta}
entrevista à Nicole Bruñez fica como ^{mistério} mistério.

1

Tarefa

São assim os créditos de abertura de *Le Mépris* (1963), falados pela voz de Jean-Luc Godard, enquanto vemos uma equipe de filmagem acompanhar o movimento de uma câmera em *travelling*, vinda do fundo de uma rua num estúdio de cinema a céu aberto (o *Cinecittà*). O cinegrafista filma de perfil uma atriz que caminha lendo um livro em direção à quarta parede. Até que, finalmente, a câmera gira para a frente: filma a tela de cinema, pelo outro lado, e, conseqüentemente, a gente, seu público. A voz de Godard se distribui pelo arco desse segmento inicial, dizendo:

Baseado no livro de Alberto Moravia.
Estão Brigitte Bardot e Michel Piccoli.
Também estão Jacques Palance e Giorgia Moll.
E Fritz Lang.
A fotografia é de Raul Coutard.
Georges Delerue escreveu a música.
O som foi gravado por William Sivel.
A montagem é de Agnes Gillemot.
Philippe Dussart esteve na produção ao lado de Carlo Lastricati.
É um filme de Jean-Luc Godard.
Foi filmado em CinemaScope e revelado a cores pela GTC em Joinville.
Foi produzido por Georges de Beauregard e Carlo Ponti para a sociedade Roma-Paris Filmes, Filmes Concordia e Companhia Cinematográfica Champion.
O cinema, dizia André Bazin, substitui o nosso olhar por um mundo mais de acordo com os nossos desejos. *Le Mépris* é a história desse mundo.

O cinema termina na gente? Nós somos o fim do cinema? Acho que não. O cinema são respostas constantes aos mundos que vivem juntos, que também morrem juntos. Respostas constantes aos mundos que vivem juntos em tumulto e luta, mundos que se criam e se decriam, que às vezes se contaminam. Logo, está para além dos nossos desejos: o cinema existe na tensão dos desejos de tudo o que está no jogo, no “como” vibra o que está no jogo em diversas situações. Um multimundos monstruoso cheio de monstros – muitos dos quais o próprio cinema faz nascer: como resposta. Não exatamente para promover um acordo com desejos prévios, mas para fazer vibrar, de modo imprevisível, o que está em jogo.

E, se o que está em jogo envolve desejos, é preciso talvez reconhecer como múltiplos e dispersos os focos desejanter. Alguém me diz que leu isto no jornal: neste exato momento, há organismos minúsculos fazendo sexo na sua bochecha. Há criaturas desejanter na minha bochecha, sou feito de um número enorme e infinitesimal de desejos alheios, em luta, em tumulto, em amor. Sobre isso, Gabriel Tarde fala: precisamos refrear esse espírito anti-democrático que “sopra, de certo modo, apagando todas as luzes do mundo em benefício de sua solitária fagulha” (TARDE, 2007, p. 74). A luz que o projetor sopra, acho, não vem trazer um mundo mais de acordo com nossos desejos: faz multiplicar, dispersar e vibrar os desejos em jogo. Faz proliferar os “comos”.

Nós podemos nos colocar na tarefa de descrever desejos, jeitos, modos, formas, maneiras, gestos, movimentos e, portanto, também, em certa medida, mundos. Não pela funcionalidade ou pela eficiência da descrição — mas por aquilo que o ato de descrever opera, dispara, abre, torna possível e impossível.

Podemos nos colocar na tarefa de descrever, por exemplo, o cinema de Chantal Akerman.

Aos quinze anos, ela se decidiu pelo cinema depois de vibrar numa sessão de *Pierrot Le Fou* (1965). Uma vez cineasta, sua relação com Jean-Luc Godard foi tensa – levantou-se contra testemunhos dele que podem ser tributários do heteropatriarcado (“mansplaining” e mais) ou do antissemitismo. Percebemos isso numa entrevista que Godard realiza com Akerman em 1980, quando ele critica a cineasta por ter aceitado fazer um filme de “grande produtora”, “um filme Gaumont” (GORDARD *apud* BAX; BÉGHIN, 2014, p. 140). É algo que ela contesta e escancara como julgamento impeditivo na fala de Godard. O filme em questão é *Les Rendez-vous d’Anna* (1978).

Chantal Akerman desafia Jean-Luc Godard: “[p]ara mim, *Les Rendez-vous d’Anna* foi mesmo assim um filme livre, em que o tamanho ou a equipe e o dinheiro não feriram minha relação com Aurore Clément” (AKERMAN, *apud* BAX; BÉGHIN, 2014, p.140). Se *Le Mépris* foi para Godard um documentário sobre o corpo de

Brigitte Bardot, na filmografia de Akerman o documentário se dá nas suas relações quase horizontais com seus atores – dela com aqueles e aquelas que agem com ela em seus filmes. Há uma diferença no jogo dos dois. Lembro: Brigitte Bardot morre em *Le Mépris*; já Delphine Seyrig mata em *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975).

Aurore Clément e Delphine Seyrig foram as atrizes que mais acompanharam a diretora em sua carreira. “Mas o seu cinema é ela, ela é o seu cinema. E as pessoas que estão com ela também. Tudo isso faz parte”, diz Clément num depoimento para o filme *I Don't Belong Anywhere* (apud LAMBERT, 2015). A relação de Akerman com suas duas principais atrizes é a da participação direta nas suas escolhas, de observação e de escuta mútua, de insistência e mesmo de desobediência – tanto no *set* quanto fora dele, a criação vem de desejos que se encontram e desencontram. É o que aparece, por exemplo, nesta declaração, lembrança de um contágio de forças:

Um dia, eu disse para Delphine, olha, não sei muito bem por quê, mas não sinto mais a mesma coisa que antes quando faço um filme. Não é mais tão forte. Eu não me sinto mais transportada da mesma maneira.

Às vezes, a coisa volta. Às vezes, não está lá.

Faça, ela me disse, faça. Faça, ainda está aí, um pouco menos na superfície, mas está aí. Dá para sentir. Essa paixão você ainda tem. É só que ela se exprime de um modo diferente. Você não é mais uma adolescente. É isso. Eu não sou mais uma adolescente, como é que isso é possível?

(AKERMAN, 2004, p. 60)

Ao convidar suas atrizes para um projeto, Chantal Akerman faz propostas: e a partir disso seus personagens se redefinem, seus filmes se tornam experimentos. As formas de vida encarnadas nas atrizes – tanto quanto as de outros colaboradores, como Bebette Mangolte, Claire Atherton, Sami Frey, Paulo Branco, Eric De Kuyper – são contadas e contam nesse cinema. Todos esses parceiros, vivos e mortos, ativamente discutem, dão entrevistas, preservam e divulgam a importância da cineasta.

O cinema que Akerman criou até morrer, aos 65 anos, existe então na tensão dos desejos de tudo o que está no jogo, no como vibra o que está no jogo. Sua postura e, sobretudo, sua atenção no trabalho cinematográfico apostam nisso que é tenso:

sua ficção é um documentário de forças. (“Outra coisa que eu quero dizer: não existe diferença entre documentário e ficção. Não existe”, ela diz em voz alta em *Guest*, de 2010, documentário de José Luis Guerín).

Interessados nessas forças em tensão, proponho uma tarefa específica: descrever *Les Rendez-vous d’Anna*, um filme que Chantal Akerman lançou no mundo aos seus 28 anos.

Como descrever? O que pode o descrever? Quais as forças do descrever? Este é um inventário de tentativas de respostas para essas perguntas; respostas tomadas como reações não soluções. Um trabalho em remontagem constante, que não se resolve: que busca se dobrar em múltiplos *comos-cosmos*. Como descrever não apenas o que vemos num filme, mas o seu conjunto de fatos, renunciando àquela fagulha solitária que apaga outras luzes? Como considerar aquilo que ouvimos, os diálogos, os monólogos, o ritmo de perguntas e de respostas, as frases, as palavras, os passos, as linhas de trem, a vida das placas e das escadas, a música que toca, as canções, o silêncio? Também os sentimentos, o que se inscreve na gente enquanto escrevemos e passa a se mover conosco. Algo que nos aproxima de Yvonne Rainer, que dá à sua autobiografia o título *Feelings Are Facts* (2006).

Como descrever uma surpresa, uma percepção, um assombro, o tempo? É possível descrever de olhos fechados? Descrever pode estar no mesmo caminho da pintura. Do descascar a pintura de uma parede, a pele queimada do sol, da alergia, da somatização. Aqui, pela primeira de muitas outras vezes ao longo das páginas que se seguem, vou à Anne Carson e a Ludwig Wittgenstein, porque eles também se animaram com indagações desse tipo:

Você me vê, você vê a minha vida, vê do que eu vivo — é só isso que eu quero?

Não. Eu quero fazer você ver o tempo.

Como as sombras cruzam uma parede e se vão —

(CARSON, *The Beauty of the Husband*, p. 123)

Tenta, por exemplo, pintar o que vês quando fechas os olhos! E, todavia, podes descrevê-lo *aproximadamente*.

(WITTGENSTEIN, *Anotações Sobre As Cores*, §257)

Descrever é tratar os textos, as obras, em *carne viva*. A mesma carne dos homens e que existe antes e para além dos homens (DELEUZE; GUATTARI, p. 213, 1992). A obra de Chantal Akerman é vida, texto, que pode provocar outras vidas. Portanto, tento descrever: pensar e sentir a descrição, viver o mistério e a intriga da descrição, aberto para aquilo que pode ser aberto por ela: ao possível e ao que se torna possível. O que é perdido na descrição? O que é achado do que é perdido?

A necessidade não é a de explicar, mas a de prestar atenção. É necessário estar atento à imagem e ao som e ao redor deles, ir e voltar, pausar, cantando as cenas, ser enganado, enganar-se, acreditar no engano, perder-se pela memória, tentar recuperar a atenção mesmo que sem sucesso e desejar. O que acontece, o que se move na tela e o que se propaga pelo material, atinge os nossos corpos. E o que fica nas nossas cabeças, que são também: corpo.

Esta é uma trama que inclui – como a epígrafe já anuncia – escrita e filme, palavra e imagem. É uma tentativa de trabalho que peço para ser levada a sério, na esperança de que algo apareça, salte para fora das justaposições, dos ensaios. Acho que, pensando neste trabalho, estou um pouco com alguns antropólogos contemporâneos – que, pensando nos índios, dizem que é preciso inventar novos modos de levar a sério, modos menos comprometidos com o explicar e o tornar inteligível e mais abertos ao experimentar e ao multiplicar (VIVEIROS DE CASTRO, 2002). Levar a sério o pensamento selvagem. Ofereço aqui, como muitos outros trabalhos do Programa de Pós-Graduação a que pertenço, um pensamento, sob certos aspectos, selvagem: mistura da escrita que chamamos de acadêmica e com aquela que chamamos de artística; mistura de texto e cinema, cinema como texto, texto como cinema.

Sobre a minha atividade artística, relato, um pouco em dúvida, que um filme meu, *Being Boring* (2015), foi recentemente descrito de um modo que dá sinal do meu pertencimento a uma tribo; uma tribo, aliás, bastante ocidentalizada, distante das

imagens que costumamos ligar ao selvagem:

“Nassif tem desenvolvido uma estética que poderia ser descrita como “formalismo millennial”. Isto é: o trabalho com elementos estéticos afetivamente caros à geração millennial (todo um repertório musical, toda uma indulgência em atmosferas de melancolia juvenil), mas retiradas das formas cansadas do realismo e do naturalismo e tensionadas ao máximo, no limite da abstração.

(BARBOSA, 2019, p. 24)

Reconheço o *pathos*: acho que participo: desejo de estar entre os caminhos do dramático e do desdramático, busca de tensionamento no interior mesmo da auto-indulgência, da celebração juvenil da melancolia – rejuvenescer a melancolia, livrá-la de velhíssimas amarras narcísicas hoje tão exacerbadas bem ali onde se diz “jovem”. Começar pelos outros. “Eu não sei como começar. Pensei que eu podia ler um pouco e ver como outros começam as suas histórias”, diz Matthew Lopez no prólogo da peça *The Inheritance* (LOPEZ, 2018, p. 8).

O que proponho como movimento é, em todo caso, da ordem da tensão. Não precisam ser grandes descobertas, mas pequenos achados. São os pequenos achados do jogo aquilo que interessa. Quero falar da realização de um jogo que nos mostra o jogo: a existência do jogo jogado que é a existência no jogo das nossas vidas e das nossas mortes: aquilo que mostra e que pode até iniciar lances no jogo da linguagem. A linguagem é a medida disso tudo. São os nossos mundos, os nossos limites, as nossas sensibilizações: o que aprendemos e o que ensinamos, nossos desejos em confronto. Também o que desejamos aprender e o que desejamos ensinar.

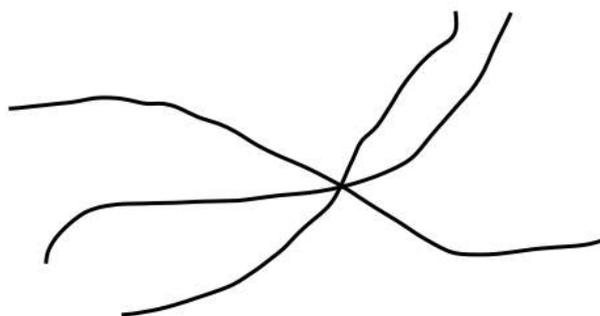
Nestas páginas iniciais, onde apresento a tarefa deste estudo, digo que apresentar, introduzir, preparar é já experimentar. Faço então um primeiro exercício – exponho, em mais um ato, o desejo deste percurso: descrever *Les Rendez-vous d’Anna*. Começo pelo fim: o fim está no começo. Vamos conversar (ou dançar esta dança: música nos nossos olhos, não para eles). O sol, a luz de um projetor quando atinge o rosto.

No *link*: <https://vimeo.com/364837387>.

2 Rendez-vous de Chantal

Os rendez-vous d'Anna são aqui interpelados regularmente por rendez-vous entre Chantal Akerman, Ludwig Wittgenstein e Anne Carson.

Sem ignorar que o privilégio desses dois intercessores se dá em parte por acaso, gostaria de pensar que o encontro dos três é também uma questão de destino – no sentido que Paul Valéry deu à palavra *destino* (achando melhor usar aspas), quando disse uma vez o seguinte: “olhares que se encontram fazem nascer estranhas relações: realizam um quiasma de dois ‘destinos’; instauram uma espécie de limitação simultânea recíproca” (VALÉRY, 1960, p. 491). No nosso caso, talvez, quiasmas (estranhos?) de três olhares-destinos, que se limitam simultânea e reciprocamente.



Um ponto em que esses olhares podem se encontrar, podem se entre-limitar pela atração recíproca e simultânea, um ponto onde acho que, do encontro, podem nascer estranhas relações é o interesse dos três pela descrição.

Na já citada entrevista a Jean-Luc Godard, de poucos anos depois do lançamento de *Les Rendez-vous d'Anna*, Chantal Akerman conversa sobre a sua rotina de trabalho e a preparação dos seus filmes:

G: Você tenta escrever mais do que tirar fotos? Mas no fim, o filme consistirá em tirar fotos?

A: Sim, mas eu escrevo muito precisamente o que eu quero mostrar, com todos os detalhes. Escrevo o que vejo na cabeça mais do que tiro fotos.

G: Você acha que podemos descrever o que vemos?

A: Não, não podemos, mas podemos nos aproximar.

G: Você não acha que se engana? Você acha que se pode aproximar e não que em vez disso se distancia? Você aprendeu a escrever?

A: Sim, eu aprendi a escrever.

(AKERMAN; GODARD, *apud* BAX; BÉGHIN, 2014, p. 137)

Ludwig Wittgenstein diz em conferência sobre os fundamentos da matemática:

Qualquer regra pode ser imaginada como a descrição de um mecanismo – mesmo a regra que diz que um pião não deve ser movido de uma certa maneira.

(WITTGENSTEIN, *Lectures on the Foundations of Mathematics*, Conferência 30)

E Anne Carson, numa performance que compôs em homenagem à Gertrude Stein chamada *Lots of Guns*:

O que está fazendo?

Ligando para a polícia.

Por quê?

Para dar a eles uma descrição da sua arma.

Como você a descreve?

Fina, escura, meio nervosa, quase um pássaro.

Você entendeu minha arma de modo completamente errado.

Quer falar você mesmo com a polícia?

Não.

Então fique quieto.

Minha arma não é nervosa! Minha arma não parece um pássaro!

Senta por favor.

Minha arma está em constante estado de alerta!

(CARSON, 2006, p.112)

Tirar fotos ou escrever: para termos um roteiro? Entre cineastas, o desejo pela aproximação daquilo que vemos. Nós é que nos aproximamos ou aquilo é que se aproxima? Sim, num roteiro, quem é que vai até quem? Quem é que se intromete

na vida de quem? É mesmo o realizador que realiza ou a coisa que vemos que se realiza? Deixar-se descrever para estar no jogo? Descrever sabendo que pode ser descrito? Sigo as tensões envolventes do descrever. Elas também estão na diferença entre Akerman e Godard – uma relação conflituosa; de homenagem e de fortuita e importante discordância em torno de um fazer, fazer filmes.

Fazer filmes é também um *jogo de linguagem*; é uma atividade que poderia ser acrescentada à lista que encontramos nas *Investigações Filosóficas* – quando Wittgenstein insiste que “o termo ‘*jogo de linguagem*’ deve salientar que o falar da linguagem é uma parte de uma atividade ou de uma forma de vida”, e nos convida a imaginar a multiplicidade dos jogos por meio de exemplos:

Comandar, e agir segundo comandos –
 Descrever um objeto conforme a aparência ou conforme medidas –
 Produzir um objeto segundo uma descrição (desenho) –
 Relatar um acontecimento –
 Conjeturar sobre o acontecimento –
 Expor uma hipótese e prová-la –
 Apresentar os resultados de um experimento por meio de tabelas e diagramas –
 Inventar uma história; ler –
 Representar teatro –
 Cantar uma cantiga de roda –
 Resolver enigmas –
 Fazer uma anedota; contar –
 Resolver um exemplo de cálculo aplicado –
 Traduzir de uma língua para outra –
 Pedir, agradecer, maldizer, saudar, orar.

(WITTGENSTEIN, *Investigações Filosóficas* §23)

E o que fazemos quando descrevemos jogos de linguagem? Descrevemos um mecanismo? Um mecanismo inexorável? Num vácuo? Quando descrevemos a regra que diz que um pião não deve ser movido de uma certa maneira, não é apenas a nossa vida o que estamos descrevendo? A vida que inclui o xadrez, o tabuleiro, os jogadores? A interdição existe no jogo, na vida, não fora dela. Descrever pode ser: reforçar a interdição. Ou pode não ser:

Quando cerco um lugar com uma cerca, com um risco ou com o que quer que seja, isto pode ter por finalidade não permitir que alguém entre ou saia; pode também fazer parte de um jogo e o limite deve ser transposto pelos jogadores; ou pode também indicar onde termina a propriedade de uma pessoa e começa a

propriedade de outra etc. Se traço um limite, nem por isso está dito porque o traço.

(WITTGENSTEIN, *Investigações Filosóficas* §499)

Se há uma cerca, a brincadeira sempre pode ser: pular. Wittgenstein diz que as regras de escrita e de interdição, ao mesmo tempo, descrevem um mecanismo. Descrevemos com as regras de escrita e de interdição. Como se mover, portanto? Uma alternativa é descrever a arma. Onde mira Carson: descrevendo: incomodamos, constrangemos, disputamos. Implicamos a nossa descrição na descrição dos outros.

Mas chamar a polícia contra uma arma demonstra que somos enquadrados por essa mesma polícia. Pelas leis e pela violência policial (que aplica as suas próprias). Descrevemos dentro de limites, cercados. É esse o espaço onde desejamos. O nosso desejo acontece a partir das limitações; seu princípio motor (mecanismo), em paradoxo, parte da regra e da interdição. O que instaura o movimento é também o que ordena e proíbe que um limite seja ultrapassado.

Regra e interdição propulsionam a energia de cadeias linguísticas de metáfora e de metonímia. São palavras, frases, gestos, imagens que transportam essa energia, equilibram-se e são limites que complicam outros limites: daquilo que é experiência e daquilo que é representação. Quando Jacques Lacan realiza o encontro entre Freud e Lévi-Strauss, ele vai ao incesto, ao desejo pela mãe para pensar inconsciente e estrutura. A barragem mais enigmática, mais irreduzível entre natureza e cultura: o desejo que não se satisfaz pois, se satisfeito, seria o fim do mundo inteiro da demanda (LACAN, 1988, p. 87).

Não trago a teoria psicanalítica para desvendar, em minhas descrições, a relação entre Anna Silver e sua mãe em *Les Rendez-vous d'Anna*: ou mesmo entre Chantal Akerman e a sua própria mãe, Natalia Akerman, nas suas vidas. O interesse em mencionar, mesmo que brevemente ou de passagem, inconsciente e estrutura – conectados por uma lei de interdição – é perceber a linguagem também como um lugar, no corpo, de transporte de energia. Transporte desencadeado por uma regra que é parte de e que, ao mesmo tempo, descreve um mecanismo. E, nisso, existe a possibilidade de trabalho clínico na linguagem sobre a linguagem.

A descrição opera na clínica da linguagem.

Descrevo, por exemplo: um encontro de Anna. Numa estação de trem, num banco de uma plataforma, Anna e Ida conversam. Ida é uma amiga de sua mãe que Anna encontra rapidamente antes de partir da Alemanha de volta para Bruxelas e Paris. Ida é um dos encontros anteriores ao encontro de Anna com sua mãe. Elas conversam. Está frio, Ida veste um casaco pesado e elegante — Anna, não. Parece frio, ao menos. Ida fala. Anna escuta, responde sem muitas palavras: é em tudo o contrário de Ida.

Elas, antes de estarem naquele banco, se encontraram noutra plataforma (ou seria a mesma?). Andaram pela estação. Escuto os passos e todo o movimento das pessoas e trens. Anna diz que está com fome. Mas, ao chegarem ao restaurante, desiste de comer. Ida não a contesta. Não deve fazer mesmo muito frio, talvez, já que decidem afinal conversar num banco na plataforma ao invés de fazerem isso no restaurante. Eu escolheria o restaurante; não estamos falando de mim.

Elas falam sobre crianças, filhos. Sobre o filho de Ida, ex-namorado e noivo de Anna. Sobre Anna ter voltado e terminado o relacionamento — mais de uma vez —, sobre o quase casamento dos dois. Ida agora vive na Alemanha, deixou a Bélgica, e fala alemão. Anna entende um pouco. Ida abre caminhos pelo passado de Anna até então não revelados: ou melhor, até então não mencionados, pois não é uma questão de revelação de segredos, e sim de cotidiano. Se Anna não os contou não foi por mistério, é de outra ordem o seu ir e vir, são de outra ordem os seus encontros. Ela fala pouco e Ida fala muito, talvez até mesmo para compensar, talvez não.

É disso que me lembrava, o que descrevia de memória.

Descrever de memória é o mesmo que descrever diante das imagens e dos sons do filme passando? Para testar: coloco o filme na tela do meu computador. Na mesma tela está aberto este arquivo e descrevo um pouco mais do encontro entre Anna e Ida. Agora, as duas se encontram e eu as vejo e ouço ao mesmo tempo em que

escrevo minhas frases — as quais serão (ou já foram) editadas ao longo do trabalho.

De dentro de um trem, vejo a paisagem de uma cidade; o trem anda devagar, chegando a uma estação. É uma estação de trem ainda na Alemanha, onde o filme já havia começado. Anna desce as escadas que ligam a plataforma ao centro da estação. Sem sucesso, ela tenta telefonar para alguém, da cabine telefônica que fica nos correios:

Post

aparece no letreiro, em plano frontal enquadrado simetricamente. Na cena em que realiza o telefonema, Anna está dentro da cabine telefônica e nós, junto da câmera, a vemos de fora, pelo vidro da cabine. Fiquei impressionado pela centralidade e pela simetria do plano anterior, pela arquitetura da estação, pelo movimento dos passantes: eu o digo pois mesmo depois do corte isso ainda ecoa.

Vejo um homem conversando ao telefone na cabine do lado. Anna depois desiste e informa ao atendente que o telefone com que tenta contato está ocupado. O atendente devolve seu dinheiro. “Na Itália está sempre ocupado”, diz ela e responde ele. Essa é uma bela frase que se sustenta durante todo o filme. Ficamos tensos na expectativa de que essa chamada seja atendida.

Então Anna encontra Ida. A câmera em *travelling* a acompanha pelo corredor até subir a escada, em direção a uma plataforma. Ouço o marcar dos passos de Anna pelo corredor e subindo a escada para a plataforma. Um silêncio ritmado pelos passos que complementam esse silêncio. Até que um grito destoa e quase no fim da escada, ao longe, no alto, perto da plataforma, as duas se encontram. Se cumprimentam em tom de reencontro, depois desse grito de saudação. Parecem felizes. O plano seguinte é mais próximo, para que possamos ver as duas. Anna ganha um pacote de Ida e elas conversam. Anna pergunta sobre a vida na Alemanha. Ao fundo, incessantes, os passos pela estação.

No encontro das duas, enquanto conversam, lembro-me de perceber que Ida não a espera no topo da escada em direção à plataforma. Ao contrário, Ida aparece ao ver

Anna subindo para a plataforma: correndo até dela — alcançando-a já quase no topo, chamando sua atenção com um toque no braço esquerdo. Talvez Anna não se importasse em encontrar Ida: não ficou esperando, já ia pegar o trem. Ou talvez elas tenham marcado de se encontrar mesmo na plataforma e Ida a viu antes, quis gritar por ela e mostrar sua alegria ao vê-la. Ida entra no plano, correndo, vinda do corredor, quando o *travelling* acaba e a câmera se fixa, move-se levemente para o alto e o enquadramento se torna frontal para o momento do encontro. Estamos de frente para a escada que sobe. É interessante, sobretudo, pensar que Ida já via Anna; estava atrás dela por algum tempo, durante todo aquele breve *travelling*.

Não vejo mais o pacote, embrulhado em papel branco, com Anna. Onde ele está? Talvez ela o tenha guardado ou aberto logo em seguida. Lembro daquela história de Tchekhov: que dizia que, se no primeiro ato você colocar uma pistola na parede, no ato seguinte ela deve ser disparada – porque do contrário nem devia estar lá. Com Akerman bem não é assim. Se bem que existe o presente da prima do Canadá, que chega pelo correio: a tesoura que abre o pacote, que Jeanne Dielman deixa na penteadeira. Tudo já anunciando o assassinato no final daquele outro filme. Esse pacote de Anna fala desse outro pacote de Jeanne Dielman? Uma ligação entre as duas.

O trem se atrasará. Anna tem fome, diz ter fome e, no caminho para o restaurante da estação, diz que precisará usar o telefone. Corte. “Acho que não tenho mais fome”, diz Anna ao chegar ao restaurante. “Vamos voltar, pois nunca se sabe”, responde Ida. A protagonista pode estar ansiosa.

Os passos, as escadas. De volta à plataforma, as duas conversam num plano frontal. Ida fala por um longo tempo enquanto Anna a observa. Ida monologa e Anna movimenta a cabeça; Anna a escuta, utiliza pouco a voz.

Moscú/Paris é o trajeto do trem. Percebo isso porque há uma placa ao lado da porta, que não é central no plano, onde consigo ler somente duas palavras, em caixa alta, e não tudo: “*Moskova*”, em cima de um texto impossível de ler, “Paris”, abaixo, com parênteses ao lado (talvez indicando uma parada, “via Bruxelas”, provavelmente). Alguns soldados embarcam correndo — uma corrida recreativa,

sem muita pressa —, outros passantes avançam por entre Anna e Ida. Quando Anna vai embarcar, Ida a observa. A voz na estação é em alemão, dando as informações aos passageiros. Anna já está no trem, segurando de dentro para fora a maçaneta da porta, olhando para a plataforma de onde Ida a olha, de costas para a câmera. Anna diz algo a Ida antes do apito tocar, da porta fechar, do trem partir. (O que disse a Ida? É como aquele pacote.) Pela esquerda do plano, vai o trem; para a direita do plano, vai Ida. Todos caminham em direção ao corte. “Vai ficar tudo bem”, diz Anna para Ida, por último. Ou para si mesma?

Este filme me faz imaginar uma Europa dos anos 1970, compará-la a uma Europa de hoje, e a um mundo de hoje. Ida fala do desemprego na Bélgica, informando que foi por isso que se mudou para a Alemanha Ocidental. Hoje não sei falar do desemprego na Bélgica, sede da União Europeia, tampouco há Alemanha Ocidental; a Alemanha Ocidental, na verdade, ganhou o jogo e todos no mundo (e na União Europeia) estão endividados com ela. O trem que Anna toma na estação vem de Moscou e vai para Paris. As luzes, os prédios filmados, a qualidade da imagem, a captação do som reverberam a música do Kraftwerk. Essa não é a trilha sonora do filme, mas a da minha cabeça.

Vejo as fotos de preparação do filme que encontrei no arquivo da Cinemateca Francesa em setembro de 2018. Descubro materiais de produção de *Les Rendez-vous d’Anna* no arquivo Romain Goupil. Fotos das locações, cenários onde o filme será filmado — nelas há um filme futuro, uma antecipação. Elas ativam a memória num paradoxo temporal que contém aquilo que já vi e ouvi, mas que, naquele momento, ainda não havia sido feito. Nas fotos existem ações de que me lembrarei e tentarei descrever nesta investigação que na altura ainda não tinham sido feitas. Hoje, as fotos são fotos das fotos e têm o reflexo meu do telefone celular.

Em seguida, descubro que esses podem não ser somente estudos para a produção, mas para o roteiro do filme. *Scénario*: falso cognato cheio de oportunidades. Chantal Akerman fala o seguinte: “[p]ara *Les Rendez-vous d’Anna*, eu só comecei a escrever o roteiro [*scénario*] quando estava a caminho da Alemanha e tirava fotografias” (AKERMAN *apud* BAX; BÉGHIN, 2014, p. 140).









O cenário, portanto, está no roteiro desse filme. Aí o falso cognato. Posso dizer que o cenário se inscreve no texto de Akerman. *Les Rendez-vous d'Anna* poderia ser feito fora desse trajeto Alemanha-Bélgica-França? Saberemos que não.

Seja como for.

Eis como a própria Chantal Akerman descreve o momento em que Anna e Ida se encontram:

Em *Les Rendez-vous d'Anna*, numa plataforma de uma estação de trem na Alemanha, Ida, uma amiga da mãe de Anna lhe pergunta: Você não quer ter filhos?

Sim, responde Anna.

Viu só? Sempre lhe disse.

Anna permanece silenciosa.

Então Ida continua e como num canto litúrgico ou numa prece lamuriosa, acrescenta: seu pai vai ficar muito contente. Quantas vezes eu o ouvi dizer que não tinha certeza se veria os netos antes de morrer. E além disso, você sabe, quando os pais morrem, se não temos filhos, o que é que nos resta? Nada. Quando sim, restam os filhos.

Ida, ela conheceu um tanto da vida. Talvez tenha até conhecido demais.

Anna também conheceu um tanto da vida, mas não o mesmo tanto.

E com certeza até lhe faltava um tanto.

E todas essas histórias que lhe são contadas por ela estar só de passagem jamais preencherão esse tanto. Também ela, imagino, também sua história é cheia de buracos, *full of missing links*, como eu disse em inglês, e ela nem tem filhos.

(AKERMAN, 2004, p. 28)

Full of missing links. Uma história cheia de elos perdidos. A expressão entra em inglês, como se para indicar um hiato intransponível entre línguas. É uma expressão que, no seu uso mais conhecido, fala de um outro hiato: da ausência de uma forma intermediária entre o homem e o macaco, entre o mundo humano e o mundo animal. Na história de uma mesma vida, da vida de Anna, elos perdidos, ausência de formas intermediárias entre distintas formas de vida. Anna e os outros personagens, sua diretora, seus espectadores; Anna nos encontros, agora, imediatamente. E seu passado e seu futuro.

Distintas formas de vida numa mesma vida. Por exemplo, vidas de gente, vidas de

bicho. Isso também me lembra Ludwig Wittgenstein:

O cão acredita que seu dono está à porta. Mas pode também acreditar que seu dono chegará depois de amanhã? – E *o que* ele não pode? – E eu, como faço? Que resposta devo dar?

(WITTGENSTEIN, *IF* Segunda parte I)

Vida de cachorro. Uma forma de vida desprovida de “depois de amanhã”, ou de “terça-feira”, ou de “2020”. Além disso: separada dos conceitos de morte, de vida. Entre nós e os bichos, tempos diferentes, elos perdidos. A história de Anna é cheia de buracos, *full of missing links*. Numa mesma vida, na vida de Anna, na nossa vida, num filme como *Le Rendez-vous d’Anna*, a possibilidade de co-existirem – sem formas intermediárias ou hierarquizadas – temporalidades distintas. Como descrever isso? A força que isso tem.

A voz de Richard Burton em *Equus* (1977). De um psiquiatra que reconhece estar perdido:

Esta é a única coisa que com certeza eu sei: a cabeça de um cavalo é finalmente incognoscível para mim.

O tempo-espaço do cavalo, o do filme *Equus*, o de *Anna*, o de Chantal, o meu, o do leitor: a possibilidade de se interpenetrarem sem hierarquia: tudo o que há de promessa nos rasgos dos elos perdidos.

Mais: precisamos aproveitar a coincidência da palavra: em música, *tempo* é também *andamento*, a velocidade ou o ritmo de uma peça.

Nas oportunidades de uma mesma palavra – “tempo” –, temporalidades distintas e ritmos distintos prometem coalescer; convivem enquanto carregam consigo possibilidades de variação de acordo com um intérprete ou um dia. Pensando nisso, com Chantal Akerman, poderíamos dizer, como disse uma vez Roberto Corrêa dos Santos (com Clarice Lispector): “sejamos poliexistentes. Transrítmicos” (CORRÊA DOS SANTOS, 2001, p. 9).

Aderir a esse imperativo de Corrêa dos Santos e Lispector – descrevê-lo, inscrevê-

lo, descrever a sua inscrição – supõe, talvez, reconhecer para a música, no texto, na vida, um lugar maior do que aquele que é comum lhe atribuir. Wittgenstein vai a esse lugar quando diz:

A compreensão de uma frase da linguagem é bem mais aparentada com a compreensão de um tema na música do que se crê. Com isso quero dizer que a compreensão da frase linguística encontra-se mais perto do que se pensa daquilo que se chama habitualmente de compreensão do tema musical. Por que intensidade e andamento devem movimentar-se exatamente *nesta* linha? Diríamos: “Porque sei o que tudo isso significa”. Mas o que significa? Não saberia dizer. Como ‘elucidação’ poderia compará-lo com alguma outra coisa que tem o mesmo ritmo (quero dizer, a mesma linha). (Dizemos: “Você não vê que é como se fosse tirada uma conclusão?” ou: “Isto é, por assim dizer, um parêntese”, etc. ...)

