

GEOGRAFIAS DO NADA

E O

CINEMA DE CHANTAL AKERMAN

ANA LETICIA PEIXE EUZEBIO



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP).

E91g Euzebio, Ana Leticia Peixe

Geografias do nada e o cinema de Chantal Akerman [recurso eletrônico] / Ana Leticia Peixe Euzebio. -- 2019.

Arquivo em formato pdf.

Orientadora: Flaviana Gasparotti Nunes.

Dissertação (Mestrado em Geografia)-Universidade Federal da Grande Dourados, 2019.

Disponível no Repositório Institucional da UFGD em:
<https://portal.ufgd.edu.br/setor/biblioteca/repositorio>

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

©Direitos reservados. Permitido a reprodução parcial desde que citada a fonte.



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA
CURSO DE MESTRADO**

ANA LETICIA PEIXE EUZEBIO

GEOGRAFIAS DO NADA E O CINEMA DE CHANTAL AKERMAN

DOURADOS- MS

2019

GEOGRAFIAS DO NADA E O CINEMA DE CHANTAL AKERMAN

BANCA EXAMINADORA

DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE

Presidente / Orientadora
Profª Drª Flaviana Gasparotti Nunes

1º Examinador
Prof. Dr. Jones Dari Goettert

2º Examinador
Prof. Dr. Wenceslao Machado Oliveira Junior (Participação Remota)

Dourados, 01 de abril de 2019.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA
CURSO DE MESTRADO**

ANA LETICIA PEIXE EUZEBIO

GEOGRAFIAS DO NADA E O CINEMA DE CHANTAL AKERMAN

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal da Grande Dourados como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Geografia.

Orientadora: Prof.^a. Dr^a. Flaviana Gasparotti
Nunes

Dourados – MS

2019

AGRADECIMENTOS

À CAPES pelo bolsa de estudos concedida durante os meses de pesquisa. Também como forma de reconhecer sua importância na Ciência e na Educação e a necessidade de lutar para melhorar e ampliar ações afirmativas como essa.

À professora Flaviana Nunes, pela dedicação e competência na orientação.

Não caberia aqui a completa nomeação, correndo o risco de esquecer muita gente. Agradeço a todas e todos que estiveram comigo e com as quais estive na pesquisa, na escrita, nas aulas, nos encontros, nas andanças, nas dores e amores dessas vidas. Todas e todos cujas histórias – e geografias – cruzaram-se com as minhas.

RESUMO

O presente trabalho apresenta uma discussão sobre os encontros entre cinema, vida e geografia. A partir do filme *Do leste* (1993) e da videoinstalação *Tempo expandido* (2018-2019) de Chantal Akerman, procuramos experimentar os sentidos espaço-temporais que as obras expressam com as geografias imaginadas da experiência acadêmica e cotidiana. Acreditamos que a produção dos espaços e tempos é o acontecer da vida que cria e recria imagens dos lugares, das coisas e suas inter-relações. O cotidiano é elemento pertinente ao trabalho da cineasta e em *Do leste*, os pormenores da existência provocam em quem assiste o exercício de atualização das imaginações espaço-temporais, assim como a videoinstalação provoca a pensar a coexistência de trajetórias, a multiplicidade de mundos, tal como propôs Doreen Massey (2008). A experimentação do cinema está mergulhada em possibilidades de trabalho pelo plano geográfico, pois a atividade de pensar e produzir geografia(s) não está alheia ao cotidiano, mas se emaranha e se produz a partir dele. Objetivamos investigar as imagens do filme e da experiência *encontro-corpo-vídeo-obra* que *transbordam*, fogem do seu papel representacional e causam em nós, espectadoras, espectadores, gentes de todos os tipos e jeitos *problemas tempoespaciais*. Com esse trabalho propomos, então, pensar além dos conteúdos apresentados pelas obras, mas o *encontro*, os sentidos, o que se passa *entre* esses mundos, nossos e os mundos abertos pelo cinema. É nesse processo que essas geografias pré-construídas pelas imagens cotidianas entram em transe, rasurando o que se sabia e se pensava saber até então. Tempo, espaço, sensações mentais, imaginações corpóreas.

Palavras-chave: Cinema; Espaço-tempo; Cotidiano; Chantal Akerman.

ABSTRACT

The present work presents a discussion about the encounters between cinema, life and geography. From Chantal Akerman's film *D'est* (1993) and video installation *Expanded time* (2018-2019), we seek to experiment the space-time senses that the work express with the imagined geographies of academic and everyday experience. We believe that the production of spaces and times is the happening of life that creates and recreates images of places, things and their interrelationships. The daily life is an element pertinent to the work of the filmmaker and in *D'est* the details of existence provoke the exercise of updating the space-time imaginations, just as the video installation provokes the coexistence of trajectories, the multiplicity of worlds, as proposed by Doreen Massey (2008). The experimentation of cinema is plunged into possibilities of work by the geographic plane, since the activity of thinking and producing geography (ies) is not strange to the daily life, but is entangled and produced from it. We aim to investigate the images of the film and the encounter-body-video-work experience that overflow, flee from its representational role and cause in us, spectators, people of all kinds and ways, *timespacial problems*. Within this work we propose, then, to think beyond the contents presented by the works but the *encounter*, the senses, what happens *between* these worlds, ours and the worlds opened by the cinema. It is in this process that these geographies pre-constructed by everyday images go into a trance, ravishing what was known and thought to know until then. Time, space, mental sensations, corporeal imaginations.

Keywords: Cinema; Space-time; Everyday; Chantal Akerman.

RESUMEN

El presente trabajo presenta una discusión sobre los encuentros entre cine, vida y geografía. A partir de la película *D'est* (1993) y de la videoinstalación *Tiempo extendido* (2018-2019) de Chantal Akerman, buscamos experimentar los sentidos espacio-temporales que las obras expresan con las geografías imaginadas de la experiencia académica y cotidiana. Creemos que la producción de los espacios y tiempos es el acontecer de la vida que crea y recrea las imágenes de los lugares, de las cosas y sus interrelaciones. El cotidiano es elemento pertinente al trabajo de la cineasta y en el este, los detalles de la existencia provocan en que asiste el ejercicio de actualización de las imaginaciones espacio-temporales, así como la videoinstalación provoca pensar la coexistencia de trayectorias, la multiplicidad de mundos, tal como propuso Doreen Massey (2008). La experimentación del cine está sumida en posibilidades de trabajo por el plano geográfico, pues la actividad de pensar y producir geografía (s) no está ajena a lo cotidiano, sino que se enmaraña y se produce a partir de él. Objetivamos investigar las imágenes de la película y de la experiencia de encuentro-cuerpo-video-obra que desbordan, huyen de su papel representacional y causan en nosotros, espectadoras, espectadores, gentes de todo tipo y forma de problemas temporales. Con este trabajo proponemos, entonces, pensar más allá de los contenidos presentados por las obras, pero el encuentro, los sentidos, lo que pasa entre esos mundos, nuestros y los mundos abiertos por el cine. Es en ese proceso que esas geografías pre-construidas por las imágenes cotidianas entran en trance, rascando lo que se sabía y se pensaba saber hasta entonces. Tiempo, espacio, sensaciones mentales, imaginaciones corpóreas.

Palabras claves: Cine; Espacio-tiempo; Cotidiano; Chantal Akerman.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Fotografia da sala de exibição Vento Maníaco, parte da exibição Tempo expandido de Chantal Akerman. Galeria Oi Futuro, Rio de Janeiro, 2019.	20
Figura 2 - Pôster do filme Jeanne Dielman.....	25
Figura 3– Fotografia da sala de exibição O quarto, parte da videoinstalação Tempo expandido de Chantal. Galeria Oi Futuro, Rio de Janeiro, 2019.	29
Figura 4 – Fotografia da sala de exibição Verão maníaco, parte da videoinstalação Galeria Oi Futuro, Rio de Janeiro, 2019.. . . .	30
Figura 5 – Chantal Akerman. D'est. 1993. ([fotograma 00:01:18]).....	32
Figura 6 – Chantal Akerman. D'est. 1993. ([00:15:05]).....	34
Figura 7– Chantal Akerman. D'est. 1993. ([fotograma 01:26:26.....	36
Figura 8 – Chantal Akerman. D'est. 1993. ([fotograma 01:34:20]).....	37
Figura 9 - Chantal Akerman. D'est. 1993. ([fotograma 01:35:19]).	38
Figura 10 – Chantal Akerman. D'est. 1993. ([fotograma 01:42:55]).....	39
Figura 11– Chantal Akerman – Tempo expandido. Rio de Janeiro, 2019.....	40
Figura 12– Chantal Akerman. D'est. 1993. (fotograma [00:11:42]).....	44
Figura 13 – Chantal Akerman. D'est. 1993. (fotograma [00:13:42]).....	45
Figura 14 – Chantal Akerman. D'est. 1993. (fotograma [00:12:23]).....	45
Figura 15– Chantal Akerman. D'est. 1993. (fotograma [00:26:42]).....	46
Figura 16– Chantal Akerman. D'est. 1993. (fotograma [00:09:31]).....	47
Figura 17– Chantal Akerman. D'est. 1993. (fotograma [00:06:39]).....	51
Figura 18– Fotografia de uma parte da videoinstalação Chantal Akerman – Tempo expandido. Galeria Oi Futuro. Rio de Janeiro, 2019.....	52
Figura 19– Fotografia da exibição Verão maníaco, parte da videoinstalação Tempo expandido de Chantal Akerman. Galeria Oi Futuro. Rio de Janeiro, 2019.. . . .	53
Figura 20 – Chantal Akerman – Tempo expandido. Rio de Janeiro, 2019.....	54
Figura 21– Fotografia da exibição Verão maníaco, parte da videoinstalação Tempo expandido de Chantal Akerman. Galeria Oi Futuro. Rio de Janeiro, 2019.	56
Figura 22 – Chantal Akerman. D'est. 1993. ([fotograma 01:05:54]).....	60
Figura 23 – Chantal Akerman. D'est. 1993. ([fotograma 00:10:25]).....	61
Figura 24 – Chantal Akerman. D'est. 1993. ([fotograma 00:10:49]).....	62
Figura 25 – Chantal Akerman. D'est. 1993.([fotograma 00:25:56]).....	66
Figura 26 – Chantal Akerman. D'est. 1993. ([fotograma 00:37:57]).....	67
Figura 27– Chantal Akerman. D'est. 1993. ([fotograma 01:28:25]).....	70
Figura 28 – Fotografia da exibição Verão maníaco, parte da videoinstalação Tempo expandido de Chantal Akerman. Galeria Oi Futuro. Rio de Janeiro, 2019.. . . .	72
Figura 29 – Fotografia da exibição <i>Minha Mãe Ri, Prelúdio</i> . Parte da videoinstalação <i>Tempo Expandido</i> de Chantal Akerman. Galeria Oi Futuro. Rio de Janeiro, 2019.....	75
Figura 30 – Chantal Akerman. D'est. 1993. ([fotograma 00:58:16]).....	76
Figura 31 – Chantal Akerman. D'est. 1993. ([fotograma 00:47:22]).....	76
Figura 32 – Fotografia da exibição Verão maníaco, parte da videoinstalação Tempo expandido de Chantal Akerman. Galeria Oi Futuro. Rio de Janeiro, 2019.	81

SUMÁRIO

ABRINDO CAMINHOS.....	10
ACASO CHANTAL.....	21
CINEMA DO NADA: VOCÊ OLHA POR ONDE ANDA?	42
A GEOGRAFIA SERVE, EM PRIMEIRO LUGAR, PARA FAZER PERGUNTAS?	57
ISTO NÃO É UMA CONCLUSÃO.....	76
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	82

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

Chantal Akerman, *À propósito de D'est*, 1991.

ABRINDO CAMINHOS

“Para mim cinema é cinema, cinema, cinema...”. Assim inicia-se a entrevista para o documentário *Chantal Akerman, de cá* (2010) produzido durante a passagem da diretora pelo Brasil em razão da mostra O Cinema de Chantal Akerman. “Claro que é algo entre tempo e espaço. Mas isso é uma questão muito ampla”, completa a cineasta. Cinema, cinema, cinema, cinema. Repetida a palavra, mesmo que tentem firmar uma significação, elas podem se diferenciar a cada repetição. Nessa diferenciação, significados outros podem surgir quando nos volta a pergunta “o que é cinema? ”: movimento, duração, quadro, plano, corte, tempo, espaço... Conceitos que referem ao cinema, dentro de seus limites e possibilidades e que *podem* interessar à Geografia.

Diante dessa amplitude de sentidos e reflexões que espaço e tempo provocam, propomos um diálogo com esses conceitos a partir da experiência do encontro com o filme *Do leste* (1993)¹ e a videoinstalação *Chantal Akerman – Tempo expandido* (2018-2019)².

Inicialmente, a proposta era discutir a videoinstalação *D’est: au bord de la fiction* (1995), entretanto, ao longo da pesquisa o restrito acesso a textos mais específicos somado a ausência da experiência com a obra foram decisivos para que o trabalho tivesse como recorte o filme *Do leste*, as notas de experiência de *Tempo expandido* e as leituras e reflexões a partir das questões movimentadas pelo pensamento geográfico.

Felizmente, ao fim de 2018, aproximando-se o prazo para entrega do texto final, chega a notícia da passagem de uma exibição com algumas de suas obras no Rio de Janeiro. *Chantal Akerman – Tempo expandido* chegou ao Brasil no fim de novembro de 2018. Com previsão de duração até janeiro de 2019, a exibição teve assessoria artística de Claire Atherton, parceira de longa data de Akerman.

Não perdemos a chance de visitar a exposição, portanto, esse trabalho busca também costurar encontros entre a videoinstalação e a linguagem geográfica a partir dos sentidos e imaginações espaciais (des)construídos ao longo desses percursos. Encontros esses que ensejam possíveis outros para o entendimento de *espaço-*

¹ Filme disponível para download via Google Drive: <https://drive.google.com/open?id=1h44zHHYSSRwxhrXSM-dfaasrgMYEdNks>

² Exibição em cartaz até 27 de janeiro de 2019 na galeria Oi Futuro, Flamengo, Rio de Janeiro. Curadoria de Evangelina Seiler. Cortesia da Chantal Akerman Foundation e da Galeria Marion Goodman.

tempo da Geografia, criar formas de escapar da ideia de espacial enquanto superfície lisa, fixa e representacional. Com isso, também deslocar a concepção temporal que se pauta na lógica racional e linear, dissociada de espaço, dividindo em termos hierárquicos as vivências e trajetórias, negando as multiplicidades espaçotemporais inerentes à produção da vida (MASSEY, 2008).

A proposta é partir do filme para pensar a multiplicidade constitutiva dos espaços-tempos imanentes à vida que se manifestam pelos sons e pelas imagens. Tomar o filme e a videoinstalação enquanto expressão viva de pensamento, enquanto trajetórias povoadas por outras relações/interações, imprevisibilidades e acasos que encontraram ressonância através da produção imagética. É por via dessas indeterminações e eventualidades suscitadas e ampliadas pelo filme/obra de Chantal que esta pesquisa foi se desenhando.

Para começar, algumas confissões que se mostram pertinentes, ora porque podem nos dar indícios contextuais à discussão e porque é tocante ao que Doreen Massey argumentou em *Pelo espaço: a teoria surge da vida* (2008, p. 16). E a vida, nesse caso, é e faz imagem. As vidas da cineasta, imagens nossas, imagens delas, que se misturam em suas diferenças e independências para intercederem em prol de uma dissertação.

Fazer Geografia não estava nos planos. O turbilhão de pensamentos e vivências das *fases* da adolescência e início da vida adulta estava a pulsar, desvairando corpo, mente, coração. Em meio a tantas linhas, aulas intermináveis, textos com imagens, mapas e descrições, todas as experiências que estavam a se desenrolar, interessava fazer vídeos com a câmera, quase na era digital, e depois com o celular ou até com uma caixa de papelão recortada e montada como se fosse câmera *de verdade*, profissional. Mas tentar vestibular para o curso de Geografia, não estava no projeto de vida.

Durante a graduação havia momentos em que estar dentro de uma sala de aula ouvindo sobre os sistemas de fluxos e ações era um tanto quanto angustiante. Pela forma como era abordado, todo esse processo dado como “geográfico” parecia algo externo e distante da vivência cotidiana, como se fosse algo do qual não fazíamos parte. Pelas leituras indicadas, essa impressão ficava ainda mais forte, pois relegava aos conceitos geográficos uma fixidez só possível de questionamento por via de uma racionalidade metódica e soberana. Naqueles momentos, o pensamento/corpo se colocava em modo alerta, buscando brechas ao plano

estabelecido, traçando uma linha *de fuga*, ali mesmo, entre palavras e gestos duros, uma viagem (im)possível pelas brechas, uma fuga nos mapas das paredes, o cursor do mouse parado na projeção, uma frase solta pronta para voar de contexto, os olhos baixos de alguém para o celular, o farfalhar das folhas e o teclar dos dedos, enfim, qualquer mo(vi)mento poderia ser uma quebra no protocolo daquela aula. Escrevo essas palavras para questionar: quantas vezes paramos para olhar as *menoridades* do cotidiano incessante à nossa volta?

Mais do que contar histórias com início, meio e fim, em um enlace linearmente construído em detrimento de uma narrativa clássica, um filme é um produto/produtor de cultura(s), uma obra que envolveu pensamentos, paixões, desejos, erros, pessoas, meios e processos diversos. Foi pela curiosidade em saber como são feitos os filmes que essa trajetória se enveredou.

Para André Parente, o cinema é *trans-histórico*, atravessou momentos e transformações econômicas e culturais construindo-se como acontecimento, campo de forças e de relações (PARENTE, 2012). Em entrevista a Susana Viegas, o autor afirma que a forma cinema, ou seja, o dispositivo cinematográfico passa por três dimensões: a herança do teatro italiano com a experiência da sala escura e silenciosa, com a imagem alta e imponente à frente; as tecnologias de captura com os Lumière, a projeção da imagem em movimento; e a dimensão discursiva do cinema que entendemos como “linguagem”, aperfeiçoada nas primeiras décadas do século XX com a organização das relações espaço-temporais das imagens (VIEGAS, 2015).

A imagem pensada como acontecimento implica, de inúmeras formas, conhecer e experimentar as possibilidades do cinema para além da forma discursiva e linear das escolas de montagem, para que possa ser uma experimentação de tempos e espaços outros, algo que *nos acontece*. E como disse Jorge Larrosa Bondía, “no saber da experiência não se trata da verdade do que são as coisas, mas do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece” (BONDÍA, 2002, p. 24).

Desde quando não me lembro, os álbuns de família e suas peculiaridades até o acalento em segurar uma câmera fotográfica proporcionava momentos sublimes, um (re)encontro com tanta coisa, tanta gente e tantos mundos. Nessas horas, de encontro com as imagens, vinham as histórias (estórias?) das conversas, das relações, das situações vividas em torno daqueles momentos que foram eternizados naquela foto, naquele instante. Ver filmes, então, era um grande evento, uma

aventura. Mesmo que fosse um filme qualquer exibido na TV aberta, com dublagem e dividido em partes com intervalos, aquele momento seria singular.

Uma das experiências mais brutais foi no encontro com *O Demônio das Onze Horas*³ de Jean-Luc Godard. Experiência de cinema até então não vislumbrada. Godard torce e distorce a imagem, transforma-a em potência instauradora de devires, oferece um tipo imagem-rizoma, como colocado por Deleuze e Guattari (1995). Dizia Jean-Luc que o cinema pode ir além de si, “não é uma arte, nem uma técnica, mas um *mistério*”, segundo Ismail Xavier (2008, p. 18). Ainda que o cinema de Godard implique na explosão dos modelos, a experiência com *Pierrot le fou* foi suficientemente para suspender as ações e reações orgânicas ao movimento das imagens. Ainda que inseridas no jogo rápido que enseja seus filmes – lembra-se aqui da cortante esperteza de *Alphaville*⁴ – tudo ficou mais denso, ganhou outra velocidade, que não é do rápido ao lento, mas sem determinação geral, impossível de caracterização.