(WITTGENSTEIN, *IF*, §527)

Numa simples conversa, numa conversa comum travada, por exemplo, numa estação de trem, há, para Wittgenstein, muito mais música do que se supõe. Convicções, conclusões, parênteses, coisas que em geral remetemos à esfera da vida, digamos, intelectual, são aqui sequestrados para o mundo da experiência musical. Para Wittgenstein, o significado de uma palavra ou de uma frase não é *um algo* fixo, uma essência que lhe pertença, como se vivesse em seu âmago e se desse a conhecer a cada falante de modo transparente. É, em vez disso, seu *uso*, em parte regulado em parte errático, no fluxo imprevisível da vida, no jogo. Linguagem é ação, interação, forma de vida. Nas nossas (inter)ações, então: muito mais música do que se supõe haver. Ritmo, velocidade, andamento: o *tempo* contido nas frases que joga com os outros *tempos* dos outros e de nós mesmos. Sabemos o que isso tudo – cada palavra, cada frase – significa? É possível que saibamos cantar frases e palavras, sem saber propriamente (desde sempre e para sempre) *o que* significam.

Quer dizer: a co-existência de tempos distintos numa mesma vida, a poliexistência, poderia estar ligada *de alguma forma* à possibilidade de convivência ou contágio entre *andamentos* musicais distintos.

E isso tem algo a ver com a abordagem do *fato* em Anne Carson. O *andamento* é algo mais profundo ou complexo que o significado; nós ficamos tentando descrevê-lo:

Acho que é um momento incrível quando enxergamos que um fato tem uma forma e tentamos fazer com que isso aconteça de novo na linguagem. A forma é uma aproximação bruta daquilo que os fatos estão fazendo. Mais sua atividade que sua aparência na superfície. Quer dizer, quando dizemos que a forma imita a realidade ou algo assim, isso soa como uma imagem. Digo que é mais como dar notícia de um andamento musical, um movimento no interior de um evento ou de uma coisa.

(CARSON, 1997, p 13)

A forma não imita a realidade; responde ao que os fatos estão *fazendo*. Os fatos não estão feitos – agem. Alguém surpreende nos fatos uma forma e tenta fazer com que isso aconteça de novo na linguagem, fazer com que isso ganhe forma na linguagem: é um momento incrível. Nesse momento incrível não se trata de dar imagem a uma superfície, mas antes de dar notícia de um certo *andamento* musical. Traduzir é responder. Diríamos: trata-se de fazer acontecer uma certa velocidade, um ritmo antes abafado em meio a outros ritmos: de surpresa, de desvio.

Vamos tentar, mais ainda, de uma outra forma, a descrição. Escrevei um poema; ele vem logo em seguida. Akerman junto de Wittgenstein e de Carson co-existindo nesse longo poema. Arrisco o poema como arriscaria tocar um violoncelo: atraído pela imagem do instrumento sendo tocado: ouvindo e vendo Sonia Wieder-Atherton em *Portrait d'Une Paresseuse* (1986). Como pegar esse instrumento, como mexer o corpo, fazer alguma música? Aprendi isso fazendo isso, agorinha; copiando gestos, tentando repetir. Como levar a sério? Pode rir. Mas levar a sério. Tentar. Por favor. Obrigado. De nada.



3 Full of missing links

A compreensão de uma frase na linguagem é bem mais aparentada com a compreensão

de um tema na música do que se crê.

Acho.

Em *Les Rendez-vous d'Anna*, numa plataforma de uma estação de trem na Alemanha,

Ida, uma amiga da mãe de Anna lhe pergunta: Você não quer ter filhos?

Enfants: filhos ou crianças?

Ter filhos ou ter crianças talvez haja uma diferença.

Dizer que terei filhos talvez não seja o mesmo que dizer que terei crianças.

Com isso quero dizer que a compreensão da frase linguística encontra-se mais perto do que se pensa —

Um momento incrível,

Sim, responde Anna.

Daquilo que se chama habitualmente de compreensão do tema musical.

Quando enxergamos que um

fato

tem uma forma

E tentamos: viu só? . Sempre lhe disse.

Por que intensidade e andamento devem movimentar-se exatamente *nesta* linha?

Por que devo produzir justamente este padrão de sonoridade e de *tempo*?

A questão colocada lá e aqui é sobre a variação: o tema musical compreende suas variações em intensidade e andamento, traduzidos em má tradução como

Sonoridade e *tempo*. Um momento incrível, quando enxergamos que um fato tem
uma

forma,

e tentamos fazer com que isso aconteça

De novo na linguagem.

Má tradução.

Má conduta. Resposta mal-criada.

Má utilização. O investigador tem ideia do que está fazendo? De certo, não: mas aprendemos de tanto repetir. Na marra. Investigar tem a ver com ir atrás de pistas e repetir, remexer, encaixar, escrever de novo. Descreva de novo, espere algumas respostas e então mexa mais uma vez.

Então Ida continua

,

E como num canto litúrgico ou numa prece lamuriosa, acrescenta: seu pai ficará
muito

contente.

Diríamos: “Porque sei o que tudo isso significa”.

A

forma é uma aproximação

Bruta

Daquilo que.

Diríamos:

“Porque sei o que tudo isso significa”.

Diríamos:

“Porque sei o que tudo isso significa”.

Mas o que significa?

Não saberia dizer.

Por que intensidade e andamento devem movimentar-se exatamente

nesta linha?

Diríamos: “Porque sei o que tudo isso
significa”.

Mas o que significa não saberia dizer.

Então temos um padrão de variações, de repetições. “Repetição é inexato”, diz Hannah Sullivan (2018, p. 20).

Um tudo que significa algo

E um significado que não saberia dizer.

Anna permanece silenciosa. Soa como uma imagem.

Quantas vezes eu o ouvi dizer que não tinha certeza se veria os netos antes de

morrer.

A forma é uma aproximação bruta daquilo que os fatos
 estão
 fazendo
 Mais sua atividade que sua aparência na superfície.
 Mas o que isso significa?

Não saberia dizer.

Quer dizer, quando dizemos que a forma imita a realidade ou algo assim, isso soa
 como uma

Imagem.

E além disso, você sabe, quando os pais morrem, se não temos filhos, o
 que
 é
 que nos resta ? Nada.

Como ‘elucidação’ poderia compará-lo com alguma outra coisa que tem o mesmo
 ritmo

(quero dizer, a mesma
 linha).

Comparar o quê? O que tudo isso significa a outros padrões, outras linhas.

Os padrões de variação, as linhas de variação de temas são colocadas em jogo umas
 com as
 outras.

Ritmo como conceito, assim como o tema. Eles não são mimetizados aqui neste
 texto;

Eles são sequestrados da música. A intensidade e o andamento — isso quer

dizer: a sonoridade e o

tempo. Uma velocidade –

Dar notícia –,

Variação, variação, variação. Estão em jogo as possibilidades de variação.

Todo o dia .

De pessoa para pessoa.

Para inventariarmos as forças da descrição. Inventário é o que fazemos quando alguém morre, não é esse o nome? Paga-se um advogado e tudo; muito caro.

Os temas e suas variações em jogos, comparações.

Eu estou falando que é mais como um andamento sendo trabalhado,

E andamento é *tempo*. Poderia ser traduzido assim. Aproveitando a

coincidência da palavra.

Você sabe. Quando os pais

Morrem?

E além disso? Soa como uma imagem.

Isso já é bastante coisa.

Quer dizer, quando dizemos que a forma imita a realidade ou

algo

assim

Isso soa como uma imagem. Eu estou falando que é mais como um andamento sendo trabalhado — andamento é

música,

tempo.

E além disso

, você sabe, quando os pais morrem, se não temos filhos,

O que é que nos resta?

Nada. De outra maneira,

há alguma outra maneira para isso?

Restam os filhos. Os filhos,

As crianças. De uma coisa.

(Quero dizer, a mesma linha). Permanece silenciosa? Mesmo depois desse nada?

Dizemos: “Você não vê que é como se fosse tirada uma conclusão?”

Digo que é mais como dar notícia de um andamento musical, um movimento no interior de um evento ou

de

uma coisa. E Ida, ela conheceu

um

tanto

da vida.

Talvez tenha até conhecido demais.

Anna também conheceu um tanto da vida,

mas não o mesmo tanto.

E com certeza até lhe faltava um tanto.

Ou: “Isto é, por assim dizer, um parêntese” , etc .

Digo que é mais como dar notícia de um andamento musical,

Um movimento no interior de um evento ou

de

Uma coisa:

Anna também conheceu um tanto da vida, mas não

o

mesmo tanto.

E com certeza até lhe faltava um tanto.

E todas essas histórias que lhe são contadas por ela estar só de passagem jamais preencherão esse

tanto.

São necessárias pistas

Diante dos *missing links*?

Assim mesmo em inglês.

Chantal Akerman

não

traduz a expressão.

Traduz a expressão!

Ida, ela conheceu um tanto da vida. Talvez tenha até conhecido

demais.

Anna também conheceu um tanto

da
 vida, mas não o mesmo tanto.
 E com certeza até lhe faltava um tanto.

E todas essas histórias que lhe são contadas por ela estar
 só

de passagem

jamais preencherão esse tanto.

Também ela, imagino, também sua história é cheia de

buracos, importam mais os *missing links* que as pistas.

As variações desses *missing links*.

E Anna, importa Anna. Importam ela e o desejo de conhecê-la, ao menos de vê-la
 e de

Ouvi

-la

lá

em seu trajeto, em seus encontros.

Eu estou falando que é mais como um andamento sendo trabalhado,

Como um movimento num evento

Ou numa coisa. Dizemos: “Você não vê que é como se fosse tirada uma conclusão?”

Qual o tema do filme?

Os encontros de Anna. Mais sua atividade que sua aparência na superfície.

Descrever é dar notícias.

O tema é o título, “Os encontros de Anna”,

Que também é aquilo que descreve

Aquilo que acontece no filme. É sempre assim. Acontece sempre. Ela
fica repetindo. Nos
filmes todos

E todas essas histórias que lhe são, dizemos: “Você não vê que é como se fosse tirada uma conclusão?”.

Como um movimento num evento ou numa coisa.

Contadas por ela estar só de passagem.

Os *missing links*.

Ou: “Isto é, por assim dizer, um parêntese”,

Lacunas etc., elipses e justaposições num caminho esburacado, de adivinhação e de

intuição.

São lugares vagos,

Portas de casas sem chave, misteriosas. Perdeu as chaves, e agora? Ruas

desconhecidas. Parênteses vazios ou

incompletos.

Uma colcha de retalhos cheias de buracos. De alguém que, com uma tesoura, furou tudo.

ou

um mapa estranho

que

não se

entende

bem. Sem *internet* num lugar estranho.

(Dizemos: “Você não vê que é como se fosse tirada uma conclusão?” ou: “Isto é,

por

assim dizer, um parêntese”,

etc. ...

Diríamos: “Porque sei o que tudo isso significa”.

Mas o que significa?

Não saberia dizer ().

(Dizemos: “Você não vê que é como se fosse tirada uma conclusão?” ou: “Isto é,

por

assim dizer, um parêntese”,

etc. ...)

Diríamos: “Porque sei o que tudo isso significa”.

Mas o que significa?

Não saberia dizer.

O que estamos fazendo.

As nossas atividades.

Um andamento, um movimento, um *tempo* das

coisas. Ritmo,
velocidade.

Uma história

Mal contada. Meio mal contada. Não muito

Bem contada. Descrita cheia de buracos. Com interrupções abruptas, onde falta algo. Que passa entre de coisa em coisa, entre cidades e

entre
pessoas.

Fantasmas e assombrologia.

Como ‘elucidação’ poderia compará-lo com alguma outra coisa que tem o mesmo ritmo

(quero dizer, a mesma
linha).

Podemos comparar as coisas em seus ritmos.

E todas essas histórias que lhe contam são. Sã. Terapia. Abrir uma clínica.

Comparar sem ser para explicar.

Comparar as variações das coisas. Descrever isso.

E meio por atrevimento, pergunto por
 Quais motivos podemos usar os conceitos da filosofia mesmo sem sermos filósofos
 ou
 termos estudado

filosofia,

Mas não podemos usar os da música sem sermos músicos ou termos
 estudado música. Escrever sem ter aprendido a escrever. Fazer um

poema sem ter aprendido a fazer um poema.

Tocar um violoncelo.

Pergunto o que nos impele e ,
 sobretudo, o que nos impede.

Tento continuar meio ...
 num atrevimento , uma
 inconsequência. Tocando um violoncelo sem saber

tocar.

Atrapalhado com o violoncelo.

Tocando sem saber tocar. Sem ser músico, sem ter aprendido música; mas também
 tendo

Aprendido, de outro jeito, outra coisa, escutando as músicas e vendo os vídeos.

Repetindo os outros, aprendendo.

A música é uma oportunidade para trabalharmos no literal. Pelo *tempo*. Co-

existindo. Atrapalhar.

Operações e procedimentos no literal.

A oportunidade está na variação do tema da música no

literal das
nossas vidas.

Dar notícias. Em silêncio.

Descrever é se mexer num trajeto literal da vida cheio de variações. Afinal

, cada descrição

De cada um ou de cada uma pode ser uma outra descrição a cada dia. Isso abre espaço

Para a experimentação. São abertos espaços experimentais de jogo para a descrição: espaços na linguagem de variação e de comparação e quem sabe de mudança.

de mundo.

Foto, foto, foto:

:

De cada um ou de

Cada uma ou a

Cada dia diferente. Mesmo que seja eu mesmo, posso descrever a cada dia de um outro

jeito. Como?

O possível e o impossível. O possível no
 Possível. O impossível no possível. O possível
 No impossível. Mais: o impossível no impossível!

E com certeza até lhe faltava um tanto.

E todas essas histórias que lhe são contadas por ela estar só de passagem, cada uma
 ou,

A de
 cada um ou de .

“” “ ”

Jamais preencherão

esse tanto. Também ela, imagino, também
 sua história é cheia de buracos,

full of missing links, como eu disse em inglês,

e ela nem tem filhos. Cada dia diferente.

O possível no

Possível. O possível e o impossível.

No impossível.

O impossível no possível.

O possível

Cada uma

ou

a

O possível no

O possível

No impossível

,

De cada um ou de

O possível no

O impossível no possível.

Cada dia diferente .

No impossível .

O possível e o impossível.

De cada um ou de

O possível

no

impossível,

no possível,

o impossível

no possível.

no impossível,

o possível,

no impossível.

4

De como a ruína se aninhou dentro de cada goela em dedal

Em muitos momentos, este texto foi escrito com poucas forças, na melancolia e na taquicardia de noites mal-dormidas. Poucas forças que foram então consumidas sem trégua no incêndio do Museu Nacional. Escrevemos com esses destroços, neles: nessas ruínas. Somos inscritos nisso, fazemos parte disso.

Faça como pode. No começo (e até mesmo depois), Chantal Akerman também fazia como podia. Rasgando no meio uma entrada de filme pornô *gay*, na bilheteria do cinema onde trabalhava, e vendendo cada um pelo preço inteiro. A outra metade do dinheiro, embolsava: guardava para fazer um filme. Isso foi naquele tempo em que ela morou pela primeira vez em Nova York. Foi assim que ela deu um jeito de realizar seus filmes no início. Roubando dinheiro.

Eu queria ter coragem.

De fazer o que ela fez?

Não. Digo, mais ou menos. Não é bem isso.

Ouçoo muito isso do querer ter coragem nos últimos dias de outubro de 2018, o Sol já está em Escorpião, meu aniversário se aproxima:

“Coragem!”.

Mas no fundo eu estou cheio de medo de “desaparecer, de perder alguém, de perder a casa, de morrer”: essa frase eu roubei de Pedro Costa; ouvi num depoimento dele sobre um caderno que fez para fazer um filme (ambos, caderno e filme chamados *Casa de Lava*). “Veja a imagem que lá colei de Marilyn, por exemplo”, ele continua.



Não é esta a Marilyn do caderno de Pedro Costa. Esta é a fotografada por Richard Avedon em 1957. Como que quase a suspirar. Foi pega desprevenida, sem pose. Insolúvel a equação entre os olhos e os ombros. O que ela vê? Talvez não soubesse que Avedon fosse fazer a fotografia naquele instante. Uns diriam que essa é a atriz quando não está atuando. Ou nada disso. Essa Marilyn Monroe desperta sobre si vários entendimentos. Mas isso importa? Chega. Não sei. O objetivo não é entender essa fotografia: é ficar de frente para ela vivendo as nossas vidas.

O fogo, as chamas, o calor da lava. Um vulcão na parede olhando para a gente. “*I am red meat*”; “Eu sou carne vermelha”, escreve Sylvia Plath. Eu a olho, Monroe, não Plath (mas Plath também está lá): estamos juntos aprendendo a viver em meio à lava. A casa, o abrigo, é vermelho, quente, ameaçador e disforme. É difícil lidar com isso. Estamos tentando.

Sobre isso, sobre realizar uma tarefa sob a pressão de um tempo hostil, no calor das circunstâncias, com Ocean Vuong, digo ainda, em minha má tradução:

me recusa. / nossos rostos escurecendo / nas fotos pela parede /

Não ria. Só me conta / de novo, / aquela história dos pardais
fugindo quando Roma caiu, / suas asas em chamas. / De como a
ruína se aninhou dentro de cada goela em dedal/ & fez cantar

(VUONG, 2017, p. 39)

Acho, pelo menos em parte, que é com a ruína aninhada dentro da garganta, com as asas em chamas, que tento realizar a tarefa de descrever (cantar).

Em *Autobiography of Red*, um escrito de Anne Carson que está na epígrafe deste trabalho (e que tem, como ficará cada vez mais claro, grande entrada nesta investigação), há uma cena em que os personagens se veem diante de um vulcão; essa cena também me ajuda a dizer da circunstância deste trabalho, de seu tempo atual. Ficamos com o trecho:

Passam por uma viela depois viram numa esquina e aí está ele.
Vulcão na parede.
Esta vendo isto, diz Ancash.
Lindo, suspira Hércules. Está a olhar os homens [que estavam por perto].
Quero dizer o fogo, diz Ancash.
Hércules sorri no escuro. Ancash observa as chamas.
Somos seres fantásticos,
pensa Gerião. Somos vizinhos do fogo.
E agora o tempo vem rapidamente na direção deles
onde estão lado a lado com os braços se tocando, a imortalidade
nas faces,
a noite nas costas.

(CARSON, 1998, p. 146)

Lava que destrói e que forma, que disciplina. A vizinhança do fogo, na ameaça das erupções, diz de um tempo que não é o nosso: mas sim o tempo de um vulcão em atividade. Cabe lidar com uma espera, em regras, leis de convívio e constante atenção.

Os braços dos personagens, na passagem de Carson, tocam-se. Desejo ou coincidência do toque? Desejo reparado por uma coincidência. Um desejo dos homens, um mundo todo do desejo, que existe fora da marcação do tempo humano: que é espaço tão eterno quanto um vulcão em atividade.

Quando a personagem de Ingrid Bergman decide fugir de *Stromboli* (1950), cruzar a montanha do vulcão, como é que justamente naquele momento a erupção acontece? E, no filme, ela não desiste. Olho de soslaio para Ludwig Wittgenstein:

A crença de que o fogo me queimará é da mesma natureza que o temor de que me queimará.
(WITTGENSTEIN, *Gramática Filosófica*, I, §67, p. 80):

Precisamos, talvez – se for possível –, passar pelo fogo, acreditar que ele não queima para não ter medo, por ora. Mesmo que queime. Mesmo que saia em ruínas. É difícil lidar com isso. Ameaça constante.

Estamos tentando; aqui, nesta circunstância, a da universidade, no tempo atual. Temos alguma coisa que tentamos segurar. Uma casa, uma ruína? Uma *casa-ruína*? Lidar aqui, na universidade, com um conceito: a descrição.

Encontro em Stefano Harney e em Fred Moten um modo de ver a ligação entre conceito e utilização que se aproxima da maneira como desejo utilizar o conceito em meus próprios textos, de como desejo inscrever o conceito na vida. Além disso, eles advogam em prol de uma noção de *estudo* que viabiliza trabalhos como este.

O livro *The Undercommons: Fugitive Planning and Black Study* (2013) me mostrou alguns caminhos que tento abraçar na vida, na pesquisa. Procuo com este texto entender que o conceito e seus trajetos “são maneiras de desenvolver um modo de viver junto, um modo de estar junto que não pode ser compartilhado como um modelo, mas como uma instância (um exemplo)” (HARNEY; MOTEN, 2013, p. 105). Pelos conceitos, portanto, conseguimos desejar novos, outros modos de vida, de viver. Como apontam os dois, o objetivo, no fim, é o traçado ou mesmo a improvisação inicial de uma maneira que modifica maneiras, que apresenta modos. Desses modos surgem os textos, mundos possíveis que descrevem e que são passíveis de tentativas de descrição.

Harney e Moten propõem uma metáfora acerca do conceito. Mais uma caixa de brinquedos e menos uma caixa de ferramentas:

Lá estão aqueles apetrechos, aqueles brinquedos; com eles se pode passar a um novo pensamento e a um novo conjunto de relações, uma nova maneira de estar junto, de pensar junto. No final das contas, o importante é a nova maneira de estar junto e de pensar junto, não a ferramenta, o apetrecho.

(HARNEY; MOTEN, 2013, p. 106)

Assim é que eles pensam os conceitos, os termos. Os brinquedos não são objetos para serem usados do jeito certo. “Você bate numa bola com a espada e faz música com um taco” (HARNEY; MOTEN, 2013, p. 106). O mais importante é colocar a coisa em jogo, para ser brincada; e o mais importante no jogo, na brincadeira, é a interação.

A noção de *estudo* para Harney e Moten é a noção de uma prática especulativa, o que para eles surge do andar com, do trabalhar com, do dançar com, do sofrer com; aquilo que você faz com outras pessoas (HARNEY; MOTEN, 2013, p. 110). Com e como. O com e o como. Um pode vir do outro. Uma prática especulativa é o *estudo* em movimento; é conversar sobre ideias, mas também é conversar sobre o que comer, sobre um filme antigo, sobre um cachorro que passa ou um novo amor. Ainda: é falar no meio de algo, passando através, interrompendo ou convidado, por entre corpos, por entre espaços, por entre coisas (HARNEY; MOTEN, 2013, p. 118). “Por entre” é uma tradução de “*across*”.

Isso me leva à tradução de Anne Carson (2003) para o fragmento 181 de Safo. Um fragmento que, atravessando tantos séculos, chega até nós num papiro, com uma única palavra: *crossable*: cruzável. Isso também poderia ser *estudo* em movimento, ou algo do tipo, por aí. Como uma palavra de coragem em situação de paralisia – contra um “daqui não se passa”, esta palavra: cruzável. Se reunimos o fragmento 181 e o 182, como se formassem uma frase, temos: “*crossable, I might go*”. Algo como: “cruzável, eu poderia ir”: em tradução minha. Uma confiança nesse cruzamento? Estamos num cruzamento. Para então poder, conseguir ir.

181: Cruzável

182: Eu poderia ir

(CARSON, 2003, p. 351)

No segundo capítulo de *The Undercommons*, chamado “The University and the Undercommons”, Harney e Moten pensam o *roubo* e com o *roubo* consigo localizar um pouco mais a noção de *estudo*. Um *roubo para a universidade* – a partir da compreensão difícil de aceitar, mas muito contundente, certa, de que a sociedade que faz as universidades é a mesma sociedade que faz os presídios (HARNEY; MOTEN, 2013, p. 41). É preciso sair do trajeto que compara, qualifica e nomeia, na universidade, o acadêmico e o não acadêmico, o praticável e o não praticável, o profissional e o não profissional, o ingênuo e o não ingênuo. Daí vem a noção de *estudo*, no lugar disso, passando direto por isso: fugindo disso sem responder ou perguntar essas perguntas e indo para o subsolo (ou submundo) da universidade. O *roubo para a universidade* – roubar em direção ao *estudo*:

Só se pode entrar furtivamente na universidade e roubar o que for possível. Abusar da sua hospitalidade, maldizer sua missão, juntar-se às suas colônias de refugiados, ao seu acampamento cigano, estar dentro, mas não ser dela — este é o caminho do intelectual subversivo na universidade moderna.

(HARNEY; MOTEN, 2013, p. 26)

Harney e Moten dizem que a única possibilidade é a de ir para o subsolo, para o submundo, para o *undercommon* — um ato de *roubo*, um ato criminoso. Um ato que é visto como criminoso por aqueles que não o fazem, mas que é o único possível para aqueles que estão em guerra, para aqueles que se escondem (HARNEY; MOTEN, 2013, p. 30). O *roubo*, o ato criminoso, é uma a escolha que não é pragmática. Logo, roubar ao invés de possuir (HARNEY; MOTEN, 2013, p. 28). Roubar mesmo que seja possível possuir. Roubar para não esquecer. Roubar para não negar. Roubar é um ato político. Harney e Moten leem e escrevem com Frantz Fanon, acredito:

As posições defensivas surgidas do confronto violento do colonizado com o sistema colonial organizam-se numa estrutura que revela então a personalidade colonizada. Basta, para compreender essa “sensitividade”, estudar simplesmente, apreciar o número e a profundidade das feridas provocadas a um colonizado durante um só dia passado no seio do regime colonial. Em todo o caso, devemos lembrar-nos de que um povo colonizado não é apenas um povo dominado. Sob a ocupação alemã, os franceses não deixaram de ser homens. Sob a ocupação francesa, os alemães não deixaram de ser homens. Na Argélia, não há apenas dominação, mas literalmente decisão de ocupar

apenas, em última análise, um terreno. Os argelinos, as mulheres de haique, as palmeirais e os camelos constituem o cenário, a tela de fundo *natural* da presença humana francesa.

(FANON, 2015, p. 258)

É importante sublinhar, mesmo que rapidamente, as ligações entre o ato de descrever e o regime colonial. Regime esse que é herança em constante atualização, encontrando maneiras de se manter viva, poderosa, hegemônica. Sempre em atividade, decidindo quem manda e quem obedece.

Descrever para dominar. O perigo do descrever — a dominação por um “como” se descreve alguma coisa, alguém. O cenário do regime colonial vem das descrições que sujeitam seus habitantes e que os fundem a esse cenário: permitindo a expansão e a conquista de pessoas-territórios. Nessas condições trazidas por Fanon, as descrições operam em favor de conceitos que fundam mundos opressores, desiguais, nas palavras do colonizador.

Numa guerra, a universidade tem um papel relevante. Ela pode ser a *casa-ruína*, um abrigo de onde conseguimos cantar *por um mundo por vir*.

Chantal Akerman fez um filme que mexe com essas considerações:

Eu fui, eu atravessei o Alabama, o Mississippi, a Louisiana e a Georgia. Sem falar de Jasper, Texas. De início, eu quase não vi nada. O sul não se entrega assim, é preciso enrolar muito e andar e se deixar ir às vezes pelas impressões fugídias, mas que se repetem.

(AKERMAN *apud* BAX; BÉGHIN, 2014, p. 47)

O sul dos EUA não é somente o sul dos EUA: Chantal Akerman fala do mundo em que vivemos quando realiza *Sud* (1999). Aquele sul é o mundo, as nossas vidas, estrutura e silêncio, sociedade; muito silêncio e alguns berros seguidos de “cala a boca”. Leio o que Chantal Akerman escreveu sobre o seu trabalho em *Sud*. Vou às árvores filmadas pela cineasta no sul dos EUA. Aquelas não são apenas árvores. Como ela fala, citando James Baldwin, que cita Billie Holiday: “Nunca vi tantas árvores. Tantas árvores que evocam tantos pendurados” (AKERMAN *apud* BAX; BÉGHIN 2014, p. 47).

Existem duas sequências desse filme que desejo colocar uma ao lado da outra: elas descrevem-se entre si, ocasionando algumas percepções.

Uma é a sequência de canções na igreja protestante filmadas no que parece ser a sua íntegra durante a celebração em homenagem à memória de James Byrd Jr.; ele, um homem negro assassinado brutalmente em Jasper, Texas. A outra sequência é a filmagem de uma estrada: o trajeto do assassinato de James Byrd Jr., arrastado até a morte por quilômetros amarrado num carro. Essas cenas convivem naquela cidade, ambas são longas, intensas. Música e silêncio; a música da igreja, cantada pela congregação, e o silêncio do trajeto de linchamento e de assassinato de mais um negro no mundo.





Baldwin também diz, e Chantal Akerman o cita naquilo que poderiam ser as nossas palavras — e são:

O silêncio do sul. Um silêncio pesado, tenso. Um silêncio de chumbo. Um silêncio que deveria ser mais do que aquilo que é. Nós vigiamos o grito que vai quebrar esse silêncio. Nós tememos o dia que vem.

(BALDWIN *apud* BAX; BÉGHIN, 2014, p. 47)

Colocadas uma ao lado da outra — as cenas do que acontece na igreja e do trajeto do carro —, talvez seja possível chamar a música de resposta, de resistência. Vida diante da morte constante, que persiste, não cessa de ameaçar, que continua livre para agir quando quiser, como quiser. Teria Fred Moten visto *Sud*? Ao menos, posso afirmar que Moten e Akerman leram Baldwin (aliás: teria Chantal Akerman lido *Giovanni's Room*?). Faço essa pergunta pois, pela citação de Baldwin, penso que esse “grito que vai quebrar o silêncio” talvez já esteja acontecendo, talvez essa música já esteja sendo cantada, tocada, improvisada — *Blood on the leaves! Blood on the leaves!* Todavia, a quebra do silêncio não acontece como nós prevemos, imaginamos, elaboramos. As formas são variadas. Essa quebra se dá todos os dias, *de alguma forma*, em alguma forma, instâncias (exemplos) de resposta e de resistência. São os *undercommons*, no subterrâneo das instituições racistas, escravocratas.

As respostas dos *undercommons*, uma informalidade, um não-comum: eles estão sempre fugindo, escapando e se transformando. Difícil de identificar; podemos

tentar descrever, exemplos de respostas dos *undercommons*. Descrever uma forma do informal. Harney e Moten:

A música já estava sendo feita. Logo, o que emerge não é a música de maneira comum, oposta ao não-musical. O que emerge é uma forma, de algo que chamamos de informalidade. O informal não é a falta de forma. É a coisa que dá a forma. O informal não é o sem forma.

(HARNEY; MOTEN, 2013, p. 129).

O que Chantal Akerman faz é, pela montagem, produzir uma descrição de uma instância. A cineasta descreve uma experiência de resposta, de resistência encontrada em Jasper, Texas, no sul dos EUA. Fred Moten também o fez quando falou no Museu de Arte Moderna de Nova York em 2015. Numa palestra intitulada “Blackness and Nonperformance”, ele apresenta o “caso Betty”. Essa é a história de uma escrava, Betty, que foi levada por seus proprietários ao estado de Massachussets. Vindos do Tennessee, ela poderia, no outro estado, pedir a sua liberdade e deixar de ser escrava. Betty, entretanto, apesar de conduzida por abolicionistas ao tribunal e de poder ser livre em Massachussets, decide voltar ao Tennessee com seus proprietários.

Moten mostra que a decisão de Betty seria um ato de “liberdade contra a liberdade”: “a liberdade de abdicar da liberdade”, uma performance contra todas as performances diante das leis da escravidão do lugar, do contrato que determina quem é livre e quem não é. Betty poderia dizer para um juiz: “Eu quero ser livre”: e então seria. Mas que sociedade é essa que determina essa lei, que obriga essa performance, esse ato de fala, para determinar a sua liberdade?

Vou à Antígona de Jean Anouilh, escrita durante a ocupação Nazista na França (1944). Ela: “Eu vim aqui para falar-lhe não e para morrer”. Essa Antígona, eu a coloco ao lado, numa cena junto do Creonte da Antígona de Anne Carson, para que responda com um “não” aos seus verbos e substantivos:

Creonte: aqui estão os verbos de Creonte para hoje
 Adjudicar
 Legislar
 Escandalizar
 Capitalizar

aqui estão os substantivos de Creonte
 Homem
 Razão
 Traição
 Morte
 Navio do Estado
 Meu
 Coro: “Meu” não é um substantivo
 Creonte: é se você o capitalizar
 (CARSON, *Antigonick*, 2015, p.14)

E, ainda, no mesmo texto, numa introdução-poema que a autora chama de “A tarefa do tradutor de Antígona”, Anne Carson descreve a sua Antígona: a personagem que, pela tradução, passou a ser também sua:

Antígona, você não,
 não mais que John Cage, aspira a uma condição de silêncio
 você quer que escutemos o som do que se passa
 quando tudo que é normal/musical/cuidadoso/convencional ou
 piedoso é
 eliminado
 ó irmã e filha de Édipo
 quem poderá ser inocente no trato consigo
 (CARSON, 2015, p. 5)

Antígona traça um limite e desafia Creonte. Faz com que “escutemos o som do que se passa”, ao ter a coragem de não ceder do seu desejo: ao “aspira[r] a uma condição de silêncio”. Algo que retoma Betty, a não-performance. *Blood on the leaves! Blood on the leaves!* Ações que não se consegue bem entender – e que, então, descrevemos. Antígona e Creonte são muitos; a força da relação entre os personagens é múltipla de maneira que convida a retradução como as de Jean Anouilh e de Anne Carson.

(Susan Howe é outra que escreve acerca de um “não”. Em *My Emily Dickinson* esse “não” se opõe ao “sim” de Molly Bloom a James Joyce, da personagem ao seu autor. Mais: então como sentir, pensar com a Elizabeth Costello de J. M. Coetzee, autora famosa por escrever um romance centrado justamente no ponto de vista de Molly Bloom? Costello, ela própria incorpora o “não” quando, por exemplo, nega-se a comer carne.)

O “sim” é tentador — digo isso por mim, não por Betty, por Antígona, por Bloom, por Costello —, mas o “não”, no que traz Fred Moten, é parte de uma “fugitividade” (“*fugitivity*”) mesmo anterior. Ele chama essa fugitividade de “negritude” — “*blackness*”. A “negritude” é uma categoria da vida; ela vem da vida, não é abstrata. Talvez essa “fugitividade” possa ser a recusa das máscaras brancas (2008). Frantz Fanon: ele mesmo um exemplo de “fugitividade” diante do poder colonial. Martinicano, Fanon trabalhou como psiquiatra na Argélia durante a sua independência. Decidiu estudar as consequências da colonização naqueles e naquelas que sofreram opressões coloniais, que foram sujeitados pelas forças colonizadoras, obrigados a repetir e a enquadrar: ali eles se tornaram sujeitos. Sua tese de doutorado — que seria *Pele Negra, Máscaras Brancas* — foi rejeitada em Lyon por não atender aos padrões acadêmicos franceses.

Fanon é certo ao trazer a máscara branca para o debate. Ele se desloca a partir da margem, do colonizado que vai para a metrópole e veste a máscara que já vinha vestindo mesmo antes de chegar à Europa. Foi assim que o colonizado e a colonizada foram subjetivados, aprenderam a falar, a se mexer — por onde e como podiam transitar —, a mover o corpo; assim foram apresentados a uma linguagem, a um mundo.

Isso tudo é descrição no mais perigoso do ato de descrever.

Vem à mente, ao corpo, a incansável sentença de Toni Morrison: “a linguagem opressiva faz mais do que representar a violência; é violência; faz mais do que representar os limites do conhecimento; limita o conhecimento” (1993, s. p.). E perto dela, uma conhecida frase de Ludwig Wittgenstein: “Os limites da minha linguagem significam os limites do meu mundo” (*Tractatus Logico-philosophicus*, §5.6).

O trabalho de Fanon é feito pela margem, pensando aqueles e aquelas que estão nessa margem em relação ao centro. É na pesquisa da máscara branca que está o ponto de inflexão acerca do “não”. Seu estudo é um ato que desafia a força da metrópole; aquilo que estende o dedo e que denuncia a dificuldade do “não”, alertando para o medo, para o risco e para as ameaças que envolvem dizer “não”.

A “fugitividade”, portanto, vem, de fato, da vida que está em jogo, da dificuldade, da busca pela liberdade e da complexidade da vida desses autores, desses personagens, daquilo que eles enfrentam. Eles respondem, eles resistem (e existem agora nessa resistência). Vivem no mundo, morrem no mundo, transformam o mundo. Lutam pela vida e também são mortos cruelmente para que sejam calados.

Chantal Akerman:

Eu também tenho vontade de ir ver a que preço se deu o milagre americano, nas costas de quem foi criada nesse mesmo momento a maior acumulação de riqueza jamais vista e também se as suas paisagens guardam os traços ou as lembranças de alguma coisa outra que não seja a sua própria beleza.

(AKERMAN *apud* BAX; BÉGHIN, 2014, p. 164).

Não se sabe ao certo o que Betty falou em Massachussets. Moten indica que os relatos são todos feitos pelos homens que estiveram em volta do caso, observando Betty — dentre eles, o sogro de Herman Melville (Bartleby já estava lá, música sendo feita). Por isso a decisão de Betty é enevoadada. Suas palavras não foram transcritas. Sabemos do seu “não”, da sua voz que disse “não”: e ele ecoa até hoje, obteve ressonância. Chegou até mim, até você.

Uma catástrofe: a não-performance pode ser uma catástrofe? Naquilo que Anne Carson diz que a catástrofe é uma resposta – ao passo que o clichê é uma pergunta – em seu texto “Variations on the Right to Remain Silent” (2008)? Anne Carson destaca a resistência de Joana D’arc em seu julgamento – suas palavras que, no traslado, vão ao silêncio, permanecem estrangeiras, das quais não se pode tomar posse. Os inquisidores querem, pela pergunta, o clichê: enquanto Joana D’arc, aponta Anne Carson, “extingue a relação normal entre pergunta e resposta” (CARSON, 2008, s.p.). Ela produz a catástrofe na recusa de dar aos seus juízes – de maneira que conseguissem entender – nomes, corpos ou descrições para as “vozes” que a orientavam militar e moralmente. A inquisição desejava de Joana D’arc um vocabulário de “imagens e emoções religiosas reconhecíveis, numa narrativa convencional que ficasse suscetível a uma refutação convencional” (CARSON, 2008, s. p.). Joana D’arc, no lugar, inventou algo novo, em frases-respostas-estranhamentos-silêncios que Anne Carson encontrou ao investigar a

documentação do processo:

Um dia, quando os juízes exigiam que ela definisse as vozes como singulares ou plurais, ela disse maravilhosamente: “a luz vem no nome da voz”.

(CARSON, 2008, s. p.)

Do que é que fazemos parte? É possível deixar de fazer parte disso? Essas perguntas soam como frases de efeito. No entanto, elas indicam como é difícil fazer essas mesmas perguntas e agir considerando os levantamentos do que foi discutido: pensar-agir pelo conceito de não-performance no lugar da performance, a partir da linguagem-mundo onde estamos.

Há o desejo de não fazer mais parte disso que fazemos parte: desse mundo, dessa linguagem, não performar. Ao mesmo tempo, não ser parte disso de que fazemos parte – apesar de pensável – parece impossível: uma ação extrema, que não pode existir. Fred Moten, ao mostrar o caso de Betty, dá o exemplo mais forte do que pode ser um *estudo*, uma prática especulativa que nos aproxima, operando e disparando conceitos que se inscrevem no leitor – modificando como eles escreverão daqui para frente.

5 Descrever uma minha a vida (e a morte): parte 1

DELPHINE SEYRIG:

Isso não basta, não é razão. Me explique, por favor, por que mais demorado.

(Silêncio, a câmera se movimenta suavemente)

CHANTAL AKERMAN:

Não sei.

DELPHINE SEYRIG:

Então pense.

Num vídeo do *Youtube*, visto pela última vez no dia 07/01/20, conversam Delphine Seyrig e Chantal Akerman, a atriz e a diretora de *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Brussels*. Esse talvez seja um *making of* do filme, não sei ao certo uma vez que o único material encontrado foi esse. Sei que, no *Youtube*, seu título é *Jeanne Dielman (1975) filming*, que o número de visualizações até a data corresponde a 12849, que foi colocado no *site* por um usuário chamado “*lachambreverte*”.

Com duração de quatro minutos e trinta e dois segundos (cifra quase igual à de John Cage), o vídeo não é um plano-sequência. Existem alguns cortes. Além disso, é em preto e branco.

Isso não é razão. Me explique, por favor, por que mais demorado. O filme começa no meio de um diálogo: como quando entro atrasado num cinema e as pessoas já estão devidamente sentadas em suas poltronas, a luz se apagou e o filme tem alguns minutos de começado. Você se sente sem graça por passar na frente das pessoas, evitando pisar em seus pés, pedindo desculpas e licença.

Existe algo tenso na conversa das duas. O início com o diálogo já em curso faz crescer a exigência de atenção; um certo desconforto, um estar levemente perdido. Isso não é um problema. É, afinal, uma boa entrada — na qual preciso me agarrar a algo que não entendo bem e então ir me movimentando diante daquilo que vejo e que ouço na tela do computador. O áudio é ruim, a sensação de estar a perder pedaços do que se diz persiste.

A câmera acaba de ser ligada ou já vinha gravando há mais tempo?

Por uma olhadela de Chantal Akerman para a câmera, diria que sempre esteve ligada — também que ela pensou em pedir para desligar. Ela está incomodada, arrisco; depois, mais adiante, num riso alto que é parte de uma frase, ela parece ter entendido como se relacionar com esse incômodo e responder ao equipamento de gravação.

Se é verdade que a câmera já estava ligada desde antes, foi, em todo caso, decidido por alguém que esse pequeno vídeo se iniciaria com um diálogo já em andamento. Alguém, num corte final, decidiu-se por começar assim.

Por que ais demorado? O silêncio de Chantal Akerman (algo que ela pode ter aprendido com sua mãe), a demora em responder a pergunta de Delphine Seyrig, contrasta com os ruídos da movimentação do *set*. Pense, diz Delphine. Quem tem a câmera nas mãos se mexe suavemente, acompanhando o diálogo entre as duas. Detém-se um pouco no rosto interrogativo da atriz, até que deixa apenas Chantal Akerman na tela, em silêncio. Quando ela finalmente começar a responder, estará quase totalmente fora do quadro; exceto pelo braço direito da diretora invadindo aqui e ali o primeiro plano com gestos, veremos apenas Delphine, a escutar.

Chantal Akerman deve ter 25 anos, quase a minha idade: a idade que ainda penso ser a minha quando esqueço já ter feito 27. Isso eu disse no ano em que fiz este texto. Hoje tenho 30; 25 já parece muito distante e deixou de ser a idade que respondo sem pensar quando me perguntam “quantos anos você tem?”.

Seus cabelos são pretos, não muito longos. Talvez esteja mesmo sem graça,

desconfortável, até irritada. Ela não queria dar aquelas respostas, ser colocada naquele lugar. O lugar de diretora, o lugar de alguém que explica. Para ela, talvez o cinema não precise ser o lugar disso. Seu referente de cinema pode ser outro.

Diria que ela está insegura diante da atriz?

Não sei. Ela insiste, entretanto, em não dar uma resposta convincente para aquela que faz perguntas. Ela prefere não dar essa resposta. Delphine Seyrig, por sua vez, insiste em questionar sua diretora, pedir instruções, maneiras, sentidos e significados. Por que mais demorado? Como fazer aquilo? Saberemos na sequência do vídeo que a pergunta se refere, provavelmente, a um comentário que Akerman teria feito acerca de um modo como a atriz deveria pentear os cabelos numa determinada cena. Uma simples ação de pentear os cabelos.

A atriz é eloquente em suas colocações, fala como nunca imaginei Jeanne Dielman falando. Com provavelmente 43 anos na época, Delphine Seyrig é uma atriz reconhecida. Seu corpo, sua postura, a maneira de se colocar no diálogo são os de uma atriz que mostra acreditar em suas dúvidas e que precisa de respostas para representar sua personagem. Ela não busca as falas escritas de Jeanne Dielman, ela quer os significados dos seus gestos. Vestida como Jeanne Dielman, quem fala é Delphine Seyrig. Ela deseja saber como representar sua personagem — entretanto, essa representação será resultante de outros processos que não somente as respostas às suas perguntas.

A representação também resulta da recusa da diretora em dar respostas, em explicar claramente, especificando maneiras, sentidos e significados.

Sentada, ela conversa olhando Chantal Akerman nos olhos, sem desistir de suas perguntas; fala diretamente, e indicando não ter medo de questionar aquilo que deseja questionar, provocando a diretora, indo atrás de suas respostas.

Respostas de Delphine Seyrig ou de Chantal Akerman?

Talvez ela queira ouvir aquilo que já sabe querer ouvir.

Talvez uma jogue com a insegurança da outra?

Talvez uma jogue na insegurança da outra?

A diretora demora a responder a atriz — que pede a explicação e insiste para que ela procure a explicação. Por isso o silêncio e os barulhos do *set* movimentado tomam o primeiro plano.

Ao ouvir a pergunta, Chantal Akerman ri baixo, dá um sorriso. Abaixa a cabeça enquanto ri. Olha para a câmera, gesticula vagamente, como que pedindo para que a filmagem pare e aquilo não seja gravado. Ideia esquecida, pois não há continuidade em seu gesto para que de fato a câmera seja desligada.

Sua mão direita encosta em sua bochecha esquerda, como se estivesse embaraçada. É um gesto estranho, que parece ensaiado. Poderia, sim, ter pensado nesse gesto, antevisto a imagem que realizaria ao encostar com a mão na bochecha do lado oposto. Ou não. Tanto faz?

CHANTAL AKERMAN

Delphine... (Expirando... O plano segue a alternância das falas).
Acho que não é o caso de estar preparada para fazer alguma coisa, querer fazer algo. É mais uma coisa de pentear, deixar os seus cabelos serem penteados.

(Faz como se penteasse os seus próprios cabelos)

DELPHINE SEYRIG

Mas quando você faz assim não faz muito diferente de mim.

CHANTAL AKERMAN

Acho que é diferente

DELPHINE SEYRIG

Então me mostre. (Tom mais insistente).

O áudio é mesmo ruim, as palavras são difíceis de entender. Teria sido “Delphine” ou “*Le film*” o que Akerman interpôs? Se for “Delphine”, teremos apenas um vocativo, mais uma vez em que ela tenta chamar a atenção da atriz, para convencê-la a abandonar um pouco os seus questionamentos, suavizando a sua necessidade de compreensão. Já se for “*Le film*”, a diretora estaria falando do próprio filme *Jeanne Dielman*? Tentando, por exemplo, explicar o porquê das suas não explicações, da sua *mise-en-scène*. Indicando que o que ela entende como preparação, em seu filme, segue um caminho diferente.

Sobretudo, é Chantal Akerman quem fala mais baixo, esquivando-se dos questionamentos claros de Delphine Seyrig. Mesmo com a dificuldade de compreender totalmente o diálogo, destaco-o no corpo deste texto. Pela intraduzibilidade ou pela adivinhação, pela suposição, pelo suspense, pelo mistério do significado das palavras se dá algum caminho.

(Chantal Akerman pega a escova e mostra como pentear os cabelos).

DELPHINE SEYRIG
Não vejo.

CHANTAL AKERMAN
Estou exagerando.

DELPHINE SEYRIG
Está bem, vou fazer mais rápido. O que você quer mesmo é que ela esteja mais sonhadora?

CHANTAL AKERMAN
Não. Tente agora de um jeito menos brusco.

DELPHINE SEYRIG
(Ensaia como pentear os cabelos).
Foi isso que eu fiz da última vez.

CHANTAL AKERMAN
A última vez foi melhor que a primeira.

DELPHINE SEYRIG
Eu fiz mais devagar.

CHANTAL AKERMAN
O importante é que tenha algo de irregular.

DELPHINE SEYRIG
É isso que não entendo. Às vezes você tem certeza e depois muda.

As frases das duas se acavalam por vezes. A câmera se mexe enquanto o diálogo acontece. Vai para as costas de Delphine Seyrig — e podemos vê-la de frente no espelho, com Chantal Akerman na lateral, mas não em reflexo. Atrás de Delphine Seyrig, no reflexo, há uma escada. Dois elementos muito simbólicos — o espelho e a escada — que, aqui, nada simbolizam. Simbolizam?

O que quer Chantal Akerman quando dirige a atriz?

Pois o que quer Delphine Seyrig é mais evidente.

CHANTAL AKERMAN

Escute. Talvez isso seja verdade. Eu lhe disse. Para mim pode ser assim, mais lento ou mais rápido. Não é um problema.

DELPHINE SEYRIG

Mas não é essa a questão. É que não compreendo.

CHANTAL AKERMAN

Não é sonhadora. É um instante de repouso para ela.

DELPHINE SEYRIG

Isso. Agora você está me dizendo alguma coisa.

Now we're talking.

Now we're talking.

CHANTAL AKERMAN

Você viu antes. Eu marquei no roteiro que ela se tranca no quarto.

DELPHINE SEYRIG

Mas isso não diz nada.

CHANTAL AKERMAN

Um tempo somente para ela.

DELPHINE SEYRIG

Se você me diz que é um momento em que ela descansa, tudo bem. Isso é uma outra coisa. Quando eu digo que ela sonha, é isso. É a sua energia, sua própria paz. Isso me diz alguma coisa. Você vê que quando você quer explicar você consegue. É que você não quer explicar. Bem, a sua própria paz.

O diálogo continua. Há um corte. Esse corte diz que é um corte, não tenta ser sutil, imperceptível. Se tentou, não conseguiu.

Provavelmente não tentou.

Delphine Seyrig usa uma expressão em inglês que enfatiza seu posicionamento. Para ela, a conversa com Chantal Akerman só deslanchou naquele momento: “*now we're talking*”. Sim, na verdade as duas já conversavam há algum tempo, mas só naquele momento a atriz aponta ter entendido o que se passava como uma conversa: sua interlocutora só passou a responder depois de ter dito aquilo que quem fazia as perguntas desejava ouvir.

A direção demandada por Delphine Seyrig, na verdade, já estava lá.

O que você precisa saber para representar um personagem?

Chantal Akerman se negava, recusava-se a dar essa direção talvez exatamente por saber que ela já estava lá — e que o caminho que ela, diretora, desejava para o seu colocar em cena, era outro. Quando um filme é realizado, ele é realizado junto de todos os filmes que já existiram ou que existirão. Mesmo que não os considere, esses filmes fazem parte do filme que você realiza.

CHANTAL AKERMAN

Imagine isto. Imagine que você terminou de tirar a maquiagem. Vai tranquilamente pentear os cabelos antes de ir dormir.

DELPHINE SEYRIG

Mas isso não diz nada dela. Isso você disse antes. Você entende? Eu entendi o que você quer.

CHANTAL AKERMAN

Então, que bom.
(Ri alto).

Pessoas pelo *set* filmadas pela câmera. Uma mulher que acredito ser quem prepara os cabelos, a maquiagem e talvez as roupas de Jeanne Dielman em quadro junto da atriz. Aparece, também, como já disse, uma escada. Chantal Akerman ri novamente — agora alto — e olha para a câmera, meio de soslaio, de frente para Delphine Seyrig. Isso deixa pensar que a diretora agora sabe como responder ao mesmo tempo à atriz e à câmera. Ela entendeu como reagir de alguma maneira — e sua risada afasta: Delphine Seyrig, a câmera, a gente. A risada é resposta, afastamento. Resposta que é falta de resposta suficiente para quem pergunta.

Quem observa? Que resposta é a resposta do riso alto a quem observa pela imagem e pelo som gravados nos aparelhos que as acompanham? O riso alto é uma direção em várias direções.

Com o riso alto, a diretora gravada no *making of* de um de seus filmes também responde a mim, pessoa que escreve a partir daquilo que vê e que ouve dela décadas depois. Talvez um “chega” para mim e para Delphine Seyrig; também um

“continue”, na medida que atinge os lugares da frustração, do desejo. Eu queria que ela, Chantal Akerman, explicasse um pouco mais — mas também não queria. Queria entender melhor o seu trabalho: afinal, meu trabalho não existe sem o dela.

É um lugar ambíguo o lugar da investigação sobre seu cinema, do estudo acerca de seu trabalho. Constantemente tocado pela interpretação, surgem várias perguntas. Até onde ir? Quando parar? Como ir? Deveria voltar? A interpretação não é ruim, a importância está em evitar um excesso que nos deixe apegados somente ao que ela mostra.

DELPHINE SEYRIG

Eu entendo. Ela tem prazer com isso.

CHANTAL AKERMAN

A minha primeira ideia, que eu achei exagerada, era um outro personagem. De manhã, ela usaria um outro penhoar. E de noite usaria um penhoar que não era conveniente para a personagem. No fim achei que isso não iria dar certo, era demais. Você se trancou no quarto. E vai vestir um robe que não combina com você. Isso tudo eu tirei.

(Novamente, a atriz utilizará a expressão em inglês)

DELPHINE SEYRIG

Ah, *now you're talking*.

Como você quer que eu represente se eu não sei os segredos dela? Não, mas é verdade, Chantal.

CHANTAL AKERMAN

Agora eu me esqueci por que te disse isso. Mas eu tenho uma imagem.

DELPHINE SEYRIG

Mas procure.

Se você refletir, você vai encontrar.

Se você solta uma palavra, alguma coisa.

A última fala de Delphine Seyrig, nesse trecho, é como o refrão de uma música na cabeça-corpo: que guia uma criança no escuro de um quarto: como o ritornelo de Gilles Deleuze e de Félix Guattari (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 122). Na tensão da atriz que tenta saber mais da personagem, desvendá-la, encontrar seus segredos — e da diretora que preferia não dizer nada além do que já disse. Ou do que talvez não tenha dito. “Delphine” ou “*Le film*”, ainda não tenho certeza da resposta àquela dúvida.

Todo esse pequeno filme se condensa na última fala da atriz e essas três linhas se transformam na canção de onde surge este projeto, esta pesquisa. Toda essa canção é um trabalho. Ela é estudo, prática, pensamento.

Mas procure.

Se você refletir, você vai encontrar.

Se você solta uma palavra, alguma coisa.

Essa última fala de Delphine Seyrig vale tanto para ela quanto para Chantal Akerman. Assim como para mim ou para você. Quem lê e quem escreve: isso não se separa. Ela é uma reação à liberdade estranha do *set* de filmagem do filme a ser realizado. Uma reação ao projeto, à proposta de como encenar trazida por Chantal Akerman.

No limite entre querer dizer e querer não dizer; entre poder dizer e não poder dizer. O silêncio. Todavia, sobretudo, desejando a interlocução. A imagem da catástrofe anunciada, uma tragédia de idas e de vindas na dificuldade. A dificuldade é cara, buscada, nunca impedida. A dificuldade de estar nesse limite, de procurar o limite da interlocução é guia. Ela diz algo e nós fazemos um inventário que se enlaça nisso.

Perto da morte de Seyrig, Akerman e sua parceira – a violoncelista Sonia Wieder-Atherton – visitam-na:

Ela disse com dificuldade: em três dias eu estarei melhor.
Sonia e eu, nós tínhamos uma vontade terrível de acreditar nela.
(AKERMAN, 2004, p. 86)

O desenlace (é como os espíritos se referem à morte) também é um motivo aqui, sublinho. Na medida da vida, da forma de vidas possíveis e impossíveis. Como descrever uma vida? Só pentear os cabelos já fala desse desenlace que segue a vida. Os gestos dessa vida. Chantal Akerman e Delphine Seyrig continuariam amigas próximas até a morte da atriz em 1990. A diretora morreria quase 15 anos depois, no mesmo mês, 10 dias antes.

O que destaco em tudo isso: como e por que descrever um pedaço de vida? Um pentear de cabelos? Uma conversa entre uma atriz e uma diretora? Um *making of*? Ajuda com essas perguntas um outro estranho fragmento de conversa, que também surpreendo aqui no meio do percurso:

Eu: Descrição podíamos falar de descrição

E: Qual a diferença entre um vulcão e um porquinho-da-índia não é uma descrição por que é como é é que é uma descrição

Eu: Suponho que fala da forma e quanto ao conteúdo

E: Não há diferença

Eu: E quanto ao seu herói Gerião

E: Exactamente é vermelho disso gosto e há uma ligação entre a geologia e a personagem

Eu: Que ligação é essa

E: Tenho pensado nisso frequentemente

Eu: Identidade memória eternidade os seus temas constantes

E: E de que forma a mágoa é vermelha e se é

(CARSON, 1998, p. 149)

Essa conversa, com essa exata falta de sinais de pontuação, trava-se nas páginas de *Autobiography Of Red: A Novel In Verse*: livro em que a poeta Anne Carson se volta para o poeta Estesícoro de Hímera – aquele que, na Grécia arcaica, recontou a luta entre o herói Hércules e o monstro Gerião. Um monstro vermelho, dono de um cobiçado gado vermelho, habitante de uma terra vermelha. Gerião também tem um cachorro: vermelho. Estesícoro reconta a história, mas agora do ponto de vista de Gerião: “[s]e Estesícoro tivesse sido um poeta mais convencional talvez tivesse tomado o ponto de vista de Hércules e cristalizado uma história emocionante sobre a vitória da cultura sobre a monstruosidade” (CARSON, 1998, p. 6).

Estesícoro escapa de ser um poeta mais convencional – e Carson responde a esse poeta do monstruoso e à sua *Gerioneida* com um livro híbrido, que inclui: um ensaio, uma tradução, um romance passado nos tempos de hoje e, por fim, uma

entrevista feita por um certo “Eu” com um certo “E” – no original, “I” (O narrador? Um *interviewer* qualquer? Um olho, *I* homônimo de *eye*?); e “S”, de Stesichorus – mas também de “Stein”, outra voz que baliza o livro de Carson desde o início: “Estesícoro surgiu depois de Homero e antes de Gertrude Stein, um intervalo difícil para um poeta” (CARSON, 1998, p. 3).

Gerião, o protagonista do romance de Carson trazido de Estesícoro, é descrito na sua ligação aos vulcões; e ele também pode ser uma cor, o vermelho: um substantivo ao mesmo tempo que um adjetivo (CARSON, 1998, p. 4). Gerião, em Estesícoro, é um monstro vermelho que será morto por Hércules. Mas Hércules não mata somente Gerião, mata junto dele o seu cachorro, que também é vermelho. Por que mata o cachorro? Não se sabe. Em Carson, Gerião é um jovem que se apaixonará por esse Hércules (seu algoz? Não exatamente).



Fico imaginando o cachorro do Gerião de Estesícoro, que some na vida do Gerião de Anne Carson.

O jovem Gerião de Carson, com suas asas de monstro escondidas por debaixo da camisa, indo para a universidade, escrevendo a sua autobiografia em fotos, em esculturas de materiais diversos: na sofisticação e no inusitado da novela em versos que leio e que revisito constantemente. Gerião se apaixonou, fez intercâmbio, envolve-se num triângulo amoroso com outros dois rapazes – Hércules, que o

reencontra de surpresa em Buenos Aires depois de anos sem qualquer contato; e *Ancash*, o namorado de Héracles na ocasião. Eles estão numa jornada pela América Latina em que documentam os sons de vulcões, tentando gravar o mais perto possível da lava, e convidam Gerião para acompanhá-los.

Anne Carson me fez reencontrar o *queer* da adolescência — da dificuldade amorosa homossexual, da vulnerabilidade, da melancolia, da solidão, do desejo misturado ao estudo que é conhecer o mundo saindo da cidade do interior nos anos 1990-2000 (*Rupaul's Drag Race* ainda não fazia sucesso no *mainstream*). A insegurança e os afetos que envolvem isso tudo: Héracles e a filosofia, no texto de Carson, acabam por atrair ainda mais Gerião para o mundo, por levá-lo até a cratera do vulcão numa terra distante. Esse vulcão é um velho conhecido de Gerião, não é um estranho; mesmo que ele só o tenha encontrado mais para frente na história, o personagem já carregava consigo a sua geologia. Gerião “é vermelho disso gosto” (CARSON, 1998, p. 149).

Autobiography Of Red deu origem a um filme que realizei em 2017, animado pelas perplexidades e pelos achados que conduziam e que conduzem esta pesquisa em torno das forças da descrição. De título *Rosegarden Dreams*, esse filme tenta descrever um Gerião. Em meio a isso, 2017 já havia sido um ano difícil; ainda viria 2018, no entanto; e depois mais: ainda 2019 e agora 2020. A imagem de Gerião: ela foi encontrada numa escultura feita por um amigo e artista plástico chamado Arthur Chaves. Quando a vi em sua exposição, a escultura se transformou no personagem, caminhava pelo vermelho. Ela não era um garoto, mas um monstro na imaginação de um garoto. Uma imaginação feita da sua própria carne vermelha.

Tentei descrever assim: <https://vimeo.com/243033276>.



6 Descrever uma minha a vida (e a morte): parte 2

A cena do episódio anterior: Delphine Seyrig insiste, diz que não tem o suficiente, que precisa de mais explicações. Ela quer saber os segredos de Jeanne Dielman. Chantal Akerman não quer contar.

Na insistência de Delphine Seyrig e na recusa de Chantal Akerman, a entrevista de Anne Carson ressoa pela descrição: “Qual a diferença entre um vulcão e um porquinho-da-índia não é uma descrição por que é como é é que é uma descrição” (CARSON, 1998, p. 149).

“Por que é como é”: o “como”, ali entre um e outro “é”. Verbos *ser* de uma e de outra coisa: no meio delas, um comum. Entre Seyrig e Akerman, o valor não está na diferença das duas, mas no que se passa em comum entre elas. No jogo possibilitado por esse comum. O que se passa em comum entre um vulcão e um porquinho-da-índia? Entre esses dois nomes.

Isso indica um trabalho da ordem da frase, não apenas do nome – o substantivo também é adjetivo; e diríamos até que é também verbo. Toda palavra de uma classe é já de todas as classes – e, sobretudo, já é *frase*: pois sempre que acontece é na vida, no comum, não no dicionário; pelo menos não num dicionário que não esteja nas mãos ou sob os olhos de alguém. É um pouco como disse uma vez Ernest Fenollosa (1998) sobre as maravilhas da língua chinesa, da mobilidade e da genealogia das suas palavras, da sua superioridade poética:

[N]ão se trata de algo que não é nem substantivo nem adjetivo nem verbo, mas sim de algo que é tudo isso ao mesmo tempo e em todas as ocasiões, [pois, ele insiste e eu abraço a sua insistência] um nome verdadeiro, uma coisa isolada, não existe na Natureza (...) [as coisas são apenas] pontos de encontro de

ações, cortes transversais em ações, instantâneos (...) [só apreendemos] as coisas em movimento, o movimento nas coisas.
(FENOLLOSA, 1998, p. 123, p. 116)

Mais: ele diz, ao som do que acabamos escutar em Anne Carson, que as metáforas – como podemos chamar as palavras na poesia e nos ideogramas chineses, no caso da pesquisa de Fenollosa – vêm das relações e dos processos da Natureza: elas, as metáforas, “foram se superpondo em camadas quase geológicas” (1998, p. 128). Estamos na literalidade do mundo. A poesia que existe nos fatos. No concreto das rochas magmáticas.

É também um pouco como aquele riso alto de Chantal Akerman: uma direção em muitas direções. Jeanne Dielman não é somente o *nome* Jeanne Dielman: ela é todo um conjunto de direções que interage, de descrições possíveis no mundo, daquilo que se passou naquele *set* e não se deixa pacificar. Ela é a insistência de Delphine Seyrig e a recusa de Chantal Akerman. Jeanne Dielman é *frase*: adjetivo, nome, verbo tudo ao mesmo tempo e em todas as ocasiões – não existe como uma coisa isolada, mas funciona como um ponto de encontro de ações (as coisas no movimento, o movimento nas coisas).

Vermelho é uma cor no mundo, mas também é um personagem, o protagonista de quem é feita a autobiografia que dá título ao livro de Carson. Descrever o mundo é também estar aberto para descrever personagens que se formam de maneiras estranhas, considerando outras maneiras possíveis de realização de um personagem. Cabe descrever no lugar de explicar.

Descrever isso tudo que não é nome, que é frase, mas que pode enfim ser ainda, num sentido prosaico e nem por isso menos importante, um nome de *alguém*, de alguma coisa que tem uma autobiografia, que faz a sua própria autobiografia. Parece confuso, mas é, parece, algo ousado, que permite buscarmos personagens que são menos sujeito e mais predicado; personagens descritos num conjunto volátil de ligações, de fatos no mundo.

Noutra entrevista — desta vez dada por ela mesma a um pesquisador chamado John D’Agata e realizada pouco antes da publicação de *Autobiography Of Red* —, Anne

Carson diz o seguinte:

D'Agata: E quanto ao elemento autobiográfico na sua escrita? Até que ponto esse seu “eu” deve ser tomado como autobiográfico pelos leitores?

Carson: Apenas uma parte dos fatos no mundo. Você sabe, assim como eu sou um conjunto de fatos, o rio é outro conjunto de fatos, esses degraus são outro conjunto — trata-se apenas de usá-los de alguma maneira democrática. Não sei o quão autobiográfica eu sou.

(CARSON; D'AGATA, 1997, p. 18)

Então o rio também poderia ser um personagem, ter sua autobiografia. O mesmo para os degraus, para mim e para você. Eles são conjuntos de fatos no mundo. Podemos descrever suas ligações, colocá-las em cena, fazer uma trama disso, sublinhar os diálogos.

Oswald de Andrade dirá na primeira frase do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*: “A poesia existe nos fatos”. Também Ludwig Wittgenstein, no *Tractatus Logico-philosophicus*, abre com:

1 O mundo é tudo o que é o caso.

1.1 O mundo é a totalidade de fatos, não de coisas.

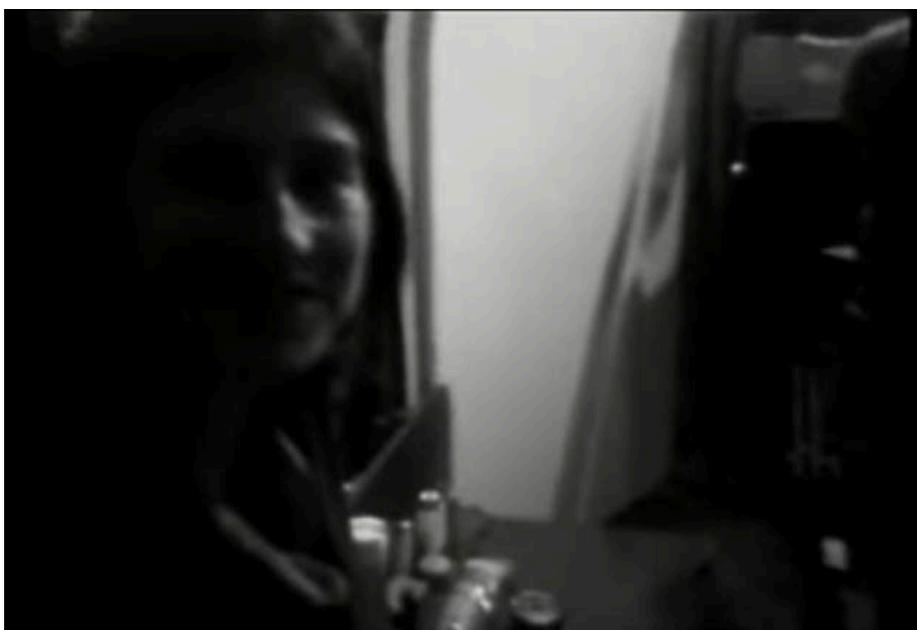
A estratégia de Chantal Akerman pode ser falha (não é), lacônica ou até insegura diante da atriz que não deixa de perguntar: todavia, nessa estratégia, ela diz o que importa em sua direção, mira no conjunto (nunca total) de fatos no mundo. O que importa é *não deixar de fazer*, acredito.

O imperativo *não deixar de fazer* parece concentrar a importância da *mise-en-scène* proposta pela diretora de 25 anos. Assim ela deseja colocar sua atriz em cena. Menos o que sente ou o que pensa Jeanne Dielman e mais os gestos, aquilo que faz Jeanne Dielman. E, naquilo que faz Jeanne Dielman, aquilo que sente e que pensa Delphine Seyrig.

Isso seria um abandono do roteiro?

Não. Isso seria uma outra possibilidade de texto, de representar uma personagem.

As duas escrevem juntas a personagem na dificuldade do *set*, no limiar das palavras, entre o dizer e o não dizer, no gesto, no que é feito para a câmera. Talvez se trate de uma “decriação”, um paradoxo entre representar e não representar, de um sujeito/personagem que deixa de ser sujeito para ser texto, evento, mas que ainda passa pelo sujeito/personagem, que ainda representa. A “decriação”, nos termos propostos por Anne Carson, “é um desfazer da criatura na gente — da criatura fechada em si (*self*) e definida no si. Mas para desfazer o si é preciso se mover pelo si, pelo canto mais íntimo da sua definição. Nós não temos nenhum outro lugar por onde começar” (CARSON, 2006, p. 179).