O encontro com suas obras foi o derrame de uma força de experimentação para rasgar métodos e premeditações. Tudo desvairou, bagunçou modelos, mexeu com a pesquisa, permitiu outro olhar e outra forma de viver e pensar a licenciatura e o ensino de Geografia. Possibilidades que se expandiram a partir da extravagância sensível de seus filmes. Mesmo que tenhamos mudado o rumo da pesquisa para poder falar de Akerman, foi com JLG que vivenciamos momentos decisivos para se pensar o cinema, a arte, a ciência e as geografias que seus filmes afetam.

Muita coisa mudou ao longo do caminho. Quando prestamos o processo seletivo para o mestrado havia um desejo em curso de abordar alguns trabalhos de Jean-Luc Godard em diálogo com a efervescência da experiência escolar e as possibilidades de trabalho com a linguagem geográfica. No entanto, o acontecer da

³ Título original: *Pierrot le Fou* (França/Itália. Colorido, 115 min. 1965). Sobre os reencontros de Marianne e Ferdinand, corpos errantes e falantes dos assuntos e problemas diversos. *Roas movie* pra falar de guerra, de amor, de cinema. Anna Karina fazendo-se de Marianne é quem quebra a “quarta parede” e olha para a câmera, evocando uma leve sensação de proximidade, mas nos expulsa de novo com incessantes batalhas entre real e imaginário, formando as dobras desse filme também impossível de determinação. Ver mais em PUPPO, Eugênio, ARAÚJO, Mateus (orgs.). Godard – inteiro ou o mundo em pedaços. São Paulo: CESC, 2015.

⁴ Refere-se a *Alphaville – uma estranha aventura de Lemmy Caution* (França, 1965, p&b, 100min.) filme que brinca com os gêneros do cinema comercial, rerepresentando-os e instigando a novas perspectivas para o *establishment* do cinema, jogando com os clichês dos filmes policiais de série B, esquemas de perseguições, zomba do fatalismo romântico e trabalha o obscuro da dramaticidade, apresentando-se ao mesmo tempo como filme de ficção científica cuja sensibilidade da sociedade apresentada é aplacada por tecnologias de vozes e pensamentos automatizados, figurados pela presença Alpha 60.

vida, os desvios, a ansiedade e outras urgências do corpo e da mente foram escorregando do escopo de preocupações a partir de Godard. Talvez porque achava que não saberia lidar com a explosão de mundos que era o encontro com seu cinema. Era preciso respirar, ter calma, e deixar passar por nós essa energia de seus filmes, em conjunto com a nossa própria energia laboriosa. Era preciso se colocar em outro modo, para tentar sentir de outra forma, ver de outra forma, viver de outra maneira. Por esses motivos, escolhemos novos caminhos para a pesquisa e isso partiu principalmente dos encontros com os filmes de Chantal Akerman.

Sua obra parece nos convidar a *ficar* com a película. Ficamos, mas por conta de um tipo de insistência, uma escolha de ficar e experimentar os tempos-espaços do filme. Uma fadiga exponencial vai inflamando nossas inquietações. Diferentemente de JLG que expõe seu pensamento por uma violenta dispersão sonora e imagética, a maneira de Akerman de *pensar e fazer* cinema é quase uma solicitação ao envolvimento, ao olhar demorado à nossa volta, para as diferentes existências e imprevisibilidades espaço-temporais, para o desconexo e fugaz. Ela nos ofereceu a oportunidade de interromper esses fluxos intensos de imagens para poder fazê-lo de outra forma. Para poder nos dar chances e formas outras de ver e sentir os filmes, outras formas de ler e viver os tempos e espaços em coexistência. Uma oportunidade de se confrontar com nós mesmas, nossos medos, desejos, imaginações, limitações.

Os corpos no cinema de Chantal estão em trânsito, as pessoas em seus casacos e chapéus, entrelaçando suas vidas, produzindo histórias e memórias. A presença física de tantas linhas de vida, humanas e não-humanas expressa a materialidade corpórea dos volumes em imagem e evoca um encontro com o *corpo que assiste ao filme*. Nos deslocamos de nós para ser *outra*, para ser imagem, para ser filme.

O que este trabalho intenta é falar sobre o cinema como espaço de encontro entre os *corpos do mundo*, que está por toda parte, a todo momento. Uma música, uma pintura, um cartaz na rua. Uma árvore, uma criança, um cão que late quando a gente passa. Fenômenos que evocam muitas virtualidades e que emergem no contato da produção da vida em sua multiplicidade.

Akerman produziu quarenta e dois filmes - entre curtas e longas-metragens - três livros e nove instalações (MARGULIES, 2016). Influenciada pelo cinema experimental e de vanguarda das décadas 1960-1970, sua obra apresenta possibilidades de pensar os sentidos de espaço e tempo a partir de outras

experiências cinematográficas. Assistir um filme e se deixar invadir pelas mais diversas sensações, sutis, alarmantes, novas, estranhas que vão dando desdobramento do que pode o cinema quando encontra com a gente, com os nossos cinemas, nossos sonhos, desejos, medos, o acontecer da vida.

Assistir a filmes pode ser uma experiência e uma experimentação ao mesmo tempo. São forças que agitam, provocando e suspendendo efeitos em nosso próprio corpo – dada nossa condição de vivente.

Esses efeitos decorrem dos encontros que fazemos com gente, coisas, paisagens, ideias, obras de arte, situações políticas ou outras etc. – seja presencialmente, seja pelas tecnologias de informação e comunicação à distância ou por quaisquer outros meios (ROLNIK, 2018, p. 53)

É dessa condição de vivente que o cinema não se separa da produção cotidiana. A vida banal do sol da janela, o cheiro de café que encontra a exalação do ipê na esquina, ali onde o galo errante da madrugada avisou o bairro todo da repetição amanhecida. Quando olhamos no mapa, um desenho matematicamente organizado, achamos que nossos movimentos se dão como relações no espaço, sem atentar para que, talvez, esse *espaço*, essas marcas extensivas ocultam a dimensão cosmológica de um espacial que atravessa a cada corpo ali vivente. Ou, então, ainda na experiência da graduação em Geografia, quando viajávamos para poder “observar” as dinâmicas do espaço geográfico. Os trabalhos de campo que tanto nos colocava a planejar, a selecionar leituras norteadoras, preparar-se para a viagem, o deslocamento, os percursos escolhidos baseados nas perguntas ansiosas da avidez acadêmica.

Às vezes, estávamos lá, olhando “ao longe”, que não está tão longe assim, pensando nos pequenos e grandes sistemas que compunham aquela paisagem, as relações e sensações provocadas por aquele encontro. Corpos que se movem, espíritos que se cruzam, imagens que se criam, e se recriam. Tempos que se atravessam, histórias que se lançam no contingente absurdo. Mil e tantos cotidianos, mil e tantos casos geográficos. Quem vê mapa, não vê coração. Essa é a vida produzida cotidianamente que não cabe em imagens, ainda que elas sejam imagens, formas, cores e sensações que produzimos inerente ao acontecer da vida.

O cotidiano oferece inúmeras maneiras de investigar o político das pequenas coisas. Entender as ínfimas relações que estão em curso, as pequenas estórias que

constroem nossas cosmologias estruturantes, nossa maneira de ver e viver esses espaços-tempos, como disse Doreen Massey (2008).

Acreditamos que o ato de assistir a um filme, qualquer que seja ele, pode se configurar uma experiência. Isso requer uma mudança na forma como lidamos com as *menoridades* da vida que acontece cotidianamente, mas que fomos educadas a desconsiderar. Os filmes podem nos ensinar algumas coisas, podem nos fazer vislumbrar a própria vida que se manifesta em múltiplas dimensões e expressões. Será que Jorge Larrosa já assistiu alguma coisa de Akerman?

[...] demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (BONDÍA, 2002, p. 24).

A cineasta trabalha no plano da repetição, da formalidade dos passeios em *travelling*, do olhar demorado sobre a vida e suas trivialidades. A experiência *Do leste* fez com que outros sentidos dos conceitos costumeiramente trabalhados nas aulas de Geografia desvairassem em novos olhares e pensares e fazeres da vida cotidiana. É um filme que dá ênfase no banal, “no trabalho não especializado, na vida privada, na atividade, no pensamento não estruturado ou extrainstitucional (...)” (MARGULIES, 2016, p. 83).

O sentido maior, a Geografia com seus conceitos e matrizes do pensamento, servem a muitas forças e funcionalidades, são caminhos pertinentes para a construção de saberes (e poderes). A Geografia, enquanto disciplina científica, atribui ao espaço (e ao tempo) sentidos que parecem dar ao conceito o horizonte linear da verdade, privilegiando os macroacontecimentos, os grandes sistemas dominantes. O encontro com *Do leste* rasurou esses sentidos construídos pelo discurso científico para outro estudo da vida pelo registro dos acontecimentos, dos cotidianos em suas múltiplas esferas e manifestações.

Se entendemos *espaço* como o próprio exercício das relações e interações, então ele não é fixo, acabado, mas repleto de simultaneidades, de estórias que não cessam de se (des)encontrar, logo, de tempos que não param de se conjecturarem. São esses deslocamentos, necessários e também insistentes que podem afirmar a potência das imagens em arranharem caminhos outros. Tal qual essa premissa, nossa discussão propõe dialogar com Doreen Massey, principalmente a partir de *Pelo Espaço*. Sua proposição é de que a conceitualização de espaço não pode ser feita

dissociada do tempo, essas duas dimensões necessitam serem concebidos como coetâneas, ou seja, um não é sobressalente ao outro, tampouco se baseia em dualismos recorrentes, o tempo como instância dinâmica e o espaço enquanto elemento estático (MASSEY, 2008). São as errâncias, os nomadismos que nos abalam o pensamento. O que foge às representações, aos modelos. O que está *fora* do esquema de imagens já estabelecido.

A filosofia de Gilles Deleuze reúne forças singulares que se propõem como uma *geografia* do pensamento (MACHADO, 2009). A obra de Deleuze abandona uma ideia de história do pensamento filosófico progressiva e linear, um certo tipo de *imagem do pensamento*. Seu modo de pensar evoca uma geografia pois privilegia os contrapontos, as heterogeneidades, a *diferença*. Dessa forma, produz um *espaço por vir*, cuja criação de conceitos se dariam entre filósofos, artistas, professores, cineastas, gente comum, entrando em relação, de espaços, tempos, imagens, saudades, vontades *sem imagem*, ou seja, plural, intempestivo, ético, trágico.

Do leste convoca uma aproximação, um convite à experimentação de *espacialidades*. Não existiu uma procura oficial por um filme que pudesse corresponder ao desejo de fazer a Geografia “maior” delirar em suas próprias ambições. Qualquer filme poderia ser colocado em diálogo, pois não há determinação naquilo que pode nos afetar, nos tirar do plano organizado e nos colocar em turbulência, entretanto, é preciso estar aberto ao convite da experimentação, da fabulação.

Escolhemos ficar com Do leste porque foi difícil de assisti-lo, de começar e de terminar. No entanto, a dificuldade de estabelecer uma relação com as imagens disparava o *ga-g-g-guejo* das grandes sistemas do corpo e da língua. Lembrou das aulas de Geografias que não acabavam *nunca*. Das horas que não passavam, da negociação das ordens e filas para o banheiro, os nomes que iriam buscar e devolver os livros, dos pedidos para ler em voz alta. Tudo que adiava a fluidez da aula, tudo que tirava a atenção dos textos, dos mapas. Aí vem as aulas na faculdade. Tudo era devagar, ao mesmo tempo rápido demais. Observação, descrição, problemas, contradições. Quem são? O que querem? É para fazer guerra ou não? Quem vai? Foi bom? Para quem? Perguntas que não se calavam, mas que pairavam no ar, impossíveis de uma resposta boa, certa, com base teórica, ditas de um lugar fixo de uma experiência única. Quase as mesmas perguntas que rondam o filme. Perguntas que fazem de *Do leste* uma incógnita, um problema, como um “signo sem

referência, um constructo imaginário sem correlato geográfico” (LEBOW, 2003, p. 36).

A proposta aqui é investigar os sentidos que o cinema de Akerman afligem nos corpos e como essa maneira pode instigar novos pensamentos para se localizar os sentidos de espaço na vida. *O que se passa* na inter-relação espaço-corpo-tempo no encontro com seus filmes? Quais são as imagens aviltadas na experiência do encontro com *Do leste*? Qual é o *espaço* que se abre quando pensamos na vídeoinstalação que se constrói na fronteira entre ficção e realidade, arte e vida?

Amparada pelas forças intensivas da obra de Akerman, a experimentação com câmeras e técnicas edição e montagem se transformaram em meio de produção de vida por meio de outras linguagens. Com isso, na ocasião da defesa do trabalho também foi apresentado um material que tenta investigar imagetivamente as discussões e referenciais abordados no decorrer da pesquisa, material que também é parte do trabalho, um outro tipo de *texto*. Não como forma de representar ou ilustrar a discussão, mas porque, nesse caso, a produção de pensamento científico não se separa da criação imagética, o nosso processo de escrita e de pesquisa não se separou em nenhum momento do trabalho audiovisual, pois assim como Chantal, Godard e tantas outras criadoras e criadores em suas diversas maneiras, foi essa forma que encontrei de deixar passar esses afetos, essas energias, essas vidas passadas e futuras. O produto audiovisual está em permanente movimento, é processo aberto, sendo construído também nesse aqui-agora e que no momento de apresentação do trabalho será de um jeito e que em outros momentos poderão ser de outros. Além disso, pensando nos caminhos possíveis para a perspectiva geográfica, objetivamos contribuir para outras leituras do filme e da experiência da vídeoinstalação de forma que os elementos articuladores da Geografia possam entrar em delírio e instigar a ampliação dos estudos cinematográficos.

Os capítulos, ou momentos, terminam com imagens, abrem com imagens, o texto se confecciona *entre* elas. A intenção ao escreve-los foi de dar liberdade para poderem ser lidos fora da sequência aqui apresentada. Entre os momentos, estão imagens e notas da experiência *Tempo-expandido*. Elas “abrem” e “fecham” esses momentos, são como “vãos” do texto.

O primeiro momento, ACASO CHANTAL, abrange partes da trajetória de Chantal Akerman com discussão sobre alguns de seus filmes. Nessa parte do texto, imagens do filme *Do leste* também recebem considerações sobre seus elementos, o

que mostram, o que não mostram e o que essas imagens estimulam a partir dos meios e técnicas da arte cinematográfica.

A parte CINEMA DO NADA: VOCÊ OLHA POR ONDE ANDA? propõe se debruçar sobre o cotidiano e suas fissuras infraordinárias, que songadas pela experiência subjetiva majoritária, apresentam incontáveis possibilidades de trabalho filosófico, artístico e científico, ou melhor, incontáveis modos de vida. A obra fílmica de Akerman afeta as imaginações espaciais cotidianas e coloca em questão as próprias imagens cotidianas que povoam os corpos viventes e suas narrativas.

Em A GEOGRAFIA SERVE, EM PRIMEIRO LUGAR, PARA FAZER PERGUNTAS? buscamos nas vivências e reflexões acadêmicas instigar as “imagens” que temos dos conhecimentos e saberes, tensionando alguns dos pilares do conhecimento científico, como a busca pela verdade do mundo e das coisas, os limites da Geografia enquanto conhecimento institucionalizado e como podemos agir para multiplicar as formas de viver e saber do mundo da existência no encontro com o cinema.

Esse trabalho de dissertação se envereda, então, pela investigação científica-artística-filosófica através do filme, dos encontros em vida, do encontro de imagens no atual virtual da vídeoinstalação. Procuo concluir, portanto, deixando em aberto a possibilidade de exercitar outras sensibilidades daquilo que se coloca como entendimento geográfico, outras formas de pensar a vida e(m) suas imagens como processo de produção de novos referenciais de localização e orientação espaço-temporal.



Figura 1 - Fotografia da sala de exibição Vento Maníaco, parte da exibição Tempo expandido de Chantal Akerman. Galeria Oi Futuro, Rio de Janeiro, 2019. Fonte: acervo da autora.

ACASO CHANTAL

Eu incito o tempo. Isso é insuportável para o público, e também isso não posso mudar (...) Então é preciso ir assistir aos filmes como se fosse a uma *experiência* (...) A ideia de ir ao cinema ou assistir um filme é para evitar *ver* a passagem o tempo(...) quero que as pessoas sintam a passagem do tempo, que sintam a *experiência* dos filmes. Esse é meu trabalho. ⁵

Em um dia de 1965, acompanhada de Marilyn Watelet, entraram em uma sessão de *O Demônio das Onze Horas*.⁶ Sem saber quem era Jean-Luc Godard e ou qualquer coisa sobre cinema de autor, era para se divertir que Chantal ia ao cinema, certamente não para “ser sacudida emocionalmente ou ver um obra de arte”.

Eu não sabia que um filme podia ser uma obra de arte. Entrei pra ver *Pierrot le fou* por conta do título e foi algo completamente diferente. Sentia que estava falando comigo. Foi como poesia. Antes de querer fazer filmes sempre quis escrever, e naquele filme experimentei algo similar aos grandes momentos da escrita (...)⁷.

Foi depois do filme que Chantal decidiu que queria fazer filmes. Com Marilyn ao lado, foi juntando dinheiro com empregos indesejáveis para que pudesse viabilizar suas vontades. Embora não se considere exatamente produtora dos filmes de Akerman, Watelet e suas palavras demonstram o desejo, a necessidade e o caos para serem feitos, expressando os riscos assumidos nessa empreitada de 35 anos de amizade e criação. Como Marilyn mesma coloca em seu texto de homenagem à diretora: “*a história de uma vida, entre diversos momentos, com encontros e despedidas*”⁸.

⁵ Vídeo gravado em 2008. Disponível em <https://vimeo.com/120513329>. Acesso em 27 de agosto de 2017.

⁶ A diretora fala sobre Godard em entrevista por telefone, quando na ocasião da vídeoinstalação *D'est: au bord de La fiction* (1995) e *Tombée de Nuit Sur Shangai* (2007) figurarem entre as obras escaladas para a 29ª Bienal de São Paulo. “Eu vi o último filme de Godard e amei quinze minutos desse filme, e não me importei com o resto. Naqueles quinze minutos havia mais do que em centenas de outros filmes”, referindo-se a *Film Socialisme*, último filme de Godard até então. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/817641-chantal-akermancompara-seu-cinema-ao-youtube.shtml>. (acessos em 21 de fevereiro de 2018).

⁷ “Chantal Akerman on Pierrot le Fou”. Entrevista em vídeo gravada em 2009 para a Criterion. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vCxr2x1-M3g> (acesso em 13 de maio de 2018).

⁸ “It is a life story, caught up in different movements, with hellos and goodbyes.” Disponível em: <http://sensesofcinema.com/2015/chantal-akerman/with-chantal/>. (acesso em 20 de maio 2018).

Se os encontros e acasos de Marilyn e Chantal foram desenhando e emaranhando as linhas de suas vidas, foi também por acaso que encontrei Chantal Akerman. Em meio a pesquisa bibliográfica para o até então pré-projeto voltado ao cinema de Godard, encontrei um vídeo de Akerman comentando *O Demônio das Onze Horas*. Sua maneira de falar do filme despertou algo que não pude compreender naquele momento.