Chantal Akerman, ao longo do texto que escreveu para o catálogo da exposição *Autoportrait En Cinéaste* (2004), comenta, como Anne Carson, o elemento autobiográfico em seus filmes:

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, 2004, p. 30)

Aqui, o que proponho como hipótese é que — pela descrição enquanto um operador artístico e teórico — a “autobiografia reinventada”, o manejo dos conjuntos de fatos no mundo, as autobiografias possíveis e impossíveis, são maneiras de escrever textos: de dirigir atores, de fazer cenas, de montar filmes, de surgirem personagens, de inscrição. A descrição, tensa diante da explicação, premiada pelo desejo da explicação, abre um caminho. Um caminho de trabalho tão caro a esta investigação preocupada em abrir caminhos. Por abrir caminhos não entendo, no entanto, dar lastro (para mim? para os outros?) a percursos que levem de um lugar predeterminado a um destino igualmente antecipado.

Descrever é escrever é inscrever é vincular-se.

Aproximo o *descrever-inscrever-vincular-se* ao pensamento de Roland Barthes sobre a fotografia em *A Câmara Clara*:

A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim,

que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar com os raios retardados de uma estrela. Uma espécie de vínculo umbilical liga a meu olhar o corpo da coisa fotografada: a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que partilho com aquele ou aquela que foi fotografado.

(BARTHES, 1984, p. 121)

Um comum entre o corpo fotografado e o olhar do observador é a luz. Na luz, passa uma história, um vínculo que acontece num presente, em direção a um futuro, tornando-se já um passado. Ao vermos no filme *Jeanne Dielman* pentear os cabelos, chegamos ao corpo de Delphine Seyrig, dividimos com ela um naco de vida. Por esse simples gesto que Chantal Akerman tentou descrever junto de sua atriz, na tensão do trabalho conjunto, há um tipo de imortalidade. Seyrig se vincula à Jeanne Dielman, num elo tão forte, que Akerman diz:

Você nunca saberá o que se passa em sua mente e em seu coração. Eu também não sei. Não é um segredo de *Jeanne Dielman*, é um segredo de Delphine Seyrig.

(AKERMAN *apud* MARGULIES, 2016, p.176)

Se a insistência da explicação tem abrigo na fala de Delphine Seyrig, ela não está sozinha. Nós também cantamos com ela. É um impulso que nos faz querer entender melhor, entender mais, preencher os buracos. Ir pelos vínculos.

O desejo de explicar existe tanto quanto o desejo de permanecer em silêncio? Debato-me no questionamento de que, mesmo em silêncio, ainda explicamos; o silêncio de não dizer não impede que se faça calado. É o que pode acontecer na sala de cinema. Menos aos domingos, quando elas estão cheias e as pessoas não se incomodam em atrapalhar as outras comentando o filme em voz alta.

Descrever vem como um caminho: é um ato entre incontáveis outros, com incontáveis valores e efeitos. Entre eles, o que mais me atrai: desinchar, abrir passagens que a ânsia do explicar interdita. Wittgenstein diz: “toda *explicação* deve desaparecer e ser substituída apenas por descrição” (*IF*, §109). Ocorre que a descrição, aqui, não é o resultado de uma observação feita supostamente “de cima” ou “de fora”. Descrever é um ato: um lance no jogo da linguagem. Capaz, logo, de mudar o jogo? O jogo está sempre mudando, às vezes imperceptivelmente.

Tens de levar em conta que o jogo de linguagem é, por assim dizer, algo imprevisível. Quero dizer: ele não é fundamento. Não é razoável (ou despropositado).

Ele está aí – como a nossa vida.

(WITTGENSTEIN, *Da certeza*, §559)

Fui ao trabalho de Chantal Akerman pois a proposta do seu cinema tem lugar entre literal e metafórico, entre documentário e ficção. Num real de ficção insurgente. Escolhi descrever o que é visto e ouvido no lugar de explicar seus filmes. Deter o estudo naquilo que (em estudos fílmicos) é tido como um mero primeiro passo. Primeiro descrever para em seguida ir ao ponto, ao que tem valor: explicar. A tarefa deste estudo se passa toda nesse primeiro passo; sublinhando o que a descrição opera: inscrições e vínculos.

Encontro, aqui, uma coincidência de ritmos ao imaginar o inquieto Ludwig Wittgenstein virando, indignado, as páginas de *O Ramo de Ouro*, um famoso tratado do antropólogo escocês Sir James George Frazer. Pois Frazer não se deteve diante das vidas estranhas que pesquisou – como eu gostaria de me deter diante das igualmente estranhas vidas que emergem no/do/com o cinema Chantal Akerman.

Não. Frazer precipitou-se, interpretou-as e explicou-as, mediu-as com as nossas régulas: “[a] apresentação que faz Frazer das concepções mágicas e religiosas dos homens é insatisfatória: ela faz com que essas concepções apareçam como *erros*” (WITTGENSTEIN, 2007, p. 193).

Wittgenstein não se conforma:

Frazer não consegue pensar em nenhum sacerdote que não seja, fundamentalmente, um pároco inglês do nosso tempo, com toda a sua estupidez e debilidade.

(WITTGENSTEIN, 2007, p. 196)

Frazer seria capaz de acreditar que um selvagem morre por *equivoco*.

(WITTGENSTEIN, 2007, p. 199)

Deter-se diante de uma vida estranha é uma atitude que está ligada ao imperativo wittgensteiniano de conter a “ânsia de generalidade” (*The Blue and Brown Books*, p.

47). E isso, por sua vez, se liga a uma disposição de renunciar à *explicação* em benefício da *descrição*. Sobre os atos e rituais que Frazer vê como erros ou equívocos (*explicáveis* segundo uma linha que dispõe os selvagens em estágio de progresso epistemológico anterior mas direcionado ao nosso próprio), Wittgenstein diz

Num símbolo religioso não está posta nenhuma *opinião* como fundamento.

E só à opinião corresponde o erro.

(...)

Poder-se-ia dizer: este e este acontecimento se realizaram; ri, se podes.

(WITTGENSTEIN, 2007, p. 195)

Sobre uma opinião podemos dizer: está errada. Mas sobre uma vida? Morreu por *equivoco* o “selvagem” que viveu assim e assim, que fez isso e aquilo? Ri, se podes.

“Os homens estão de acordo na linguagem”, indica Wittgenstein em outro lugar: “não é um acordo de opiniões mas de formas de vida” (*IF*, §241). Também na nossa linguagem (ocidental?) “está assentada toda uma mitologia” (WITTGENSTEIN, 2007, p. 202). Também para a nossa mitologia se pode dizer: não é questão de opinião, mas de forma de vida. Num choque entre mitologias, a ânsia de generalizar e de explicar deve, para Wittgenstein, ceder: “[a]qui só se pode descrever e dizer: assim é a vida humana” (WITTGENSTEIN, 2007, p. 194).

Só se pode descrever. Poderíamos então achar que é pouco: “só se pode isso” é uma expressão que tende a disparar outra: “mas infelizmente não se pode aquilo”. Entretanto, a força do pensamento de Wittgenstein não está tanto num “contente-se com o que se pode ter”. Não está (apenas), por exemplo, na (hoje já tão cansada) crítica às ambições universalistas da metafísica. Está mais, talvez, num “veja o que se perde” – veja o que se perde, por exemplo, num encontro com o estranho, se o que domina é a vontade de explicar. “A explicação é, comparada com a impressão que a descrição nos causa, demasiado insegura.” (WITTGENSTEIN, 2007, p. 194)

Em *As Observações Sobre O Ramo de Ouro de Frazer*, junto às críticas do filósofo

contra furor explicativo do antropólogo, está talvez um desejo de tornar sensíveis outras possibilidades. Possibilidades (surpreendentemente) *menos inseguras*: ligadas ao descrever. Suas provocações do desacordo, que Wittgenstein escreve ali sob a forma (típica) de um caderno de *anotações*, parecem portanto fazer parte de uma preparação sensível, não apenas de um discurso crítico. Talvez se aproximem de uma propedêutica indisciplinada. Eis alguns desses momentos:

Eu tenho que mergulhar repetidamente na água da dúvida.
(WITTGENSTEIN, 2007, p. 192)

Se alguém coloca aquele relato do rei-sacerdote de Nemi junto com a expressão *a majestade da morte*, vê então que ambos são um só.
(WITTGENSTEIN, 2007, p. 194)

Toda explicação já é uma hipótese. (...) Para quem, no entanto, porventura esteja intranquilo com relação ao amor, uma explicação hipotética é de pouca ajuda. – Ela não vai tranquilizá-lo.
(WITTGENSTEIN, 2007, p. 195)

O entorno de um modo de agir.
(WITTGENSTEIN, 2007, p. 209)

Vejo um paralelo entre a impaciência e a precipitação de Frazer e a impaciência e a precipitação de tantos dos espectadores que se irritam com as vidas monótonas e descontínuas que emergem com os filmes de Chantal Akerman. Descrever os “selvagens”, descrever os filmes: estar atento ao entorno de um modo de agir, respeitar a majestade da morte, e a do amor, mergulhar repetidamente na água da dúvida.

Retomando a autobiografia reinventada, é o caso de enfatizar, neste processo, a reinvenção como experimentação na vida, no mundo. E a vida e o mundo como o lugar, ou os lugares, da descrição — esse ato no jogo, de dentro do jogo, na materialidade do texto, nos fatos, dos fatos. A proposta da descrição enquanto um operador, um disparador teórico e artístico, é a de sensibilizar e a de se abrir para experimentações: as maneiras como lemos e como escrevemos.

Não tenho de modo algum certeza de desejar mais a continuação do meu trabalho por outros do que uma mudança no modo de vida das pessoas, que tornasse supérfluos todos esses problemas (por esta razão nunca poderia fundar uma escola).
(WITTGENSTEIN, *Cultura e Valor*, p. 61e)

Nesse caminho, as forças da descrição são uma medida da vida. Medida, rasura. Talvez vida e mundo não sejam *os lugares* da descrição. Talvez vida e mundo *estejam*, de fato, descrevendo – inscrevendo, vinculando-se – ativamente. Precisamos lidar com isso.

Forças da descrição que observo também quando Wittgenstein fala, por exemplo, no prefácio de suas *Investigações Filosóficas*, que seu livro é apenas um álbum, anotações filosóficas ou mesmo uma porção de esboços de paisagens nascidos de longas e confusas viagens exploratórias, em várias direções, pelo domínio do pensamento. Álbum de imagens mais que álbum de música? Wittgenstein parte de um princípio que mostra ser a natureza da sua investigação: várias direções ao invés de uma direção. Há uma espécie de ausência, inacabamento constante e inesgotável presente em seu caminhar. As imagens caem; velho e cheio de buracos vazios, um álbum não precisa ter fim, pode estar em constante manuseio de tirar e de por, é feito de agrupamentos e resultados provisórios. Uma coleção de momentos.

Nós herdamos um álbum de imagens de alguém que morreu; pegamos em seu apartamento que vai ser vendido e levamos para casa.

Ausência de certeza, relutância, inacabamento, frustração ou insuficiência: uma maneira de estar no mundo, de responder aos fatos do mundo, de representar pelas frases de um texto teórico. Wittgenstein propõe pensar e seguir por um trajeto de exploração não muito bem delimitado, no qual lhe cabem tentativas. E muita experimentação. Sobre suas investigações, ele escreve mais um pouco nesse prefácio com data de janeiro de 1945:

Entrego-as à publicação com sentimentos duvidosos. Não é impossível, mas na verdade não é provável que este trabalho — na sua pobreza e nas trevas desta época — deva estar destinado a lançar luz num ou noutro cérebro.

Não desejaria, com minha obra, poupar aos outros o trabalho de pensar, mas sim, se for possível, estimular alguém a pensar por si próprio.

Gostaria realmente de ter produzido um bom livro. Tal não se realizou; mas passou-se o momento em que poderia tê-lo corrigido.

(WITTGENSTEIN, *Prefácio IF*)

O Wittgenstein inscrito no prefácio de seu livro quebra a autoridade do filósofo de explicar e fazer entender o mundo todo claramente, hierarquicamente, aos seus alunos. O que ele faz em seu texto, acredito, tem como estratégia provocar oportunidades para que ocorram eventos, acontecimentos, existências no mundo de que faz parte. Outros momentos nesse álbum de paisagens de uma vida.

Anne Carson aponta:

Nós precisamos da história para permanecermos comuns.

(CARSON, 2006, p. 180)

É possível responder ao mundo e fazer existirem outros mundos, dar notícias de um mundo desejante? Talvez pelo comum, por uma história compartilhada. Decriando os sujeitos-autores cheios de certeza em favor dos eventos, portanto. Como se estivéssemos mesmo a ver esse álbum de paisagens juntos, mexendo nos vínculos, passando cada página e conversando; descrevendo. Profetizamos um possível e um impossível, deixando as vias das respostas abertas, em favor das incertezas, das contra-eficiências, dos inacabamentos: dando ênfase às sensibilidades, às disponibilidades, aos espantos. Ao que não está, mas que também está. O exato no inexato e vice-versa. Inventariamos as forças das inscrições e dos vínculos.



Chantal Akerman se coloca em cena constantemente — seu corpo, mas também o que se espraia dele: suas cartas, seus telefonemas, suas ligações por *Skype*. Pela

internet, por exemplo, ela conversa com a sua mãe em *No Home Movie* (2015), seu último filme, e lhe diz que não há mais distância nesse mundo (ou entre a vida e a morte?). Alguns talvez quisessem interpretar em excesso o fato de ela estar em cena. Penso, todavia, que a sua ação vem do desejo de fazer seu filme a qualquer custo, diante da dificuldade de fazer um filme; ou da dificuldade de, no caso de *Je, Tu, Il, Elle* (1974), encontrar uma atriz melhor que ela própria para se expor ao seu desejo de encenação.

Ao mesmo tempo, a diretora explicita (no literal da sua presença) que ela está no jogo. Colocando em cena quem coloca em cena. Colocando em jogo quem coloca em jogo. E se Rosalind Krauss fala, em “Vídeo, a estética do narcisismo” (KRAUSS, 2008, p. 145), que a própria imagem do realizador ou da realizadora talvez fosse “uma condição implícita à totalidade do gênero” da video-arte, seria possível ultrapassar o caminho do sujeito, não se ater a ele ou à sua expressão, “decriá-lo”? Para poder, então, abrir espaços para outros possíveis — na forma da arte, na vida, no mundo. Pensar pelo caminho do evento no lugar do sujeito? Tensionando os limites de como é possível escrever e se inscrever num engajamento ou comprometimento; como descreve Wittgenstein, nesta luta:

Estamos lutando com a linguagem. Estamos comprometidos numa luta com a linguagem.

(WITTGENSTEIN, *CV*, p. 11)

E é ele quem destaca também que “imaginar uma linguagem é imaginar uma forma de vida” (WITTGENSTEIN, *IF*, §19). Uma forma de vida com a qual estamos constantemente em luta; comprometidos numa luta que é com a linguagem? Sim, a linguagem está aí, atrapalhada, embrenhada conosco.

Questão de sobrevivência: a linguagem não é ferramenta ou instrumento simplesmente: é, a um só tempo, o espaço da luta, o objeto da luta, a própria luta.

Sigamos pela escada de Wittgenstein — Terry Eagleton a chama, num texto presente em seu roteiro para o filme de Derek Jarman, de um “mecanismo de auto-destruição” (EAGLETON, 1993, p. 6). Enigmática, metafórica? Essa escada encerra o *Tractatus Logico-philosophicus*:

Minhas proposições se elucidam do seguinte modo: quem me entende, por fim as reconhecerá como absurdas, quando graças a elas — por elas — tiver escalado para além delas. (É preciso por assim dizer jogar fora a escada depois de ter subido por ela.)
(WITTGENSTEIN, *TLP*, §6.54)

A escada é um operador – como venho tentando montar um no conceito de descrição. Um operador de insuficiência, de recusa, de resistência, de retomada, de re-leitura no texto-pensamento. Como “mecanismo de auto-destruição”, Wittgenstein oferece ao fim de seu livro uma proposta filosófica crítica, anti-hegemônica, não expansionista e, arrisco, anti-colonial. Sua linguagem é a da matéria concreta, *jogada* — e não tem a abstração enquanto valor oportuno de dominação.

O filósofo não quer colonizar quem o encontra, expandir-se por entre eles, dominar suas mentes e seus corpos a partir de conceitos abstratos. Seu desejo não parece ser esse; pelo contrário: o risco é outro, tem como objetivo, acredito, o de deixar seus leitores livres em estudo, numa liberdade desconcertante após tudo o que leram. Eles estão transformados, mexidos, diferentes depois do livro? E agora? Cabe seguir carregando a leitura, escrevendo com o que se carrega.

Mudar a vida, não fundar uma escola. No próprio texto, entre as barreiras movediças de forma e de conteúdo, Wittgenstein se expõe e opera a filosofia que estuda; dá a quem o lê caminhos diversos de escolha sem autoritarismo. A escada, por mais metafórica que seja, age no literal do pensamento: na luz do cérebro: *pensamento-corpo-carne-vermelha*.

7

Chantal Akerman par Chantal Akerman

Primeira Tentativa de
descrição, de todos.
A 'origem' deste projeto.
Primeiro texto realizado.
Teve publicação em 2017;
ou em 2018?

~~Primeira tentativa de descrição, de todos. A origem deste projeto. Este foi o primeiro texto realizado nesta investigação e teve a sorte de ser publicado. Tentei descrever, no fôlego sem teorias ou noções, no exercício do descrever pelo descrever. Uma pedrada palavrosa: como se caminhasse por um terreno arenoso, seco, em pleno sol: desconfortável, um deserto. Bem duro mas também difícil de segurar. Escorrega pelas mãos como o tempo. Um gesto radical para gerar uma investigação: para buscar algo que não sabemos o quê ou se é realmente encontrável. No quê acarreta? Uma forma, um espanto? A forma de espantos? Escrevo de dentro, no meio: diante de um filme novo da cineasta que ao mesmo tempo é uma retrospectiva, que descreve na sua montagem a sua carreira: *Chantal Akerman par Chantal Akerman* (1997).~~

~~Como saber o que é suficiente e o que é insuficiente? E levar a sério os dois~~

“A tensão é um problema. Ela deve ir embora”, Akerman diz (já tensionando tudo o que pensei sobre o seu trabalho; e essa tensão não vai mesmo embora, não se pacifica: logo, precisamos viver com o problema. Eu não desisto dela, e tampouco acho que a cineasta desista.). A sala de um apartamento: e eu consigo pensar que é a sala do apartamento onde mora Chantal Akerman. Mas também é um lugar de trabalho. Há um cachorro, uma mesinha, o piso é de madeira. Ao fundo, cortinas e duas janelas, uma de frente para a câmera (por onde consigo ver o prédio vizinho) e uma janela na esquerda, tapada pela cortina; dela só vejo a claridade. Na parede da esquerda, há um computador sobre uma mesa. Todas as cadeiras são pretas. Na parede de frente para a câmera, também uma mesa com um computador, além de um abajur de trabalho. O cachorro é peludo, de porte médio, impressiona pela maneira calma que anda pela sala e por não conseguir ver seu rosto muito bem devido aos pelos.

Chantal Akerman entra na sala. Ela veste um sapato preto, uma calça preta, uma

blusa branca listrada de preto e um paletó preto. Ela se senta, cruza as pernas, pega um cigarro. A cadeira range um pouco no tempo entre ela se acomodar e começar a falar. Quando ela pega o cigarro, suas mãos se colocam de um jeito estranho, bonito, e o cachorro a olha — e ela olha para a câmera (ou para mim, para a gente).

Ela conta como decidiu realizar este filme.

*O que sempre condizimos fazer é quebrar os mandamentos. É a base do novo canivete.
Volta em Moshe and Aron*

Cinema das vacas magras, do nada que se tem a dizer, na e a partir de Bruxelas, da filha judia, do segundo mandamento (“Não farás para ti ídolo”). Fazer filmes e a dificuldade, o desafio de escrever. Nisso, diz: “Eu faço filmes porque escrever era um desafio muito grande”. E diz que dizem: “Ela faz filmes porque faz filmes, porque faz filmes”.

Enquanto conta como decidiu realizar este filme, são feitos alguns pequenos cortes. A imagem se aproxima de Chantal Akerman de corte em corte — até que, finalmente, estou num plano muito fechado nela. Seu pescoço, seu rosto e um fundo desfocado. Outro corte, diferente dos anteriores, leva a uma tela preta. “*Autoportrait*”, “autorretrato”, é o que está escrito nessa tela preta, seguido de “*avec, par ordre d’apparition*”, “com, por ordem de aparição”. São listados os títulos dos filmes que fazem parte da montagem anunciada por ela; e de seus filmes realizados que não fazem parte dessa montagem. As legendas em português falam da falta de legendas adiante: nos fragmentos de filmes, não se exibem legendas.

Transcrevendo, eu me incomodo com minha voz que lê os títulos de todos os filmes listados na tela preta. Passo rapidamente essa parte e, em *command + shift + 4*, decido colar as próprias telas neste texto.

*O título deste texto a Ulbra: “Ela faz filmes
porque faz filmes,
porque faz filmes”.*

HISTOIRES D'AMERIQUE (1989)
 D'EST (1993)
 JEANNE DIELMAN (1975)
 HOTEL MONTEREY (1972)
 LETTRE D'UNE CINEASTE (1984)
 SAUTE MA VILLE (1968)
 J'AI FAIM, J'AI FROID (1984)
 PORTRAIT D'UNE JEUNE FILLE (1993)
 TOUTE UNE NUIT (1982)
 LES ANNEES 80 (1993)
 GOLDEN EIGHTIES (1986)
 UN JOUR PINA A DEMANDE... (1983)
 JE TU IL ELLE (1974)
 LES RENDEZ-VOUS D'ANNA (1978)
 NEWS FROM HOME (1976)

et sans...

UN DIVAN A NEW YORK (1996)
 LE DEMENAGEMENT (1992)
 NUIT ET JOUR (1991)
 POUR FEBE E. VELASQUEZ (1991)
 TROIS STROPHES SUR LE NOM DE SACHER (1989)
 TROIS DERNIERES SONATES DE F. SCHUBERT (1989)
 LETTERS HOME (1986)
 JOURNAL D'UNE PARESSEUSE (1985)
 L'HOMME A LA VALISE (1984)
 AUJOURD'HUI, DIS-MOI (1982)
 LE 15/8 (1973)
 LA CHAMBRE (1972)
 L'ENFANT AIME (1971)

**[Fragmentos de filmes
 sem exibição de legendas]**

Então surge a primeira cena da montagem. Feita de um barco, a câmera balança num ritmo e filma prédios enormes. É Nova York. Eu sei mesmo sem nunca ter ido; sei por outras imagens que já vi várias outras vezes, não somente em Chantal Akerman. Uma voz *off* que não consigo entender bem, com forte sotaque francês, diz algo em inglês. Estou no mar, ou num rio, na correnteza. Um navio passa pelo navio onde estou — e a música que toca é clássica, um violoncelo que emociona (sempre o violoncelo toca mais do que os outros instrumentos). A voz *off* conta uma história, em inglês, num (ou com um?) forte sotaque. A história é sobre uma árvore,

"Em 1968 R.B. publicou um texto canônico 'O efeito da realidade' (...) No 'Manifesto do Surrealismo', A.B. destacam a descrição do papel de parede e da mobília do cômodo (...): 'Ele perde tempo porque eu me recuso a entrar nesse quarto (...)' A questão, então, não é somente sobre o elemento supérfluo na descrição: é sobre a própria descrição. Ele aparece como um exceno que cobre uma falta: a exceno de coisas - (...) a exceno de representação das coisas", J.R.

*As imagens de D'Estão as que, pelo que me lembro, ela mais usa. Há algo de desleixo físico
deleito (loco, dos seus origens, da mãe?). Notícias do futuro; de No Home Mollie. Portais.*

uma floresta, um avô e um neto, sobre filhos. Balançando muito, a câmera filma e as imagens são azuladas, os prédios quase pretos, vários pontos amarelos que são as luzes desses prédios e algum verde.

Pessoas andam numa paisagem muito fria, com gelo. Ouço esse gelo se quebrar no ritmo em que andam as pessoas pela paisagem. Numa estrada de asfalto, na paisagem. São cinco pessoas, elas andam em perspectiva, a vegetação é marrom, de frio, morta ou esperando a primavera para esverdear. O ritmo dos passos é obtido pelo barulho do gelo pisado. É quase tudo branco e o solo, como é filmado, parece maior que o céu — ele ocupa quase tudo e o céu é como uma colagem nessa superfície branca. As pessoas andam, não mais em direção ao fundo do quadro, mas da esquerda para a direita. Tudo é quase somente neve, e enxergo os contornos de uma nuvem no céu.

*Uma pose me veio agora, meiotoba: Jeanne D.,
nova mãe.*

Jeanne Dielman, a personagem mais conhecida dos filmes da cineasta. Poderia dizer que vejo uma mulher, desconhecida, mas sei que ela é Jeanne Dielman. É impossível descrevê-la como “vejo uma mulher etc”: digo, portanto, “vejo Jeanne Dielman”. O plano é frontal na cozinha, mas ela está sentada da esquerda para a direita, de lado, postura firme. Ela apoia os braços na mesa, a respiração não está muito marcada. Sinto vontade de tomar mais café, digo: deveria ter feito uma garrafa ao invés de apenas uma xícara. Hoje tomo café numa caneca — e não numa pequena xícara. É melhor mais café do que menos café, apesar das leves irritações no estômago e de ficar um pouco agitado. Pego-me pensando na terceira que irei tomar enquanto transcrevo; vou à cozinha. Mas Jeanne Dielman não deve estar lá. A cena é lenta e sem barulho, até um corte que me leva a uma estrada por onde passam carros, caminhões barulhentos e onde vejo duas mulheres do outro lado da pista. Deve fazer bastante frio, mas o café que busquei está bem quente. Jeanne Dielman volta, ainda na cozinha, câmera fixa e frontal — ela está de frente, vai preparar algo para o almoço ou para o jantar. Sobre a mesa estão os utensílios e os ingredientes. Lembro-me de um programa de culinária.

Ainda não tinha gostado.

Paro de transcrever, na desculpa de ir pegar outro café. Mas me deito; de bruços, bochecha esquerda colada no chão frio. Fico deitado por um tempo, olhando vazio, de olhos meio vazios, cansados, preguiçoso, mas exausto de nada: vendo como a

casa precisa de uma faxina que não será feita. Minha mãe irá reclamar da próxima vez que vier ao Rio. Então isso é mesmo físico? *O que os palcos carregam. Energia que transportam.*

A clínica — propo Vocabulário
Linguagem tratando Linguagem.*

Depois de ver Jeanne Dielman preparando algo para o almoço ou para o jantar, um corte leva a outra mulher numa cozinha que lembra a dela. Ela toma um café enquanto ouve uma música que vem de longe, da sala, acredito. Tomar o café é encenado, a mulher tenta encontrar um ritmo entre descansar a xícara no pires e levá-la à boca enquanto ouve a música e responde sorrindo ao que ouve.

Um homem de terno, bem vestido, sentado num quarto de hotel. Ele está sentado numa poltrona que parece confortável. De uma maneira charmosa, aponto na descrição, é como ele está sentado. Logo falo que estou um pouco cansado de descrever o filme, falo sozinho. O corte, do homem, vai a um salão de baile onde várias pessoas dançam e algumas estão sentadas. Câmera fixa observa um pouco de longe a movimentação. Alguém canta, uma mulher, numa língua que não conheço, de um palco onde também está uma banda. Um refrão se repete e insiste e passa a ecoar em minha cabeça. Estranho as roupas e gosto delas. Pessoas dançam, conversam, entram no quadro e começam a dançar; dançam em duplas, sempre homem e mulher.

Com seu filho, na mesa da sala, sentados, ela de frente e ele de perfil, Jeanne Dielman vai ler uma carta que tira da bolsa. Ela lê rapidamente e não consigo entender bem o que ela diz; ela não lê para mim, para que eu a entenda — tampouco acho que para seu filho. O que salta na cena é uma luz, talvez uma luz estroboscópica (mas não tão rápida quanto uma luz de festa), que pisca de fora da casa e reflete nos móveis de madeira, mais na madeira lustrada do que no vidro da cristaleira atrás da personagem: tudo deve estar, portanto, bem lustrado. Não consigo definir um ritmo para luz: ela pisca, eventualmente para, e continua. Jeanne Dielman termina de ler, dobra a carta nos vincos onde já estava dobrada, põe no envelope e a coloca na bolsa. Da bolsa ela tira algo, um presentinho (um doce, acredito), e entrega ao filho.

Chantal Akerman está deitada numa cama, na verdade meio sentada, coberta por um cobertor marrom que deixa seus olhos e cabelos à mostra. Cabelo curto; o corte

se inicia com o som estridente de violino que é logo encerrado. Então ela diz: “*pour faire du cinéma*”, “para fazer cinema”. “Eu vou me levantar”, diz ela em francês. Usando um pijama branco, ela se levanta, diz que para fazer cinema é preciso estar vestida, então “vistamo-nos”. O quadro é o de uma parede branca, e na parte inferior do quadro aparece uma mulher — que não é Chantal Akerman, mas que também veste um pijama como o que ela vestia na cena anterior. Essa mulher também pode ser Chantal Akerman, ou não? É a mesma atriz que faz Anna — e Anna também é Chantal Akerman, ou não? Ela olha para a câmera (ou para mim, para a gente: dúvida que volta) e diz “eu preciso me vestir”. Ela sai do quadro (do quarto?) e, ainda enquanto sai, ainda nele, o corte é dado.

O letreiro do filme *Saute ma Ville*, que sei ser o primeiro curta de Chantal Akerman. Ele é branco, o filme é em preto e branco e a paisagem é enevoada, os prédios grandes, brutos. Ao fundo, um barulho de obra, de trânsito. “*Recit*” aparece escrito em preto na tela: “conto”, “história”, “narrativa”. E uma voz entoando uma melodia, meio zombeteira, cômica, de cartoon: “la la la la la”, numa constância às vezes mais calma, às vezes mais agitada que gruda na imagem. A própria Chantal Akerman é a atriz do filme. Ela entra no prédio, vê o que há na caixa de correio, sobe correndo as escadas enquanto a voz canta, insistentemente, rapidamente. Ao subir as escadas correndo, o elevador também está subindo — ela disputa corrida com ele. Falo da dificuldade de descrever essa cena rápida da corrida, da correria, sobretudo devido à música que invade o espaço da gravação e não me deixa apontar o que vejo e o que ouço (a própria música que me impede de falar dela). Meu pensamento é dificultado pela persistência dessa música. Cansada, ofegante, a voz ainda canta. Voz que canta e boca não têm relação pelo o que eu vejo na imagem — o áudio do “la la la la la”, por mais que acredite também ser feito por ela, não é certificado. Ela entra em casa, veste quase tudo preto, joga as cartas que pegou na caixa de correio, senta-se na mesa da cozinha.

O que é suficiente; o que é insuficiente? Levon os dois a sério.

Duas garotas (da idade da atriz-personagem de *Saute Ma Ville*?), em preto e em branco, uma do lado da outra, um plano frontal. Uma vai fumar, a outra pega um isqueiro e acende seu cigarro. Elas fumam, passam o cigarro de uma para outra. “Tenho filme”; “Tenho fome”. Erro: o correto é “Tenho frio” (respondido por “Tenho fome”), noto na revisão do texto. Não corrijo, alerta. Conversam

rapidamente, na voz agitada que contrapõe aos corpos retos no plano frontal. Não se olham — olham para a frente, para fora do quadro, ouvindo e respondendo. Deitam-se na mesma cama, viradas para o mesmo lado (para a câmera), a menor delas ainda fuma o cigarro. As luzes são apagadas, elas dizem “Tenho frio”; “Tenho fome”.

Denúncia pelo desnudo? É difícil ser menos palavras. Externa e supérflua. Friabilidade?

Várias pessoas num ponto, talvez esperando uma condução. Um carro para e dele sai uma jovem que diz “Tchau, papai”. O carro é amassado. Num *travelling*, a câmera acompanha a jovem — que entra numa estação de trem. Ela veste uma camisa branca listrada de azul; carrega uma pasta, lê um jornal no chão, as calças são em azul escuro. Uma música clássica dramática invade e a câmera acompanha a jovem, vai atrás dela que anda. A música continua, a jovem está num café, ela sorri, vai tirar algumas coisas da pasta que carrega. Coloca a pasta de cabeça para baixo e deixa tudo cair sobre a mesa. Pega um cigarro, fuma. Ela é servida por alguém. Numa folha de papel sobre a mesa, ela escreve. Com a mesma mão, ela escreve e fuma. Na mesma mão tem a caneta e o cigarro, numa estranheza que atrai. “Por favor, desculpem minha filha Michelle, ela está gripada”. A jovem conta o que escreve nos bilhetes, intensificando o ritmo da fala. “Desculpem minha filha Michelle, ela está num enterro, sua avó morreu”; “Desculpem minha filha Michelle, ela está num enterro, seu tio morreu”; “Desculpem minha filha Michelle, ela está num enterro, sua tia morreu seguida à morte de seu tio”; “Desculpem minha filha Michelle, ela está num enterro, seu pai morreu”. Diz olhando para fora do quadro: “Ela morreu”.

*A estranheza deste filme é deste exercício a partir dele
é como a imagem dessa mão que segura juntas
caneta e cigarro.*

Os inícios dos parágrafos incomodam uma vez que parecem emperrados ou pouco criativos. Um lugar, uma pessoa, uma ação, uma frase meio simples depois uma vírgula que procura dar detalhes, uma caracterização. Por exemplo: a cozinha de Jeanne Dielman, que veste um robe. Entretanto, nessa frase, pergunto de maneira boba ao ler novamente: quem é que veste o robe? A cozinha ou Jeanne Dielman? Vai fazer café, penso, pois coloca uma água para ferver. Vai, também, engraxar sapatos. Isso tenho certeza, pois ela pega os sapatos, jornal, a graxa e a escova. Ela engraxa os sapatos do filho. O som das coisas na calma do ambiente, na concentração da atriz, de Jeanne Dielman.

Sentada no chão de uma cozinha — outra cozinha —, Chantal Akerman em *Saute Ma Ville* também engraxa seus sapatos. O gesto é rude (poderia usar essa palavra?), forte, grosseiro (será?). Não engraxa somente os sapatos, mas as meias, as pernas, num movimento marcado e denso, pesado. Todavia, seu gesto não é mais denso do que o de Jeanne Dielman: há uma densidade diferente nos dois. Sem calma, a personagem de Chantal Akerman engraxa sapatos. E mais. Sim. Na verdade, existe uma calma paradoxal nisso que chamo de grosseiro — que julgo grosseiro. No movimento há um ritmo e nele é possível entrar, acalmar-se. Daí vem isso que digo ser calma. Som e imagem estão levemente dessincronizado. Quando ela engraxa, não ouço de fato o que vejo: mas o que por um breve segundo já vi — ou que ainda verei.

As duas jovens. Elas se levantam de onde estavam deitadas, conversam rapidamente, sempre. Também se movem rapidamente. Encasacadas dentro do quarto (provavelmente o aquecedor não deve funcionar), tiram um lápis de olho e passam. Ao saírem de casa, está claro; mas, logo em seguida, está de noite. Onde elas poderiam comer? Procuram um lugar? Entram num deles, um restaurante, e começam a cantar dentro do lugar escolhido. “La la la la la la la la la”, novamente. Uma melodia lenta, agradável, de altos e baixos, fragilmente sincronizadas, ensaiadas. Provavelmente não ensaiaram. O *mâitre* pede para que se retirem; elas insistem sem sucesso.

Um filme muito colorido e uma outra mulher olha de frente. Nesse plano frontal, a mulher está sentada numa cadeira, atrás de uma mesa branca, num jardim que parece ser a área externa de um restaurante. A toalha de mesa é ocre e o jardim é iluminado por lâmpadas penduradas. Ela toma um café, um *capuccino*. Talvez seja um *milkshake*. É um *milkshake*. Ela olha para cima e para fora, como se sonhasse acordada. Perturbando o que vejo, ouço e descrevo do filme, entram várias buzinas na gravação; essas buzinas vêm da rua perto da minha casa, dos carros se apressando depois da abertura do sinal. “Bonita noite”, diz ela em inglês. Respondida por outros dois homens que falam acerca dessa bonita noite. A fala é teatral, alegre, na irrupção de um sorriso. Fico muito incomodado — com as buzinas ou com as falas, com a maneira em que são faladas as falas? “O que é tão bonito acerca desta noite?”, pergunta um; “Eu não vejo nada bonito”, diz o outro; “Veja o

Descrever
no filme!

sem ter
ou não?

Um saber
aonde vai!

Não lembrar
dessa palavra.

que você vê, desde que ouça”, responde (será uma resposta?). Como nunca estão no mesmo plano, o diálogo se passa como um monólogo em que cada um deles diz algo frontalmente. “Você consegue ouvir os seus pensamentos?”; “Eu não tenho pensamentos”; “Tampouco eu”.

Don't waste your breath

Noutro lugar aberto, um homem. Não estou num jardim, é como um descampado nas margens de estradas, de cidades, terrenos baldios. Ele veste um terno cinza. Entra uma mulher: “O que você está fazendo aqui?”; “Eu estou esperando”; “Você está esperando pelo quê? Não há nada para esperar neste mundo”; “Você está dançando?”; “Você está perguntando?”; “Eu não estou perguntando”; “Eu estou dançando”. Ela toca em seu braço e eles saem do plano. Ele carrega uma mala.

Apoiada numa parede, uma mulher fuma um cigarro. Olhando para o alto. Interesso-me pela maneira como ela segura o maço de cigarros (usando as duas mãos para isso). Olhando para fora do plano, ela fuma, fica ali. Ouço passos, alguém se aproxima, abre uma porta e entra em algum lugar. Não vejo essa pessoa, somente ouço. A mulher é mais velha e dizem de fora do plano “mamãe” (para ela?). Será a mãe da própria Chantal Akerman — talvez? Digo isso quase trapaceando uma vez que já vi sua mãe noutros filmes e a mulher se parece com ela. Por breves momentos, seu olhar coincide com o da câmera, discretamente, tímida. O cigarro acaba, ela se vira e entra por uma porta que range ao ser aberta.

Música alta e vários jovens dançam, em roda, numa festa. A protagonista é a jovem que disse ter morrido (assim como sua avó, seu tio e sua tia). Michelle: deve ser esse o seu nome. Toca *La Bamba*. A câmera está no meio da roda, a música alta dificulta a descrição. Michelle dança no meio dessa roda com uma outra garota, desconhecida por mim. Elas se cumprimentam (ou se despedem) com dois beijinhos e a desconhecida sai para dançar com um outro jovem. *La Bamba* continua e Michelle parece se divertir, pela expressão de seu rosto. Do meio da roda, ela olha para os que dançam em volta. Olha para a garota que já dançou com ela ao centro e decide chamá-la para dançar de novo. Talvez seja um flerte. Acaba a música; um pequeno silêncio em que as personagens se olham e olham ao redor. Outra música se inicia e um jovem busca a garota para dançar junto. “*This is a man's world*” toca. Ela vai e não há muito o que fazer. A câmera se aproxima do rosto de Michelle, que

*Uma ~~pe~~ pedrada palitosa, lamimhando por um tenelno osorno
— Sal demain, quente demain, fêto água.*

respira forte, pensa; as pessoas dançam pela sala e fora da casa. Michelle olha para algum lugar, mas não sei onde, não é feito um corte que permite que eu diga o que ela vê (posso somente especular). Até que deixa a sala.

A voz de Chantal Akerman e uma fruta amarela. “Isto aqui não é uma maçã”. O violino estridente, novamente. E a fruta amarela está sobre uma mesa em azul — uma composição tão estridente quanto o som do violino. Uma maçã verde. Uma laranja. Uma rosa vermelha, suas pétalas.

Cantando, uma mulher é regida por Chantal Akerman. Ambas têm fones de ouvido grandes e Chantal Akerman veste uma camiseta branca um pouco larga, com as mangas curtas dobradas. Isso é realizado num estúdio de gravação. De costas para mim, ela rege, mas não sei se sabe reger. Rege talvez como uma piada, e a música é emocionante, bonita, alegre; também chorosa, melodramática (“O amor é mais forte que tudo”, canta em francês). “Eu me chamo Aurora”, diz uma mulher após o corte. Em seguida: dançarinos. Vários dançarinos, pessoas atrás de duas mulheres. Uma vestida de noiva, chorando, e a outra que a consola. Eles dançam, os dançarinos, homens e mulheres, balançando lentamente, em roupas variadas, coloridas. O melodrama da música é o melodrama do diálogo e das atuações das duas — da noiva que chora e daquela que a consola. Mais um corte. Tudo muito escuro, algumas pilastras, como se num estúdio, mas ainda a mesma música da cena anterior. Dessa vez em piano, em violino, em saxofone: variações da melodia que se repete ao longo de todas essas cenas. Alegre, adere. A música toma conta. Pessoas caminham por esse espaço escuro, um estúdio, ouço a solidez de seus passos que marcam um ritmo. Dançam: sabem dançar. Dançam juntos, dançarinos de salão profissionais.

*O musical, o main assado
do limbo / o main
experimental.*

*Akerman questiona Beusch. Ela diz
que é um “Sadinmo atalla de plástica”: algo assim.*

Quando a cena muda, a qualidade da imagem também. Ou isso é uma impressão e qualidade alguma mudou? Esta é a documentação de um espetáculo de dança no qual uma mulher se encontra de costas para mim — que a vejo enquanto vê várias outras pessoas que a vêem. Eu os vejo de frente, homens e mulheres, e a vejo de costas. Ela não me vê (acho), mas eles talvez possam. A imagem afunila nessa mulher que está de costas. O grupo de pessoas se reduz a cada fila — uma depois da outra — para que o centro seja ela. Suas roupas são de noite, de gala, a música

Primeiro contato com Les Rendez-vous d'Anna.
Antes de ver o filme tob.

100

é dramática, intensa, clássica.

E muito, muito antes de encontrar Ibone Morgulho
e ela sugerir que fizesse uma escolha radical:
descrever somente um filme ~~de~~

É Anna, personagem que já encontrei, a cineasta Anna em deslocamento pela Europa. Também Chantal Akerman? Na cabine de um trem, em penumbra, Anna fuma. Ouço a voz de um homem, mas não o entendo tanto quanto não o vejo (ele também está na cabine, é um desconhecido). O cigarro que ela fumava não termina, ainda falta muito para acabar, mas mesmo assim o joga fora. Quase dormindo, abrem a porta: é o controlador que pede as carteiras de identidade dos que estão ali.

Este filme que ainda não foi mostrado. Nele, Chantal Akerman está no canto de um quarto. Ela escreve uma carta, sentada num chão de madeira, suas roupas são para o frio, largas, parecem confortáveis. Seu cabelo é preto e longo. Enquanto escreve, de um pacote de papel muito amassado, ela come açúcar (ou algo branco que lembra açúcar). Com uma colher, a jovem Chantal Akerman come açúcar ao escrever: num ritmo e numa força algo obsessivo, sem muita atenção, às vezes errando o pacote. Pega açúcar e leva a colher na boca, fico tonto por ela. A atenção está no que escreve, naquilo que deve ser uma carta. Escrever uma carta parece ser como engraxar sapatos. Escrever uma carta e comer açúcar. Olha para câmera antes do corte.

Os fantasmas
olham sempre
para a câmera.
Voz: É que não vê.

Ou um prédio com muitos apartamentos, ou um corredor de hotel. Carpete vermelho sobre o qual anda a mulher que estava na cabine do trem. Anna. Ela para diante de uma porta onde estão sapatos pretos (de homem?) e uma bandeja de serviço de quarto (é um hotel, sim) com comida. Sem talheres, diretamente com a mão, ela come as ervilhas que estão no prato e me faz pensar em comer ervilhas com as minhas mãos. Meu café, a consistência das ervilhas um pouco amaçadas na minha mão que as leva à boca. A carne preparada por Jeanne Dielman (essa imagem já passou, não vem depois dessas na montagem do filme, eu que a trouxe).

Vários homens vestindo termos de cores diferentes. E uma mulher entra num placó, vestida de gala. A imagem é documental. Um carro passa ao fundo da gravação. Sobretudo, as cores das roupas dos homens são preto e cinza. Leve, a coreografia é delicada; simples, num círculo, um atrás do outro, homens e mulheres. A música é em alemão, de um cantor que canta de uma maneira que não é nem de hoje, nem de

1980 (quando acho que foi feito esse filme). Eles sorriem um pouco, levam às mãos aos bolsos, às orelhas. Homens e mulheres dançam assim. Repetindo os mesmos movimentos num palco que talvez seja um grande salão de baile. Também em roda, também num salão, mas lentamente, calmamente: uma dança *promenade*. Dá vontade de não falar nada, não pensar em nada. Não explicar, só ver e ouvir — mas também, nem ao menos, descrever. ~~Então por que este texto? Para quê este trabalho?~~

Sem indulgência, please.

Travelling. Muitas pessoas numa longa e larga calçada, talvez num ponto esperando uma condução. São muitas pessoas, numa longa e larga calçada; devem, portanto, ser vários pontos. Essa é uma das pistas, de onde a câmera filme, a primeira: depois dela há várias outras, ao fundo, por onde vão os carros e calçadas onde passam e esperam pedestres. Eles vestem casacos, faz frio. Suas roupas são diferentes, entre gorros, chapéus; uns casacos mais pesados do que outros, de cores e de modelos muito diferentes. Uns olham para a câmera, outros não.

A câmera de longe filma um restaurante de rua, um *diner* americano. Bancos, balcões, superfícies metálicas e o logo da Coca-cola. Provavelmente há um letreiro onde está escrito *Donut Shop* pois digo que isso é um *Donut Shop*. Carros, ônibus que passam tomam o primeiro plano da câmera fixa. Uma narração *em off* diz algo que não entendo bem, num sotaque francês, na voz de Chantal Akerman. Precisaria entender o que é dito, mas não consigo. Basta ouvir seu sotaque francês, sua voz que talvez esteja lendo, falando em inglês para entender algo? Penso que não: que talvez não baste, que talvez não seja o suficiente. No entanto, não vou às legendas; deixo as coisas assim. Menos pela (por causa de, em favor de?) preguiça e mais pela tentativa de, no fracasso do entendimento das palavras — de seus significados numa língua falada que não consigo apreender — destacar o sotaque, a resistência da voz (a minha e a dela). Sua voz é tão resistente que ultrapassa o corte e segue para o outro plano. Agora, no outro plano, vejo um hidrante quebrado no fim da tarde, melhor: anoitece num dia de verão num país do norte. Por isso o hidrante quebrado, e as crianças brincando com a água; deve fazer calor. Barulho de rua, carros e pessoas andando, o hidrante, a água, as crianças brincando. A voz continua nessa outra imagem após o corte; na verdade, ela é em francês, não em inglês com sotaque. Ainda não consigo entender o que é dito e aceito.

Corte. Chantal Akerman fala; papel nas mãos, olhando para esse papel e para a câmera. Para mim, para você? Sempre o acréscimo dessa dúvida seguido dessa frase: “alguém olha para a câmera etc”. A dúvida que retorna, sem resposta definida, correta, sempre. Sentada numa poltrona, ela está numa posição interessante; é filmada da lateral dessa poltrona, mas está sentada de lado, para responder ou perguntar frontalmente. Talvez esteja confortável, relaxada e, arrisco, contente. Não sei ao certo por que arrisco apontar algum contentamento. Não sei, apenas acho. [Há talvez um leve sorriso, alguma alegria na sua tentativa, no trabalho de montagem de anos de trabalho, na(s) experimentação(ões) propostas — e nesse próprio filme que é mais uma delas. Chantal Akerman diz: “Última tentativa de autorretrato”; “Eu me chamo Chantal Akerman”; “Eu nasci em Bruxelas”; “E isso é verdade”; “E isso é verdade”].

Este texto: um deserto. Ardenso. Bem duro, mas também difícil de respirar. Como o tempo?

Um gesto radical para gerar uma inteligência;
abrir algum caminho trilhado.

Vocabulário * Clínica

Para buscar alguma coisa que não seja quê / ou se existe realmente /
se é encontrável mesmo. A verdade em?

Uma forma / Espantos / Um inventário / 1 e 2

A Tensão: pulso de vida e pulso de morte.

8 Anna encontra sua mãe na Bélgica

Entre Alemanha e França. Anna encontra *sua* mãe ou Anna encontra *a* mãe? Seria esse um erro no emprego da forma culta da língua como dizer quebrei o *meu* braço ao invés de quebrei *o* braço? A mãe parte do corpo? O espanto quando a filha deita nua ao lado de sua mãe.

De noite.

Estação vazia onde se ouve, sobretudo, os passos de Anna.

Anna de costas.

Uma mulher de costas.

Anna de frente, olhando para ela.

A mulher, a mãe, olha para ela e as duas se encontram.

Uma de frente para a outra.

Conversam algo que não consigo escutar.

Vão juntas de mãos dadas.

Restaurante silencioso.

Ouçõ os passos no silêncio.

As duas, sentadas uma ao lado da outra.

Posso ouvir a conversa.

Conversam uma olhando para a outra.

De frente para a outra.

A mãe parece mais jovem que Ida: não pensaria que ela é a mãe de Anna.

Anna diz algo, a mãe pede que ela repita pois não ouviu direito.

Falam calmamente.

Anna a olha, seus olhos seguem os da mãe na conversa, mesmo que não os possa ver pois o plano é somente nela.

Este não é um monólogo como os demais do filme, há um ritmo do silêncio e da respiração entre quem fala e quem ouve, entre quem pergunta e quem responde.

“Há cortinas por todo o lado”, diz Anna quando a mãe pergunta: “Como está a Alemanha?”.

A mãe acende um cigarro.

Não as vejo comer ou tomar o café que pediram.

Andam pela rua, na calçada, câmera em *travelling*; olham para dentro das janelas de vidro dos bares e dos restaurantes enquanto uma musica de piano dançante e de divertimento antigo toca — provavelmente vinda de algum desses ambientes internos que posso ver.

Choveu, o asfalto está molhado.

O quarto de hotel não tem banheiro, avisa o recepcionista.

Elas não vão para a casa onde estão o irmão e o pai de Anna.

A mãe está sentada na cama, próxima na imagem, do lado esquerdo, enquanto Anna está também sentada, afastada, na outra ponta do outro lado.

“Deixe-me te ver um pouco”, diz a mãe.

Elas não se veem há quase três anos.

“Mas você esteve lá”, “Eu não estarei sempre lá”.

Anna deseja ligar para a Itália; entretanto, não há telefone no quarto e tampouco ela faz um movimento como se fosse procurar esse telefone ou ir à recepção pedir que um telefonema seja realizado.

Sem roupa, Anna deita na cama e se cobre.

De frente para as duas, uma ao lado da outra.

A mãe dorme com seu colar de pérolas e seus brincos — não está nua como Anna.

As luzes estão apagadas, elas estão na penumbra, a luz vem de fora do quarto.

“Então, conte-me”, diz a mãe.

E Anna conta das aventuras que tem ao apresentar seu filme: de como elas podem ser tristes e de como ela se sente tola.

Então Anna conta da mulher italiana que conheceu — que foi até seu hotel depois de ver o filme e as duas saíram para tomar alguma coisa.

“Ela me falou dela e eu falei de mim para ela”.

Os cafés se fechavam e elas procuravam outros para continuar conversando.

“Não queríamos nos deixar”.

Elas vão juntas para o hotel de Anna, deitam-se na cama, continuam conversando, encostam-se sem querer e então se beijam.

“Eu me senti mal, era tarde demais, não sabia mais, mas continuamos nos beijando”.

“Não imaginei que seria assim entre mulheres”.

“Sabe, de maneira estranha, eu pensei em você”.

Desta vez é Anna quem monologa e sua mãe a escuta — como Anna vinha fazendo durante todo o filme em seus outros encontros.

Elas não se viram mais, mas se telefonam.

“Você nunca amou uma mulher”; “Eu não sei”.

“Você está dormindo?”; “Não”; “Eu também não”.

O perfume da mãe ainda é o mesmo, há muito tempo, desde sempre.

Anna abraça a mãe e a mãe aceita o abraço da filha.

No dia seguinte, a mãe, na plataforma de trem, pede: “Anna, diga para mim que você me ama”.

Estão uma de frente para a outra; olham-se, até que Anna pega sua mala e sai do plano.

Ao arquivo: rasuras. A mãe, o tempo e a morte. Novamente, ainda, sempre, os fatos.

Tento traduzir Fred Moten:

Nos últimos três ou quatro anos, enquanto trabalhava para terminar este livro, eu com frequência retornei às palavras de Stanley Cavell ao fim de *A Pitch Of Philosophy*: “será que já posso afirmar ... que tenho aquele ouvido, que sei que é minha também a musical língua materna da minha mãe?” Minha mãe, B Jenkins, ensinou-me o valor da tentativa de alcançar algo e na sua “ausência” o valor, a essência da sua tradição, amanhece em mim todas as manhãs de uma maneira diferente, como um desejo velho e novo. Eu quero ir o mais longe de onde ela estava como ela queria que eu fosse, todo de volta para ela chão e linha. Todo o meu trabalho é dedicado a ela com todo o meu amor.

(MOTEN, Agradecimentos de *In The Break*, 2003)

Cantar uma música que a mãe não canta. Diante do silêncio da mãe. Como Chantal Akerman, Anne Carson, ao fim de *Men in the Off Hours* (2000), escreve sobre sua mãe — que morreria durante a escrita de seu livro. Em *No Home Movie* (2015), no livro/performance *Une Famille à Bruxelles* (1998), mas não somente neles: ao longo de sua filmografia, dos seus projetos, a cineasta trouxe sua mãe para o seu trabalho. Sua mãe foi chamada a ocupar um lugar estrutural do seu cinema. Uma questão estruturante, uma razão estruturante? Uma razão, mesmo que sem certeza, para o trabalho. Chantal Akerman dirá numa entrevista dada em Chicago em 1976 (transcrita pela *Film Quarterly* em 2016) — enquanto ainda filmava *Jeanne Dielman* — da importância de sua mãe visitar o *set*, que seu filme vinha da relação

com sua mãe, com sua tia, dos rituais do dia-a-dia, dos rituais tradicionais perdidos, da casa. Ela também dirá que, se sua mãe morresse, ela não saberia o que fazer de sua vida. Ainda: noutra entrevista — esta feita por Nicole Brenez em novembro de 2011 e que pode ser achada no catálogo monográfico organizado pelo Festival de Bobigny —, Chantal Akerman descreverá sua filmografia utilizando poucas frases para cada um de seus filmes. Para *Les Rendez-vous d'Anna* ela escolhe: “Diga-me que me ama, Chantal. (Sempre a minha mãe)” (AKERMAN, *apud* BAX; BÉGHIN 2014, p. 61).

E *Les Rendez-vous d'Anna* é mais sobre a mãe do que se pensava. Ivone Margulies conta, num artigo que também está no catálogo Bobigny, que o projeto originalmente seria uma visita surpresa de uma mãe à sua filha que mora em Paris (MARGULIES *apud* BAX; BÉGHIN, 2014, p. 95). A mãe descobriria então o mundo da sua filha. *Les Rendez-vous d'Anna* não é essa história; embora o encontro entre Anna e sua mãe ainda aconteça e tenha uma centralidade literal no filme. Margulies sublinha que a Bélgica — onde elas se encontram — fica entre a Alemanha e a França, os lugares do começo e do fim da projeção. Mãe e filha se encontram, ainda, mas esse encontro está escondido do drama, é fugidio, da ordem do desdramatizado na estrutura do filme. Em meio aos encontros, a mãe é central e é conversando com ela que Anna contará sobre seus telefonemas à Itália, do seu desejo de encontrar a mulher italiana que conheceu e por quem se apaixonou. Diz que pensou na mãe enquanto estava com ela, quando dormiram juntas. Ela fala muito mais do que a mãe, expõe-se como não havia se exposto até este momento do filme. Está nua ao lado dela, na cama onde também dormirão juntas. Na conversa entre mãe e filha é anunciado o desfecho do filme: o recado na secretária eletrônica de Anna, enviado por sua amante italiana: que me faz afundar na poltrona e que atinge a minha solidão profunda mesmo quando não estou aparentemente solitário. “*Anna, dove sei?*”; “*Anna, where are you?*”.

Anne Carson, quando encerra *Men in the Off Hours*, fala da morte de sua mãe. Fala que, enquanto seu livro era escrito, sua mãe morria — “E agora não tenho ninguém, pensei” (CARSON, 2000, p.165). Ela vai aos diários de Virginia Woolf e neles encontra um conforto sobre o qual escreve: “— por que essas páginas são tão reconfortantes? Elas a levaram, afinal, ao Rio Ouse” (CARSON, 2000, p. 165). Ao

ler as palavras de Woolf, Carson encontra prazer. Um prazer que se dá em fazer daqueles choques palavras e ordem: um prazer que se dá em formar o choque nas palavras e na ordem, ela aponta. Difícil traduzir sua frase: “*forming such shocks into words and order*” (CARSON, 2000, p. 165). E é ao Tempo que se agradece por esse prazer. Tempo, com “T” maiúsculo, a autora escreve. Anne Carson encontra um fragmento de Woolf disponível no arquivo da Biblioteca Pública de Nova York; traduzo o trecho:

É estranho que o sol esteja brilhando e; e os pássaros cantando.
 Pois aqui,
 é preto carvão: aqui na pequena caverna onde me quedo.
 Era esta a reclamação da mulher que tinha intactas todas as
 faculdades.
 Não as tinha suficientemente. Ela não tinha noção de
 (CARSON, 2000, p. 165-166)

Junto de Virginia Woolf, Anne Carson chegará a um entendimento que se passa entre a rasura e a morte. Dessa linha rasurada que encontra num texto de Woolf, dirá: “Elas são como a morte: um simples risco — e tudo se apaga, ainda permanecendo ali, no entanto”. E mais, sobre a morte e a vida: “A morte risca uma linha em cada momento do tempo comum. A morte se esconde dentro de cada frase brilhante que conseguimos alcançar ou não alcançamos. A morte é um fato” (CARSON, 2000, p. 166). Novamente, os fatos surgem neste texto, trazidos por Carson.

Vou novamente a Fred Moten em *In The Break* (2003, p. 43). Também complicada a tradução desta breve passagem. Faço algumas tentativas em que certamente há equívocos (verbo *ser* ou verbo *estar*?):

~~everything~~ is (in) erasure,
~~tudo~~ é (em) rasura,
~~tudo~~ é (na) rasura,
~~tudo~~ é () apagado,
~~tudo~~ é (no) apagamento,

Rasura, mãe, morte e vida não estão separadas. No Tempo, onde estamos e para onde vamos, uma se esconde (dentro) da outra. Assim em minúsculo: “nós começamos no escuro/e o nascimento é a nossa morte”, são as palavras que Anne

Carson escolhe para que sejam as primeiras da sua *Antigonick* (2015, p. 9). Encontro nos arquivos da Cinemateca Francesa um roteiro de *Les Rendez-vous D'Anna* com partes inteiras rasuradas. Também encontro essas rasuras em *Da Certeza*, de Ludwig Wittgenstein (essas foram deixadas pelos editores). As cenas rasuradas do roteiro nunca chegaram a ir ao filme.

Como descrever esse filme, agora, e não pensar naquilo que não chegou a estar lá? Se não separarmos o que é o cinema e o que é a realidade (o realizado, a realização da realizadora), também é assim com o projeto que Chantal Akerman nunca realizou sobre o Oriente Médio. Num filme que partiria da Península Ibérica, chegando ao deserto: como a cineasta fez com o Leste Europeu em *D'est* (1993) (AKERMAN *apud* BAX; BÉGHIN, 2004, p. 136). Qual seria a minha imaginação da Síria, hoje e antes, se ela tivesse lançado o filme? A minha imaginação da Síria, hoje em guerra: comparada ao que podia ter sido gravado por Akerman: mas não foi. A guerra que destruiria cidades inteiras na região talvez já estivesse lá, nas linhas não alcançadas do filme não realizado (mas que também já existe, de algum jeito, nas cabeças dos que sabem desse fato, de um filme que esteve por vir), no Tempo e na proposta de entendimento das rasuras faladas por Anne Carson.

Talvez esse seja um caminho de ansiedade e de antecipação excessivas; entretanto, é um caminho de entendimento que nos permite fazer ou ensaiar, experimentar, jogar com, tentar essas traduções do choque às palavras, a alguma ordem. Isso não é resignação: é um trabalho empenhado na dificuldade da vida. “É isso, complexifica um bocadinho” (AKERMAN *apud* MADEIRA, 2019, p. 29)

Um trecho rasurado por Wittgenstein em *Da Certeza* é este:

[Tudo aquilo que tratamos como evidência indica que a Terra existia muito antes do meu nascimento. A hipótese contrária não tem *nada* que a confirme.

Agora, se tudo depõe a *favor* e nada contra uma hipótese, — ela é objetivamente certa? Ela pode ser *denominada* assim. Mas ela corresponde *absolutamente* ao mundo dos fatos? Quando muito, ela mostra-nos o que quer dizer “correspondência”. Acharmos que é difícil concebê-la (como) falsa, mas também que é difícil aplicá-la. *Acréscimo*: com essa pergunta já te moves num círculo.]

(WITTGENSTEIN, *Da Certeza*, §203)

Ele contribui ao debate da proposta de Anne Carson? Sim, na medida em que retoma os fatos e deles percebe poder existir uma ordem que não a do certo ou do errado, do confirmável ou não. Os fatos não dependem das suas confirmações: eles podem ou não existir para além da confirmação da hipótese das suas existências. Esse é um problema que nos coloca em círculos. Talvez pudesse ser chamado de um paradoxo perspectivista do filósofo no mundo: a aceitação de que é possível existir o que não se confirma. O que é, de certo, angustiante e complicado para os que desejam saber e ter certeza de tudo. Mas que também é terapêutico naquilo que nos reconforta e apresenta um jogo que podemos jogar para além das evidências que confirmam uma hipótese.

Podemos ir em direção a uma escritura do choque, uma inscrição no choque que rasura certos limites da nossa linguagem, dos nossos modos, formas de vida. Rasurar os limites da linguagem não significa apagar os limites da linguagem — pelo contrário, uma vez que a rasura deixa as coisas mais evidentes e mesmo o apagamento com borracha gera rastros. Foi aberto um espaço para outros mundos e para os seus fatos não confirmados. Então, uma perplexidade: se “[o]s limites da minha linguagem significam os limites do meu mundo” (*Tractatus Logico-philosophicus*, §5.6), como dar conta de tantos outros mundos e de tantas outras linguagens? Talvez não seja mesmo possível; podemos então viver com essa impossibilidade. E talvez por isso Wittgenstein tenha rasurado esse trecho daquilo que escreveu, deixando-o sem que fosse retirado por completo, barrado do seu pensamento. Ele e seus editores, posteriormente, destacam o complicado que está ali, em círculos, que persiste estranhamente. A rasura, portanto, ainda deixa o trecho reclamar: ganhar, pelo risco, o destaque. Esse destaque é o da linha que passa por cima das frases, chamando atenção para aquilo que deveria ter ido embora, mas que não foi. Há mistério nesse risco — ele esconde os motivos pelos quais foi realizado ao mesmo tempo que tenta esconder algo que já foi escrito, que já existe. Nós especulamos sobre ele, sobre o porquê de estar sobre aquelas frases. Ele alerta que aquele também é um pensamento que existe em Wittgenstein. Um gesto de força, o risco, que interrompe o ritmo do texto e que nos coloca a pensar sobre o pensamento.

Talvez essas sejam notícias daquilo que Wittgenstein também fala no *Tractatus Logico-philosophicus* quando chega na proposta de um “campo visual sem limite”:

A morte não é um acontecimento da vida. Não se vive a morte.
Se por eternidade não se entender a duração infinita do tempo
mas a atemporalidade, vive eternamente quem vive no presente.
Nossa vida está privada de fim como nosso campo visual, de
limite.

(WITTGENSTEIN, *TLP*, §6.4311)

Um “campo visual sem limite” proveniente da aceitação de mundos não confirmáveis e do presente da atemporalidade? Acima de tudo, da aceitação de que a morte apesar de não ser vivida, esconde-se na vida, na rasura da vida? É o Tempo, como já disse Anne Carson, quem demarca esses limites. Conceitos, conceitos, conceitos: são roteiros, roteiros, roteiros de como podem ser os nossos mundos, as nossas vidas.

Charles Bernstein, por exemplo, opõe-se, ou melhor: complexifica, o que entendemos comumente do Tempo: “*Time wounds all heals*,” “*Time bleeds all wounds*,”; “O tempo fere toda cura”, “O tempo faz sangrar todas feridas”. Isso está na coletânea *Near/Miss* (BERNSTEIN, 2018, p. 46). E ao escrever as suas frases, os seus versos, Bernstein aponta para uma outra relação com o conceito/roteiro de Tempo — para um trajeto em direção a um outro mundo, a uma outra vida: uma vida em que o tempo, diferentemente do que ouvimos de hábito, fere e faz sangrar: não cura e cicatriza. Ou a cura e a cicatrização viriam quando uma ferida sangrasse até o fim?

Soa resignado? O mais difícil é lidar com a ansiedade e com a angústia, respirar fundo diante das impossibilidades de confirmação de outros mundos e da atemporalidade da vida eterna – um viver eternamente no presente –, do não viver a morte. Por isso o “campo visual sem limite” pode ser um alívio paradoxal: uma vez que ele é a saída do sujeito e da sua experiência em direção ao pensamento do mundo e da linguagem pelos seus limites, tentando ficar consciente (mais ou menos) dos seus limites.

Também Patrizia Cavalli se aproxima de um limite, ameaçada por ele. Da borda da

eternidade e da morte, juntas. Essa aporia: ela aceita um pouco esse limite, falando disso: o que já é não o aceitar totalmente. O desconhecido que nunca conhecerá.

Traduzo:

Eternidade e morte juntas me ameaçam:
nenhuma das duas conheço,
nenhuma das duas conhecerei.

(CAVALLI, 2014, p. 7)

Ficamos no desconhecido que se passa entre a morte e a eternidade: presente, futuro (e ainda passado). Infinita ou atemporal, a eternidade? Conseguimos fazer uma escolha acerca daquilo em que acreditamos? Ressoa o desejo por um campo visual sem limite, como uma vida privada de fim.

Um paradoxo cinematográfico: percebemos a duração — experiência — e também desejamos acreditar na atemporalidade do filme — representação —, na vida eterna da obra, de quem e do que fica eternizado nela. Esse paradoxo, coloco-o ao lado daquilo que Chantal Akerman critica em Michael Snow quando percebe o seu cinema como excessivamente conceitual: “eu não estou na experimentação pura de uma ideia, eu procuro alguma coisa, eu não sei o quê, eu não fico no conceito, jamais” (AKERMAN *apud* BAX; BÉGHIN, 2014, p. 68). Nas experimentações de seus filmes, Akerman não se contenta com um cinema conceitual, científico, estrutural, programático, de confirmação ou de invalidação de uma hipótese. A sua procura vem de um desconforto e nunca a deixou num lugar confortável. Para abraçar a força desse paradoxo, tentar descrevê-lo na sua relevância: na experimentação da forma, a história do filme não pode ser dispensada. Precisamos entender, como Akerman, que o cinema é feito ao mesmo tempo de experiência e de representação. Sua obra em *carne viva*: desejo humano que ultrapassa a temporalidade humana.

(Trilha sonora: Ryuichi Sakamoto, *async*. Álbum de 2017, realizado após o músico passar por um tratamento de câncer na garganta. Toca *Andata*, que poderia ser uma música fúnebre, com um órgão todo em destaque, mas que não é. Sobreviver à morte é algo que acontece na vida. Entretanto, sobreviver, ser um sobrevivente, ou mesmo filho de um sobrevivente, é complicado.)

As mães, Virginia Woolf, a família Wittgenstein, a morte de Chantal Akerman — ela, que trouxe para sua obra outras que também se suicidaram como sua tia Ruth e a mãe de Amos Oz (ambas em *Là-bas*, 2006); e Sylvia Plath (*Letters Home*, 1986). “Suicidam-se por todo o lado” (AKERMAN *apud* BAX; BÉGHIN, 2014, p. 50), diz ela. Lidar com a angústia e a ansiedade apontadas aqui é uma tarefa árdua e insistente — elas são antecipações de resultados dos nossos trabalhos, inquietações provenientes das perguntas: “o que vai acontecer conosco?”, “como dar conta dos fatos, do choque, formar palavras e ordem?”. Uns não querem dar conta, mas eu queria, não sei por quê — e vivo nisso que não para, que continua e que lateja dia a dia.

Nos gradientes da ansiedade e da angústia, o suicídio parece caminhar por estas linhas. Trazer tantas pessoas para conversar é a busca por uma clínica mesmo que ineficiente ou equívoca; agora, neste momento, saber que é um problema que dividimos com outros. É tentar dizer da possibilidade desse “campo visual sem limite” — mesmo que ele seja inatingível ou *inconfirmável*. Wittgenstein, em sua proposta, pode estar a responder aos fatos do mundo assim como Carson e Woolf: enxergando a ocorrência do choque, além da angústia e da ansiedade e propondo algo que vem disso, formando palavras e ordem disso.