Existe, claro, uma ressonância pelo fato de ser uma mulher experimentando com câmeras e fazendo filmes experimentais. Akerman não era única daquele período fazendo filmes. Lois Weber e Alice Guy-Blaché são algumas das mulheres que desafiaram as linhas restritas do mundo cinematográfico predominantemente masculino com seus filmes. Liliana Cavani, Marguerite Duras, Yvonne Rainier, Agnès Varda, Ana Carolina, Lúcia Murat, Helena Solberg e muitas outras espalhadas pelo mundo também realizaram trabalhos no cinema ao longo das décadas desde o surgimento do cinematógrafo, em 1895.

Poderíamos dizer que ela é uma das responsáveis pela curiosidade em saber mais sobre cinema, ou melhor, sobre os cinemas, as técnicas, limites e possibilidades. Foi a aproximação com seu trabalho que abriram caminhos para buscar conhecer mais cineastas, autoras, diretoras, roteiristas, fotógrafas, editoras. Partindo da necessidade de reconhecer os trabalhos e trajetórias de mulheres que foi decidido se aproximar mais de Chantal Akerman para essa compor essa discussão.

Até então, o caos do cinema de Godard estava deixando essa pessoa que aqui escreve transtornada pelo turbilhão de rachaduras do mundo artístico cinematográfico, era como se estivesse orbitando um farto planeta, entretanto hostil. Algo impedia uma aproximação maior com JLG, talvez o desejo de novos desafios, a vontade de “seguir viagem” e continuar buscando outros encontros.

Foi o cinema de Chantal que ampliou os sentidos geográficos construídos ao longo da graduação. Para entrar no ritmo de trabalho, ela descrevia o que via pela janela, e disse que “descrições são uma maneira certa de dotar um filme de uma qualidade sensível” (MARGULIES, 2016, p. 41).

Aprendi ao longo da licenciatura que ao deparar-se com os fenômenos do mundo, principalmente durante os “trabalhos de campo”, era necessário descrevê-los, interpretá-los. A descrição e a interpretação, segundo colegas e professores de curso, eram o primeiro passo para a elaboração de uma compreensão total e

sistemática dos fenômenos terrestres. Levei isso comigo a vida toda e esse tipo de colocação esbarrava na infinidade e indeterminação dos encontros com os filmes. E se não for pela descrição das coisas e forças do mundo que a gente os experimenta? Mas, e se for, como fazer a descrição sair de sua zona confortável, fugir da fixidez da representação e das imagens ideais?

Para Margulies, Akerman poderia ser classificada como artista experimental, referindo-se à sua expressiva inquietação e uma impaciência para com a fórmula do cinema. Uma vertiginosa travessia pela tragédia, pela comédia e pelo filme-ensaio (MARGULIES, 2016).

Concordamos com Margulies quando ela diz que Akerman estaria inserida no campo experimental das imagens. Mesmo que a cineasta recusasse rótulos e classificações, o termo experimental é propício para poder situar sua obra. De acordo com Jane Simon (2017), o cinema experimental é uma estética aberta de filmes que, de alguma forma, desafiam as formas e representações convencionais da linguagem cinematográfica. Como escreveu Simon, cineastas experimentais compartilham de uma amplitude criativa que indagam noções sobre o que um filme pode ser. Experimentam com as possibilidades da imagem em movimento através de um duplo conteúdo: o que é mostrado e como é mostrado (SIMON, 2017, p. 154).⁹

A experimentação de *Exploda minha cidade*¹⁰ fez com que algo se instalasse em corpo e espírito, uma vontade descontrolada de mergulhar em sua vida e obra. Estava diante de um experimento audacioso. Rituais costumeiros do dia-a-dia exacerbados pela linguagem do vídeo, acumulando uma revolta em torno do confinamento e da contenção. Diferentes ritmos e gestos, sua voz cantarolando uma ópera, limpa, esfrega, faz um pouco de tudo, um pouco de nada. Foi um choque de muitas e muitas voltagens que me transportaram diretamente para um mundo infundável de dúvidas e sensações.

A intenção é seguir para longe do caminho das certezas, mas multiplicar as respostas e as perguntas para que possamos imaginar e produzir outras possibilidades de pensar o intervalo *entre* a geografia, o cinema e a vida.

⁹ Tradução do original: "Experimental filmmakers share a loose aim of creating films which challenge ideas about what a film can be, experiment with the possibilities of the moving image through both content (what is shown) and the formal elements of film (how it is shown)."

¹⁰ Título original: *Saute ma ville* (Bélgica, 13min, p&b, 1968).

Nesta parte do trabalho, a proposta é discutir alguns dos filmes de Chantal e as noções cinematográficas que eles exercitam. Além disso, tensionar o caráter vívido desses filmes e suas relações com os sentidos espaço-temporais germinados pela obra.

Durante um dia de ansiedade, resolvi finalmente tomar coragem para assistir aos duzentos e sete minutos de *Jeanne Dielman, 23 Commerce Quay, 1080, Brussels*¹¹. Uma das principais referências entre filmes que tecem uma teoria crítica feminista do cinema¹², essa obra exige de quem o assiste um tipo de contrato. Um comprometimento com o filme e com o que se *passa*, uma cláusula de testemunho. Durante as três horas e vinte minutos de filme estamos em companhia de Jeanne Dielman, viúva, mãe de Sylvain. A acompanhamos descascar batatas, passar café, arrumar camas, e em alguns momentos é possível sentir a pulsação da atenção impregnada pelo filme. Realmente, o tempo parece passar bem devagar, o filme passa pelo corpo e deixa suas marcas. Cada segundo do filme é como uma constante rememoração, persistente testemunho de uma existência vulgarmente comum, ainda que brutalmente singular e impessoal.

Ao término de uma aula, Ivone Margulies foi ao cinema e assim ela o fazia sempre que possível quando cursava pós-graduação em Estudos Cinematográficos em Nova Iorque. Ela conta que descobriu um cinema que exibia dois filmes pelo preço de um. Um dos filmes naquele dia foi *Jeanne Dielman, 23 Commerce Quay, 1080, Brussels*. Em entrevista para a revista *Ekphrasis*, Margulies conta que começou a ficar impaciente já pela metade do filme. “De repente comecei a tomar conhecimento de meu corpo”, revela. Algo se passou naquele encontro de Ivone e filme de Chantal Akerman que ela precisou escrever um artigo sobre *Jeanne Dielman...* Seu professor, impressionado com a capacidade descritiva das passagens, indagou quantas vezes

¹¹ Produzido com boa parte da equipe composta por mulheres, como Babette Mangolte na fotografia, em parceria com Paradise Films, produtora de Akerman e Marilyn Watelet. Bélgica/França, Cor, 35mm, 201 min, 1975.

¹² *Prazer visual e cinema narrativo* é um texto da cineasta e teórica Laura Mulvey publicado em 1975. Nesse ensaio a autora coloca em discussão o cinema narrativo norte-americano e como esse cinema constrói uma subjetividade masculina do olhar, relegando à imagem da mulher enquanto fetiche e objeto de estímulo sexual. Não vamos adentrar nessas questões neste trabalho por questões práticas e metodológicas, embora seja uma problemática diferencial para pensar o olhar para produção cinematográfica de mulheres e os desdobramentos teóricos/práticos nas artes atualmente. Para mais detalhes, há uma versão traduzida em XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 437-454, 1983.

ela havia assistido ao filme. “Só uma”, respondeu. “Eu lembro porque o filme se inscreveu no corpo, na memória”.¹³



Figura 2 - Pôster do filme Jeanne Dielman...

Fonte: https://www.imdb.com/title/tt0073198/?ref=nm_knf_t4

A maneira com que Jeanne (Delphine Seyrig) vai construindo sua narrativa a partir as banalidades, do banho diário ao método particular de lavar louça. Como disse Margulies na entrevista anteriormente citada, o filme vai se inscrevendo no corpo, tecendo um outro tipo de memória, uma memória corpórea, que investe em corpo e em sentidos para a vida, sentidos de espaço e de tempo, através da persistência do olhar para firmar um contrato de engajamento com o que se vê e sente (VEIGA, 2012).

A imagem não mostra somente a atriz desempenhando um papel em uma obra fílmica, também revela a nós mesmas que estamos assistindo a uma obra artística, um filme, que também é expressão de muitas vidas, de universos, pensamentos, de negociações, trocas, acordos criando, assim, uma forma de espacialidade marcada pela materialidade fílmica do cinema. O que quero dizer com isso? Que tudo que aconteceu e deixou de acontecer nas trajetórias daquelas pessoas envolvidas, desde

¹³ GHEORGHE, Cezar. “The Film Inscribe Itself Inside your Body: interview with Ivone Margulies”. *Ekphrasis*, v. 12, n. 2, 2014.

a produção até o encontro com seu público, está no filme e fora dele, que ele carrega possibilidades de produção de outras realidades por ser filme e por ter lugar diferente em nossas vidas, de maneiras distintas para cada uma de nós. Suas ações, tanto de Jeanne quanto da diretora, nos dá certa dimensão desses processos de *fazer filmes*. O processo de composição de cena, a escolha do enquadramento, tipo de plano. Processos que dizem sobre cinema, mas que envolvem uma dimensão política invocando outro conteúdo: outra maneira de pensar-fazer cinema, outras maneiras de ver-viver os espaços-tempos dos filmes. É dessa potencialidade que enxergamos os filmes, e de maneira geral, o cinema, seu encontro com nós, a possibilidade de criar outros espaços, de viver e de construir novos espaços (e tempos, sempre juntos), e com isso produzir vida, reinventá-la.

O filme *Os encontros de Anna* (1978)¹⁴ mostra sua protagonista viajando de cidade em cidade, de estação em estação, relacionando-se de variadas formas e pessoas em cada lugar. Anna é uma cineasta, e por ser cineasta, lhe é dada a possibilidade de ser *nômade*, possibilidade esta que abriu caminhos para a própria Chantal. Pelo conteúdo ou pela forma a qual corresponde, Akerman tem sua obra marcada pelas errâncias, fazendo um cinema de *deslocamentos sucessivos* (LEANDRO, 2010).

São os deslocamentos que podem instigar os processos de criação. Deslocamentos que não necessariamente implicam em movimento único e linear, mas a coexistência de muitas linhas de vida. Quando adquiri o livro *Nada Acontece...* (MARGULIES, 2016), encontrei em uma nota de rodapé o nome de Ana Cristina Cesar, a pessoa quem indicou Akerman para Margulies. Vidas que coexistem e não deixam de se encontrar e se desencontrar, pensei na hora. Cheguei a encontrar um texto de Ana Cristina Cesar falando de Chantal Akerman, quando assistiu *Je tu il elle*.¹⁵ “Bem lento e perturbador”, disse com suas palavras. Quando viu *Os encontros de Anna* no seu aniversário, também escreveu: “Achei que o título era para mim,

¹⁴ Título original: *Les rendez-vous d'Anna*. França/Bélgica/Alemanha. 35 mm. Colorido. 127 minutos. O filme acompanha a personagem de Aurore Clément viajando para exibir seus filmes. Entre tantas estações, Alemanha, França, Bélgica, seu trajeto é errante e marcado por encontros cujas figuras solitárias sentem-se à vontade para contar de suas vidas, entre essas figuras sua mãe, um diretor de escola e um desconhecido em um trem.

¹⁵ Na mesma matéria Ana Cristina fala de *Je tu il elle*. “Filme de mulher, destransando as interioridades, but very slow and disturbing”. A escritora morou por um período em Nova Iorque e conta que frequentava muitas sessões de cinema pela cidade, assim como fazia com sua amiga Ivone Margulies. Texto disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/estante/trechos/2016/06/29/%E2%80%98Correspond%C3%A7%C3%A3o-incompleta%E2%80%99-cartas-de-Ana-Cristina-Cesar>. Acesso em 29 de dezembro de 2018.

fiquei de olho grudado naquelas cenas intermináveis de lugares desertos de noite em cidades européias sem glamour, e aquela mulher encontrando alguém aqui ou ali, escutando, sem fazer conversação. Saí torta do cinema, com vontade de ver um musical americano. “

De fato, a insistência de Chantal pela duração de uma cena é atestado de sua vontade de repetir para transformar, mudar de alguma forma, através da própria noção de representação o que o filme pode inscrever. Suas cenas se prolongam de maneira quase *insuportável*. É como se fosse uma provocação ao nosso estado acostumado os estímulos sonoros e imagéticos provocados pela montagem dos filmes mais “fáceis”.

Chantal, ao falar sobre *Hotel Monterey*, um experimento documental com fotografia assinada por Babette Mangolte, revela sobre não saber exatamente como seriam suas decisões de plano e enquadramento, mas guiava-se pelo sentimento de um certo tipo de impulso cinematográfico: posicionar a câmera, encontrar o quadro e quando sentir o fim da tomada, parar de filmar. Para que as tomadas tivessem a duração que elas tiveram na cineasta.¹⁶ Sob o olhar perene de Akerman e Mangolte, um hotel barato em Manhattan se torna excepcionalmente belo com seus elevadores, cores e corredores em convívio com seus ocasionais ocupantes.¹⁷

Ainda no início da década de 1970, a cineasta produziu *La chambre* (1972)¹⁸ com uma câmera que gira em 360 graus e nos mostra "um mundo" em panorâmica. Chantal está lá, olhando diretamente para a câmera movente, medindo suas (e nossas?) expressões (imagens?). Depois, pega uma maçã e toma seu tempo. Ameaça morder a fruta, prepara, espera. O movimento da câmera é o movimento de espera, parece acompanhar a construção corporal da diretora-personagem, que aguarda e vai construindo seu próprio tempo e espaço, em relação direta com o quarto e com a câmera. E conosco, testemunhas desse acontecer.

[...] seu cinema é movido pela consciência de que fazer um filme é, entre outras coisas, haver-se com si mesmo, investir na obra uma

¹⁶ INDIANA, Gary. *Getting Ready for the Golden Eighties: A Conversation with Chantal Akerman*. Artforum, v. 21, p. 10-61, 1983.

¹⁷ Produzido em Nova York, Estados Unidos, cor, 62 minutos, 1972. Akerman e Mangolte produziram três outros filmes no período de sua estadia nos EUA. *O quarto*, *Hotel Monterey* e o documentário epistolar *Notícias de casa*. Sobre a relação com a diretora de fotografia Babette Mangolte ver: <https://www.villagevoice.com/2016/03/30/we-wanted-to-invent-babette-mangolte-on-chantal-akerman/>. Acesso em 13 de janeiro de 2019.

¹⁸ *O quarto* está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8AGakyb3eBU>. Acesso em 27 de fevereiro de 2018.

dimensão reflexiva, estabelecer com as imagens e sons alguma relação de desejo. (MAIA, 2016, s/n).

Sua maneira de dar imagem para essas e outras questões era por meio da duração, a permanência no plano, na temporalidade que se abre através de uma dimensão corpórea. Corpórea tanto por sua dimensão realista que anuncia a materialidade que envolve a obra/produto filme para ultrapassá-la, quanto pelo germe temporal que se instala no corpo e fica cada vez mais latente na duração e na passagem do tempo, corpo no encontro com o filme. Flora Süssekind, falando sobre um cinema corpóreo, acrescenta que, para Margulies, corpóreo estaria [...]

[...] apontando, em seu processo crítico, para uma evidência da materialidade, da fisicalidade, do cinema, do ator, para a ênfase em aspectos literais, marginais (não apenas representacionais) da imagem, para uma espécie de excedente de realidade, no qual se inclui, igualmente, a lembrança forçosa do próprio corpo, e uma sensação de exacerbação perceptiva por parte do espectador. (SÜSSEKIND, 2016, p. 15).

É a forma como olhamos e como permanecemos nesse olhar que o cinema de Chantal problematiza. Nos é oferecida uma observação minuciosa, frontal e direta do cotidiano. Sabemos que estamos assistindo a um filme, nossa presença é necessária e não nos deixa esquecer que é uma obra de cinema, ao mesmo tempo que nos entrega à mais absurda e espetacular sensação de estar vivendo, estar naquele momento *com o filme*. Akerman posicionava a câmera na sua altura, a um metro e meio do chão. Em posição frontal, a câmera vagueia pelo mundo. Como se fosse nós ao andar e olhar ao redor, testemunhando o cotidiano se deslizando, revelando e ocultando o absurdo verossímil que não nos escapa.

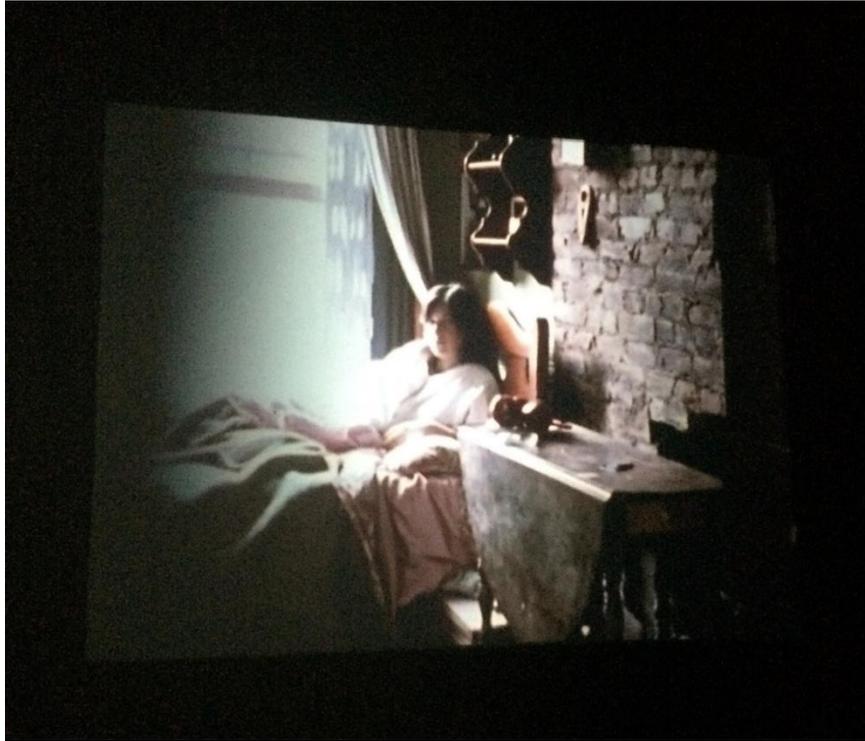


Figura 3– Fotografia da sala de exibição *O quarto*, parte da videoinstalação *Tempo expandido* de Chantal. Galeria Oi Futuro, Rio de Janeiro, 2019. Fonte: acervo da autora.

O quarto está rodando sem parar na videoinstalação exposta no Brasil. O filme em 16mm foi transferido para digital e especializado por Claire Atherton. Colocado logo na primeira sala da exibição, está acompanhado por uma ficha técnica e um texto:

Em forma de instalação, *O quarto* não tem começo nem fim, ponto de partida ou ponto de chegada. Isso não significa que não haja jornada nem evolução. Mas sim que o espectador cria sua própria jornada no tempo, movendo-se no espaço (ATHERTON, 2018, s/p).

Para Claire e Chantal, enquanto editora e cineasta, o sentido espacial se distancia do sentido temporal, como se *espaço* fosse a superfície onde acontecem os movimentos, colocando a dinâmica intensiva dos movimentos como *tempo*. A proposta aqui é articular outras leituras desses termos a partir do diálogo com Doreen Massey, portanto, o entendimento que construímos com a obra é diferente. Espaço também é tempo e nossos movimentos se dão *entre tempos e espaços*. O espaço-obra, em suas trajetórias humanas e inumanas – chão, projetor, parede, escuro, luz, silêncio, som - transforma em variáveis de encontros, paixões, medos, saudades, envoltos nos laços de tempos não-lineares, onde passado e presente se entrelaçam a todo momento, causando em nós sensações, pensamentos, ações outras. Por isso,

a jornada que se constrói no encontro com a obra também se configuraria como *espaço, espaço-tempo* de uma experiência fílmica.