Ouso apontar que talvez por causa da sua atemporalidade, Quentin, em *The Sound And The Fury* de William Faulkner, use um relógio quebrado. Na verdade, ele carrega um relógio de bolso quebrado. Quentin foi outro convidado e, junto dele, trago também Anne Sexton para a conversa. Os dois são aparições superficiais neste texto, vultos. De Quentin já falei brevemente — seu relógio quebrado veio como uma imagem de uma possível tentativa de atemporalidade, uma intuição que conecta coisas. Sim, isso é interpretar, fazer uma metáfora. Por que não aceitar que fazemos metáforas de tempos em tempos ou mesmo o tempo todo? Já Sexton: acredito que este seu poema que mostro abaixo permite compreender melhor as passagens que acabaram de ser escritas. As angústias e as ansiedades. As angústias e as ansiedades diante do mundo, da linguagem, dos limites, da arte e do desejo de escrever do desejo. Da morte que não vamos viver segundo Ludwig Wittgenstein (mas que está ali rasurada na vida).

Os nossos trabalhos, as nossas antecipações diante de tudo isso, as nossas respostas aos mundos em descrições; notícias, a tensão dos desejos, as assombrações – um fantasma, um pássaro. O poema de Sexton se chama *Ambition Bird*. Quando conheci o poema, depois de terminar a leitura, tinha taquicardia — tinha certeza de que iria morrer logo e que precisava ir ao hospital. Era um ataque de pânico, a ansiedade havia ultrapassado as barreiras de decodificação do meu cérebro e meu corpo tentava dar conta da energia desencadeada pela leitura do poema. Difícil dormir, permitir a si mesmo cair no sono (como saber se vou acordar amanhã, suportar todos os sonhos que na verdade sempre são pesadelos?). “*The business of words keeps me awake*”; “O ofício das palavras me deixa acordada”:

Assim se chegou a este ponto —
insónia às 3h15 da manhã,
o relógio movendo seus ponteiros,

como um sapo que persegue a sombra de
um relógio-de-sol tendo uma convulsão eléctrica
a cada quarto de hora.

O ofício das palavras mantém-me acordada.
Bebo chocolate-quente,
mãe quente e morena.

Desejaria uma vida simples,
porém, deposito poemas pela noite fora
numa grande caixa.

É a minha caixa da imortalidade,
o meu plano de reserva,
o meu caixão.

Toda a noite asas negras
atroam no meu peito.
Todas, o pássaro ambição.

O pássaro quer ser atirado
de um sítio alto, como a Ponte Tallahatchie.

Quer acender um fósforo na cozinha
e imolar-se.

Quer voar para a mão de Michelangelo
e aparecer pintado no tecto.

Quer penetrar num vespeiro
e sair transformado numa figura divina.

Quer comer pão e beber vinho
e dar à luz um homem que flutue feliz nas Caraíbas.

Quer ser moldado numa chave
e libertar os Magos do Oriente.

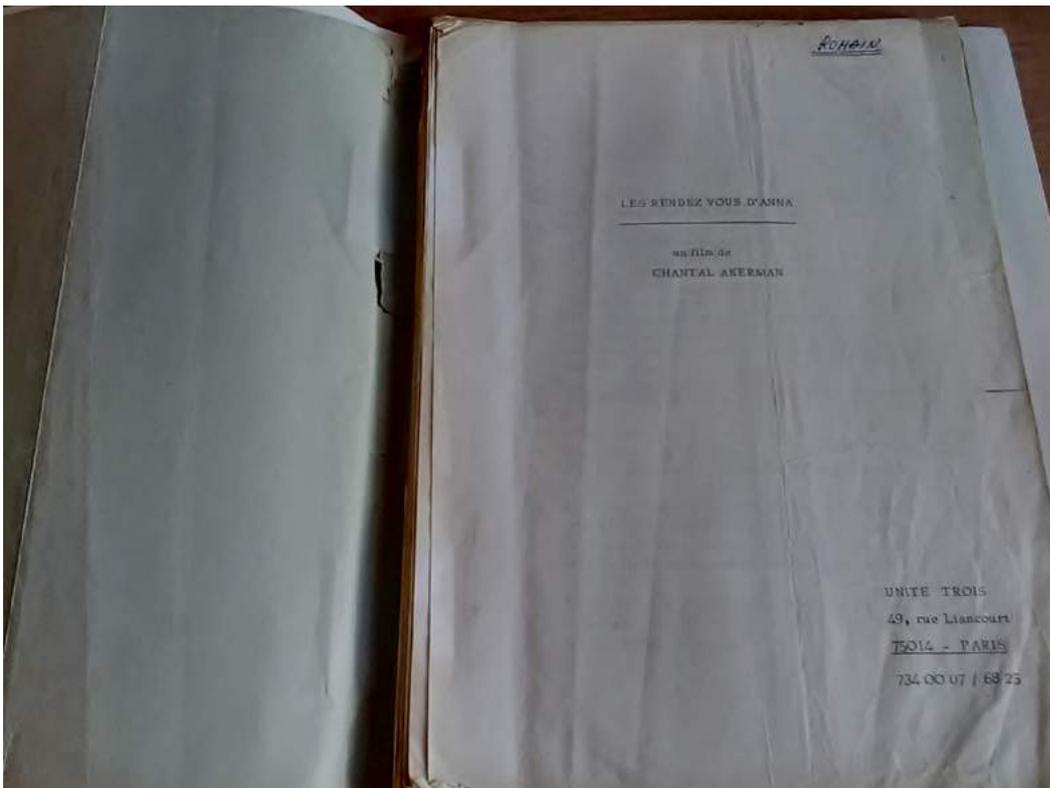
Quer extinguir-se entre estranhos
distribuindo em pedaços o seu coração, como aperitivos.

Quer morrer despindo-se,
e lançar-se em direcção ao sol como um diamante.

Ele quer, eu quero.
Meu Deus, não seria
bom apenas beber chocolate-quente?

Tenho de arranjar um pássaro novo
e uma nova caixa da imortalidade.
Há loucura que chegue dentro desta.

(SEXTON, 1999, p. 299)



Sobre as rasuras no roteiro de *Les Rendez-vous d'Anna*: trechos cortados do que poderia ser o filme.

No arquivo Romain Goupil, localizado na Cinemateca Francesa — e onde estive no dia 14/09/2018 —, foi possível ter contato com o roteiro original e as suas

rasuras. Essas rasuras são parte da edição desse roteiro: que, logo em seguida, foi publicado em livro (1978). Hoje em dia esse é um livro raro; todavia, encontrei um exemplar no acervo da biblioteca da instituição.

Soube pela *internet* que o material de produção de *Les Rendez-vous d'Anna* estava guardado no arquivo da Cinemateca Francesa. Bastou enviar alguns *e-mails*, chegar no dia combinado; o material estava disponível para a minha consulta. Não sabia como me comportar ao entrar num arquivo, no entanto. O que deveria investigar? Eu podia mexer em tudo sem luvas, por quanto tempo quisesse; fotografar com a câmera ruim do meu celular. Então eu o fiz por horas. Sem saber se estava fazendo aquilo corretamente: fingindo um pouco dominar o que estava fazendo, indo de página em página em busca de informações para esta investigação sem muito compreender o que procurava e por quanto tempo deveria procurar. Eu disse que era um investigador, que estudava Chantal Akerman – e eles acreditaram em mim.

As rasuras em *Les Rendez-vous d'Anna* são, sobretudo, constituintes dos *missing links* da história da personagem. Foram rasurados detalhes que poderiam contribuir para uma possível análise de Anna a partir do seu passado, daquilo que não é o agora de quando estamos diante dela, dos seus encontros, do filme.

Nas imagens fotografadas do roteiro, é possível conferir que haveria uma apresentação da personagem através de um artigo de jornal, por exemplo. Esse artigo diria da passagem da cineasta Anna Silver pela Alemanha e seria uma ferramenta para dar informações sobre ela. Isso foi abandonado por Chantal Akerman e Anna não lê um jornal em voz baixa. Tampouco vemos em momento algum sua foto impressa ou mesmo a exibição de seu filme. Não se mostra o título do filme de Anna, não sabemos o tema desse filme, como reage o público no cinema. O cinema que vemos é o prédio do cinema: visto de fora: é esse o material.

Falamos da inscrição junto do descrever. Mas Anna tem a sua inscrição no cinema que realiza constantemente interrompida pela sua diretora. Chantal Akerman, no roteiro publicado de *Les Rendez-vous d'Anna*, diz o seguinte:

Anna é cineasta. Nunca se saberá muito bem por quê, nem como. Não será visto nada, ao longo do filme, da sua atividade que revele mais imediatamente o cinema, nem filmagens, nem atores, nem produtores, nada que possa participar do mito do cinema nem a inscrever, ela, Anna, em qualquer parte.

(AKERMAN, 1978, p. 17)

Elle tombe ainsi sur une photo d'elle. Elle la regarde.
 Elle commence à lire à voix basse l'article qui l'accompagne.
 On peut quand même percevoir que l'article annonce sa venue dans cette ville et qu'il parle également de ses prestations dans les autres villes d'Allemagne. Il la décrit physiquement et même moralement .
 La fin de l'article devient totalement inaudible, recouvert à ce moment là par une samba, musique un peu plus vive que toutes celles qui l'ont précédée.
 Elle ne fait plus que remuer les lèvres sans qu'aucun son n'en sorte et elle hoche la tête de temps en temps.
 Soudain sa tête s'arrête au milieu d'un mouvement, on sent qu'elle devient plus attentive ou que quelque chose la surprend dans ce qui est écrit. Elle dit 49 à voix haute , ensuite elle rectifie et dit 48. 1948.
 Elle pose la main sur le téléphone puis se reprend.
 Elle se recouche.
 Elle a lu le texte lentement en allemand. Elle a - pour ceux qui connaissent l'Allemand - un accent , pas un accent vraiment français, on dirait plutôt du " Platte Deutch".
 Il y a beaucoup de mots qu'on peut comprendre parce qu'ils sont proches des mots français. Certaines phrases, elle les reprend en les traduisant approximativement.

Elle redépose la main sur le téléphone qu'elle caresse et soudain se lève. Comme si elle avait une idée.

axe 10

La sonnerie du téléphone l'interrompt dans ses réflexions
 sur elle-même.
 On la vit se tendre.
 Elle dit allo, la voix émue et pourtant blanche, presque
 trop neutre, atonale, la gorge sèche.
 Puis comme soulagée et indifférente elle dit
 " ah, c'est le directeur du Luxe ."
 Et puis quelques instants plus tard:
 "il m'attend en bas avec deux autres... Des journalistes.
 Bon dites leur que j'arrive ".

*elle sort
 du téléphone
 (12)*

Elle dit aussi, rapidement avant qu'il ne raccroche, vous
 pouvez annulez, mon coup de fil en Italie.
 Quand elle sortit de la chambre, la nuit était tombée.

~~Dans le hall, on voit un photographe prendre une photo d'elle~~
 Elle s'éloigne ensuite entourée de trois hommes.

De dos, on avait l'impression tantôt qu'elle ne faisait pas
 partie de leur groupe ou tout simplement qu'ils allaient
 l'étouffer.

On sentit qu'elle se mit à traîner, ils l'avaient déjà devancée,
 ils s'en aperçurent, ils s'arrêtèrent pour l'attendre.
 Alors elle se remit courageusement et d'une manière décidée
 à marcher plus vite.

On les voit disparaître tous les quatre.

Uma descrição do início do filme. Quando Anna aparece pela primeira vez. Depois, ela, ao chegar ao hotel e então em seu quarto numa cidade da Alemanha, encontra uma gravata desconhecida.

A arquitetura do hotel, a cor das imagens, as roupas, o aspecto do som: tudo são os anos 1970. O plano é simétrico, poderia dizer, enquadrado frontalmente. Anna entra pelo lobby do hotel até avisar que possui uma reserva. Estamos na Alemanha, BRD, e nesse breve diálogo ela, Anna (não a Alemanha), é apresentada. Ela faz isso depois da cena inicial do filme – onde, numa plataforma de trem, vários desembarcam, descem uma escada até o corredor que interliga as plataformas e Anna ganha destaque. Um destaque solitário: foi ficando para trás até estar sozinha no plano, vinda de uma cabine telefônica além da escada por onde desceram as pessoas e por onde ela descerá, no fundo da imagem, que podia ver, mas que não havia reparado até que ela saísse de lá. Anna tentava fazer, creio, uma ligação que — ao longo de toda a história — não terá sucesso em completar. Ou talvez naquela cabine telefônica tenha sido a última conversa entre ela e a mulher italiana por quem está apaixonada e com quem ela passa todo o filme na tentativa de se comunicar.

Só saberei que é para essa mulher que ela liga no encontro entre Anna e sua mãe em Bruxelas.

“Acho que reservaram um quarto para mim, Anna Silver”. Chegando no quarto, Anna abre as cortinas. Enquanto o faz, a câmera corre lateralmente acompanhando a ação. Pela sincronia entre o abrir das cortinas e o movimento da câmera acontece um efeito: fico encantando por essa dança, por essa coreografia do plano, da encenação. É como se deixasse de respirar por um breve segundo, como se o ritmo da minha respiração normal fosse atrapalhado pelo ritmo dessa coreografia. A sincronia de Anna, das cortinas e da câmera — ou melhor: da atriz, dos objetos de cena, da equipe e, enfim, a montagem disso — faz-me ter consciência da maneira como respiro. Perco o ritmo vendo outro ritmo na imagem, ouvindo as cortina sendo abertas, o barulho delas deslizando pelos trilhos. Talvez encantamento seja um equívoco pois o que acontece é um salto no excesso proporcionado pela coincidência desses trilhos: o da câmera que corre lateralmente e o das cortinas que são abertas. De repente, Chantal Akerman pode falar daquilo que vejo e daquilo

que ela faz sem usar palavras, uma espécie de comentário sobre fazer cinema num plano aparentemente simples.

Dentro do armário há uma gravata esquecida. Ao invés de deixá-la no próprio armário – ou de, até mesmo (por que não?), roubá-la –, Anna liga para recepção. Talvez a gravata fosse do homem que ela viu na entrada do hotel, quando chegou. Não era, respondem pelo telefone. Essa gravata não terá sentido no filme, um significado explícito além daquele de dizer que alguém já esteve no quarto onde Anna está, dormiu naquela cama, usou aquele banheiro. A gravata quebra o vazio anterior do quarto de hotel, a limpeza, a assepsia, mostra que houve uma presença ali. Mas não é pista. Ela é mais uma intriga deixada por Chantal Akerman aos que não cansam – como eu? – de buscar pistas sobre Anna e a sua vida, mesmo que para desdenhar delas. (Tchekhov de novo)

Ao invés de ficar com a gravata, Anna decide ligar para a recepção e dizer que o dono a esqueceu. Não importa no filme por que Anna tenha querido devolver a gravata, fez questão de devolver, não a deixou simplesmente no guarda-roupa ou a roubou. No meu inventário de espantos: fico incomodado por ela fazer questão de devolver a gravata. Se fosse bonita, eu a teria certamente levado.

As elipses, os espaços vazios são caros, difíceis de encarar quando evidentes. Informações foram subtraídas, rasuradas, pois elas falariam demais. Uns podem argumentar: elas seriam simplesmente colocadas como pistas, sem destaque. Um fotógrafo que tira uma foto de Anna no *hall* do hotel sem grandes alardes. Mas isso é demais. Esse não é o cinema de Akerman.

Em *Les Rendez-vous d'Anna* encontramos dados, peças que podemos montar: mas que não têm grandes significados para entendermos Anna. A complexidade da sua história está no ritmo dos seus encontros — e também nos seus não encontros — que presenciamos “ao vivo”. Os dados, aqui, podem ser outros, os do jogo, do jogo de dados: pegamos o pouco que temos e jogamos para a sorte, o imprevisível dentro de um limite, a aposta, o desejo; tudo nas nossas cabeças-corpos. Um desejo de saber mais no enigma, na insuficiência das informações. Descrevemos isso. Sabemos que Anna foi noiva, mas e aí? O que mais? A história que tenho de Anna

não é o suficiente: mas ela ainda assim é suficientemente interessante para gravitarmos ao redor dela.

Para onde Anna vai? De onde Anna veio? É o mistério e a ansiedade de quando conhecemos alguém e nos interessamos. Queremos reencontrar. Nós somos Anna: tentando, toda hora, telefonar para a Itália sem sucesso. Será que a italiana, na verdade, está ignorando a protagonista? Como dizem em inglês: *ghosting*. Traduzo por: “O *boy* que some”. Angústia que acontece o tempo todo, hoje, depois de um encontro de aplicativo – mesmo quando achamos que todas as partes gostaram.

Não é permissão que eu desejo, mas possibilidade

“O tema me apaixonou. Era muito bonito, atraente, inteligente, uma beleza que não quer ser bela e é aí que você consegue” (AKERMAN *apud* BAX; BÉGHIN, 2014, p. 69). Ao ser perguntada sobre filmes que a interessam, Chantal Akerman, numa entrevista à Nicole Brenez, fala de *Moses und Aron* (1975). Dirigido por Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, tive a oportunidade de ir a uma sessão desse filme — por coincidência e antes de ler a entrevista — na Cinemateca Portuguesa em setembro de 2018. O filme fazia parte de um ciclo retrospectivo do trabalho dos cineastas. Antes, na mesma semana de setembro, havia visto (e ouvido) *Chronik der Anna Magdalena Bach* (1968). Nos filmes de Huillet e Straub, ao que percebo, está em jogo a materialidade do cinema.

Em *Chronik der Anna Magdalena Bach*, a música é aquilo que guia a experiência cinematográfica — são poucos os diálogos, e, comparados à narração em *off*, o espaço da música, o tempo, a duração da música de Johan Sebastian Bach tocada ao vivo, gravada junto da imagem do filme, são imensos. Os atores, no filme, são também os músicos. Ao menos é nisso que acredito. Acredito que a música é tocada por aqueles que também estariam a interpretar músicos que tocam músicas. E o filme ultrapassa os entendimentos do que é ficção e do que é documentário. Sublinha os limites entre os dois e nos confunde. Como fala mais ou menos Anne Carson: a realidade é um som, você deve *entrar em sintonia*, não somente ficar gritando (CARSON, 1998, p. 60). Anna Magdalena, a esposa de Bach, narra em *voz off* o que acontece na vida dos dois, no trabalho de seu marido e também dela, em sua família. Sua *voz off* é acompanhada de documentos filmados, projetados na tela enquanto fala. Sua leitura é desdramatizada.

Também em *Moses und Aron* os atores são músicos: são aqueles que cantam a ópera de Arnold Schoenberg na qual o filme se baseia. Não vemos a orquestra, mas os que estão em cena, na maior parte do tempo, cantam; e quando não cantam, dançam. Logo, o movimento do filme também é o movimento da música. A encenação

proposta começa pela música, pela vontade de trabalhar junto da música, a partir dela, condicionando a existência das imagens ao que é instigado por uma peça musical.

Audiovisual, em Huillet e Straub, não se separam? Diria que não. Para ver é preciso ouvir. O cinema não é somente aquilo que se vê. Ao menos é com essa frase só aparentemente banal que saio após as sessões dos dois filmes. É também com essa frase que saio após uma sessão de *Wavelength* de Michael Snow (1967) ou de *Là-bas* (2006) de Chantal Akerman, por exemplo: para ver é preciso ouvir. O comprimento de onda, o filme como onda sonora que dura e se propaga na matéria. Uma escuta, portanto, para tanto. A frase de Jean-Louis Comolli de que se deve filmar com o ouvido (COMOLLI, 2008, p. 115) vale para autor e para espectador (o que não vale é fazer a separação entre eles). E, ouço também de Samuel Beckett, que faz Molloy dizer: “pus-me então a pensar, quer dizer, a escutar com mais força” (BECKETT, 2014, p. 61).

Mais: em *Moses und Aron* a materialidade do cinema também está em jogo no tema do filme — representar ou não representar? Uma questão diretamente ligada a: “como representar a música no cinema?”, por exemplo, ou “como não representar e, ainda assim, fazer cinema?”. Mais: “o que é que pode o cinema?”. “O materialismo dos Straub lhes permite retirar do religioso aquilo que nos é vital”, diz Chantal Akerman à Nicoles Brenez, continuando: “Está tudo ali, a Lei, a lei quebrada, o fim da escravidão, o ídolo. Estamos sempre ali e ainda não compreendemos tudo disso” (AKERMAN *apud* BAX; BÉGHIN, 2014, p. 69). O conflito entre os irmãos Moisés e Arão se dá quando um diz que Deus não pode ser representado, por ser da ordem do conceito; e naquilo que o outro irmão, Arão, na ausência de Moisés, confecciona um ídolo, uma imagem para um deus a ser adorado. Esse é o bezerro de ouro: um deus, não o Deus de Moisés. Chantal Akerman cita explicitamente o segundo mandamento — “Não farás para ti ídolo” — em diversos momentos da sua obra: em, por exemplo, *Chantal Akerman par Chantal Akerman* (1997) e na instalação *D’est: Au Bord de La Fiction* (1995).

Há diversos pontos de contato entre o cinema de Huillet e Straub e o de Akerman. O desejo de fazer um cinema que não é metalinguagem — mas que tem em si, no

filme que realiza, a questão da própria realização de um filme. Um filme que não é metalinguagem é aquele que não precisa, necessariamente, dizer que é um filme sobre um filme, que depende de outro produto. Filmes que vão na materialidade do cinema: que são maquetes não de um outro projeto (até podem ser): mas que, por maquetes, desejam mostrar o projeto que são.

O primeiro contato que vem à mente entre Chantal Akerman e a obra de Huillet e Straub é aquilo que ela faz em *Les Années 80* (1983). E talvez esse seja um *insight* equivocado, um mal *insight* uma vez que esse é um filme muito diferente em sua forma daquilo que fazem Huillet e Straub em *Chronik der Anna Magdalena Bach* e em *Moses und Aron. Jeanne Dielman* (1975) seria uma escolha mais correta.

Todavia, existe um contato, uma ressonância entre eles que me veio pela música enquanto um motivo, uma oportunidade para a realização de um trabalho. O filme de Akerman não é um *making of* de seu outro filme — o musical *Golden Eighties* (1986) —, mas ele também é um musical, busca um ritmo, um tempo (os anos 1980 do título), uma velocidade de andamento. Seu filme data do mesmo ano de outro de seus filmes: *Un Jour, Pina A Demandé...*, 1983: também um trabalho com música e coreografia.

Les Années 80 é um objeto em si mesmo — digo suficiente em si mesmo numa constelação: que não depende do outro filme para ser “entendido”, experienciado: mesmo que seja uma maquete. A cineasta realiza nele talvez o seu trabalho mais experimental, de um imenso frescor cinematográfico encontrado no jogo com a montagem, com a antecipação de um filme ainda por vir do qual tem autonomia. Akerman pega a matéria prima de um outro filme e daí monta, remonta, organiza e desorganiza uma outra obra. Vemos testes de elenco, Chantal Akerman dirigindo atores, repetições (e ensaios), a gravação de músicas, dançarinos, cantores etc. — e ela, a cineasta, regendo, conduzindo a interpretação de uma das canções de seu musical. São cenas inteiras de um filme futuro. Em suas instalações, em seguida, a diretora também desmontará algumas de suas obras, reorganizando-as de maneira a pensar, a tensionar e a oferecer uma nova experiência das suas narrativas (ou falta/insuficiência delas). Isso acontece com *Jeanne Dielman* (1975) e com *D'est* (1993). Respectivamente, os filmes se transformam nas instalações *Woman Sitting*

After Killing (2001) e *D'est: Au Bord de La Fiction* (1995).

O que Chantal Akerman propõe e deseja fazer é mais da ordem do *A Preparação do Romance*, de Roland Barthes, que de uma metalinguagem cinematográfica: “o produto não é distinto da produção” (BARTHES, 2005, p. 17). Ele, Barthes, que também escreve com a mãe — e nesse livro, escreve a partir de seu luto após a morte dela. Tentando recomeçar, ele abre seu processo de trabalho, fica exposto. Acho que busca uma energia, uma centelha, uma maneira de continuar pelo recomeço.

A Preparação do Romance é um seminário, a preparação para um romance que não será escrito, mas que irá se propagar por nossas vidas, seus alunos e alunas, e na própria obra de Barthes em retrospecto, que influencia como passamos a lê-la; também é um ensaio para seu último livro: *A Câmara Clara*. E assim como Chantal Akerman, sua morte segue a morte de sua mãe (um suicídio ou um acidente?). Da maneira de Antígona, eles cavam as covas, sepulturas de seus vínculos, de seus entes queridos com as próprias mãos. Inscrevem-se nesse processo e anunciam as suas mortes. Escrevem para continuarem vivos; eles tentam, decidem fazer de suas tristezas escritura.

Creonte diz na *Antígona* de Huillet e Straub (1992): “A guerra acabou. Agora podemos esquecer”; algo próximo do que diz Logan Roy, um possível representante de Creonte, na contemporânea *Succession*: “O futuro é real. O passado é todo inventado” (2019). As escrituras de Akerman, de Barthes — ou mesmo de Anna Carson, em *Nox* (2010), livro que fez depois da morte de seu irmão — desafiam esse Creonte. A fotografia da mãe que nunca vemos, mas que está ali, saturando todo o texto de *A Câmara Clara*. A queda de Chantal Akerman no meio da sala de estar: filmando incansavelmente os últimos dias de vida de sua mãe, no apartamento dela, em *No Home Movie* (2015); que não a deixa dormir, não para de gravar o corpo, a voz da sua mãe; insiste para que ela também não deixe de contar e de detalhar mais e mais as suas histórias. É para não esquecer.

Verso de Charles Bernstein que me lembra Antígona: “Não é permissão que eu desejo, mas possibilidade” (BERNSTEIN, 2018, p. 32).

A luta pela sobrevivência é não esquecer. Insistir pelo não esquecimento diante de forças fascistas que mentem e que relativizam um passado ainda tão presente, no desejo de destruírem alguma diversidade do futuro. O Creonte é a força fascista do esquecimento. Ele reside na linguagem, nas nossas próprias bocas, e está o tempo todo nos ameaçando, atualizando-se. Então escolhemos pela sua ruína, pela nossa resistência que também é em ruína, na tragédia: lutar contra ele — engajados, comprometidos numa luta com a linguagem —, decidir pela vida sabendo que seremos condenados à morte. Bertolt Brecht diz as seguintes palavras, que cito aqui, por meio de Huillet e Straub, que as colocam no fechamento de sua *Antígona*:

A memória da humanidade dos sofrimentos suportados é surpreendentemente curta. Seu dom para imaginar os sofrimentos futuros é quase ainda menor. É essa insensibilidade que devemos combater. Pois a humanidade é ameaçada por guerras que fazem dessas últimas, por comparação, como que tentativas fracassadas; e elas virão, sem qualquer dúvida, se as mãos daqueles que as preparam abertamente não forem quebradas.

(BRECHT *apud* HUILLET; STRAUB, 1992)

Sem o “meta”, a linguagem fica exposta. Nós vivemos em linguagem, não em metalinguagem. A *meta*, portanto, é a exposição da linguagem. No cinema de Chantal Akerman, não estamos a ser preparados para um próximo filme — isso é até possível, uma vez que os trabalhos da cineasta se comunicam entre si, mas não é obrigatório. Ou talvez nem haja filme futuro (e se *Golden Eighties* nunca tivesse sido lançado? *Les Années 80* já é em si um grande trabalho).

O tempo importa, estamos aqui debatendo antecipações, ansiedades. E acredito que em *Les Années 80* encontramos uma calma diante dessas antecipações, ansiedades. Chantal Akerman pergunta para Pina Bausch: “Pina, como você vê o seu futuro?”, em inglês carregado. A câmera continua filmando, Pina Bausch abaixa a cabeça, respira profundamente e diz com uma voz suave: “Eu, eu não sei”.

Se você pensar o cinema experimental não como um oxímoro — podem dizer “não existe cinema experimental, cinema é cinema (narrativo)”, e eu discordo —, então esse filme será de angústia pois você quer sempre saber o que esse filme quer dizer,

o que ele adianta, se ele funciona, se há necessidade dele (afinal, não é um *making of*). Entretanto, se você considera que “o produto não é distinto da produção”, na frequência de Roland Barthes, isso permite uma consciência do jogo da linguagem: uma consciência alerta, de jogador não de espectador. Algo que, estranhamente, acalma, faz o filme existir por si mesmo, aquém ou além de uma narrativa, de uma exigência automática da narrativa. Você se senta em sua poltrona, assiste, ouve o filme; você para de antecipar, quebra o caminho viciado da ansiedade. Você se senta na poltrona e joga.

Ao menos tenta. Chantal Akerman tentou, mas não teve sempre sucesso.

Corrijo-me, peço desculpas: não é uma questão de sucesso.

A questão de Chantal Akerman está no cinema: no cinema como uma linguagem que não é protegida pelo “meta”. Retiramos esse “meta” para falar dela, com ela, nela. Uma linguagem que fala de si mesma enquanto é praticada. Um jogo. Sim. Estamos nele, jogando. Importa a matéria do cinema, daquilo de que ele é feito: não a abstração de um conceito do que é o cinema ou do que ele deveria ser.

Por isso descrever os filmes. Para que da descrição seja possível debater a linguagem (a vida). Descrevendo-se, podem ser tratadas a antecipação, a ansiedade pela narração. Nós exigimos, inconscientemente, a narração mesmo sabendo as suas consequências (a angústia). Narrar é colocar as coisas no tempo, um começo, um meio, um fim. Um desenvolvimento, um progresso. Nessa ordem, estamos sempre atentos, dando conta, compreendendo e jogando essas compressões para uma linha do tempo (uma *timeline* do *Final Cut?*, uma linha de montagem de um produto que deve, ou que tem a necessidade de acontecer, de dar certo, de dar resultado e de funcionar). Esgota essa dinâmica de transporte de energia.

A proposta do descrever é a de que o processo da descrição — no lugar da narração — possa ser um processo clínico. Um processo experimental que abraça a desatenção ou a atenção flutuante. Das anotações no lugar dos grandes romances. Levantar os olhos do livro e olhar a paisagem, distrair-se. Nós descrevemos e deixamos ser sem a exigência temporal da narrativa. Ao menos, nós tentamos.

Como já disse, apesar de não ser uma questão de sucesso, às vezes conseguimos algumas curas, outras não: é um caminho difícil e são muitas as aflições. Quando percebemos, estamos novamente antecipando, ansiosos.

Vem à mente o curta-metragem de Chantal Akerman *La Chambre* (1972). A câmera gira por aquele quarto num filme “mudo” – e eu me pergunto: existiria uma história para isso?

Uma história do filme, do cinema, de quem o realiza.

Começo perguntando: quem é essa mulher, o que ela faz nesse quarto, por que ela está aí, ela espera alguém? Entretanto, não apenas isso. Também pergunto, ao mesmo tempo: quem é essa cineasta, quem filma com ela, por que e como ela chegou até essa maneira de fazer cinema? É um filme que fala de si mesmo, e a diretora em cena junto à intriga provocada pela mudez sublinham isso. Depois descubro que *La Chambre* deveria ter uma *voz off* que, apesar de gravada, foi perdida. É um monólogo, um relato muito sexual, um bilhete, uma carta endereçada a alguém. No fim do texto, da *voz off*, a diretora diz quem é o remetente dessa história em primeira pessoa: ela própria. “*Je t’embrasse très fort. Chantal*”; “Um forte abraço. Chantal” (AKERMAN *apud* BAX; BÉGHIN, 2014, p. 159).

A ânsia dos objetos em
serem o que temos medo de fazer

não falha em nos mover É
essa vontade de ser um motivo

em nós o que rejeitamos? As
coisas realmente estúpidas, digo

uma lata de café, um brinco
de 35¢, um punhado de cabelos, o que

essas coisas nos fazem? Nós
 entramos no quarto, as janelas

 estão vazias, o sol está fraco
 e escorregadio sobre o gelo E um

 choro vem, simplesmente porque é a
 mais fria das coisas que conhecemos

(O'HARA, 1995, p. 55)

Ela se despede — e Akerman pode ser quem descreve o interior do quarto onde está com Jane. Não posso excluir que Akerman também pode ser ela mesma Jane. Este poema de Frank O'Hara, que procurei traduzir com a ajuda de um amigo em trocas de mensagens pelo *Facebook*, intitula-se *Interior (With Jane)*. Nele, os objetos vibram como em *La Chambre*; eles têm vida e conduzem o mistério da encenação. Mistério intensificado, amplificado pela forma de versos como estes: “É essa vontade de ser um motivo/em nós o que rejeitamos?”. O'Hara não diz simplesmente “O que rejeitamos em nós é essa vontade de ser um motivo”. A posição do “em nós” estranha, faz respirar mais devagar na leitura do poema: além de falar da falta de ação dos humanos que estão no quarto, ela destaca esse “em nós” enquanto objeto manipulável: que vai de um lugar ao outro na forma. São os que compõem o “em nós” os que sofrem a ação. Tanto a do poeta que os deixa lá expostos nos versos, quanto a dos objetos da cena que pesam sobre eles.

Como no filme de Akerman, o poema se concentra na “*eagerness*” — ansiedade, ânsia, impaciência? — dos objetos. São eles quem colocam as questões e agem sobre a gente: invertendo como uma história é contada: a história se organiza através da descrição do desejo dos objetos. Desejo que se torna atmosfera e ação. Nessa ordem de forças invertida, eles, os objetos, atuam e pesam; eles existem sobre Frank e Jane, sobre quem pode ser aquela mulher interpretada ou não por Chantal Akerman. Sobre nós mesmos que vemos o filme, “sem som” (escuto o silêncio e as intromissões, barulhos na sala da minha casa onde vejo o filme no computador, da obra no vizinho etc.) e lemos o poema. Descrever o “sem som” é o mesmo que

descrever o silêncio?

Na verdade, podemos dizer que a atmosfera dos objetos opera enquanto a banda sonora do filme. Eles organizam uma trilha, o nosso pensamento, nossas atenções – colocam isso num trilho. Quando percebo, já era conduzido por eles: como num melodrama em que choro sem conseguir conter as lágrimas e o constrangimento.

Com Adrienne Rich (2016, p. 326):

Toda uma trilha sonora do seu silêncio
todo um filme

Também com Anne Carson (2015, p. 5):

Eu tomo inspiração em John Cage, quando perguntado
como compôs 4'33'', respondeu
“Eu o fiz aos poucos a partir de vários pequenos pedaços de
silêncio”

Os objetos cantam, ficam descrevendo a atmosfera da cena. Cantam uma cadeira, uma mesa, xícaras, cortinas e frutas, bule de leite. Janela, chaleira, fogão. Parede de tijolos. Gaveteiro. Na cama bagunçada está Chantal Akerman movendo lentamente a cabeça. Olha ou não para a câmera? A luz entra pela janela. Frutas numa mesa de cabeceira, uma cadeira na frente da cama. Outra cadeira, mesa de trabalho, caixinhas, potes. Roupas penduradas e um calendário, pia com louça suja. Porta de saída. Novamente a cadeira: mais uma volta.

Depois Akerman estará deitada, com o braço cobrindo o rosto, se mexendo (masturba-se, convulsiona, tem um pesadelo ou febre?). Na volta seguinte, observa uma maçã. Na outra, come essa maçã. Ao fim, sentada, toca o rosto: como se acordasse de um sono.

La Chambre está no caminho de *Je, Tu, Il, Elle* (1974): filme em que observamos uma personagem escrita, dirigida e interpretada por Chantal Akerman. De início, estamos num quarto, num apartamento cheio de móveis que logo são mexidos e

arrastados por ela – até que o espaço fica praticamente vazio. Só restará um colchão, mesmo as roupas perdem lugar.

Na primeira imagem do filme, o quarto estava cheio, ela estava de costas, sentada numa cadeira; não via seu rosto. Depois, no fundo da cena, vejo-a de longe junto à mesa. Até que ela está na cama, deitada de lado como em *La Chambre*, apoiando a cabeça numa das mãos fechadas, encarando quem a filma.

Arrasta os móveis. Esvazia o espaço. Tira as roupas. O barulho dos móveis arrastando esfrega no silêncio. É como se tivesse que fazer uma escolha entre uma coisa e outra: a mobília ou a escritura.

Nua, a personagem de Akerman escreve uma carta; papéis espalhados pelo chão. Ela também come um pacote de açúcar com uma colher, algo muito marcante. O barulho do lápis no papel, da colher no pacote de açúcar. Penso rapidamente uma frivolidade: ao invés de chorar, ela come açúcar. E obsessivamente se põe diante de folhas em branco no chão para fazer uma (ou várias) carta(s).

Está dentro de um apartamento vazio cujas janelas me deixam perceber que ao menos é um abrigo para o frio lá de fora. Tudo em preto e branco. O corpo dela – cineasta e personagem – exposto. Num momento, um homem a observa lá de fora, pelo vidro. Pode ser que ela seja um fantasma que assombra essa casa, que morreu e ainda não conseguiu deixar esse espaço, presa ao tempo da espera de uma resposta. Por isso escreve cartas. “Toda história de amor é uma história de fantasma”, diz David Foster Wallace (2012). O mesmo poderia valer para Anna, em cujos telefonemas agora percebo cartas nunca respondidas (que talvez nunca tenham chegado). Anna Silver, um fantasma como tantos outros que vagam por entre as fronteiras da Alemanha, da Bélgica e da França?

No filme *Ghost Dance* (1983), de Ken McMullen, Jacques Derrida participa de uma cena como ele mesmo. Convidado a pensar sobre fantasmas, fala para a protagonista. Ela, a atriz Pascale Ogier, morreria ainda jovem, no ano seguinte ao lançamento do filme.

O cinema é a arte dos fantasmas, uma batalha dos espectros.
E você, acredita em fantasmas?



Je, Tu, Il, Elle é um cinema dos fantasmas: do término, do coração partido, do assombro. Uma batalha dos espectros que testemunhamos, assombrados por um relacionamento que acabou. E é assim que a personagem de Chantal Akerman lida com isso: esvazia a casa, escreve. Escreve nua a carta que se dirige a uma outra;

uma ex-namorada, amante, que conheceremos no último bloco. Num *flashback* ou esse é mesmo o dia seguinte? Seu encontro é íntimo, numa falta de diálogo ou entendimento que acabará em sexo: uma cena de sexo que parece uma batalha.

O filme termina perto de onde começou: ela (*je, elle?*), o espaço quase vazio, as folhas de papel pelo chão.

Também me aventurei pelo cinema do término. Entretanto, foi com música que descrevi esse coração partido. De músicas que eram cartas. Uma forma que tenta passar o espanto e a estranheza da situação, uma vulnerabilidade. Soo mais pelo melodrama que o desdramatizado de Chantal Akerman.

Um coração partido que vai ao encontro da experimentação fílmica, poética, musical. De um tempo que, como na música que canto, cobra o seu pedágio. Nós pensávamos que o mundo só giraria para frente; é o que diz Prior, o protagonista de *Angels in America* (2004), na virada para o novo milênio. Ele, *gay* e soropositivo, termina a peça com um monólogo:

Nós não vamos mais morrer mortes secretas. O mundo só gira para a frente. Nós seremos cidadãos. O tempo chegou. Agora adeus. Vocês são criaturas fabulosas, cada uma de vocês. E eu os abençoo: Mais vida. O Grande Trabalho Começa.

Há esperança na fala de Prior: algo que, neste momento, muitos – e eu – têm dificuldade de achar. Não se sabe muito bem para onde ir, como viver e, na medida em que ficamos mais velhos, a morte aparece cada vez mais de perto. Algo que mais distante dos 30 anos não passava tanto pela cabeça. Realizo, nesse filme de título *Useless Ghost*, um exercício de frivolidade, encarando mesmo um fantasma inútil, mas presente; uma assombração. Escombros de uma história.

Como um trabalho frívolo – descrever uma imagem, uma metáfora tão desgastada –, *Useless Ghost* se tornou um desafio, todavia. Pelos trajetos de um cinema e de uma poesia experimental, encarar o clichê do término. E, finalmente, o filme é a realização da sua trilha sonora: cheio de quebra de palavras, atento à montagem de ritmos que sobressaem à imagem.

Dar notícias, respostas ao espanto de um mundo vêm como trilha sonora. As músicas *Not In Love*, dos Crystal Castles, e *I'm Not In Love*, de 10cc, foram escolhidas para que delas exercitasse caminhos para um filme. Com poucos itens disponíveis – um quarto, sempre, o espelho do banheiro, uma câmera portátil, um telefone celular – realizei a investigação de um *tempo* em estado de descrição, nessas forças. Descrever o coração partido, essa imagem; descrever uma metáfora, fantasma tatuado na pele.

Encontramos aqui: <https://vimeo.com/359015418>





10

Você entende mesmo sem entender

De frente para uma fotografia da pintura *Jericho* (1969), de Barnett Newman. Um triângulo gigante, preto, com uma linha vermelha central que o atravessa perpendicularmente. Na ponta, você nota que a linha vermelha é, na verdade, levemente deslocada para o lado esquerdo do triângulo — deixando as metades desiguais por um suspiro. Essa decisão pela desigualdade impressiona ao mesmo tempo que deixa uma sensação estranha diante desse quadro. Todo um preto, meio azul escuro, chapado, e essa linha também chapada, vermelha, que decidiu não terminar bem na ponta, mas um pouco mais para um lado. Decisão tomada desde seu início, na base, uma vez que é uma linha reta; ela não faz curva no seu caminho. Ao menos, eu não vejo essa curva.



Seu título, *Jericho*, não é abstrato. Não consigo deixar de perguntar: “o que quer dizer isso?, *Jericho*, esse nome nessa pintura, que frases essa composição provoca?”. Terá a ver com a cidade na Palestina? Com o pintor francês? Quando faço essas perguntas, dou-me conta do movimento de investigação que já ocorria desde que vi a fotografia do quadro, de longe, ao passar pelas imagens de Newman na *internet*. E agora, ganho uma certa consciência dessa investigação silenciosa que

já se dava em minha cabeça. Talvez, por isso, tenha parado diante dessa imagem, para descrevê-la, em meio às outras. Por isso o meu interesse justamente nessa foto.

De título “The Apocalypse According to The Leftovers” (2017), a crítica Emily Nussbaum escreve para a revista *The New Yorker* um artigo sobre a terceira temporada da série de televisão *The Leftovers*, da HBO. Seu texto começa por trazer um elogio da poeta Adrienne Rich feito para Anne Sexton (que havia se suicidado naquele ano). Em *The Leftovers*, num dia, uma porcentagem pequena – mas significativa – de toda a população da Terra desaparece sem que haja um motivo, uma resposta. Para onde eles foram? Eles estão mortos? Foram arrebatados? A série, em suas três temporadas, nunca dará essa resposta ao que aconteceu. Ela não é sobre isso, sobre descobrir ou achar uma justificativa superior que diga o que aconteceu com os desaparecidos. A série é sobre estarmos juntos de seus personagens que buscam ou que não buscam justificativas, que têm seus próprios problemas em meio ao turbilhão provocado por esses desaparecimentos. Seremos testemunhas, portanto, do resultado desses desaparecimentos em famílias, em cidades, em pessoas sem nunca sabermos as razões para o acontecimento. Nós, espectadores, também precisamos aceitar, deixar o mistério correr. A vida das pessoas mudou e elas precisaram conviver com a falta dos que desapareceram e com esse incidente inexplicável.

Anne leu — numa voz muito silenciosa, vulnerável — *Little Girl, My Stringbean, My Lovely Woman* — colocando de um lado a imagem da afirmação de uma filha feita por uma mãe contra as imagens de morte e de violência do outro, lançadas naquela noite por homens que nunca haviam visto uma vila bombardeada.

(RICH, 1995, p. 121)

O elogio de Adrienne Rich aponta que, durante um protesto de poetas contra a Guerra do Vietnam — os homens falando das vilas bombardeadas, do Napalm, do sangue, do fogo —, Anne Sexton decide falar do corpo de sua filha criança e da mãe que observa sua filha crescer. A contundência desse poema está na escolha da sua leitura nesse contexto, em meio aos outros poemas desse protesto. Nussbaum diz que *The Leftovers* caminha por um trajeto parecido de “evocação indireta” e de “reenquadramento daquilo que faz a arte política”. A série, como o poema de Anne Sexton, percorre sem explicar, expõe sem explicitar ou deixar claro aquilo de que

fala. Nas entrelinhas, no entanto, está tudo sublinhado. Podemos sentir. “Numa voz muito silenciosa, vulnerável”. É como quando vemos o trem que vai da URSS em direção à Paris em *Les Rendez-vous d’Anna*. Sabemos que a viagem de Anna é mais que a turnê de uma cineasta para a divulgação de seu filme: aquele também foi o caminho feito pelos judeus na história da Europa, na história da família de Chantal Akerman. E sabemos que Anna está em *D’est* (1993). Assim como sabemos que algo vai acontecer em *Jeanne Dielman*: e, sem termos certeza, estamos a presenciar os últimos dias de uma rotina que será tragicamente quebrada. São passagens imprecisas de precisão temática, de política tanto da forma quanto do conteúdo. Percebemos como mostrar ou trazer algo para o debate; como abordar algo e enlaçar o espectador.

É um ritmo, um compasso. Sabemos de algo mais pelo ouvido, por um barulho de longe que se repete ao longo do tempo e que não identificamos muito bem até mesmo enquanto estamos diante do trabalho. Alguém cantando ao fundo. Talvez Marina Lima: “Vou seguir o chamado. Onde é que vai dar? Onde é que vai dar?”. Às vezes percebemos o que Marina Lima canta num estalar de dedos, “do nada”. Às vezes não ouvimos bem, direito, a sua voz rouca; é possível capturar somente o esboço da música. Esse barulho diz algo que não dá para precisar com certeza, mas do qual podemos dizer, descrever, cantarolar alguma coisa da melodia, a letra mesmo que errada. “O que é isso?”, “O que ela quis dizer?”, “Acho que ela quis dizer isso”.

Cantarolar é descrever. A incerteza nos deixa em constante especulação, descrevendo, em relação direta com o tempo que dividimos com a obra. Então percebemos que esse tempo conjunto é maior do que somente eu e a série, e o filme, e o poema: esse tempo conjunto é composto por nós dois (eu e a obra), mas nós estamos no mundo, dividimos uma história. E a imprecisão me faz ir diretamente nisso. Recorro ao mundo e à história que dividimos para estar junto daquilo que vejo e que ouço.

A experiência de estar com um objeto, pela imprecisão, amplia o tempo. Quero considerar o tempo decorrente do filme, da série, do poema também como o tempo de um mundo. O tempo em que vivemos, juntos, aquilo que herdamos (nós, e a

obra). David Foster Wallace, por um de seus personagens em *The Pale King*, conta: “[a]s palavras e os sentimentos dos meus pais se tornaram os meus, na medida em que eu tomei as responsabilidades do meu papel no drama familiar” (FOSTER WALLACE, 2012, p. 256). A herança é crucial pois dela retiramos subentendidos; ela é uma fonte de pesquisa, de força, de potencialidade que está dentro da gente, que carregamos ao longo das nossas vidas, que compartilhamos. Algo próximo do que um biógrafo de Wittgenstein disse: “Veja, Wittgenstein acabou percebendo uma coisa muito importante. Quando você nasce e abre a boca, você na verdade grita a si mesmo no destino” (HOLLINGWORTH, 2018, p. 76). A herança é como esse destino para o qual nos gritamos: ela mostra as passagens, os desejos e os confrontos entre os passados e os futuros, entre o nosso mundo e outros mundos até impossíveis em que nos inscrevemos ao mesmo tempo em que somos inscritos. Nós sobrevivemos: recusamos, aderimos. Herdamos uma linguagem, um mundo.

Representar é uma ação que existe de maneira ainda mais complexa ao interpretarmos nessas condições — pois somos levados a outro entendimento do que é interpretar diante das pontas soltas e do inacabamento de uma representação. Interpretação e experiência interferem uma na outra e as relações com esses objetos imprecisos são exercícios sem resultado ou temporalidade óbvias. Sempre falta uma definição completa daquilo que achamos, uma verificação, segurança e confiabilidade totais. Tudo bem: toda incerteza é certeza, assim como no ato de descrever, contar ou de ouvir alguém contar o que ocorreu num sonho (FREUD, 1997, p. 360).

Neste lugar (no cemitério, chamado em hebraico de “A Casa dos Vivos”), cada um de nós se torna consciente de que a vida e a morte às vezes resultam numa estranha combinação. E então, alguns seres não precisam de cemitérios, e sabem como que por instinto, quase desde o nascimento, como se do começo, vida e morte, o vigoroso e o mórbido, estivessem num diálogo mútuo, no coração do seu ser.

Parece para mim que Chantal era um desses seres: aqueles que sabem, por mais vivos que estejam, que a morte chega, às vezes, para ter com eles, que ela assombra os seus sonhos, os seus planos, e que ela deixa a sua marca.

(HORVILLEUR, 2015, s. p.)



No túmulo de Chantal Akerman está escrito: “Cineasta”; “Filha de uma sobrevivente da *shoah*” (essa última parte é mais difícil de ler em meio aos musgos na pedra). Delphine Horvilleur, a rabina que fez o elogio a Chantal Akerman em seu funeral em 2015, deixou que seu texto fosse publicado pela *Film Quartely*. Nele, Horvilleur observa que a cineasta — de maneira próxima do que fala Anne Carson acerca da rasura — talvez tenha carregado consigo a exposição da

coexistência de um diálogo entre a morte e a vida. As palavras de seu elogio tentam nos indicar a intensidade dessa força em Chantal Akerman. Uma força que talvez não seja da ordem do compreender, mas do aceitar – que podemos ao menos tentar descrever. Força que está nesse diálogo de quem filma diante do silêncio da mãe. Mútuo: um diálogo entre as duas que ocorre ao longo de anos, passando pelo silêncio: não um monólogo. E filmar é falar desse diálogo, mesmo que tacitamente, representar esse diálogo tenso e tenro. Descrever a dificuldade. A *shoah* e a diáspora judaica. Visitar e deixar ser visitado. Da maneira como Chantal Akerman faz em seu filme sobre senhoras judias idosas. Ela vai até suas casas, deixa-se ser alimentada, acolhida, aceita ver televisão com elas, cair no sono, deitar na cama por baixo de um cobertor num quarto de velhinha, passar tempos mortos com elas (*Dis-moi*, 1980).

O elogio feito à Chantal Akerman é o de uma rabina que se chama Delphine. Coincidência? Deixemos as coincidências agirem. A morte fala e assombra: sabemos que ela está lá. Ela estava lá, o tempo todo, a morte — e Chantal Akerman sabia dela por instinto, aponta Horvilleur. A cineasta talvez tentasse dividir isso conosco, sensibilizar-nos.

Ser um sobrevivente, filha ou filho de um sobrevivente. Herdar a sobrevivência? Para herdar é preciso que alguém tenha sobrevivido. Percebo isso muito de perto ao, por exemplo, deparar-me com uma postagem de *Instagram* de uma página chamada *The Aids Memorial*. Uma entrada de 07 de setembro de 2018. Eu a vi quando *lia a internet* como um livro em *scrolling*, deitado na cama de lado, antes de dormir. Passava desatento até que fui capturado.



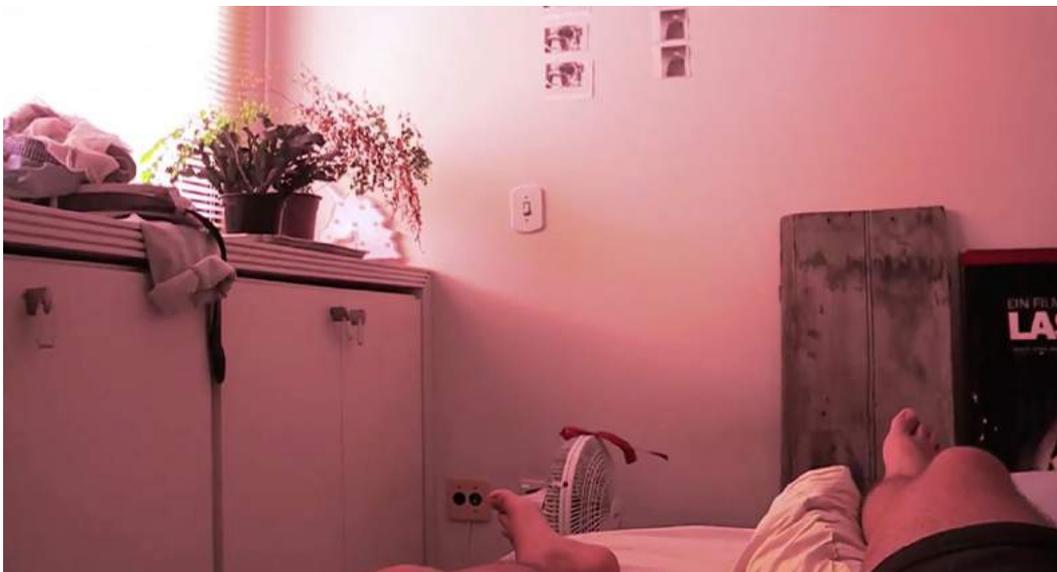
Essa postagem me faz pensar e sentir no que chamo aqui de uma frequência da herança, da sobrevivência. Pois também sou *gay* e filho dos que morreram e dos que viveram em 1980, 1990. Ressoa uma dificuldade que fico tentando descrever. A imagem desse *print* é um testemunho que nos coloca numa mesma música *pop*, que nos engaja numa linguagem, num mundo. Começar, recomeçar, não esquecer etc. Os fatos, as respostas. Alguém morreu, alguém sobreviveu. Você está vivo (e o que vai fazer com isso?).

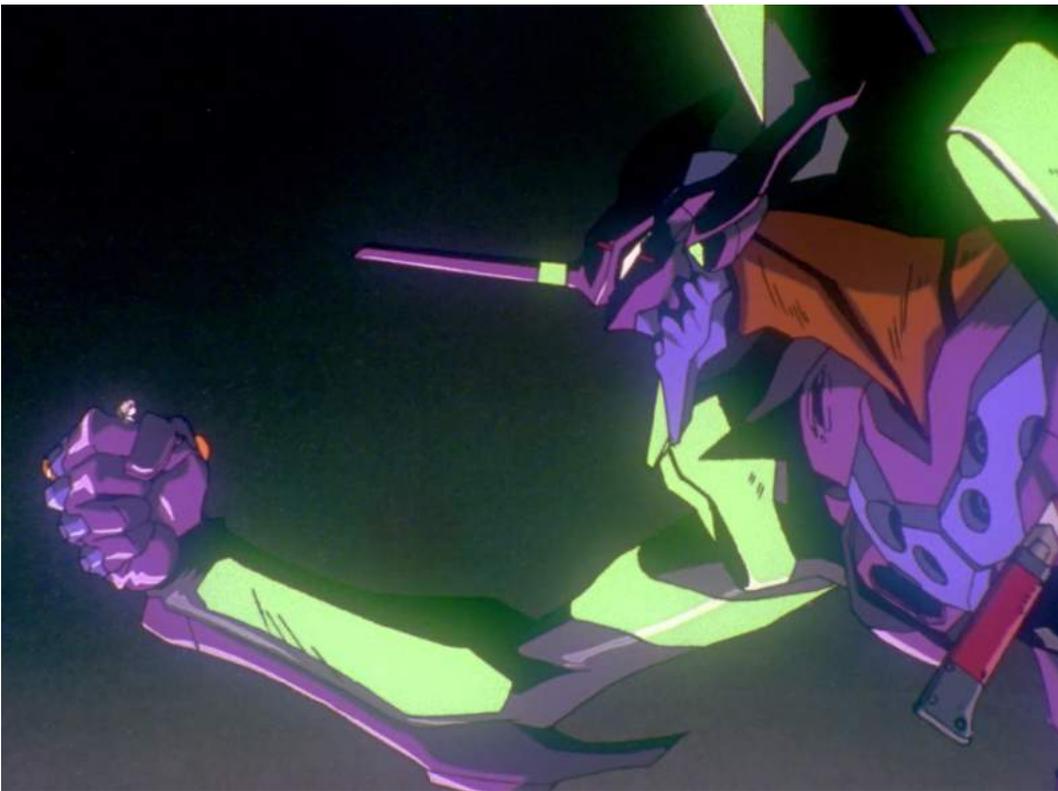
Em fevereiro de 2018, depois de um ano difícil de 2017, tento realizar um filme. Ele se chama *Unfamiliar Ceiling / THE BEAST* e nele utilizei — apropriei-me — como banda sonora o último episódio, justamente, de *The Leftovers*. Esse último episódio começa com a data de nascimento da sua protagonista sendo dita por ela: 18 de novembro de 1979. O mesmo dia do meu nascimento, com uma década de diferença.

Fiz algumas anotações sobre o filme que desejava realizar. Encontrei-as e nelas eu dizia que esse era um filme que estava preocupado em como sobreviver no mundo agora; com o que sobra do mundo ou com o que sobrou do mundo onde vivemos, em que acreditamos, que desejamos. O que sobrou do nosso vínculo com um mundo possível ou impossível.

O fim de um mundo é o fim de uma perspectiva. E perder esse vínculo ou sentir a chegada dessa perda é o que, paradoxalmente, faz esse vínculo ficar ainda mais intenso, vibrando ainda mais, latejar. Como viver? Como descrever? Descrever o que nos surpreende, o que percebemos ou não conseguimos muito capturar. Movidos pelo desejo, por um certo medo e por alguma resistência. Sem esse vínculo, somos o que? Fantasmas? Um conceito como o da descrição é uma trajetória na qual podemos nos juntar, uma oportunidade para ficarmos juntos, para procurarmos outros que também podem sentir o que sentimos, em diálogo.

Neste endereço: <https://vimeo.com/257356750>





Unfamiliar Ceiling/THE BEAST se passa num quarto, sem que consiga sair dele. As possibilidades desse quarto: o limite é o quarto e eu estou impotente, não consigo, ainda, sair dele. Talvez não consiga, de fato, sair, nunca mais. Então eu o descrevo. Descrevo esse quarto, apenas isso. Mas descrever não é apenas um apenas — há todo um mundo na descrição, um canto que escapa. Um mundo em que ainda

vivemos, mesmo que agora ameaçado, arruíne-se. Descrever é trabalhar na sensibilidade, tentando dar notícias desse mundo. Se ele acabar, às vezes alguém encontra algo em seus escombros.

Gilles Deleuze e Félix Guattari:

[O] possível como categoria estética ('possível, por favor, senão eu sufoco')

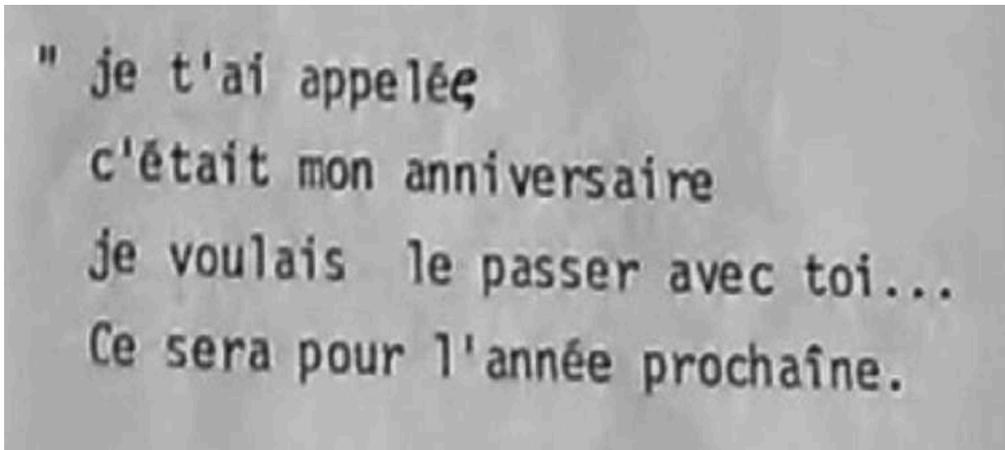
(DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 230)

Eu ainda não sabia que as coisas iriam piorar em 2018. A nossa crise é uma crise simbólica, nunca foi econômica.

Verão: e os verões no Rio são cada vez mais quentes e quentes. Nesse dia, choveu um pouco; mas não ficou mais frio. Cinza era a cor desse dia, mas o filme é vermelho, rosado, como se o mundo entardesse, estivesse num fim da sua tarde. Conseguiria fazer um filme num quarto durante apenas um dia, tentando mostrar o tempo enquanto me preocupava com o fato de que o fim de uma perspectiva também significa o fim de um mundo? Eu havia visto *La Chambre* (1972), *Wavelength* (1967). Logo, meu filme só existe depois deles, depois de seus experimentos, das suas experimentações cinematográficas. Vemos horas mortas descrevendo, falta de ação — e levamos isso a sério.

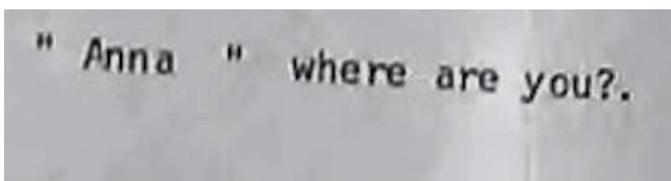
Então Anna chega na sua casa, em Paris. O final do filme e os recados de uma secretária eletrônica em destaque: Anna deitada na cama do seu quarto, no apartamento. Depois de todos os encontros, de todo o trajeto que acabamos de acompanhar, finalmente ela está em sua casa, em Paris. Não há nada na geladeira (a não ser uma garrafa com água) e a última cena do filme é marcada pelo sinal da secretária eletrônica, por vozes sem rosto, fantasmas que deixam recados curtos — sendo um deles especialmente marcante. Esse recado me acompanha, talvez também acompanhe você, após o encerramento do filme. O encontro que Anna não teve, mas que esteve com ela durante todo o tempo. Uma sensação, um sentimento difícil de desencontro (em mim, não sei ao certo em Anna).

eu te liguei
 era o meu aniversário
 eu queria passá-lo com você...
 Fica para o ano que vem.



No filme, a mulher italiana com quem Anna sempre tenta entrar em contato sem sucesso, ao deixar seu recado, não diz que foi o seu aniversário e que ela gostaria de ter passado esse dia com ela. No filme, ela diz somente, em italiano e depois em inglês:

“Anna, dove sei?”; “Anna where are you?”.



Ao ler o roteiro, entretanto, eu me atrapalhei: poderia ser, sim, a mulher italiana quem fala do seu aniversário? Na verdade, quem diz isso é uma outra pessoa, um homem, talvez aquele que Anna tinha encontrado anteriormente, já em Paris, antes de voltar para casa; sempre adiando a volta, retardando a chegada. Akerman faz essa escolha: a de não colocar essas últimas palavras na voz da mulher italiana com quem Anna tentou falar. Em vez disso, a mulher italiana fala essas duas frases precisas, cirúrgicas, que atingem em cheio o nosso corpo desejante.

O recado que a mulher italiana *podia* ter deixado na secretária eletrônica, como eu pensava depois de ler o roteiro, martela na projeção: “misturando/Memória e desejo” (T. S. Eliot, sobre a crueldade do mês de abril no início de *The Waste Land*). Fica, gruda, toca, dá um soco, embrulha o estômago. Atrapalha uma legitimidade da minha descrição ao mesmo tempo em que expõe uma outra legitimidade: a do meu desejo.

Entretanto, o desafio é não deixar que esse desejo ocupe, domine e faça acreditar que o mundo é que toma a sua forma.

O que *poderia* ter sido lateja como se estivesse nas entrelinhas de todo o percurso das mais de duas horas que passaram.

Um fantasma numa “assombrologia” dos encontros de Anna: o encontro que ela não teve com a mulher italiana. Ou melhor, o que ela teve antes do filme começar e que ela desejava repetir.

Anne Carson e Ludwig Wittgenstein falam de fantasmas:

IX. ESPAÇO E TEMPO

Face a outro ser humano os nossos comportamentos definem-se

Gerião estava surpreendido consigo mesmo. Agora via Hércules quase todos os dias.

O instante natural

formando-se entre os dois drenou cada gota das paredes da sua vida deixando para trás apenas fantasmas farfalhando como um velho mapa.

(CARSON, *Autobiography of Red*, p. 42)

233. Poderia dizer-se que a cor do fantasma é aquela que tenho de misturar na paleta para o pintar rigorosamente.

Mas como se determina o que é a pintura exata?

(WITTGENSTEIN, *Anotações Sobre As Cores*)

Anna realiza sem realizar esse (re)encontro. Meio inexatamente; ele, que ocorre

mesmo quando estão distantes, pela voz dela (das duas) ao telefone. Pelo recado na secretária eletrônica, na máquina – um fantasma que ressoou, que se vinculou a mim, que mexeu também nos meus assombros. As paredes das nossas vidas. Eu me confundi diante do roteiro e isso me confundiu diante do filme. No roteiro, no filme possível, na minha imaginação, é outra coisa: algo ainda mais duro para mim ao mesmo tempo que mais dramático. Chantal Akerman opta por algo mais desdramatizado.

Mas o que é mais duro: o dramático ou o desdramático? A minha insistência no dramático diante do trabalho de Akerman me leva a ver e a ouvir coisas que não estavam lá, a descrever de memória imagens e sons que eu não havia presenciado (mas que ainda assim estão presentes se pensarmos pelo nosso desejo?). Na descrição, houve uma denúncia: fui exposto em frustração e em expectativa naquilo que queria que o filme dissesse, mas não disse. Ainda assim acabou dizendo, mesmo sem dizer, quando eu o descrevi.

Elle la prend elle boit au goulot, rapidement.
Elle remet la bouteille dans le frigidaire.

(89)

Elle rentre dans sa chambre.
Elle s'allonge dans l'obscurité sur le lit défait.
Elle cherche avec sa main sa "machine".
Elle appuie sur une touche puis sur une autre.

La lumière rouge s'éteint, un voyant blanc s'allume et l'on entend; : " Je suis partie pour trois jours, je rentrerai mercredi soir, si vous voulez retéléphonez moi à ce moment là, sinon après le signal , laissez un message et je vous rappellerai en rentrant.. Bip.. Anne , c'est...

Au fur et à mesure que le message se déroule, il y a une lumière verte qui monte sur le côté gauche de la machine. Elle redescend le message fini. Puis remonte au prochain message. Dans la nuit , il n'y a que ces trois lumières qui s'allument à tour de rôle, soit simultanément, la blanche, la rouge ou la verte, selon . On entend des voix différentes, d'hommes ou de femmes, des voix indifférentes, furieuses, pressées, précises , parfois atones ou blanches, aiguës ou graves.

Et parfois après le signal, pas de voix du tout .
Quelqu'un a raccroché, sans rien dire.
L'on entend des noms , des rendez vous, des attentes
qui font partie de la vie d'Anne qui écoute couchée sur
le lit.

L'on apprend ainsi que demain , il faut qu'elle reparte pour
une nouvelle destination, Genève, Zurich, Lausanne.

Et puis l'on entend aussi une voix de femme , qui parle
Anglais avec un accent Italien et qui dit

" Anna " where are you?.

Et toute sa vie défile, ainsi devant nous à travers le répondeur.

Et la dernière parole c'est:

" je t'ai appelée
c'était mon anniversaire
je voulais le passer avec toi...
Ce sera pour l'année prochaine.

Le voyant vert est redescendu. ..

Confesso que *desejava* ter ouvido que era o aniversário da mulher italiana, que as últimas palavras fossem não as de um homem, mas as daquela por quem Anna procurava. Pode ser muito — e é. É, sim, ainda mais doloroso, sofredor, da ordem do melodrama (“*Anna, dove sei?*”; “*Anna where are you?*” já era mesmo o suficiente).

Mas a dor, o sofrimento, ocupam um lugar de vínculo, naquilo que o representar nos deixa mais fortes, sensíveis, mesmo atentos: *vendo coisas*. Anna não chora ou diz o que sente, mal vejo seu rosto na penumbra do quarto. Só percebo sua respiração, que não se altera. Eu é que assumo o embrulho no estômago dela pelo meu.