[Corte 1]

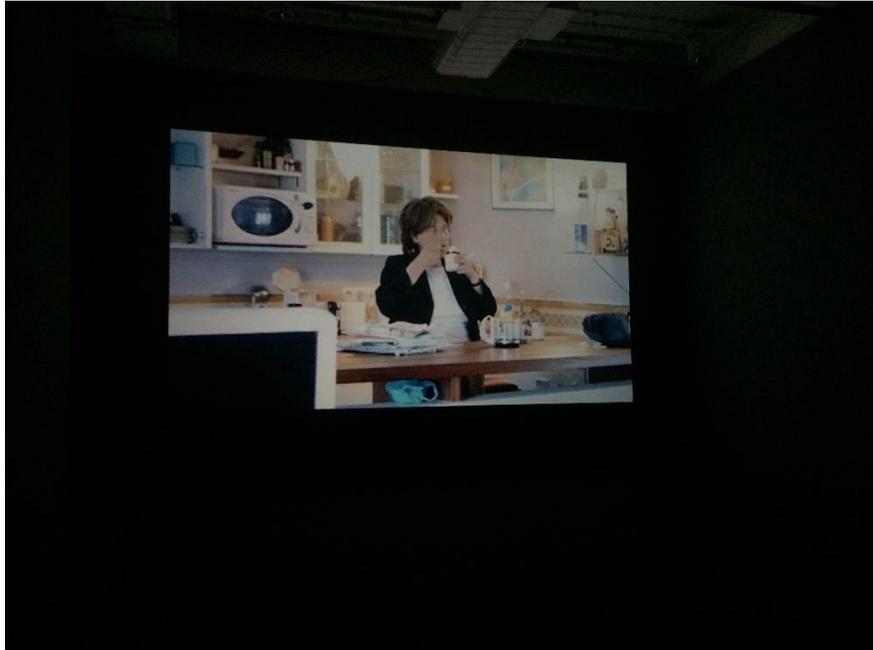


Figura 4 – Fotografia da sala de exibição *Verão maníaco*, parte da videoinstalação Galeria Oi Futuro, Rio de Janeiro, 2019. Fonte: acervo da autora.

Janeiro de 2019. Mais uma viagem de ônibus. Horas e horas e o nada, vivendo o nada. O quão estranho e curioso foi esse encontro, ainda estou tateando palavras para poder falar do vivido. Imagens, são muitas. Até descumpri os protocolos de galerias, filmei por alguns segundos, tive que fazer. “O que Chantal acharia disso?” Passou essa pergunta por aí. Acho que entenderia. Ali, tão próxima e tão distante dela, pude fazer daquela experiência uma outra coisa, uma confissão, redenção, talvez. Me vi escrevendo na sua frente, debilmente naquela sala escura, sem saber direito o que escrevi. Resolvi pegar o celular para te fotografar.

Fico remoendo as palavras de Massey: se entendemos o espaço como casos entrelaçados e em aberto, o elemento do acaso circunstancial é produzido pelo inusitado: arranjos em relações como resultados da existência da multiplicidade de trajetórias. O acaso espacial tem sempre um elemento de caos. Só que nem sempre é assim. No que se refere às narrativas, as estórias-até-agora, estas podem ser

recorrentes e/ou dissonantes, como também podem “ser conduzidas a entrar em contato, ou outras, previamente conectadas, podem ser descartadas” (MASSEY, 2008, p. 166).

A história de uma vida que atravessa e é atravessada por muitas linhas. Desconexo, fugaz, banal. Poderia usar essas palavras para falar da própria vida, que não apresenta razões convincentes para crer em destino. E se o nosso destino for o acaso? E se o acaso já for acaso? Acaso como impossibilidade de fechar os futuros, o espaço que é aberto, é acaso.

Foi por acaso que descobri que sua exposição estava no Brasil. Fuçando as redes sociais, caçando algo para fazer para não ter que lidar com problemas maiores. Aí pensava: mas o problema maior é esse que estou fazendo. Falar disso como problema não é um problema, aliás. São os problemas e o acasos que tiram a vida da imobilidade.

Penso comigo que se eu tivesse o livro ali comigo, poderia lê-lo em voz alta.

[]

Se Massey nos diz que espaço é a potencialidade relacional de *estórias até agora*, e não está separado da dimensão de tempo - pois este também não é uma linha reta, e sim um emaranhado de linhas que não seguem um fluxo único, mas que se variam e se dispersam - poderíamos dizer que o encontro com a obra é a própria revelação e experiência de *tantas estórias e cotidianos* (MASSEY, 2008). Através da videoinstalação, com as experiências e trajetórias desse trabalho, poderíamos dizer que espaço e tempo estão em plena fabulação do(s) irremediável(is) cotidiano(s).

O interesse no cotidiano é marcante na obra de Akerman. Em *Jeanne Dielman...* acompanhamos afazeres triviais na vida de uma mulher mãe em um apartamento meticulosamente percorrido em planos estáticos em busca de Jeanne. O filme e a experiência se convergem com o corpo, que é vivente daquele *meio*, com o filme, as imagens, os sons e os *afectos* que os povoam. E falar de *afecto* para Deleuze é falar do que *dura*, da força das sensações, é o que se conserva mas não o que se fixa. Os *afectos* compõem o que a artista desdobra em seu fazer imagens, suas sensações, visões, seus horrores, sensações puras e que nos atravessam, nos perturbam. (DELEUZE; GUATTARI, 1992).

Corpo e tempo, abrindo fissuras nas formas de se ver e sentir um filme, bem como fez Ivone Margulies em *Nada Acontece: o cotidiano hiper-realista de Chantal*

Akerman, quando pontua que seu cinema “opera na fronteira do clichê”, pois insiste no banal e assim invoca um novo conteúdo (MARGULIES, 2016, p. 66). A afecção com os clichês é um elemento que atravessa toda a obra de Akerman. É possível encontrá-lo, ainda que ensejamos uma fuga deles. E mesmo que Chantal também assim o faz, o clichê vira outra coisa. O que era banal, depois de milésimos de segundos – ou a passagem dócil dos momentos/movimentos – transforma-se em singular, arrebatador. Parece que estamos colocadas na casa de alguém, a esperar pelo chá da tarde, ou a calma de uma manhã em casa a olhar pela janela. Tudo isso, esse *nada* que acontece a todo mundo o tempo todo em qualquer lugar é de uma força desestabilizadora, podendo ser liberada à medida de nos colocamos a olhar e escolhemos ficar olhando para o azul da dobra do objeto, o batente de madeira da janela que recebe a dose tímida de sol, ou qualquer outra coisa que o quadro venha oferecer.



Figura 5 – Chantal Akerman. *D'est.* 1993. ([fotograma 00:01:18]).

A “cotidianidade” em *Do leste* é tomada de passagens e negociações do desejo e da rotina, entre mundos e trajetórias distintas e abertas que se encontram e entram em relação, criando e desvairando espaçostempos, um pouco como escreveu Doreen Massey: “se pensamos o espaço de forma relacional, então ele é a soma de todas as nossas conexões e, neste sentido, absolutamente estabelecido, e essas conexões podem seguir ao redor do mundo” (2008, p. 260). Essas conexões seriam

as trajetórias e negociações que se criam e se recriam na “realidade vivida de nossas vidas cotidianas”, onde o espaço certamente não é o contrário do vivido e o cotidiano não se equipara com o “local”, mas que é produzido por influência e inferência de forças que ultrapassam o materialmente construído.

São essas noções que as passagens de *Do leste* insistem em mostrar e provocar: não se trata exclusivamente das imagens de seu documentário experimental tão real que “roça a ficção” (como a própria Chantal já colocou) e o que elas mostram. *Do leste* olha de uma distância particular, “*not too close, not too far*, como lembrou Lebow (2003, p. 43).

Akerman queria gravar as sonoridades da língua eslava, em diferenças e semelhanças (AKERMAN, 2010). “Fazer uma grande viagem através da Europa do Leste, enquanto ainda é tempo”, escreveu (2010, p. 62).

Em outro momento, interessava fazer um filme sobre a poeta Anna Akhmátova. A ideia era fazer um filme sobre esses deslocamentos, “roçando a ficção” (AKERMAN, 2010). Era primavera de 1991 quando Chantal inicia sua viagem pela Alemanha socialista. Passa pela Ucrânia e Polônia no verão e parte para Moscou no inverno. Durante suas passagens, registra imagens que viriam a se transformar nesse filme-documentário. Em 1993 finaliza o que vem a ser *D’est*. Nenhuma informação é explicitada no material. Não tem voz em *off* indicando lugares específicos, sem legendas para os poucos diálogos que estão dispersos, somente imagens e sons captados em suas viagens pela Europa Oriental.

Não há como e nem por que esperar alguma explicação sobre a situação dos países do leste. Ainda sob impacto da derrocada dos regimes comunistas e a queda do muro de Berlim, as imagens do documentário não levantam nenhum diagnóstico dos processos políticos e econômicos que marcam aqueles lugares. O ritmo é o da permanência gestual e dos ciclos temporais que carregam o olhar, um tipo de documento dos corpos em gestos e funções que parecem escapar ao calendário das transformações e mudanças macropolíticas e macroeconômicas daqueles países¹⁹. A intervenção feita por Chantal é de dimensão reflexiva acerca da paisagem que se configurava no leste europeu a partir da crise do modelo soviético. (PÉREZ, 1998, p.27).

¹⁹ ARAÚJO, Mateus. Um experimento documental: *D’est* (1993), de Chantal Akerman (s/d). Disponível em: <http://territorioexpandido.com.br/files/download/doleste.pdf> (acesso em 10 de abril de 2018).

O que nos mostra *Do leste?* Paisagens, carros, tomadas longas mostrando as ruas, pessoas esperando em longas filas em pontos de ônibus ou estações, bares, beiras de estradas, pessoas em suas casas ocupando-se das tarefas diárias. No decorrer, tais imagens vão adensando a miscelânea de trajetórias que nos leva a imaginar o porquê de estarem ali, naquele lugar e naquele momento, “um registro lento, quase surreal, de rostos e paisagens (...) [que] provoca uma memória indireta, sem um referente preciso, mas firmemente engajada com o mandato judaico do não esquecimento” (MARGULIES, 2016, p. 32), ao passo que se coloca como uma experimentação de conjugação entre “uma vasta ‘massa imagética’ e a opção por um quase silêncio” (SUSSEKIND, 2016, p. 17).

Somos instigadas pelo processo de criação da cineasta, sua maneira de mirar o olhar para a vida e para a arte. Com isso, nossa proposta é abrir a possibilidade de pensar a linguagem geográfica a partir das imagens que podem revelar (e esconder) referenciais de orientação/localização pelo mundo: *travellings* dos movimentos com carros, pelas trilhas na neve, trilhos de trem, pelas noites refletidas nas ruas úmidas...



Figura 6 – Chantal Akerman. *D'est*. 1993. ([00:15:05]).

Contaminada pela maneira godardiana de estar sempre *entre-imagens*, habitante das fronteiras. Essa virtualidade que emerge da produção imagética traz consigo uma miríade de possibilidades tanto para a reflexão da criação artística, como expressão de ser e estar no mundo, quanto para a atualização do que pensa e se pratica geografia, os processos imanentes de sobrevivência e produção da vida.

Seu desejo de filme não é movido por um simples impulso autobiográfico ou confessional, mas pela necessidade de estabelecer conexões entre a primeira e a terceira pessoa, o íntimo e o estranho, o pessoal e o político, o interior e o exterior. (MAIA, 2016, s/n).²⁰

Elos perdidos, eventualidades e possíveis outros pelo cinema, uma forma de encontrar outras relações, outros elos, como bem disse Anita Leandro (2010). Chantal transtorna a noção de representação ao deixar *em aberto* os sentidos que as imagens podem tomar, ainda que atentando contra a interdição de imagens e disputando o pressuposto de que *nada acontece*, portanto, nada então, teria a dizer. Sua criação artística seria sua forma de “inventar sua memória e transmitir o que restou (...) uma história cheia de lacunas, quase nada, esse nada sobre o qual ela vai insistir em toda a sua obra” (LEANDRO, 2010, p. 99).

Nos insiste em perguntar: afinal, o que deseja(va) Akerman com essa obra? As questões que nos povoam a partir do nosso *lugar* no mundo estão a oferecer pistas que tensionem nossa imaginação geográfica, uma forma de colocar em questão nossa maneira de imaginar os percursos, pois toda a experiência imagética está passando pelo corpo, corpo que vive em meio a tantos fenômenos e o filme sendo um fenômeno, no momento em que estamos o assistindo. O que se *passa* é mais ou menos assim:

Trata-se, agora, de resistir à lógica da rapidez e da distração, através do investimento na permanência e na duração da imagem. Diante de um filme que não conduz, que não seduz com acontecimentos marcantes ou dramáticos, resta ao espectador tomar consciência de seu próprio olhar, explorar o quadro, estar atento a cada um de seus elementos. Já não se trata de distrair, mas de propor novas maneiras de sentir, de perceber, de fruir. (MAIA, 2010, p. 122-123).

Um filme que trata de migrações não-lineares, que não seguem uma linha histórica, progressiva e sim de deslocamentos com muitas outras histórias se imbricando, fazendo-se. Como argumentou Barbara McBane (2016): uma anti-narrativa com inumeráveis histórias implicadas. Não somente uma camada de experiência – ou de representação – ligadas progressivamente a outras, mas experiências e registros representacionais para sempre deslocados.²¹ Ou

²⁰ MAIA, Carla. O cinema, a vida: em memória de Chantal Akerman. Disponível em: <http://festivaldecurtasbh.com.br/18/retrospectiva-chantal-akerman/>. (Acesso em 26 de fevereiro de 2018).

²¹ “Not an anti-narrative with innumerable stories implied; not one layer of experience—or of representation—linked straightforwardly to another, but experiences and representational registers

poderíamos dizer que a videoinstalação ressoe um pouco como Manoel de Barros, como uma *desnarrativa*, como potência de se *desfazer* dos modos estabelecidos e ser outra.

O filme se alastra a partir de uma formalidade precisa, solicitando nossa atenção. A câmera fica parada, esperando até para se mover com dedicada lentidão; podemos olhar e olhar e olhar com mais cuidado. Podemos não, é quase exigência do filme. É exigido do corpo o tempo para isso, para tentar não esquecer, talvez?



Figura 7- Chantal Akerman. D'est. 1993. ([fotograma 01:26:26

Do leste se põe a viajar pelos diferentes planos. Poderíamos dizer até que habita o vão entre eles, assim como agencia um espaçotempo do impossível, do indizível, como o próprio filme postula. Se em certo momento a câmera encara uma janela, em outro ela espera pela mulher que está colocando um disco. Podemos ver que depois de um tempo a mulher na sala volta a agachar para mudar a posição da agulha para a música desejada. Por um breve momento ela permanece assim, como na imagem, para poder segurar-se de sua escolha e seguir suas atividades cotidianas. Mesmo permanecendo olhando para o toca-discos e nós a acompanhando, parece que entramos em uma zona de imersão que viaja por

forever disjointed." Disponível em: <https://filmquarterly.org/2016/09/16/walking-talking-singing-exploding/>. Acesso em 31 de julho de 2018.

sensações e imagens difusas que misturam presente e passado, suscitando tempos e espaços desconexos e variados.

Assim como nós viajamos, nos colocamos em movimento, vamos de lugares a outros, de uma rua a uma casa, de uma calçada à dança de salão. O filme faz viagem por lugares e não-lugares, acompanha pessoas, descansa em um canto e depois retoma o registro, caminha, caminha, caminha. Não sabemos onde estamos. Não sabemos quem são as pessoas com quem trocamos olhares. Não sabemos de suas crenças, do que se ocupam, como sobrevivem.

Há uma câmera que se percebe em *Do leste* que afeta a interação dos corpos, muda os sentidos espaço-temporais, as relações e das experiências que se espreitam, as histórias que vão coexistindo. Mesmo que a presença de um sujeito conduzindo o “documentário” seja omitida, a presença da câmera é disparadora de olhares ansiosos durante os *travellings*, movimentos lentos que sugerem justamente um tipo de *viagem com a câmera* movente. É dessa câmera viajante que extrai a potência do inusitado, produzindo forças do estranho que coexiste “em todos os nós”.



Figura 8 – Chantal Akerman. *D'est*. 1993. ([fotograma 01:34:20]).

Na linguagem do cinema, o *travelling* consiste na câmera sobre um carrinho (ou outro suporte móvel) percorrendo um eixo horizontal e simultâneo ao movimento do que se quer filmar (GRILLO, 2007). Esse movimento paralelo pode ser frontal ou lateral, aproximação ou afastamento ou como temos no caso de *Do leste*, que é a

câmera montada percorrendo horizontalmente os lugares. O filme tem sua própria maneira de olhar. Durante essas *viagens* o filme se despede das bases do realismo para se engajar em uma passagem do tempo que também é o espaço da experiência cotidiana, não mais realista no sentido de literalidade imagética, mas a realidade/virtualidade das forças que se coloca a produzir, a inquietante rinação das imagens *entre*, o espaço aberto entre nós e o filme.

Aqui, o *travelling* é o plano de confluência dos rostos e das pessoas em trânsito, vidas acontecendo. É pela experiência dessa atividade de mobilização do olhar que o *travelling* foge de sua função como recurso cinematográfico, pois assim “extraí uma potência política que traz à superfície do nada filmado as reminiscências de um passado que lhe escapa”, colocada por Leandro (2010, p. 100).



Figura 9 - Chantal Akerman. D'est. 1993. ([fotograma 01:35:19]).

Através dos *travellings*, Akerman anuncia sua negociação com o acontecer da vida, pois se exercita em filmar sem hierarquia, sem fixação de identidades em personagens e roteiros, em palavras de ordem. Seu estilo é incomum para um documentário, aqueles filmes que buscamos extrair informações. Não há nenhum dado em *Do leste* que nos leve a construir certezas.

A câmera que passeia entre as ruas e entre homens, mulheres, crianças, carros, vai tomando nota, fazendo imagem. Não sabemos nada sobre esses seres, ao mesmo tempo, podemos saber de um “tudo”, um espaço invisível que se conjectura a cada vez, aquele “tudo” do encontro, desse olhar que recebemos e que

lançamos de volta. Não sabemos onde estão, quem são, o que estão sentindo. Esses distanciamentos são uma das estratégias de Akerman para criar imagens não invasivas. Insiste em um estilo frontal de enquadrar e busca em seus filmes fazer uma caracterização sem fomentar um discurso psicologizante, assim dando autonomia para que possamos sentidos plurais a partir de suas imagens (MARGULIES, 2016).



Figura 10 – Chantal Akerman. D'est. 1993. ([fotograma 01:42:55]).

São esses momentos de arroubos sonoros e imagéticos descarregando tomadas cardíacas que a gente se entrega. É um pouco de chorar e de sorrir. Essa beleza disruptiva, extasiante, que emerge das imagens de seus filmes é de tremer o corpo. Os espasmos que me pegavam a cada segundo passado, amortecidos pela duração dos planos. Guardava-os na retina, em algum canto da pele onde tudo ainda se movia, a imagem não. Estava em movimento, mas já tinha retido um momento ali-aqui comigo, que está lá *como imagem, como filme*, mas tudo acontece aqui-ali comigo. Comigo? Já não cabe mais em mim. Virou vento, virou imagem.

Uma experiência que conectou outros tempos: perguntas de outras *vidas*. Se conectou com a experiência do tempo em sala de aula: tempo duradouro dos filmes de Chantal. Lentidão, foco, repetição. Me lembrou das aulas de Geografia, na escola e na faculdade. A mesma inquietação diante de um mundo que se manifestava. Sentimentos, inúmeros e variados, incluindo a sensação de que não estava

realmente distante de sentidos “geográficos”, mas que esses se abriam naquele encontro, remontando à outras geografias.

Foi pelos anos do Ensino Médio que comecei a tentar imaginar minhas situações de vida por outro olhar, mais distante, como se fosse uma cena de cinema ou de uma série de TV. Imaginando coisas ao olhar pela janela do ônibus quando estamos ouvindo música. Vários filmes que ali se criam. A vontade de fazer cinema e de entender seus mundos (im)possíveis é de antes da escola. Agora é difícil saber com certeza, mas é como se o *germe* do cinema habitasse esse ser sem dar razão ou situação. Chantal e Godard, e muitas outras e outros artistas, cineastas, escritoras, cada qual a sua maneira, foram as causadoras disso, deste trabalho e desta pesquisa. Ensinaram, com suas imagens e geografias a tensionar nossas imaginações geográficas construídas cotidianamente a partir dos filmes que assistimos, dos encontros que fazemos, as vidas que vivemos. Akerman e seu cinema não contam uma história, mas deixam ver histórias em curso.

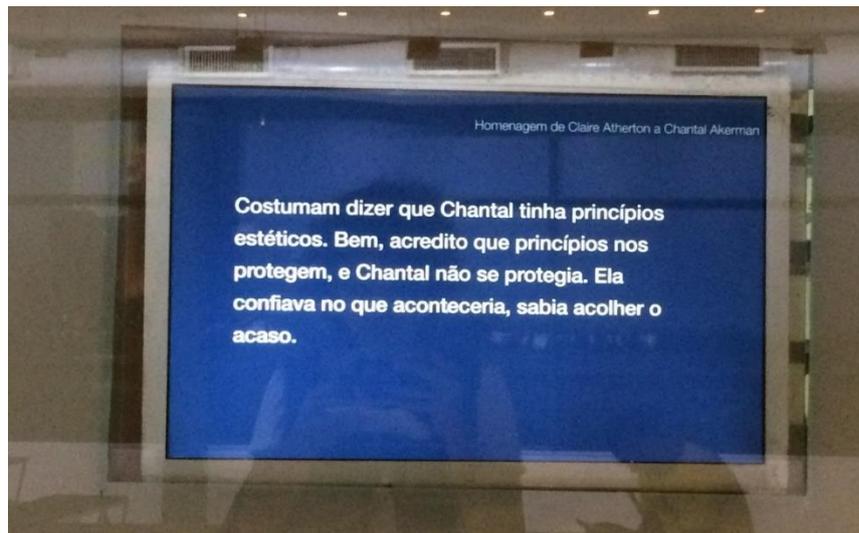


Figura 11– Chantal Akerman – Tempo expandido. Rio de Janeiro, 2019. Fonte: acervo da autora.

[Corte 2]

Quando fiquei parada lendo as palavras de Claire Atherton em forma de homenagem a Chantal que me lembrei dos dias quentes sentada na mesa do quarto de estudo tentando assistir a Do leste mais uma vez. Mais uma tentativa fracassada de assisti-lo completamente, sem pausas ou interrupções. Ainda assim era difícil. O calor não ajudava em nada. E na tarde que fiquei olhando para a exibição senti frio

com o ar condicionado da galeria. A roupa era de calor, e estava muito frio em certo momento, que me deixou confusa e não consegui escrever.

A questão é que existe o fator da coetaneidade de trajetórias – os espaços a se fazerem e desfazerem – a justaposição espacial produzindo aberturas, como escreveu Massey (2008). O elemento surpresa, o *outro*, é o que constitui a coexistência de estruturas que não são exatamente caóticas, mas radicalmente múltiplas, heterogêneas, produzindo indeterminações (MASSEY, 2008, p. 168). Quando Claire diz que Chantal não se protegia e sabia acolher o acaso, a videoinstalação estava lá para. Tem passagens no filme que denunciavam esse apreço ao acaso, ou melhor, muitas passagens que parecem emergir da simultaneidade das histórias (e geografias) que o cinema conta.

Por quanto tempo Chantal e sua equipe cinematográfica ficaram parados esperando “a cena acontecer”? Não sabemos. Talvez jamais chegaremos a saber. E tudo bem.

CINEMA DO NADA: VOCÊ OLHA POR ONDE ANDA?

Estamos tão acostumadas a andar pelas ruas, passamos por tantas coisas, mas o foco não é olhar, parar por um instante e cheirar as flores²². Há sempre uma história, um percurso mentalizado, ponto de partida e ponto de chegada. Saímos às ruas para resolver coisas, há uma função, objetivo pré estabelecido, um motivo maior por trás do simples andar, ver, viver, experienciar. Quase não prestamos atenção ao mundo todo que se apresenta ao redor e nas frestas, todo um universo contido em um galho que balança com o vento. Disse Georges Perec (2010, p. 179): "Dormimos nossa vida em um sono sem sonhos. Mas onde está nossa vida? Onde está nosso corpo? Onde está nosso espaço?"

Essas questões podem nos ajudar nessa investigação, pois instigam a pensar o impensado, o ordinário. Dizemos que hoje em dia não há mais tempo para as pequenas coisas, afinal a vida é e está em jogo e estamos nela para vencer, não precisamos prestar atenção em tudo *pelo caminho* e sim *chegar ao final* dele. As menoridades, aquilo que *passa*. Cortar um pão, coar um café, fazer um sanduíche. Essas coisas, que não importam a ninguém, são privilegiadas no filme de Akerman. Dá-se espaço para o fugaz, chance de surgir outra coisa, algo novo, em meio aos tempospaços que se constroem na produção cotidiana. Para isso, talvez precisemos de elementos e signos que possam nos orientar melhor nessa empreitada, algo que ajude a nos localizar por entre as demandas e mistérios da vida.

Doreen Massey escreveu que as imagens têm uma força particular no sentido de como pensamos e agimos (MASSEY, 2017). Levamos imagens conosco (não somente as imagens dos nossos celulares, diga-se), elas são nossas memórias, lembranças, imaginações de uma constituição de mundo, de modos de vida. Nossas imaginações geográficas, tal como diz a autora, atuam de maneira pertinente na forma como nos posicionamos na construção da espacialidade inerente à existência. A provocação que Massey faz é de que nós, geógrafas/os, professoras/es e

²² "Stop and take the time to smell the roses" é uma canção do álbum *Stop and smell the roses* (1981) de Ringo Starr. Na tradução da letra consta assim: "Bem, eu estava andando na rua no outro dia, você sabe, e eu disse a mim mesmo, o que é toda essa pressa, o que é toda essa agitação. Por que não posso simplesmente parar, olhar para as rosas bonitas, Cheirá-las por um momento, ter tempo para ver. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=f4mcNlqnX_8 (acesso em 25 de julho de 2018).

estudantes de Geografia, em exercício de nosso pensar-fazer, temos o compromisso de questionar as origens e os fins dessas imaginações geográficas (MASSEY, 2017).

Pelo cinema, pelas imagens - seja as imagens em movimento ou pelo momento eternizado em fotografia - é que pensamos e construímos referenciais sensíveis de localização e orientação espacial. Estamos em exercício de olhar, observar, perscrutar e assim o fazemos em imanência pelo cotidiano e pela vida. Nesses tempos em que encontramos ressonâncias com Georges Didí-Huberman quando ele diz que "nunca a imagem se impôs com tanta força em nosso universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico" (2012, p. 209). Nesse caldeirão de imagens que estamos embebidas, a atividade corriqueira é pensar por imagem, com imagens. O exercício de pensar por imagem, então, não precisa se pautar, exclusivamente, na racionalidade estrutural e linear do conhecimento, mas através da imanente elaboração de mundos a partir da localização dos corpos, das relações entre eles.

Do leste poderia ser considerada uma obra de experiência e experimentação, redefinindo, de maneiras distintas para a Geografia e para o cinema a noção de relato, de descrição. A construção imagética pauta-se na fronteira da representação que confere outra intensidade ao deslocamento entre ficção e experiência, revelando territórios possíveis para uma estética singular (OUBIÑA, 2009, p. 49). As situações vão se amontoando sem uma finalidade explícita, não há hierarquização narrativa e sim uma subversão do jogo imagético que abre possibilidade para uma tessitura de relatos que busca indagar o *infraordinário*, o *resto*, o ínfimo, ou como diria Georges Perec, como dizer das "coisas comuns", dar-lhes um sentido, uma língua?

O que acontece realmente, o que vivemos, o resto, todo o resto, onde ele está? O que acontece a cada dia e que sempre retorna, o banal, o cotidiano, o evidente, o comum, o ordinário, o *infraordinário*, o ruído de fundo, o habitual, como dar conta disso, como interrogá-lo, como descrevê-lo? (PEREC, 2010, p. 179).

As cotidianidades mostram o que há de mais comum e ordinário, ainda que assim poderiam soar como "clichês", porém escapam à conformação de um modelo. A mesa posta para o chá, a luz do sol que entra pela janela. Flores em vasos, apoiados em estantes, às vezes em mesas com toalhas feitas à mão. São cotidianos e cotidianos, com suas muitas e variadas diferenças. Um olhar que permanece em um ponto fixo fora de quadro. Como teria sido seu dia? Quais são suas histórias e memórias e cotidianos?



Figura 12– Chantal Akerman. D'est. 1993. (fotograma [00:11:42]).

Algo que instiga em relação às imagens do cinema de Chantal é que seus filmes insistem onde “nada acontece”. Uma refeição feita na mesa da cozinha, agora sem toalha ou outro tecido, só prato, mão e boca. Outra cozinha de outra casa, janela com cortinas, pés e pantufas vermelhas. Esse nada que vive nos filmes da cineasta, é absurdamente insuportável, tão belo e tão cruel que registra em corpo/pensamento esse(s) tempo(s) que não simplesmente avançam, mas se misturam e se desfazem, fazendo assim o filme vetor de suas histórias, nós e nossas histórias, nesse encontro, de nossas e outras imagens-até-agora.



Figura 13 – Chantal Akerman. D'est. 1993. (fotograma [00:13:42]).



Figura 14 – Chantal Akerman. D'est. 1993. (fotograma [00:12:23]).

Como na passagem a seguir (Figura 15) onde os caminhantes vão se distanciando, o quadro vai se aprofundando, o desalento do simples caminhar. Põe-se em questão: esse é um caminho rotineiro? Caminhantes desse trajeto o fazem todos os dias? Por quanto tempo caminham, quais seus ritmos, suas paradas e velocidades? Em certo momento parecem não sair do lugar. Durante alguns segundos do tempo extensivo – 00:26:35 até 00:26:42 – a impressão que a filmagem

oferece é de que aquele momento *parou*, marcou-se na imaginação temporal e, portanto, espacial, uma atividade de corpos em relação, fazendo-se em imagem e no momento do encontro, enquanto experiência de filme, com nossas imagens, nossas caminhadas, andanças, vidas produzindo-se por aí.



Figura 15– Chantal Akerman. D'est. 1993. (fotograma [00:26:42]).

As imagens de *Do leste* quando justapostas com imagens de um cotidiano próprio são capazes de produzir incontáveis leituras e sentidos. Uma forma de manifestar a coexistência de tempos distintos, espacialidades discordantes, ou como escreveu Doreen Massey, uma forma de mostrar que “o passado continua em nosso presente, assim também como o distante está implicado em nosso “aqui” (MASSEY, 2008, p. 271).

A câmera na rua à espera de transeuntes vai adensando essa “cotidianidade”, que vai nos mostrando tantas outras vidas.



Figura 16– Chantal Akerman. D'est. 1993. (fotograma [00:09:31]).

Passagens dos cotidianos “de dentro” são intercaladas com planos exteriores de pessoas em seus trajetos, olhando desconfiadamente para a câmera que os observa. O filme é conduzido pela alternância de imagens dos mundos-aqui com os mundos-lá, os mundos que construímos e desconstruímos em vida, os mundos abertos e movendo-se entre espaços e tempos outros, mundo aqui e lá, tudo que é vida, subjetiva (e objetiva), relacional, não-humana. Uma estampa em uma camiseta, uma cor mais acentuada, os modos de andar, cadências, jeitos. Um disco, um chá, um momento. Traçando um não-percurso dessas imagens, não obedecem uma lógica linear, não oferece personagens carismáticos, nenhum diálogo, sem romance.

Os enquadramentos dedicados aos cantos e janelas, elemento de interesse da cineasta. Um olhar que margeia o *dentro* e o *fora*, nos colocando a imaginar o que se passa no espaço interior ao mesmo tempo que lança um olhar para *fora*, inserindo o quadro dentro do quadro, a janela como elemento do plano que interfere na dinâmica intensiva da espacialidade imagética: o espaço entre os mundos de fora e os de dentro, a imagem e o além dela.

Na linguagem cinematográfica, o plano também se aproxima de “enquadramento” ou “quadro” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 230). Plano designa um conceito fílmico importante e ambíguo para o cinema. A linguagem cinematográfica atribui pelo menos três sentidos diferentes para esse conceito, segundo João Mário Grilo (2007, p. 10).

Continuando com o diálogo com esse autor, as diferentes concepções de plano segundo Grilo são: do ponto de vista da filmagem, um plano é o fragmento de película marcada entre o momento do ligar da câmera e o momento da parada do filme. Pela perspectiva da montagem, o plano será uma passagem de filme entre dois cortes. Por fim, do ponto de vista de quem está assistindo, o plano é “o fragmento de filme que medeia entre dois raccords” (GRILO, 2007, p. 13), ou seja, o momento *entre* as pontas de passado e presente, podendo ser utilizado por encadeamento, fusão ou cortes simples, como o caso de *Do leste*, onde as imagens simplesmente passam de um plano a outro.

Entretanto, as primeiras películas de filmes, os chamados “cinema de atração” eram compostas por um único plano, separados, às vezes, por títulos ou atos, como no teatro. Era necessária uma ruptura desse modelo em razão de uma criação cinematográfica. Com as descobertas e experimentações, o plano se transforma: movimentos de câmera, corte, elementos diegéticos e outras técnicas começam a complexificar o plano, originando a organização da narrativa cinematográfica, a montagem. (AUGUSTO, 2004).

A base da imagem-movimento é a montagem para Deleuze (2005). Ele descreve as tendências históricas da montagem em quatro momentos, a partir de Augusto (2004):

- A organicidade norte-americana; a exemplo de D.W. Griffiths de adaptação da naturalidade na montagem, como dar impressão de não haver corte.
- A dialética da escola soviética: Eisenstein e Dziga Vertov, a montagem dentro do plano a partir da composição de cena, iluminação, enredo e interpretação
- O impressionismo francês: Abel Gance e Jean Epstein, cuja concepção se afasta da concepção orgânica, mas também não adere à dialética soviética. Defendem a pureza da imagem e a autonomia do visível, um cinema do sublime
- O expressionismo da escola alemã: F. W. Murnau, Fritz Lang, rejeitando o impressionismo, ou qualquer realismo para elaborar um espaço artificialmente construído, evocando a vida “não orgânica” das coisas por meio da iluminação, da composição, etc

A montagem pode ser completamente distinta a cada filme e mesmo que siga ou não as tendências históricas de montagem, as relações entre nós e alguns filmes também diferem. Existem, para além dos princípios clássicos de montagem, a carga adicional comercialmente estimulada. Isso não quer dizer que os filmes considerados “comerciais” não podem nos afetar, ainda que eles tenham maior apelo emocional, quando se dedica a narrar acontecimentos, construir suas personagens de acordo com as morais maniqueístas de bem x mal, razão x emoção, mocinhos x vilões. Para Deleuze, o plano seria um espaço plástico que abrange um conjunto de parâmetros como dimensões, quadro, ponto de vista, movimento, duração, ritmo e relação com outras imagens (AUGUSTO, 2004).

O curioso desse filme de Akerman é que ele faz ruir as classificações usuais do cinema, uma vez que sua montagem é aberta, infinita, de múltiplas possibilidades, cujos planos podem ser realocados entre quaisquer outros planos, variando nos seus vãos, nos cortes, que está sempre *entre* o pessoal e o coletivo, o interior e o exterior, o gritante e o indizível.

A partir do filme em discussão, poderíamos argumentar que as imagens nos levam a vislumbrar o tempo, a imagem-tempo (DELEUZE, 2005). O próprio Deleuze, adorador de filmes, quando se dedicou a escrever em *Cinema I: Imagem-movimento* e *Cinema II: imagem-tempo*, estava propondo uma taxonomia dos signos, mais do que uma semiótica das imagens (DELEUZE, 1983; 2005).

Seus livros de cinema dizem do tempo e do movimento, relacionando-os além do campo filosófico, mas com a vida. (MOSTAFA, NOVA CRUZ, 2010). Para Bergson e Deleuze, a vida é a percepção, pois não há de um lado a mente e do outro o mundo, e sim as relações potenciais entre eles, suas imagens, seus tempos, espaços...

Em sua inspiração bergsoniana, Deleuze não considera a vida um conjunto de coisas ou organismos que, em seguida, percebe. Pelo contrário, a vida é a percepção, ou um poder virtual de se relacionar ou de imaginar. Os corpos são pensados como imagens. Imagens são movimentos. Essas ligações entre as partes do corpo que formam o organismo humano e sua relação com o mundo são as percepções ou as imagens. Portanto, pensar a vida é pensar a relação entre as imagens. (MOSTAFA; NOVA CRUZ, 2010, p. 8).

No campo cinematográfico, é pela montagem que surgem maneiras de entender as instâncias articulatórias das imagens (AUGUSTO, 2004). A montagem, segundo Jacques Aumont e Michel Marie (2006) é deveras simples: é a colagem de

cenar umas após as outras cuja ordem dos fragmentos é determinada pela direção e pelo responsável pelas decisões técnicas, o montador.

No caso de *Do leste*, há uma superação de qualquer noção de montagem historicamente estabelecida em uma única tendência. É a crise na imagem-ação, a ruptura do cinema com a imagem-movimento. Neste filme a montagem muda de sentido. O tempo já não decorre da sucessão de imagens ou do movimento, mas mostra-se ele mesmo, liberando situações puramente óticas e sonoras (DELEUZE, 2005). Nas palavras do filósofo: “em vez de uma imagem depois da outra, há uma imagem *mais* outra, e cada plano é desenquadrado em relação ao enquadramento do plano seguinte” (DELEUZE, 2005, p. 255).

As personagens que não são exatamente personagens, no sentido usual do cinema, estão entregues aos passos, aos bancos, aos perigos. Os corpos vagam, divagam, devir *nada*. Agora, a montagem não é a representação direta do tempo, já que o cinema não pretende mais representar o mundo, seus movimentos e o tempo de maneira mais realista, orgânica ou direta possível.

Como uma exigência dos limites da situação vivida, os personagens das telas não sabem mais as respostas. Perambulam desolados, sem rumo, pelas cidades, pelos campos, pelo mundo. O espectador agora é, tanto a imagem a que assiste, um vidente, um sonambulo nesse novo mundo, arrastado por essa nova onda [...]. (MOSTAFA; NOVA CRUZ, 2010, p. 20)

A literalidade do realismo não suporta a transgressão e a violência das situações sonoras e óticas puras. É preciso pensar os signos do tempo, pensar a imagem-cristal²³: resgatada de Bergson, a imagem revela aquilo que *dura*. A imagem-cristal não é o tempo, mas vemos o tempo no cristal, como um germe e imenso universo, ou o próprio limite fugidio entre o passado iminente que já não é mais e o futuro imediato que ainda não foi (DELEUZE, 2005, p. 102). A imagem-cristal é atual e virtual, faces que não se confundem e que não param de se trocar, distintas e indiscerníveis (p. 90).