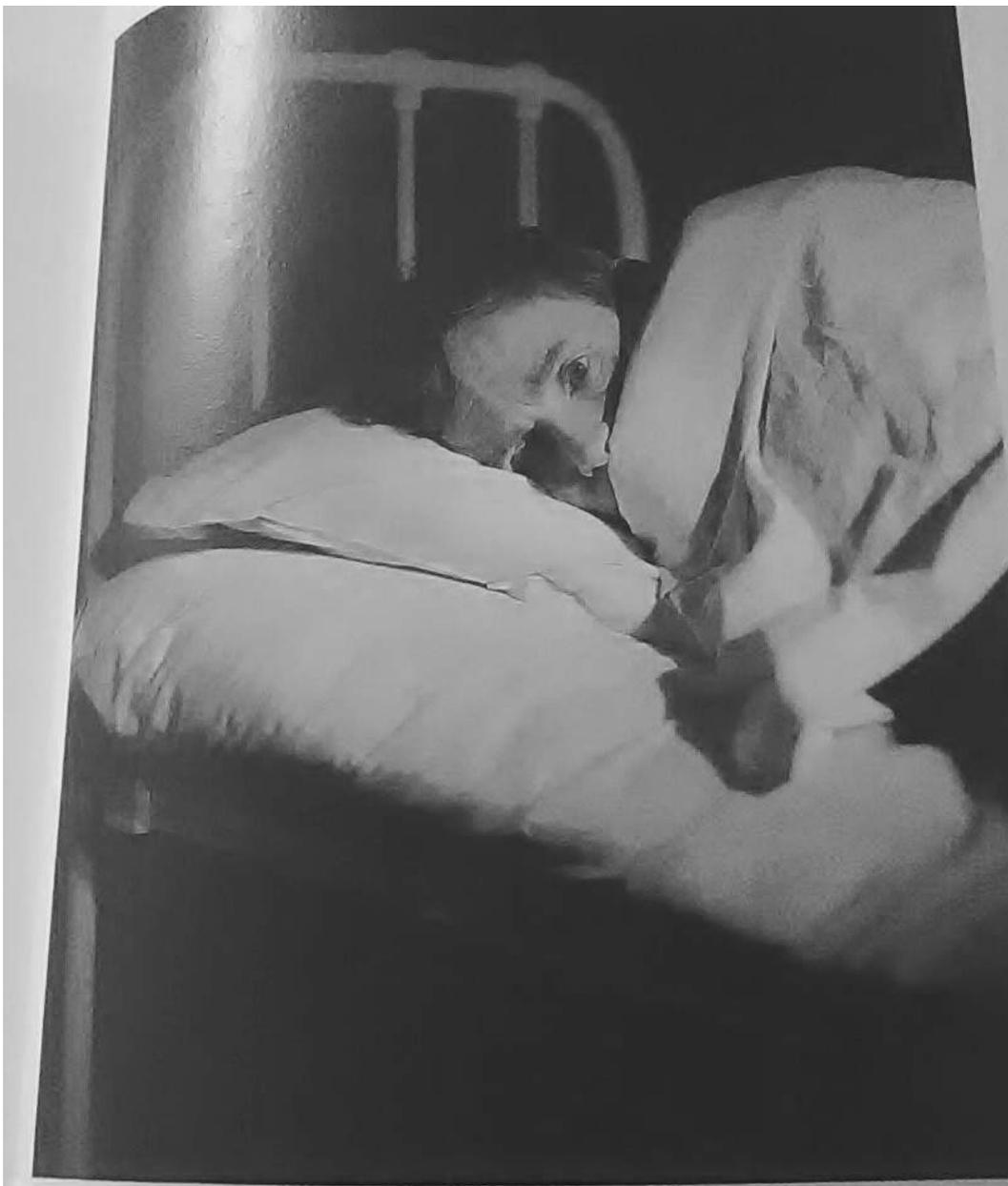
Um trecho do poema de Charles Bernstein, chamado *Fare Thee Well* (2018, p. 179), aproxima-se daquilo que penso e que sinto ao ouvir os recados de Anna. Estou ao lado dela; ela está deitada na cama. Entre dormir e morrer, o receio da despedida. Sigo tentando as traduções:

Nenhuma estrada mais difícil tinha jamais visto
Que a estrada onde você está, tão longe de mim
Faça-me um favor, cante para mim uma canção
Tempo quase acabando, dia foi longo

Não sei se vamos nos encontrar de novo
Talvez, em algum lugar no inferno
Não consigo dizer como e não sei quando
Então adeus, adeus!

Encontramos forças parceiras, juntamos forças, misturamos as nossas vidas e as vidas dos personagens que conhecemos. Somos modificados pelo atravessamento das forças da ficção e do real que não se distinguem mais quando nos vinculamos – da representação e da experiência. Ficção e real desejam: seus mundos desejantes convergem e colidem. Uma autobiografia reinventada pelos personagens que encontramos? Pensamos e sentimos num mesmo tempo, numa mesma velocidade musical, de ritmo; numa mesma batida de coração. Carne vermelha pulsante. Respirando para tentar pegar no sono depois de ouvir esse recado. Sabendo que no dia seguinte vamos acordar e teremos outra viagem, para outras cidades; que é difícil o descanso. Nem deu tempo e já havia um outro recado na secretária eletrônica anunciando mais uma partida (logo, em breve, amanhã cedo).

O príncipe Otto, irmão do rei Ludwig II da Baviera, no filme de Luchino Visconti (1972), visita-o em meio à uma guerra de que participa do *front* de batalha. Conta-lhe que, já faz tempo, não consegue dormir. A cena é na penumbra, enquanto Ludwig olha a passagem das fases da Lua no teto do quarto — numa espécie de pré-cinema, uma lanterna mágica. “Meus olhos ardem”: aponta Otto: “Tenho medo de não conseguir dormir. Eu sonho, e nos sonhos eu sonho que não consigo dormir”. Onde termina e onde começa um sonho? Onde começa a morte? Ludwig abre as cortinas, a luz entra pelas janelas, o *show* acabou; Otto enlouquecerá e depois morre. Outro Ludwig, mais um exemplo.



Sonho e morte pertencem à mesma família. Um crepúsculo do descanso; os cavalos do desastre mergulham numa argila pesada; a vaidade do sono, esperança, sonho, desejo infinito: isso é mais ou menos um poema de W. B. Yeats.

Ludwig Wittgenstein por Derek Jarman. Na cama: indo dormir ou em seu leito de morte? Repare em seu rosto, tente descrever esse rosto, o que consegue enxergar de seus olhos na penumbra, a foto da foto. Como a Marilyn Monroe. O que ele vê? Wittgenstein gostava muito de ir ao cinema – Carmem Miranda era sua atriz favorita. O que vem agora que vou dormir, qual a próxima palavra?

Antígona: próxima palavra
é morte

(Anne Carson, *Antigonick*, p. 31)

Relembro que “[n]ossa vida está privada de fim como nosso campo visual, de limite” (WITTGENSTEIN, *TLP*, §6.4311). Será que consigo dormir? Será que vou acordar? O medo da morte pode ser o medo de nunca conseguir completar a ligação para a Itália que estava o tempo todo a fazer. De que a gente nunca se atenda e consiga ficar juntos de novo. “Na Itália está sempre ocupado”. Na Itália; o lugar, no Ocidente, onde começaram os isolamentos.



Todos trancados dentro de casa, em quarentena. A vingança dos morcegos. Mais Anne Carson: em *Red Doc* (2014), uma continuação de *Autobiography of Red* (1998), encontramos o desenho de um morcego logo nas primeiras páginas. Profetizando um futuro?

Por isso os filmes. Por isso é importante levar os filmes a sério. Neles talvez encontremos o eterno da vida.

Vendo filmes confinados usando a *internet*.

Filmar a casa – nela e a partir dela.

E todos os filmes de Chantal Akerman apontavam para o seu último. Não que isso fosse proposital: mas é algo que pode ser sentido. Nele, em *No Home Movie* (2015), há logo na entrada – e em outros momentos como inserções capsulares – uma tempestade de vento e de areia. No deserto. Esse é um mistério, um enigma do filme que não precisa ser decodificado: que fica lá pulsando, vibrando, descrevendo: que coloca energia nas imagens e nos sons anteriores e posteriores. Um portal entre passado, presente e futuro ou para outros mundos? Aquela paisagem não é tão estranha assim quando estamos diante de tudo o que Akerman fez. *No Home Movie* diz respeito ao seu cinema. O “não”, sempre presente, desta vez ao lado da “casa” e do “filme” (MADEIRA, 2019, p. 129). Logo no título ela descreve onde tudo vai se passar, como o endereço de Jeanne Dielman.

No Home Record (2019): Kim Gordon canta no álbum que instituiu em referência a Akerman: “Nenhum vento badala para dar uma pancada”. Também: “E o vento badala pancadas”.

São muitos os tempos, são muitos os filmes contidos nesse último. São todos o mesmo? Não. Apesar de esse ser um filme acerca da morte da mãe de Chantal Akerman. E das primeiras imagens que ela fez terem sido justamente as dela – como diz a Godard:

Filmei minha mãe, que entra num grande prédio e abre uma caixa de correio. Estava animada pela vontade de fazer alguma coisa, depois, do nada, isso se fixou, como uma obsessão, isso se fixou no cinema. Em seguida, uma vez que se começa a fazer... Não me questionei do porquê nem do como, não coloquei em dúvida essa vontade, quase que a segui cegamente. E não sei por que...

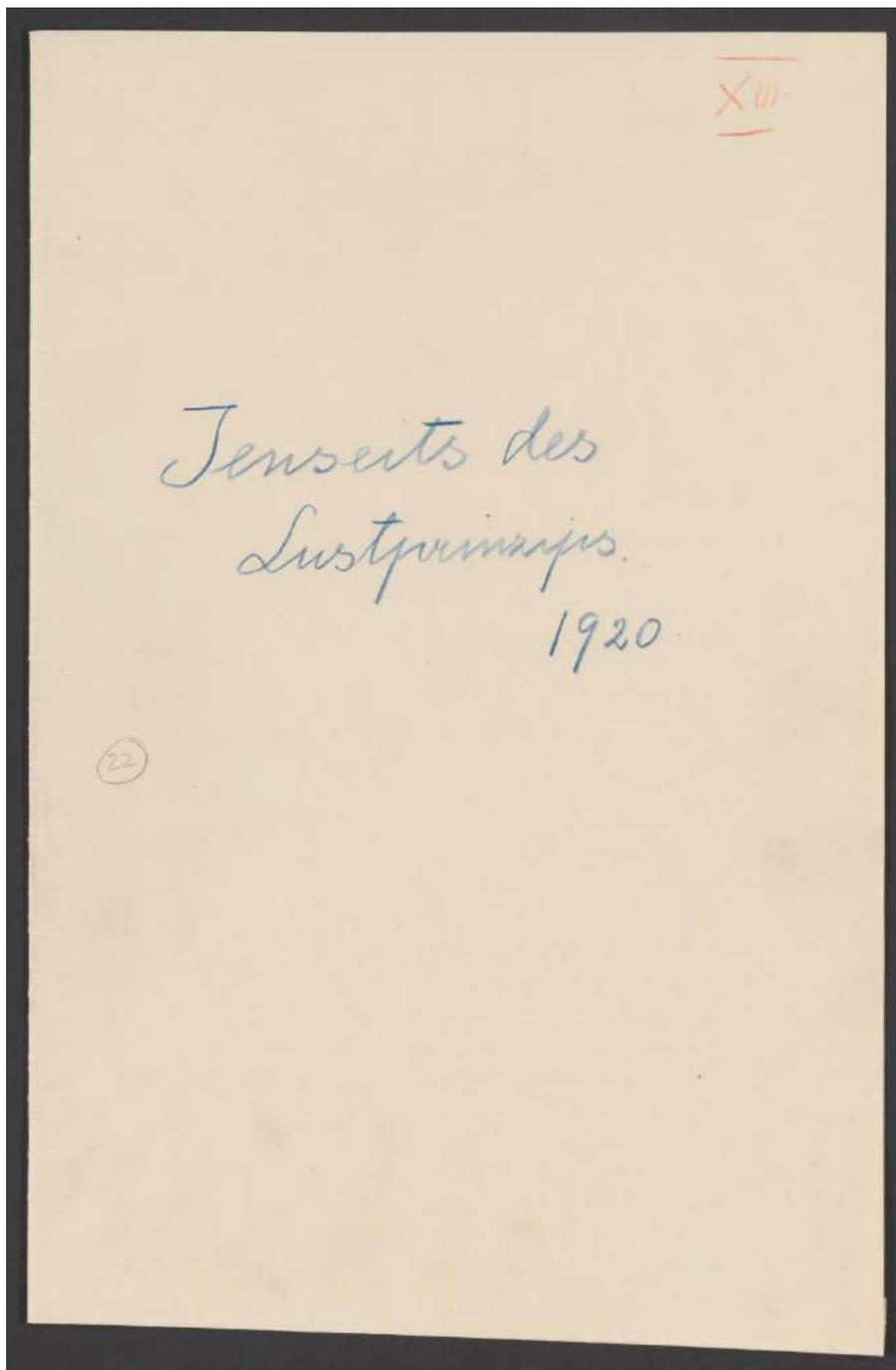
(AKERMAN *apud* BAX; BÉGHIN, 2014, p. 137)



Seria todo caminho um caminho em direção à autodestruição: à morte: ao que éramos antes de sermos vivos? De cada célula do corpo que guarda em si a memória de quando era um organismo unicelular. Esse organismo unicelular está mais perto da morte que da vida: do repouso absoluto da morte que da necessidade de equilíbrio e de fatores externos que viabilizam a vida pluricelular (FREUD, 2003, p.78).

Deixamos em encontros por aí a história da nossa vida que resiste: *full of missing links*. Em formas, a vida tenta resistir, pelo caminho; tensa diante da morte para onde nos dirigimos. Sua força – a da vida – parte justamente dessa tensão.

Algumas coisas nesse “aí”: filmes, teses.



No fim os filmes, no fim as teses. Para além do princípio do prazer, por causa dele; eles ficam.

Incursões de deserto. Pancadas, o vento, a árvore retorcida, a paisagem (nada) estranha em *No Home Movie*. Uma árvore retorcida aguenta firme, perdendo as folhas, o vento extremo, som alto. Cuidado com os olhos e com a boca. Mas, ao fim, vai ter entrado de qualquer jeito areia pelos cabelos e por diversos orifícios do

corpo. Este é um filme que contém outros filmes; nós já o conhecemos transversalmente, num deslizar. Areia movediça. *No Home Movie* é um acúmulo de todo o tempo que se passa em todos os projetos realizados ou não por Chantal Akerman. Como a areia que reside em você depois da tempestade, ele estava onde você achou que não estivesse; mesmo sem você perceber acabou entrando.

São muitas as metáforas. A mãe que resiste como a árvore no desabrigo é a primeira, já que este é um filme sobre a morte da sua mãe. Akerman sempre jogou com as metáforas de maneira a fazer da tensão entre o literal e o metafórico um vazamento formidável para inundar seus documentários de ficção e vice-versa. Saltamos de uma casa confortável na Europa para um outro lugar: descoberto e sem abrigo aparente, onde essa árvore retorcida resiste. Entretanto, esse outro lugar, o deserto, em contraste com a casa talvez ainda possa ser casa; digo isso pois a diretora deve estar abrigada das intempéries de alguma maneira. Deve filmar, registrar o som de algum lugar, sob algum teto que a protege: caso contrário seria impossível o trabalho para a equipe e para o equipamento.

O cinema, portanto, *encontra de alguma forma algum abrigo*, mesmo que temporário ou improvisado. Essas, sim, são notícias com as quais desejo encerrar por ora. Falamos disso o tempo todo nesta investigação. Acho que foram essas forças que tentamos descrever.

Referências

AKERMAN, C. **Chantal Akerman: Autoportrait En Cinéaste**. Paris: Éditions du Centre Georges Pompidou/Éditions Cahier du cinéma, 2004.

_____. **Chantal Akerman par Chantal Akerman** (Filme). 1997.

_____. **D'est** (Filme). 1993.

_____. **D'est: Au Bord de La Fiction** (Instalação). 1995.

_____. **Dis-mois** (Filme). 1980.

_____. **Golden Eighties** (Filme). 1986.

_____. **Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles** (Filme). 1976.

_____. **Je, Tu, Il, Elle** (Filme). 1974.

_____. **Là-bas** (Filme). 2006.

_____. **La Chambre** (Filme). 1972.

_____. **Les Rendez-vous d'Anna** (Filme). 1978.

_____. **Les Années 1980** (Filme). 1983.

_____. **Letters Home** (Filme). 1986.

_____. **No Home Movie** (Filme). 2015.

_____. **Portrait d'Une Jeune Fille de La Fin des Années 1960** (Filme). 1994.

_____. **Portrait d'Une Paresseuse** (Filme). 1986.

_____. **Scénario: Les Rendez-vous d'Anna**. Paris: Albatroz, 1978.

_____. **Sud** (Filme). 1999.

_____. **Un Jour Pina A Demandé...** (Filme). 1983.

_____. **Uma Família em Bruxelas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

_____. **Woman Sitting After Killing** (Instalação). 2001.

ANDRADE, F. Tudo Acontece. In: **Revista Cinética**, 14 de dezembro de 2017.

Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/tudo-acontece>

Acesso: 07/11/2018

ANDRADE, O. **Manifesto da Poesia Pau-Brasil**. 1924.

Disponível

em:

https://www.passeiweb.com/estudos/livros/manifesto_pau_brasil

Acesso: 03/09/2018

ANOUILH, J. **Antigone**. Paris: Didier, 1964.

APRÀ, A; DI MARINO, B. **Il Cinema di Chantal Akerman**. Roma: Dino Audino Editore, 1997.

ARCA. **Arca** (Álbum). 2017.

ARMSTRONG, J. **Succession** (Série). 2019.

AUBENAS, J. **Hommage à Chantal Akerman**. Valônia-Bruxelas: Communauté Française de Belgique, 1995.

BALDWIN, J. **Giovanni's Room**. Nova York: Laurel Books, 1988.

BARBOSA, A. Cinema experimental brasileiro contemporâneo: Lucas Ferraço Nassif. In: **UNICAPHOTO**, n. 13, 2019.

BARTHES, R. **A Câmara Clara**. Trad: J. Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **A Preparação do Romance**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAX, D; BÉGHIN, C. (Org.). **Monographie: Bande(s) À Part: Chantal Akerman**. Bobigny, 2014.

BECKETT, S. **The Complete Short Prose**. Nova York: Grove Press, 1995.

_____. **Molloy**. Trad: A. H. Souza. São Paulo: Globo.

_____. The german letter. In: **Letters of Samuel Beckett 1929-40**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

BENE, C; DELEUZE, G. **Superposition**. Paris: Les Édition de Minuit, 1979.

BENJAMIN, W. **Origem do Drama Trágico Alemão**. Trad: J. Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

_____. **Obras Escolhidas: Mágica e Técnica, Arte e Política**. Trad: S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

- BERNSTEIN, C. **Near/Miss**. Chicago: University of Chicago Press, 2018.
- BELLOUR, R. **Between-The-Images**. Letzigraben: JRP/Ringier, 2012.
- BERRY, M. Representing a Representation of the Unrepresentable. In: **Journal of the Arnold Schönberg Center**. 13/2016.
- BEST, S; LOVE, H; MARCUS, S. Building A Better Description. In: **Representations**, Vol. 135 No. 1, Summer 2016.
- BRAKHAGE, S; SITNEY, P. A. **Metaphors On Vision**. Nova York: Antology Film Archive, 2017.
- CAMPOS, A; CAMPOS, H. Re **Visão de Sousândrade**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CAMPOS, H. **Metalinguagem e Outras Metas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- _____. Para além do princípio da saudade: a teoria benjaminiana da tradução. In: NÓBREGA, Thelma; TÁPIA, Marcelo (org). **Haroldo de Campos — Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- CARCASSONNE, P; CUGNY, L. Chantal Akerman. In: **Cinématographe**, 41, Nov., 1978.
- CARSON, A. **Antigonick**. Nova York: New Directions, 2015.
- _____. **Autobiografia do vermelho**. Trad: J. Concha; R. Marques. Lisboa: Não Edições, 2017.
- _____. **Autobiography of Red**. Nova York: Vintage Books, 1998.
- _____. **Decreation**. Nova York: Vintage Books, 2006.

_____. **If Not, Winter. Fragments of Sappho.** Nova York: Vitage Books, 2003.

_____. **The Beauty of The Husband.** Nova York: Vintage Books, 2001.

_____; D'Agata, J. A. ___ with Anne Carson. In: **The Iowa Review**, 27.2 (1997).

Disponível em: ir.uiowa.edu/iowareview/vol27/iss2/2

Acesso: 03/09/2018

_____. **Men in the Off Hours.** Nova York: Vintage Books, 2000.

_____. **Nox.** Nova York: New Directions, 2010.

_____. **Red Doc.** Nova York: Vintage Books, 2014.

_____. Variations on the right to remain silent. In: **A Public Space**, n. 7, 2008.

Tradução para o português: GALINDO, C.

CAVALLI, P. **My Poems Won't Change The World.** Nova York: Farrar Straus Giroux, 2014.

CHAMPETIER, C. Rencontre avec Chantal Akerman. In: **Cahiers du Cinéma**, 288, Maio, 1978.

COETZEE, J. M. **Elizabeth Costello.** Trad: J. R. Siqueira. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

COMOLLI, J. L. **Ver e Poder.** Trad: A. Tugny; O. Teixeira; R. Caixeta. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

COSTA, P. **Casa de Lava — Caderno.** Lisboa: Pierre von Kleist, 2013.

DAVIS, L. **The Collected Stories of Lydia Davis**. Nova York: Picador, 2009.

DELEUZE, G. **Crítica e Clínica**. Trad: P. P. Pélbart. São Paulo: Editora 34, 2011

_____. **A Imagem-Tempo**. Trad: E. A. Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____; GUATTARI, F. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2, vol. 4**. Trad: S. Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____; GUATTARI, F. **O Que É A Filosofia**. Trad: B. Prado Jr; A. A. Munõz. São Paulo: Editora 34, 1992.

DERRIDA, J. **Margens da Filosofia**. Trad: J. T. Costa; A. M. Magalhães. Campinas: Papyrus, 1991.

EAGLETON, T. Revolutionizing Ourselves. In: **Commonweal Magazine**. 11 de Janeiro de 2017.

Disponível em: <https://www.commonwealmagazine.org/revolutionizing-ourselves>

Acesso: 04/11/2018

_____; JARMAN, D. Wittgenstein: **The Terry Eagleton Screenplay and The Derek Jarman Film**. Londres: BFI Publishing, 1993.

ELIOT, T. S. **The Waste Land**. Ballingsloev: Wisehouse, 2016.

FAULKNER, W. **O Som E A Fúria**. São Paulo: Cosac e Naify, 2011.

_____. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Trad: R. Silveira. Salvador: Ed. UFBA, 2008.

FENOLLOSA, E. Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia. In: CAMPOS. **Ideograma**. São Paulo: EdUSP, 1994.

FISHER, M. **Ghosts of My Life**. Alresford: Zer0 Books, 2013.

FORGÁCS, P. **Wittgenstein Tractatus** (Filme). 1992.

FOSTER WALLACE, D. **The Pale King**. Nova York: Back Bay Books, 2012.

FOUCAULT, M. **A Ordem do Discurso**. Trad: L. F. A. Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

FREUD, S. **Beyond The Pleasure Principle And Other Writings**. Londres: Penguin, 2003.

_____. **The Interpretation Of Dreams**. Ware: Wordsworth, 1997.

FREY, S. **Autour de Jeanne Dielman** (Filme). 1975.

FRIED, M. Arte e objetividade. In: **Revista Arte e Ensaios**, n.9. Trad: G. Ferreira. Rio de Janeiro, 2002.

Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/Arte-e-objetividade-Michael-Fried.pdf>

Acesso: 12/05/2017

GODARD, J-L. **Le Mépris** (Filme). 1963.

_____. **Pierrot Le Fou** (Filme). 1965.

GOLDSMITH, K. **I Declare A Permanent State Of Happiness**. Londres: Urtext, 2018.

GORDON, K. **No Home Record** (Álbum). 2019.

GUERÍN, J. L. **Guest** (Filme). 2010.

HARNEY, S; MOTEN, F. **The Undercommons: Fugitive Planning and Black Study**. Nova York: Minor Composition, 2013.

HAYNES, T; MURPHY, M. Five Questions For Todd Haynes. In: **The New York Times**, 09/10/2015.

Disponível em: <https://www.nytimes.com/2015/10/10/movies/new-york-film-festival-five-questions-for-todd-haynes.html>

Acesso: 04/02/2019

HOGGS, J; ROBERTS, A. Chantal Akerman: extraordinary artist of the everyday who we will miss forever. In: **The Guardian**, 08/10/2015.

Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2015/oct/08/chantal-akerman-feminist-film-maker-died-retrospective>

Acesso: 29/01/2019

HOLIDAY, B. **Strange Fruit** (Música). 1939.

HOLLINGWORTH, M. **Ludwig Wittgenstein**. Nova York: Oxford University Press, 2018.

HORVILLEUR, D. Homage to Chantal Akerman. In: **Film Quarterly**, vol. 69, n. 2. Berkley, 2015.

Disponível em: <https://filmquarterly.org/2016/01/20/homage-to-chantal-akerman/>

Acesso: 14/04/2019

HOWE, S. **My Emily Dickinson**. Nova York: New Directions Books, 2007.

HSU, H. Bjork's vision of an enchanted future. In: **The New Yorker**. 27/11/2017.

Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2017/12/04/bjorks-visions-of-an-enchanted-future>

Acesso: 14/04/2019

HUILLET, D; STRAUB, J. M. **Antigone** (Filme). 1992.

_____. **Chronik der Anna Magdalena Bach** (Filme). 1968.

_____. **Moses und Aron** (Filme). 1975.

KINDER, M. The meetings of Anna. In: **Film Quarterly**, 1. Berkley, 1979.

KRAUSS, R. Vídeo: a estética do narcisismo. In: **Revista Arte e Ensaios**, n. 16. Trad: R. Krul; T. Medeiros. Rio de Janeiro, 2008.

Disponível em: www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae16_Rosalind_Krauss.pdf

Acesso: 03/05/2020

KUSHNER, T.; NICHOLS, M. **Angels in America** (Mini-série). 2004.

KUYPER, E; VAN DEN OEVER, A. Temps Morts: speaking about Chantal Akerman (1950 — 2015). In: **Necsus**, 2015, 27/11/2015.

Disponível em: <https://necsus-ejms.org/temps-mort-speaking-about-chantal-akerman-1950-2015/>

Acesso: 04/02/2019

LACAN, J. O Seminário: Livro 7, A ética da psicanálise. Trad: A. Quinet. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

LAMBERT, M. **I Don't Belong Anywhere** (Filme). 2015.

LEANDRO, A. Cartografias do Êxodo. In: **Devires: Cinema e Humanidades**, v. 7 n. 1. Belo Horizonte, 2010.

- LEVI, P. **The Voice of Memory**. Nova York: The New York Press, 2001.
- LEVIEUX, M. Propos de Chantal Akerman. In: **Ecran**, n. 75. Dez., 1978.
- LIMA, M; CÍCERO, A. **O Chamado** (Música). 1993.
- LINDELOF, D; PERROTA, T. **The Leftovers** (Série). 2014.
- LOPEZ, M. **The Inheritance**. Londres: Faber And Faber, 2018.
- LOZANO, K. Arca. In: **Pitchfork**, 05/04/2017.
Disponível em: <https://pitchfork.com/reviews/albums/23063-arca/>
Acesso: 31/01/2019
- LUKÁCS, G. Narrar ou descrever. In: LUKÁCS. **Ensaio Sobre Literatura**.
Trad: G. V. Konder. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1965.
- LUMET, S; SHAFFER, P. **Equus** (Filme). 1977.
- MADEIRA, M. J. (Org.). **Chantal Akerman**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, Museu do Cinema, 2019.
- MAIA, C. De Encontros e Fronteiras. In: **Devires: Cinema e Humanidades**.
V. 7, n. 1. Belo Horizonte, 2010.
- MANNING, E. **The Minor Gesture**. Durham: Duke University Press, 2016.
- MARGULIES, I. La Chambre Akerman. In: **Rouge**, dezembro 2016.
Disponível em: <http://www.rouge.com.au/10/akerman.html>
Acesso: 05/02/2019
- _____. **Nada Acontece: O Cotidiano Hiper-realista de Chantal Akerman**. Trad: M. A. Alves; R. Veiga. São Paulo: Ed. USP, 2016.

_____; RICH, B. R. The Unveiling, An Introduction. In: **Film Quarterly**, Vol. 70, no. 1. Berkley, 2016.

Disponível em: <https://filmquarterly.org/2016/09/16/fall-2016-volume-70-number-1>

Acesso: 03/09/2018

MARTINS, H. A escrita poética de Wittgenstein, sua tradução. In: **Revista da Abralic**, no. 19, 2012.

Disponível em: <http://www.abralic.org.br/downloads/revistas/1415577813.pdf>

Acessado em: 14/10/2015.

_____. Escrever de volta: Anne Carson, Emily Dickinson. In: **Remate de Males**, v.38, n.2. Campinas, 2018.

Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8652731/18938>

Acesso: 30/01/2019

MCBANE, B. Walking, Talking, Singing, Exploding . . . And Silence: Chantal Akerman's Soundtracks. In: **Film Quarterly**, Vol. 70, no. 1. Berkley, 2016.

Disponível em: <https://filmquarterly.org/2016/09/16/walking-talking-singing-exploding/>

Acesso: 29/01/2019

MCMULLEN, K. **Ghost Dance** (Filme). 1983.

MELVILLE, H. **Bartleby**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

MORRISON, T. **Nobel Lecture**, 7 de dezembro, 1993. Academia Sueca.

Disponível em: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1993/morrison-lecture.html

Acesso: 12/05/2017

MOTEN, F. **Blackness And Nonperformance** (Palestra). 2015.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G2leiFByllg>

Acesso: 23/10/2018

_____. **In the Break**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

MOURÃO, P. Chantal Akerman: o que resta do tempo expandido. In: **Revista Zum**. Publicado em 11/01/2019.

Disponível em: <https://revistazum.com.br/exposicoes/chantal-tempo-expandido/>

Acesso: 24/10/2019

NUSSBAUM, E. The Apocalypse According to The Leftovers. In: **The New Yorker**, 05/06/2017

Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2017/06/05/the-apocalypse-according-to-the-leftovers>

Acesso: 10/09/2018

O'HARA, F. **Collected Poems**. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1995.

O poema *Interior (With Jane)* foi traduzido com Felipe André Silva.

OLIVEIRA, L. M. Morreu Chantal Akerman, Cineasta Moderna. In: **Público**. 06/10/2015.

Disponível em: <https://www.publico.pt/2015/10/06/culturaipsilon/noticia/morreu-a-cineasta-chantal-akerman-1710240>

Acesso: 28/01/2019

PATTERSON, A, L. **Image to Infinity: Rethinking Description And Detail In The Cinema**. Tese de Doutorado. Universidade de Pittsburgh, 2011.

Disponível em: <http://d-scholarship.pitt.edu/7169/1/PattersonAlisonDissertation2011.pdf>

Acesso: 18/03/2019

PERLOFF, M. **A Escada de Wittgenstein**. Trad: A. F. Bernardini; E. R. Leite. São Paulo: EdUSP, 2008.

_____. **O Gênio Não Original**. Belo Horizonte: Trad: A. Scandolara. Ed. UFMG, 2013.

PLATH, S. **The Collected Poems**. Nova York: Harper Perennial, 1981.

POUND, E. **ABC da Literatura**. Trad: A. Campos; J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, 1973.

RAINER, Y. **Feelings Are Facts**. Cambridge: MIT Press, 2006.

RANCIÈRE, J. O efeito de realidade e a política da ficção. In: **Novos estudos – CEBRAP**, no.86. Trad: Carolina Santos. São Paulo, 2010

Disponível em:

https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002010000100004

Acesso: 03/05/20

RICH, A. **Lies, Secrets And Silence**. Nova York: W. W. Norton and Co., 1995.

_____. **Collected Poem**. Nova York: Norton and Co, 2016.

RICH, B. R. Interview with Chantal Akerman. In: **Film Quarterly**, Vol. 70 No. 1. Berkley, 2016.

ROSEN, M; AKERMAN, C. In Her Own Time: An Interview With Chantal Akerman. In: **Artforum**, Abril 2004.

Disponível em: <https://www.artforum.com/print/200404/in-her-own-time-an-interview-with-chantal-akerman-6572>

Acesso: 29/01/2019

ROSSELINI, R. **Stromboli** (Filme). 1950.

SANTOS, R. C. **O Livro Fúcsia de Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Otti Editor, 2001.

SAKAMOTO, Y. **async** (Álbum). 2017.

SEARLE. Smoke and Mirror-Images. In: **The Guardian**, 15/07/2008.

Disponível

em:

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2008/jul/15/art.film>

Acesso: 29/01/2019

SEXTON, A. **Complete Poems**. Indianapolis: Mariner Books, 1999.

Tradução em português do poema Ambition Bird disponível em:

<http://ashadeofmanywords.blogspot.com/>

Acesso: 25/04/2020

SMITH, D. Chantal Akerman and The Point Of Point Of View. In: **The New York Times**. Publicado em 26/04/1998.

Disponível em: <https://www.nytimes.com/1998/04/26/movies/film-chantal-akerman-and-the-point-of-point-of-view.html>

Acesso: 18/01/2019

SNOW, M. **Wavelength** (Filme). 1967.

SÓFOCLES. **Antígona**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1985.

SONTAG, S. **Against Interpretation And Other Essays**. Nova York: Picador, 2013.

SULLIVAN, H. **Three Poems**. Londres: Faber and Faber, 2018.

SÜSSEKIND, F. **Cinematógrafo de Letras**. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

SYKES, C. **Wittgenstein: A Wonderful Life** (Filme). 1989.

TARDE, G. **Monadologia, Sociologia e outros ensaios**. Trad: P. Neves. São Paulo: Cosac Naify

VEIGA, R. Quantos Quadros Cabem no Enquadramento de Uma Janela?. In: **Devires: Cinema E Humanidades** v. 7, n. 1. Belo Horizonte, 2010.

VISCONTI, L. **Ludwig** (Filme). 1972.

VIVEIROS DE CASTRO, E. **Metafísicas Canibais**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

_____. O nativo relativo. In: **Mana** (UFRJ), v. 8, n.1. Rio de Janeiro, 2002.

Disponível em:

https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132002000100005

Acesso: 03/05/20

VUONG, O. **Night Sky With Exit Wounds**. Londres: Cape Poetry, 2017.

WILLIAMS, T. **Notebooks**. New Haven: Yale University Press, 2007.

WITTGENSTEIN, L. **The Big Typescript**. Oxford: Blackwell, 2005.

_____. **The Blue and Brown Books**: Preliminary Studies for the "Philosophical Investigations". Nova York: Harpe Row, 1965.

_____. **Culture And Value**. Chicago: The Chicago University Press 1984.

_____. **Da Certeza**. Trad: M. C. Costa. Lisboa: Edições 70, 2018.

_____. **Investigações Filosóficas**. Trad: J. C. Bruni. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

_____. **Gramática Filosófica**. Trad: A. Kenny; L. C. Borges. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

_____. **Lectures on the Foundations of Mathematics**. Ithaca: Cornell University Press, 1976.

_____. Observações Sobre O ramo de Ouro de Frazer. In **Revista Digital AdVerbum**, n. 2. Trad: J. J. L. R. Almeida. Campinas: 2007.

Disponível em:

http://www.psicanaliseefilosofia.com.br/adverbum/Vol2_2/observacoes_ramo_de_ouro.pdf

Acesso: 26/01/2019

_____. **Tractatus Logico-philosophicus**. Mineola: Dover, 1999.

Jeanne Dielman (1975) filming pode ser encontrado em:
<https://www.youtube.com/watch?v=cxmajmEYaFo>