²³ No livro *Cinema II: a imagem-tempo*, Deleuze faz quatro comentários a Henri Bergson, sendo um deles a respeito dos signos do cinema e assim cria o que chamou de imagem-cristal, derivando do “cristal de tempo” de Guattari em *L'inconscient machinique*. Em *Cinema II*, Deleuze também tece outras nomenclaturas para falar dos problemas do cinema, como imagem-sonho e imagem-lembrança. Para outras leituras e relações entre filosofia, memória e duração, ver o livro de Deleuze intitulado *Bergsonismo* (1999).

É preciso que o tempo se cinda ao mesmo tempo em que se a firma ou desenrola: ele se cinde em dois jatos dissimétricos, um fazendo passar todo o presente, e o outro conservando todo o passado. O tempo consiste nessa cisão, e é ela, é ele que se vê no cristal (...) Vemos a perpétua fundação do tempo, o tempo não cronológico dentro do cristal, Cronos e não Cronos. É a poderosa Vida não-orgânica que encerra o mundo. (DELEUZE, 2005, p. 102).

Sem mais as amarras da linearidade passado-presente-futuro, o que se revela é a vida, o trágico, o absurdo, o demasiado belo, a violência dos mundos que se colidem. O corpo já não responde, não obedece ao organismo, aliás, qual organismo?

Mais que uma expressão do pensamento, o cinema é, então, uma força que nos obriga a pensar (DELEUZE, 2005). E o cinema de Akerman é uma agressão, como uma violência aos regimes da percepção. Pensa o mundo, outro mundo possível.



Figura 17– Chantal Akerman. D'est. 1993. (fotograma [00:06:39]).

Assim como Akerman também faz suas imagens delirarem dentro de sua própria conformação como imagem, *Kafka: por uma literatura menor* oferece um estudo sobre o estilo marginal criado por um tcheco escrevendo em alemão, aquela que seria a língua *maior*, fazendo dele um *estrangeiro da própria língua*. Gilles Deleuze e Felix Guattari vão na literatura de Franz Kafka para inventar outro dialeto, outro tipo de enunciação, uma *literatura menor* (DELEUZE; GUATTARI, 1977). É na

forma e no estilo que Kafka deriva a língua alemã vigente, ao dar expressão *ao que falta*, ao que está nas bordas, nas margens do visível/invisível.

As três características da literatura menor são a desterritorialização da língua, a ligação do indivíduo no imediato político, o agenciamento coletivo de enunciação. É o mesmo que dizer que “menor” não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que se chama grande (ou estabelecida). (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 28).

O que interessa, nesse caso, são as *menoridades* onde permeia a noção de que uma cineasta como Chantal, está sempre em um impasse, como o impasse de Kafka, “em uma impossibilidade de escrever na língua dominante, impossibilidade de escrever de outro modo”, como escreveu Deleuze (2005, p. 259).

Através da rotina e das pequenas coisas do mundo cotidiano que Akerman nos oferece um estudo das imagens, dos tempos e espaços que a Geografia insiste em ignorar. Por meio da resistência em vagar pela superfície das imagens que adentramos no plano da vida e pensamento da cineasta. Chantal implode a Geografia enquanto ciência “pronta” e faz dela um saber do corpo, das línguas em trânsito, dos passados que não são da História e dos presentes que já não cabem mais no agora. É deixar o *nada* falar.

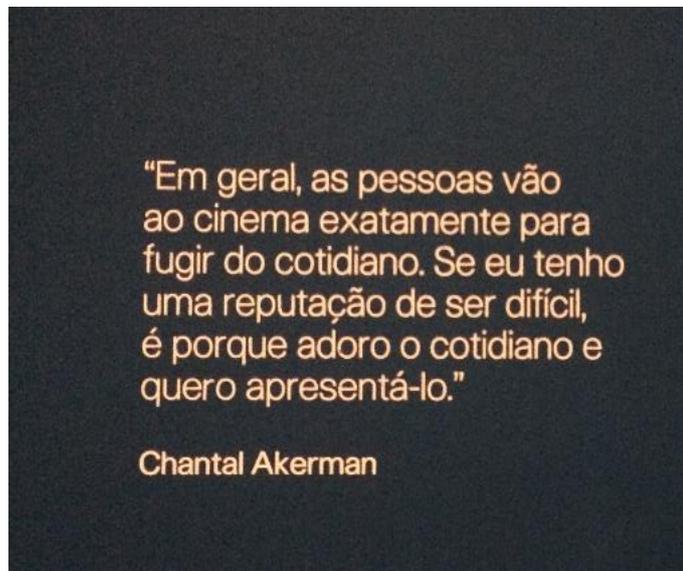


Figura 18– Fotografia de uma parte da videoinstalação Chantal Akerman – Tempo expandido. Galeria Oi Futuro. Rio de Janeiro, 2019. Fonte: acervo da autora.

[Corte 3]

Impossibilitada de filmar na estrutura cinematográfica dominante, Chantal rasura as fronteiras da atenção para falar sobre o nada. Montar uma câmera sob um tripé e deixá-la ligada por horas a fio. Desligar, conectar no computador, transferir o vídeo para o computador. Deixar ver. Era assim que ela fazia? Experimentamos esse nada em diversos momentos, em diferentes lugares. O que se via: tudo. Ou quase tudo. É impossível ver tudo, mas olhando para o nada, era possível ver a vida em sua amplitude de banalidade. A ideia era se lançar no mesmo caminho da diretora, não para fazer igual, mas para fazer de um jeito próprio.



Figura 19- Fotografia da parte *Verão maníaco*, parte da videoinstalação *Tempo expandido* de Chantal Akerman. Galeria Oi Futuro. Rio de Janeiro, 2019. Fonte: acervo da autora.

[Corte 4]

Verão maníaco, 2009

Câmera posicionada na janela filmando as ruas. A tela maior exibe continuamente o filme do projeto. É um tríptico extenso sem começo nem fim e sem tema ou tópico específico. Observa movimentos, registra ruídos da rua ou do parque ao lado. Pega

Chantal Akerman em seus afazeres: trabalhando, falando ao telefone, fumando, comendo. O vídeo central da instalação mostra a artista e os cotidianos coetâneos. A sala tem telas adjacentes com passagens do vídeo isoladas, alteradas e em repetição. Como um tipo de memória que retoma imagens do vídeo principal, so(m)bras da realidade. São os restos que ganham destaque e a partir de uma saturação de cor, se dissolvem, desaparecem, fica impossível distinguir.

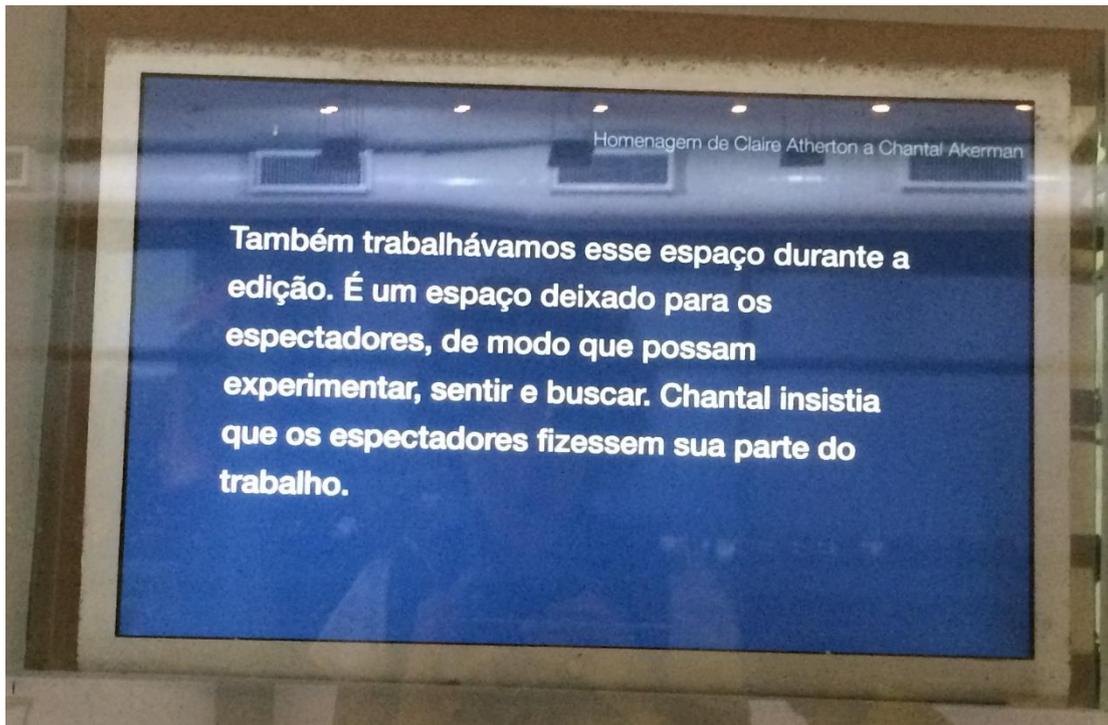


Figura 20 – Chantal Akerman – Tempo expandido. Rio de Janeiro, 2019. Fonte: acervo da autora.

Mais uma vez, o absurdamente banal registrado pela câmera “maníaca” de Chantal, que observa com as lentes a manifestação da potência de afetação das imagens desse *nada*. Assim, Akerman coleciona passagens, monta intervalos entre imagens para compor sentidos outros para as imaginações geográficas. Traz o que está *fora* para a imagem e toma a montagem de outro modo. O trunfo de suas escolhas cinematográficas está em possibilitar a construção infinita de sentidos, de montagens.

Os planos frontais que Chantal tanto gostava não eram meras formalidades, mas questão de necessidade. É o que diz o texto de Claire Atherton em homenagem a Akerman exposto em telas logo na entrada da videoinstalação. Se a frontalidade

nada informa, nada descreve, qual sua relevância? Para a cineasta, essa forma seria a possibilidade de um espaço de percepção e reflexão. [Um espaço de encontro, e isso fica cada vez mais intenso conforme vou perambulando pela galeria]. *Andando e pensando no que falta escrever, no que preciso escrever para terminar a dissertação. Lembro de um texto da Christine Mello, e acho que ele está no meio das coisas que trouxe na mochila. Só volto a ele semanas depois da viagem.* Parece, então, que o trabalho com o vídeo e as instalações criam situações de fruição “da ordem do não-ver por meio do ver” e tais experiências são vivenciadas como possibilidade de confluir *diferentes* universos e confrontar experiências de forma *simultânea* (MELLO, 2007, p. 96, grifos nossos).

O corpo sente, observa ao redor e tenta apreender sinais que indiquem sua localização. Na videoinstalação, o corpo sabe que está em circulação, caminha, olha, registra. O corpo da cineasta também está, presente em imagem, o não-humano das paredes, das cores dispostas a formar a imagem. Se com *Do leste* Akerman manifesta a coexistência de trajetórias *até-agora*, em *Tempo Expandido* a cineasta reitera essa simultaneidade no exercício criativo do vídeo, com esse espaço de passagem e perambulação que nos coloca em trânsito, relacionando línguas, palavras, gestos, modos de viver. O passado de suas imagens desdobra-se em sensações inescapáveis ao presente aqui-agora e coloca em questão as temporalidades conflitantes que tiram a História de sua linearidade, fazendo com que as linhas de passado, presente e futuro se entrelaçem para vislumbrar outras geografias possíveis.



Figura 21– Fotografia da parte *Verão maníaco*, parte da videoinstalação *Tempo expandido* de Chantal Akerman. Galeria Oi Futuro. Rio de Janeiro, 2019. Fonte: acervo da autora.

Enquanto isso, espaçovideoinstalação, alguém chega e se deita de frente para a tela. Dá vontade de deitar também. Quebro a regra de não filmar de novo. Pego o celular e faço um travelling rápido da sala. É difícil se segurar. Sei que vou querer ficar assistindo quando chegar em casa. Não quero esquecer desse momento e a melhor maneira de ‘esquecer menos’ é registrando. Será?

A GEOGRAFIA SERVE, EM PRIMEIRO LUGAR, PARA FAZER PERGUNTAS?

Pode uma palavra, um “acontecimento comum”, um filme, uma imagem, um som, serem capazes de nos colocar a pensar? O que pensamos quando pensamos em geografia?

Essas são algumas das questões que até agora fazem remoar e ressuscitar memórias, textos, momentos de leitura e de estudos dos anos de graduação. Poderíamos, até, chamar de outra coisa. Preparação? Resguardo? Pensando em tais lembranças hoje, esse aqui-agora da escrita, diria que o que aprendi e desaprendi nas aulas de Geografia são como andanças, a descoberta de variadas histórias de si e do mundo e de tantos outros e outras histórias. Um caminho de acasos e descasos, desvios do desejo. Esse acaso-eventualidade, de algumas e variadas formas e forças redesenharam e redesenham essas histórias, que se encontraram até-agora.

A construção de conhecimento usualmente trabalhada academicamente é que a ciência geográfica só corresponde ao título “oficial de Ciência” (com “c” maiúsculo para dar mais legitimidade) quando usada em função de interesses da escala maior, demandas do Estado, que pedem pelo conhecimento metodologicamente fixado e organizado de maneira racional. Por um lado, poderíamos dizer que sim, enquanto ciência, essa Geografia cumpre sua função e tem seu papel no gerenciamento do Estado-nação. Por outro lado, essas concepções fazem parte da dinâmica que abriga uma multiplicidade de óticas, leituras e vivências de mundo e que não podem ser tomadas como únicas possíveis, uma imaginação do mundo em linha reta de trajetória única, “trata-se da imposição de um único universal”, como disse Doreen Massey (2005, p.111).

Regula-se por um modelo de salvaguarda da ciência moderna restrita aos métodos e passível de representações que compreendem de maneira superficial a complexidade que envolve *sobreviver*. A sobrevivência no que se entende como “espaço geográfico” depende de inúmeros fatores, como localização e compreensão dos lugares e suas relações. Entendemos que esse processo não precisa exatamente ser baseado somente em conhecimentos, guiados pela lógica racional linear que pretende guiar-se no caminho de encontro com uma verdade única.

A impressão que nos dá é que antes de Alexander Von Humboldt, Paul Vidal de La Blache, Friedrich Ratzel, Karl Ritter, entre outros "definirem" o objeto de

interesse dessa ciência, pouco ou nada havia a se refletir sobre os fenômenos espaciais e nossa orientação a partir deles. Antes deles “não havia geografia”, não havia nada que pudesse *lançar luz* aos sentidos e leituras dos acontecimentos.

Se a leitura do mundo se dá a partir das estruturas das relações e dos processos entre elas e esses espaços são constitutivos destas, de modo a se *produzir sobre ele*, tal pensamento segue uma evolução lógica-linear da instrumentalização das categorias de entendimento do espaço geográfico e isso serviria para tentar definir uma identidade conceitual das palavras (SANTOS, 2007). O espaço seria esse das ações (e reações), dos objetos e estruturas distribuídas pelo plano extensivo e visível e caberia a nós enxergar, descrever e agir *sobre* ele. Espaço como arena de exposição, o recipiente onde tudo acontece. Ou seja, se a Geografia intenta discutir o espaço a partir dessa perspectiva cartesiana, ela também o faz na intenção de inscrever espaço dentro da lógica da bidimensionalidade representacional, fechado ao acontecimento e à contradição. É essa “imagem” que permeia nosso imaginário sobre ciência e, principalmente, sobre *espaço*, que às vezes não permite reconhecermos as banalidades, o fugaz, as rachaduras que as imagens se esforçam em disfarçar.

Não é sobre apontar em qual “campo” da Geografia essa dissertação se encontra, mas quais relações e concepções dessa Geografia ela pode articular, (des)fazer, criar, para deslocar as “verdades” e experimentar métodos, redescobrir conceitos, pensamentos, sensações.

A tradição ocidental fundamentalmente amparada por Platão (séc. V e século IV a.C) é sintática em sua concepção ao colocar que o conhecimento é a forma mais elevada da vida humana, conhecer as coisas e ao mundo para assim chegar à plenitude de pensamento. Essa tradição platônica indica uma separação entre *corpo* e *alma*, como inimigos primeiros, como se a alma buscasse, a priori, o conhecimento e a transcendência, e o corpo sendo o impedimento, o obstáculo.²⁴ A partir de Gilles Deleuze, contaminado por Espinosa, Nietzsche, Artaud e outros, que foi possível ao pensamento uma reversão filosófica, um abalo ao esquema reflexivo representacional.

²⁴ Essa discussão parte do filme *Gloria* de John Cassavetes e foi realizada durante uma aula do professor Cláudio Ulpiano em setembro de 1995 cuja transcrição está disponível em seu acervo online: <https://acervoclaudioulpiano.com/2018/06/05/aula-de-21091995-o-cinema-docorpo-instante-pleno-e-gestus-2/> (acesso em 15 de julho de 2018).

As provocações de Friedrich Nietzsche fizeram Deleuze levantar algumas teses acerca do que constituiria a imagem dogmática do pensamento (DELEUZE, 2005). A primeira que ele coloca é que pensar é o “exercício natural de uma faculdade” e que assim o fazemos para chegar a uma “verdade” já colocada ou “a natureza reta do pensamento, o bom senso universalmente compartilhado” (VASCONCELLOS, 2005, p. 1219). A outra tese levantada é que a verdade, para ser pensada e alcançada, não pode ser desviada pelas *forças estranhas* e intensivas que atravessam o corpo, como o desejo, fúria, paixões, medos e que esses seriam os engodos, os erros que nos fazem tomar o falso pelo verdadeiro. Nas palavras de Jorge Vasconcellos:

Deleuze alerta-nos para a existência de uma imagem do pensamento que é pré-filosófica e natural, tirada do elemento do senso comum. Essa imagem, que está em afinidade com o verdadeiro, pressupõe que nós já pensamos, isto é, que nada precisamos fazer para pensar, basta nos abirmos aos problemas para que as soluções venham a aparecer, livre e espontaneamente; esta é a imagem moral ou dogmática do pensamento. (VASCONCELLOS, 2005, p. 1221).

Com Baruch Espinosa que outros possíveis foram oferecidos ao pensamento pelo rompimento com o modelo platônico de repressão ao corpo, às violências e perturbações que o acometem. O que interessa ao pensamento é a vida. Pensar o corpo é pensar a vida, pensar a vida é assumir que o pensamento *passa* pelo corpo, como também é corpo.

Podemos dizer, então, que o cinema, aqui o cinema de Akerman, não para de pensar, pensar o corpo²⁵. A reversão filosófica proposta por Espinosa é o corpo tornando-se objeto do pensamento²⁶. A questão tomada por Deleuze é de que o corpo não é mais o empecilho que aparta o pensamento de si mesmo, ou a matéria a ser superada para então pensar. Ao contrário, é mergulhando na potencialidade do corpo que se atinge o “impensado, isto é, a vida.”.

²⁵ *Idem.*

²⁶ *Ibidem.*



Figura 22 – Chantal Akerman. D'est. 1993. ([fotograma 01:05:54]).

E é pelo corpo que o cinema se encontra com o pensamento, com o espírito, o corpo como revelador do tempo e do pensamento dizia Gilles Deleuze (2005, p. 227-228). Para o cinema, tal atividade se faz com a câmera montada sobre um corpo cotidiano, mas que nunca está no presente, contendo o antes e o depois, a espera, o cansaço, o desespero (p. 227). E isso adquire um outro sentido, um sentido que possa extrair o corpo dos esquemas habituais, das reações do sistema sensório-motor para atingir, talvez, o desaparecimento do corpo visível e organizado para dar *espaço ao acontecimento*.

Na banalidade cotidiana, a imagem-ação e mesmo a imagem-movimento tendem a desaparecer em favor de situações óticas puras, mas estas descobrem ligações de um novo tipo, que não são mais sensório-motoras, e põem os sentidos liberados em relação direta com o tempo, com o pensamento (...) tornar sensíveis o tempo e o pensamento, torná-los visíveis e sonoros. (DELEUZE, 2005, p. 28)

Segundo Deleuze (2013), a grande ruptura começa com o movimento do neorrealismo nas artes e no cinema logo após o fim da Segunda Guerra Mundial, que instaura a falência do esquema sensório-motor. Já não é mais possível *reagir* às situações, estabelecer uma posição justa a partir de determinado fenômeno, pois agora tudo já se esgotou, se arrebatou. Não há mais reação coerente capaz de amparar a inevitabilidade do corpo, que se atualiza ao redescobrir sua potência na construção de sentidos para se orientar no mundo. Surge o tempo na imagem, para

além do movimento, agora o movimento é temporalizado e o corpo entra como instância atravessada pelo tempo e pelas imagens.



Figura 23 – Chantal Akerman. D'est. 1993. ([fotograma 00:10:25]).

Argumentou Deleuze, certa vez, que a Filosofia se ocupa em tentar colocar movimento no pensamento, ao passo que o cinema busca o movimento na imagem (DELEUZE, 2013). Essas duas tarefas parecem independentes, análogas, no entanto, desdobram em infinitos questionamentos. Diria o filósofo que a crítica de cinema produz filosofia tanto quanto os propriamente ditos filósofos, pois estariam a propor uma estética do cinema. Em suas palavras: “o próprio cinema é uma nova prática das imagens e dos signos, cuja teoria a filosofia deve fazer como prática conceitual” (DELEUZE, 2005, p. 332).

A imagem acima anuncia a aproximação da carroça pelo som dos movimentos, e precedida por um cão que aos poucos, farejando, vai surgindo no quadro. Nessa passagem, enquanto não chegava os cavalos, ali estavam as folhas, o tronco, a terra, a estrada existindo, até que se encontra com a trajetória outra, outras, sempre plurais, atualizando o presente, que também é futuro e passado.

Ali tudo/nada acontece. Os germes se proliferam, a água corre seu fluxo, da terra brota a vida, mínima, infraordinária. Por quanto tempo Chantal ficou ali esperando para captar aquele momento, aquele encontro? Não importa seu lugar em um ponto do mapa, mas o intensivo que opera por outras linhas, por afecção de som e imagem, por tempos-espacos filmicos.



Figura 24 – Chantal Akerman. D'est. 1993. ([fotograma 00:10:49]).

A provocação que Deleuze oferece é de que essa atividade deveria parar de descrever os filmes e assim acabar com a aplicação de conceitos provenientes de outras áreas para poder falar dos filmes, para que a criação conceitual aconteça, embora por outras intensidades, no cinema a partir do cinema e não enquanto função portadora de representação do pensamento. A questão que se coloca a partir do rasgo que o filósofo opera é a seguinte: *o que o cinema nos revela do espaço e do tempo que as outras artes não revelam?* (DELEUZE, 2013, p.79).

Arriscamos a dizer que o cinema, em particular o cinema de Akerman, preconiza um tal tipo de sensação que não se ampara em informações, em percepções prontas. Não envolve uma fenomenologia das imagens, do embate entre sujeitos conscientes e objetos passivos, pois não é dessa ordem, tampouco das imagens essencializadas das coisas. Olha para as coisas, para as pessoas, “para as paisagens, para as concepções, em suas complexidades e ambiguidades”, como diria Alisa Lebow (2003, p. 64).

Espaço e tempo, portanto, não são somente conceitos, categorias científicas, mas dimensões da(s) vida(s). É por essa dimensão que se abre uma possibilidade da política, uma política pelas linhas de vida, de multiplicidade e de diferença, exercitada pela prática infraordinária, cotidiana, pois como bem disse Doreen

Massey, “o cotidiano, de uma centena de maneiras, demanda diretamente a negociação da nossa diferença” (2017, p.39).

Em *Do leste* existe a força de muitas estórias atravessando o olhar, nos atravessando, traçando caminhos em imagem, *andando com a câmera*, revelando, às suas maneiras e meios, sentidos outros, diferentes orientações espaço-temporais. Aí que se abre o diálogo com Doreen Massey. Esses nossos dias, o despontar da manhã ao abrir noturno, momentos distintos, embora entrelaçados em nós, em cada corpo produtor/produto desses contextos, a todo momento.

[Corte 4]

Aqui estou. De um quarto da sala, O Quarto roda sem interrupção. Sinto-me estranha, como se não estivesse ali (aqui?). Na mesma sala, Anoitecer em Shangai, cuja música sobressai o áudio quase inexistente d'O Quarto. É uma versão em espanhol de I Will Survive. É como se estivesse revivendo, vendo de novo o que já vi inúmeras vezes. Cada mínimo movimento, cada gesto dela ali na tela enorme. Acho que nunca vi um filme dela em uma tela tão grande. É como se fosse a primeira vez. Chantal fica estranha em telas grandes, parece perto demais e proximidades demais podem assustar. É como ver o que sempre viu, só que diferente.

[]

Diante das imagens das obras de C.A., a linguagem do cinema e seus conceitos norteadores também são pistas para construção de sentidos geográficos e ao contrário. Esses sentidos não estão dados *a priori*, por mais que, em inúmeras vezes, um filme possa passar como “ilustração” de conceitos. O que acontece no caso *Do leste* e suas imagens é a rasura desses sentidos, pela própria linguagem desestabilizadora do cinema e pela provocação da Doreen Massey que acompanha essas estórias sem deixar esses sentidos caírem em armadilhas da imitação ou representação.

Essas são algumas das perguntas que mesmo se fosse possível respondê-las objetivamente, não nos aventuraríamos a fazê-lo diretamente, já que estamos propondo que outras questões e novos problemas sejam aviltados e discutidos para que esses parâmetros sejam deslocados.

A Geografia, tal como a conhecemos, como campo científico e disciplinar, se institucionaliza e se desenvolve teórico e metodologicamente organizando-se em diversas correntes, constituindo algumas escolas de pensamento como o positivismo, a chamada geografia crítica, geografia cultural e tantas outras vertentes e nomenclaturas. Esse trabalho, por exemplo, poderia ser facilmente caracterizado como um estudo de “geografia cultural”, seja pela temática ao falar de cinema ou algo mais próximo a uma investigação “fenomenológica” por tratar de sentidos de experiências dos encontros e relações espaço-temporais.

Essas tentativas de organização dos campos científicos vão acontecendo dentro da perspectiva de dar à Geografia o caráter “próprio de ciência”, como algo passível de ser testado e comprovado. Os referenciais oferecidos pelas diversas escolas de pensamento são pautados na ordem binária e dualista: sujeito/objeto, razão/paixão, é/não é, pode/não pode. Esse movimento parece expressar os esforços de se chegar nas "verdades do mundo", caminhando sob uma única perspectiva, a da distinção qualitativa entre o mundo da obscuridade dos desejos corpóreos e o mundo da eterna ordem das verdades fixas do espírito racionalista (FERRAZ, 2001; HISSA, 2006).

É considerado científico aquilo que pode ser apreendido pelo método, ou seja, aquilo que pode ser considerado enquanto “verdade” a partir de um conjunto de procedimentos rigorosos, estatísticos e matemáticos que buscam comprovar alguma coisa, o rigor das certezas e das delimitações cabíveis na ordem do discurso lógico-gramatical.

Essa busca por um referencial a partir dos parâmetros oficiais (modelos oriundos da física e da matemática) subsidiou um referencial de análise científica pautado quase que exclusivamente em palavras organizadas dentro de um determinado padrão lógico-gramatical, com o qual se organizou o discurso científico, cabendo às imagens apenas o papel de exemplificação e ilustração da precisão das palavras. (NEVES, FERRAZ, 2006, p. 3-4).

Os encontros que a linguagem geográfica pode inventar e reinventar se ocupam de lançar luz para a potência de criação de sentidos para a vida pelo plano científico. Essa questão está envolvida com outras perspectivas, principalmente para aquilo que se coloca como Ciência real e oficial.

Podemos começar a pensar que o parâmetro científico majoritariamente construído foi transplantado para outras partes do mundo como sendo modelo a ser seguido. Uma dada “imagem” da ciência que nos é difundida ainda hoje. Nosso

imaginário está impregnado de construções: jaleco, laboratório, óculos, microscópios, olheiras e mau humor. Considerando que o trabalho de imaginação geográfica se relaciona com a forma que pensamos sobre espaço e tempo, como falar desses sentidos de forma “legítima” no contexto acadêmico? Qual é o *espaço* do pensamento geográfico nas ciências sociais?

Pensar a Geografia também é *pensar* o mundo, e entendemos que essa atividade de pensar o mundo, suas imagens, passa por um plano de criação, de invenção. Criamos códigos, signos, imagens, noções e representações a cada encontro, disso não tem como escapar. E os criamos como forma de sobrevivência. Gilles Deleuze escrevia que a Filosofia, a Arte e a Ciência se subscreviam em relações de “ressonância mútua e de troca [...] e é em função de suas próprias evoluções que elas percutem uma na outra” (2010, p. 160).

Por isso, poderíamos considerar que o pensamento filosófico, científico, artístico ou cotidiano traz consigo a expressão de referenciais que tentam dar sentido às nossas maneiras de nos orientamos e nos localizamos pelo mundo. Acreditamos que a Arte e a Filosofia ensejam múltiplos encontros com a ciência geográfica por meio dos deslocamentos conceituais provocados pelas rasuras na linguagem dessa área do conhecimento.

Os conceitos são criações que remetem aos problemas da Filosofia, embora a Filosofia não seja o único campo com *problemas*, pois para Deleuze, a Filosofia não é a única a *pensar*, portanto, não é a Filosofia que vai contemplar seus problemas, mas a partir deles cria seus conceitos. O cinema, que para dar conta de seus *problemas* (ou seus signos), inventa, cria *blocos de movimento e duração*, por meio de imagens, sons, planos-sequência, *travellings*, movimentos de câmera, assim por diante. A Geografia, enquanto Ciência, também pensa por meio de suas proposições e funções, pode assim fazer para fabricar outros mundos possíveis para seus problemas, se puder se abrir para as ressonâncias que a atravessam (DELEUZE, GUATTARI, 1992).

A conferência *Que-est ce que l'acte de creation?*²⁷ proferida por Deleuze, em 1987, traz algumas perguntas importantes para pensarmos a criação no campo da arte, da filosofia e da ciência. Nessa ocasião, o filósofo coloca a questão que é preciso haver uma necessidade, um rompante, para a filosofia quanto para as outras áreas,

²⁷ Disponível com legendas em português em: <https://www.dailymotion.com/video/x1dlfsr>. Acesso em 20 de maio de 2018.

e do contrário não há nada. Diante da necessidade de criar, algo já complexo e que envolve distintas variáveis, quem busca criar algo, em filosofia ou em outro campo, busca inventar conceitos, a criar seus conceitos e não se ocupa somente em refletir, em contemplar, mesmo que seja no cinema. É justamente aqui que ele oferece: o que é ter uma ideia em cinema? O que implica o *fazer cinema*?

Foi assistindo a *Do leste* que essas perguntas foram se adensando, e mesmo sem poder dar uma resposta imediata, a tomada de afecção foi se intensificando ao ver as imagens lentas, vagando com a câmera pelas ruas cobertas de neve que me faziam lembrar que não tem neve em Mato Grosso do Sul, não há sequer um inverno rigoroso como o da Rússia ou outro lugar da Europa. Mas ali, naquele momento, vendo o filme se desenrolar e os casacos gigantes das pessoas conversando e esperando nas ruas, foi possível sentir um pouco *do frio* que as imagens traziam. Foi possível imaginar, e projetar a imaginação *do corpo* à sensação de estar no inverno, com muitas roupas e com o vento gelado roçando o rosto, as mãos igualmente frias, o som das caminhadas deixando passos pela neve.



Figura 25 – Chantal Akerman. *D'est*. 1993.([fotograma 00:25:56]).

Estamos a criar uma obra, textos e imagens para que possam produzir deslocamentos possíveis pela linguagem que a Geografia se utiliza para formular seus conceitos. Criar uma dissertação. Dissertação em Geografia, ou talvez em Geografias. Elas são muitas e não param de se esbarrar. Uma pesquisa pelo meio.

Em meio de uma vida, em meio a muitas imagens, tantas e tantas geografias. Quando dizemos geografias, estamos querendo dizer a multiplicidade de vidas, de gentes, de percursos. As imagens aqui assinalam o gesto de alteridade, de reconhecimento de um outro. O desconhecido, o invisível aos olhos, a negação do pensamento obtuso. Talvez as pessoas também se perguntam quando estão esperando: “por quanto tempo mais tenho que esperar?” Diante dos acontecimentos daquele período, que tipo de composição de sentido aquelas pessoas estavam fazendo?

[...] a geografia não se contenta em fornecer uma matéria e lugares variáveis para a forma histórica. Ela não é somente humana e física, mas mental, como a paisagem. Ela arranca a história do culto da necessidade, para fazer valer a irredutibilidade da contingência. Ela a arranca do culto das origens, para afirmar a potência de um ‘meio’ [...]. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 125).



Figura 26 – Chantal Akerman. D'est. 1993. ([fotograma 00:37:57]).

Talvez seja a partir de algumas aberturas e deslocamentos da linguagem que se abra a possibilidade de construção de novos olhares para os conceitos que atravessam a ciência geográfica. Nessa construção, outros conceitos que permeiam a linguagem dessa ciência poderão aparecer, mas não em seu sentido fixo, anteriormente delimitado pelas correntes teóricas e seus cânones, mas em seu sentido plural, aberto ao impensável. Indagar o que baseia nosso pensar-fazer científico e quais são as questões que levantamos no cotidiano que envolvem nossa construção de sentido diante do acontecer da vida. Como nos localizamos e nos

orientamos para além do espaço *representado*, mas o *espaço vivido e experimentado*?

Entendendo que o ato de localizar-se (ou perder-se) impõe uma unidade entre a objetividade/subjetividade humana e sua alteridade – o não humano, as marcas territoriais conhecidas contra as não conhecidas, o significado operacional e mítico de cada ato/lugar, dividindo na diferencialidade dos lugares os trabalhos necessários à sobrevivência [...] (SANTOS, 2002, p. 24).

Seria o *geográfico*, além do “geográfico” do espaço matematicamente cartografado, mas o *geográfico* gaguejante do conceito e da experiência a própria multiplicidade? O espaço, dimensão (in)visível, as palavras, a vida, a proliferação de vida. Som, cor, cheiro, texturas, volumes, imagens que se produzem e se transformam nos encontros, pelos encontros, nas fusões, pelos combates?

De modo a abrir essas possibilidades, Douglas Santos vai entender a geografia enquanto “conhecimento que faz uso de diversas linguagens para sistematizar suas mensagens” (SANTOS, 2007, p. 14). Entende-se, assim, por imanente o diálogo entre as dimensões objetivas e subjetivas para suscitar dúvidas cujo limiar está relacionado ao significado de estar em algum lugar (onde? como? por quê?). Eis um desafio do pensamento, deslocar-se do regime estabelecido e criar encontros com as diversas vias de expressão, com diferentes linguagens. Pois a geografia seria ela mesma

[...] uma linguagem que se desdobra no encontro do pensar/mundo, quando se constrói sentidos diferenciais para o acontecimento se territorializar, se orientar; o geográfico não é a aplicação de conceitos e ideias que uniformizam formas de representação e padronizam a vida em parâmetros já estabelecidos como verdades puras, negando a imanente multiplicidade que ela é.. (FERRAZ; NUNES, 2012, p. 109).

Através desses problemas que indagamos o aspecto plural que constitui o plano da linguagem e é por esse plano que abrimos algumas questões. Questões que são, grosso modo, práticas e táticas, aquelas que nos atravessam e que são experimentadas no acontecer do cotidiano: espaço e tempo. Espaço e tempo também são esferas de análise em outras áreas do pensamento, como na fotografia, na pintura e no cinema. Constituem, também, duas categorias elementares da linguagem geográfica.

Doreen Massey é quem oferece uma contribuição radical ao pensamento espacial e que admita a dimensão de tempo. O que o cinema, as imagens montadas

e apresentadas apontam é para a contingencialidade de estórias que se entrecruzam no espaço-tempo do filme, qual seja ele, proporciona: uma pulsão sonoro-imagética, um desbravar de paisagens humanas, naturais, distorcidas, utópicas, que vem ao encontro às nossas histórias, às nossas imaginações e vivências, remontando uma à outra, em diferentes intensidades, incontáveis ritmos, à maneira a qual nos permitimos naquele momento. O que estamos propondo aqui nesse trabalho é uma potencialidade de fissura na criação de sentidos de um filme, nesse caso a obra *Do leste*, que em sua concepção e montagem promove uma inflamação na linguagem geográfica quando alude os sentidos espaço-temporais que o pensamento e o cinema de Chantal provocam em sua coetaneidade, atentando para entender o “geográfico” como

[...] uma forma de ler e pensar o mundo, em acordo com a contingencialidade dos fenômenos que se territorializam e se desterritorializam, a se diferenciarem sempre num infinito sem começo ou fim. (FERRAZ; NUNES, 2012, p. 109).

É possível pensar esse filme de Akerman como uma *espacialidade*, de certa forma, pois envolve uma multiplicidade de rostos, línguas, contextos e trajetórias. Seria esse filme uma fresta do espacial-temporal, que foge das sequências universais e irrompe em novas experiências fílmicas? Um pouco como disse Massey (2008, p. 111):

O reconhecimento da espacialidade envolve (poderia envolver) o reconhecimento da coetaneidade, a existência de trajetórias que têm, pelo menos, algum grau de autonomia uma em relação à outra (que não são simplesmente alinháveis em uma estória linear. Nesta leitura, o espacial é, crucialmente, o reino da configuração de narrativas potencialmente dissonantes (ou concordantes).

Wenceslao de Oliveira Jr. (2005) perguntou e também vamos perguntar: o que seriam as geografias de cinema? E diante dessa pergunta, outras vão aparecendo: no encontro com as imagens e sons de um filme, qual é o grau de variação das trocas e ressonâncias que se dão no tempo-espaço daquelas imagens?

Considerando que os filmes estão propondo pensamento acerca do espaço (ou propondo *espaço-pensamento*?) não só por alusões sonoras e visuais, mas pelos encontros e movimentos inusitados entre nós e nossas imagens, e a obra com seus sons e suas imagens. Oliveira Jr. (2005) coloca que as geografias de cinema estão mais para a inquietude que o filme provoca do que o conteúdo narrativo que ele vem representar. O que o autor nos instiga é pensar *a partir dos encontros* com as

imagens e sons. Os encontros entre mundos, o mundo da existência, do cotidiano, e o mundo do filme, seus territórios e geografias que se criam naquele cinema.

[...] no encontro entre elas e o que existe em nós, que as imagens e sons fílmicos “sugam”/mobilizam certas memórias em seu “entendimento”, e ao mesmo tempo que o faz cria, em imagens e sons, memórias do mundo e da existência. Não há nada por trás a ser descoberto, há o encontro, o susto, o encantamento, o desassossego... conhecimentos enfim, a um só tempo tirados e postos em nós por e com as imagens e sons fílmicos. (OLIVEIRA JR., 2005, p. 29).

Além da ideia de cinema como representação da realidade, nossa proposta, sustentada pelas geografias de cinema articuladas por Oliveira Jr. 2005), é olhar para o cinema como expressão de um pensamento transformado em símbolo e materialidade cultural. Fazer um filme envolve, além do campo das estéticas dos desejos, dimensões técnicas, práticas e econômicas, questões que perpassam as preocupações de um pensamento geográfico voltado aos fluxos e movimentações em escala maior, a Geografia tal como a conhecemos pelos discursos acadêmicos escolares. Mas, quando olhadas por outra escala, por um olhar minoritário, fazer um filme torna-se um ato subversivo, delirante. Uma subversão das geografias fílmicas em si.



Figura 27– Chantal Akerman. D'est. 1993. ([fotograma 01:28:25]).

É por esse caminho que este trabalho busca experimentar encontros e possibilidades de deriva da linguagem geográfica: com as imagens do filme contribuir

para a produção de outras perspectivas no âmbito de estudos da Geografia. Contaminada pela obra de Chantal Akerman e por tantas e tantas outras violências, estéticas, sonoras, o envolvimento a partir de um acontecimento, algumas imagens são colocadas à experimentação e com sons igualmente inventariados, junto às possibilidades de expressão textual que intercede esses materiais. Essas experimentações são acontecimentos, acontecimentos cotidianos e são, de certa forma, *geografias errantes*, processos de pesquisa e escrita de um trabalho científico.

Essas *coetaneidades* lançadas por Massey (2008), trajetórias que se encontram e desencontram para produzir vida, coexistência, revelando e ocultando os imprevisíveis encontros de tempos-espacos, levando-nos pelo caminho de paisagens: nós, as paisagens. Nós, as imagens. Nossas expressões, nossos gestos, revelam e escondem ao mesmo tempo. Assim como os filmes. Assistir filmes é ler filmes. Uma prática constante. Assim fazemos na esperança de que eles nos revelem coisas, que nos digam o que fazer ou que nos façam delirar. No entanto, não temos como “traduzir” as imagens dos filmes em frases prontas, acabadas. Às vezes, a experiência de um filme não se mostra suficientemente capaz de ser colocada na ordem da palavra. Simplesmente não cabe em texto, transborda em imagem, jorra em som.

[...]

[Corte 5]

Cada tela, um plano diferente. No caso da videoinstalação, o processo criativo se dá de maneira diferente. Chantal disse durante uma de suas entrevistas que “se começar com uma ideia pré-concebida, você obterá [algum resultado], no entanto, não verá coisa alguma”²⁸. Com as instalações, diferentemente das humilhações de uma produção cinematográfica, Chantal dizia que era algo mágico, pura alegria: múltiplas possibilidades podem surgir no trabalho com o material, já que não segue um fio, uma única direção.

²⁸ BRENEZ, Nicole. Chantal Akerman: The pajama interview. **LOLA**, Issue 2, 2012. Disponível em: <http://www.lolajournal.com/2/pajama.html>. Acesso em 31 de julho de 2018.

A passagem do cinema para o museu ou para o espaço da galeria configura uma nova forma de apresentação das imagens em movimento, um novo espectador e uma articulação do cinema com um espaço expositivo e sua reconfiguração espacial. Quer isto dizer que, libertos da relação imóvel perante um ecrã situado a um nível superior ao do olhar, espectadores e cineastas poderão pensar-se na sua relação física com um dado local e promover um jogo de memória e reflexão à medida que a circulação e sucessão das imagens no espaço acontece²⁹



Figura 28 – Fotografia da parte *Verão maníaco*, parte da videoinstalação *Tempo expandido* de Chantal Akerman. Galeria Oi Futuro. Rio de Janeiro, 2019. Fonte: acervo da autora.

Enquanto fico sentada olhando as imagens em movimento nas paredes da galeria, penso nessa dissertação e nos problemas que ela me coloca. Penso nos problemas que coloco para ela. Fico nessa impossibilidade, no meio da questão, ruminando e remoendo o que já fiz e o que ainda não fiz. Me imagino com o computador, sentada

²⁹ MOUZINHO, SUZANA. Poéticas do quotidiano. 2010. Disponível em: <http://www.artecapital.net/perspetiva-106-susana-mouzinho-chantal-akerman-poeticas-doquotidiano>. Acesso em 31 de julho de 2018.

ali e escrevendo tudo que viesse à cabeça. Vejo Chantal mexendo em papéis e lembro das minhas anotações desconexas, dos fichamentos, dos livros, dos cadernos, da caneta azul de ponta fina que eu gosto tanto e que esqueci no banco de algum ônibus. Vendo esse “monte de nada”, fico sobressaltada com crianças que entram correndo na sala, gritando entre elas palavras jocosas. Dou risada com elas. Volto a encarar a tela. A imagem mudou de novo.

[]

As andanças da vida cotidiana nos remetem ao texto *A mente geográfica* (2017). Nele, Doreen Massey fala sobre a “geografia” que está na mente, das imagens mentais que levamos do mundo, pelo mundo, acrescento. Levamos essas imagens e essas imagens podem estar em conflito ou ser a causa, *germe* de conflito. Pensar geograficamente, para ela, é indagar sobre como imaginamos o espaço geográfico, as “imagens do mundo”, abrir possibilidades de falar sobre as imagens, que produzimos a cada experiência. Massey coloca assim:

Nós também podemos examinar como tais imaginações são produzidas, seja através dos nexos de poderosos conglomerados de mídia internacionais ou do imaginário persistente e implantado em conversas locais. (...). E também podemos explorar, também, como tais imaginações têm efeitos poderosos sobre as nossas atitudes para com o mundo e sobre nosso comportamento. (MASSEY, 2017, p. 37).

A ideia de imagem mental nos leva a pensar na construção imagética realizada no encontro com algo, configurando um material visual imaginado com os atributos cerebrais, a partir de percepções, memórias e experiências outras. E se pensarmos que essas imagens mentais são e estão, também, construindo imagens *corporais*? Como relatos de uma experiência viva, em aberto, que assume uma dimensão corporal para com o mundo (que também é corpo), que concerne ao corpo, que o afeta, o arrasa. Para potencializar essas imagens corporais talvez seja preciso uma outra ótica de mundo, e não somente uma ótica como também uma outra prática de mundo. O mundo que se manifesta em todos os lugares. E dizer isso é também tirar a conservação desses conceitos, essas concepções, imagens de mundo e imagens de lugares. Pulular o conhecimento de afecções, de terrores e amores para fazer dele outra coisa, fazer a geografia ser outras coisas.

A própria ideia de espaço, de tempo e de lugar, que consiga envolver negociações e inevitabilidades do acaso, isto é, produzir uma política relacional das aberturas dos futuros. Considerar que a dimensão espacial habita “qualquer noção

de sociabilidade em sua forma mais frugal, simples multiplicidade” (MASSEY, 2008, p. 266).

Uma política relacional de lugar, então, envolve tanto as inevitáveis negociações apresentadas pelo encontrar-se ao acaso quanto uma política dos termos de abertura e fechamento. Mas um sentido global de lugares evoca, também, outra geografia do político: uma geografia que irá olhar para fora; para dirigir-se às espacialidades mais amplas das relações de sua construção. (MASSEY, 2008, p. 255).

Foi quando comecei a pensar que fazer cinema talvez não esteja tão “distante” enquanto “faço geografia”. Para Deleuze, os signos de cinema são signos espaciais. As imagens do cinema de Akerman nos oferecem a chance de duvidar das verdades do cinema, das verdades da montagem. Duvidar das nossas imagens, que são criadas e recriadas em diferentes situações e dimensões. São cristais de tempo, tipologias distintas que se constituem de duas imagens, a do presente que passa e a imagem virtual do passado que se conserva (MOSTAFA, 2010). Como nas palavras de Deleuze: “distintas e, no entanto, indiscerníveis, e indiscerníveis justamente por serem distintas, já que não se sabe qual é uma e qual a outra. É a troca desigual, ou o ponto de indiscernibilidade” (DELEUZE, 2005, p. 102).

Filme e videoinstalação que se entranham e causam rasgos imensuráveis nas imaginações espaciais, faz o conhecido-até-então habitar essa zona de indiscernibilidade do pensar/sentir. Um encontro que nos leva a novas questões: *como a geografia poderia melhor compreender a potencialidades corpos como criadores de sentidos espaciais?* O que se entende por *espaço* e quais as implicações que surgem a partir dessas novas conceitualizações de espaço-tempo que o cinema de Akerman fazem gaguejar?

Quais são os mundos da produção da vida, aqui e agora e que escapam das linhas de ordem da representação, fazendo-se pelas brechas da realidade, o que sobra, *entre algo que acontece, algo que se passa?* A proposta é habitar esse interstício que se cria entre corpo e a câmera, entre corpo e imagem, corpo e filme para que possamos possibilitar novas insurgências criativas, para o cinema, para a ciência e para a vida.

[Corte 6]

Chantal adorava ler em voz alta. Na videoinstalação de projeção única, ela lê fragmentos de seu livro, pois queríamos que ouvíssemos o texto, não apenas o lêssemos. O texto parece anotações de sua mãe e sua vó, que fugidas do Holocausto, passam a viver da espera. É o que ela me diz sem usar tantas palavras. Pessoas as quais a história (que não tem mais H maiúsculo) já atingiu.

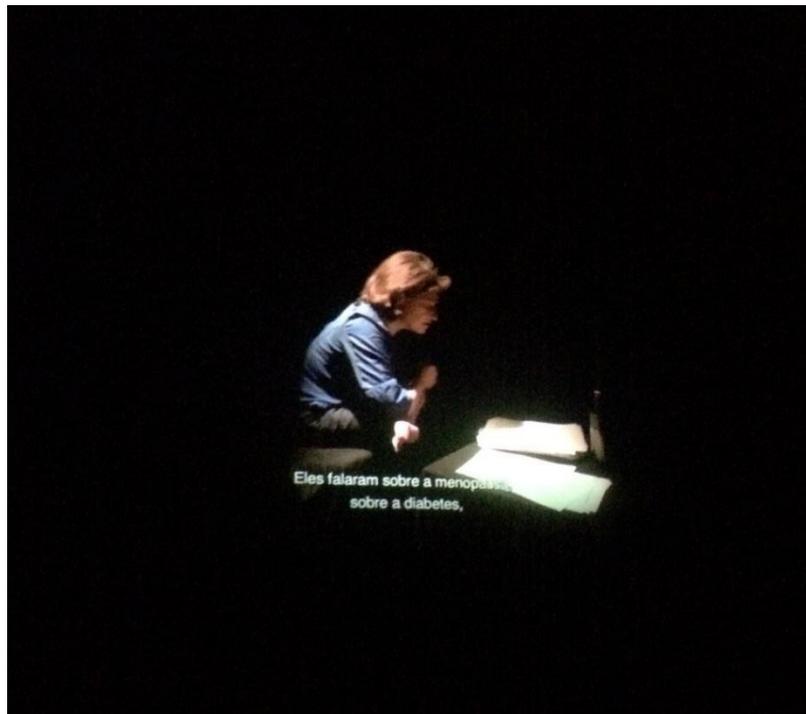


Figura 29– Fotografia da exibição *Minha Mãe Ri, Prelúdio*. Parte da videoinstalação *Tempo Expandido* de Chantal Akerman. Galeria OI Futuro. Rio de Janeiro, 2019. Fonte: acervo da autora

É como sentir as histórias passando por nós. Até mesmo aquela própria ideia de História, única, linear, que se equaliza em cada corpo-trajetória. Não nos deixa esquecer. Assim é um pouco seus filmes, sua obra, esse silêncio que a transcorre sem maiores dramas. O silêncio é o silêncio, a voz e a fala da vida, da morte. O frio da galeria continua e nessa sala das imagens de Minha Mãe Ri, Prelúdio, fica pior. Ou melhor. É difícil decidir porque, ao mesmo tempo, sinto sua voz me esquentando. Dá vontade de ficar ali por muito, muito tempo. Vontade de deitar de novo. E se acabar dormindo? Fico a toda hora imaginando o que Chantal acharia se visse isso.



Figura 30 – Chantal Akerman. *D'est*. 1993. ([fotograma 00:58:16]).

Figura 31 – Chantal Akerman. *D'est*. 1993. ([fotograma 00:47:22]).

ISTO NÃO É UMA CONCLUSÃO

Plano inicial: elucidar alguns apontamentos que permitam aproximar quem lê com o que está lendo, para isso, podemos começar assumindo a *imprevisibilidade* inerente à vida que faz com que essa se faça e se crie a partir de *múltiplos encontros*, que as possibilidades de vida são muitas, as histórias acontecendo são diversas e as trajetórias se cruzam, se negociam e se diferenciam a todo momento, criando e recriando o aqui-agora, aqui e agora, e depois de novo, novamente, mais uma vez...

Do leste e a maneira com que Akerman montou e produziu sentidos com imagens e sons, acreditamos que a experiência do registro, suas errâncias, as viagens pelos países do leste europeu para produzir um material imagético, abriu um meio possível para que novas e outras imaginações se construíssem e se modificassem. Anita Leandro (2010) escreveu que sua câmera vagueia na superfície do real, sem se ater a um personagem e sem fazer perguntas, como se quisesse buscar a flutuação de sentidos. Cabe a nós, espectadoras/es criar sentidos e imaginações espaçotemporais aos vestígios da história que a câmera vai descobrindo sob os escombros da Europa Oriental, mas que poderia ser o resto de qualquer lugar, de qualquer país, cidade, canto da cozinha, ou de um quarto.

Sua presença em algumas passagens é percebida em imagem pela câmera que a acompanha e que registra esses *travellings*. A câmera vai viajando, roçando aqueles corpos, as mais variadas expressões, as cores das roupas, as inúmeras maneiras de amarrar o cachecol, de vestir os gorros e toucas, as muitas possibilidades de combinações, negociações. Abrindo nossas imaginações espaciais: quão frio estava aquele dia? De onde vem e para onde vão aquelas crianças? Quais foram os deslocamentos em vida para que se encontrassem ali *naquele momento, naquele lugar?*

Assim, ela evoca uma diferenciação no olhar e nas atitudes corporais em quem está em imagem, no momento do encontro entre esses corpos. Interações, negociações *entre* corpo que filma, corpo-câmera e corpo de quem está sendo filmado que configuram *espaços-tempos* distintos e independentes, mas que não cessam de se encontrar. Esses encontros estão em imagem, de imagens. Na forma

representacional capturada pelos dispositivos cinematográficos, embora ainda distante na forma *sensorial*, já que não sabemos o que estava a acontecer naquele momento com aquelas pessoas e com a equipe da diretora e é não saber o contexto *exato* de tempo e lugar que faz com que nossas imaginações vagueiem, impedindo o confinamento dos sentidos pré-determinados em *informações*, mas aberto à fabulação e à dúvida.

A obra de Akerman, principalmente esse filme de 1993, marcou-nos como um arquivo vivo de imagens e tempos outros, que não tem linha reta, que não conta só uma história, mas muitas, diversas estórias, linhas de vida que não têm *imagem*, mas que está na imagem, ao *mesmo tempo* está *fora*, está em quem encontra com o filme, com quem permanece, fica para olhar e perscrutar, aceita ruminar por alguns instantes. A videoinstalação posterior, que inclui experimentos em imagem, som e texto também instaura esse sentimento, principalmente na *experiência do encontro*, possíveis acasos, margem de possibilidade?

Ainda que espacializadas em galerias, essas rumações que não se limitam ao extensivo por onde a videoinstalação se distribui, mas ao intensivo que ela recobra ao estar aberta ao encontro, ao tempo-espço de cada pessoa que se vê diante da obra.

Com *Do leste* é possível dizer que se abriu uma fissura nos meios de pensar e ver filmes. Não há como *reagir*, simplesmente, mentalizar a história lógica e linear da maneira como fazemos em vida, buscar o significado *real*, tentar fazer caber numa única narrativa, mas entregar-se para as perspectivas outras, para a diferença inerente à produção da vida, e também, na produção das imagens, diferenciando-se aqui-agora-sempre. Imagens que atentam para a realidade, aí seja qual dimensão for de realidade, seja uma irrealidade, uma fábula, um olhar sobre essa “realidade” ou então, uma imagem da realidade, imagem ela mesma, a “realidade” que produz e lança a potência do falso (DELEUZE, 2005), um duplo, um simulacro: possíveis para o pensamento. Um duplo dela mesma. Um duplo que já é múltiplo.

O nada cotidiano repetido à exaustão, aqui em breves passagens do filme *Do leste*, pode encorajar no espectador uma atividade mnemônica (LEANDRO, 2010, p.100). Mnemônica como o exercício de aprender com a memória, com o já visto/sentido, ou seja, aprender com o arquivo de signos que estamos a coletar e transformar a cada encontro, a cada pulsão e afecção de vida. Quais linhas de vida e de morte a artista havia cruzado naquele *agora*? Considerando que a obra está *viva*

em nós, em corpo e em memória quase que de maneira indissociável, cabe a indagação sobre quais as linhas pulsantes desse *intermezzo* morte-vida que se estão se confluindo e se naquele contexto, naquele momento, mas sem buscar uma resposta final. A câmera naquele lugar, naquela hora do dia (ou noite, em algumas passagens é difícil saber ao certo). A que tipo de *evento* estava exposta Chantal naquele momento? É possível assistir a esse filme e tecer perguntas que nos instigam em imaginações geográficas?

Em algumas passagens do filme, notadamente os *travellings* como nas Imagens 27, 31, que capturam um breve momento do plano, vemos as pessoas em filas e em algumas vezes não vemos onde essa fila começa ou termina evocando a noção de descontinuidade do encontro, da ordem do *acontecimento*, algo possível naquele momento, um (des)encontro de muitas e tantas outras histórias. Afastando-se de qualquer noção totalizante, Chantal pluraliza a geometria de nossas miradas e deixa aberto o convite de vaguear entre “*los enmarañados despojos de um sentido naufragado, um sentido que impotente se multiplica em la pluralid de rasgos que componen el paradójico silencio (...)*”. (PEREZ, 1996, p. 30).

Não mais o espaço extensivo capturado em câmera. Um outro tipo de espaço, um espaço que diz ao cinema, a quem faz cinema e o pensa a partir de outra perspectiva. Espaço como *encontro* de mundos, de arquivos vivos, de imaginações corpóreas abertas e simultâneas. Espaço-tempo e que tempo seja aberto e múltiplo, fugindo da linha reta das filas da história (MASSEY, 2008).

Por isso é que tratamos como *experiência* o cinema de Akerman, que não começa e nem termina por ela, mas que foi possível através dela, pela energia de sua obra, de seu cinema. A potência das imagens é que ratifica essa experiência, que não está dada e formatada, mas que se potencializa a cada oportunidade de aproximação, contato, encontro, ruminação de possíveis e sentidos outros.

As filas de pessoas em espera nas estações, nas paradas de ônibus, não precisam expressar uma ordem de chegada em um nexos temporal que vai se configurando *no espaço*, mas que cada corpo, cada trajetória ali registrada ecoe em diferença, em multiplicidade, como ensinou Doreen Massey (2008). Geografias, corpos, espaços-tempos, rumos que se encontraram e que estão tecendo seus movimentos, suas cartografias com suas imagens, mentais ou corpóreas, lá estão elas a reverberar vida e pensamento. O que *Do leste*, filme e obra de arte ensina/incita é a premência de criar, fabular imagens, fabular as *geografias das*

imagens para assim poder remontá-las, colocar em modo contínuo as tribulações que possam movimentar a criação científica, filosófica e artística no campo de potencialidades da linguagem geográfica.

O que propomos exercitar é a possibilidade de deslocamento da noção de representação espacial nas imagens do filme. O que interessa não é traçar paralelos entre imagens e conteúdos, como se fossem ilustrações da guerra, da imigração, da geopolítica dos Estados, e outras questões que dariam discussões mais “próximas” ao que se entende como geográfico. O próprio sentido geográfico é abalado nesse contexto, já que passa a ser tensionado a partir de *encontros*, com nossas imagens espaciais e temporais, obliterando qualquer chance de delimitação de sentido, já que não se trata de codificação em palavra, em narração ou indício de esclarecimento, nada é informado, fica tudo *liso*, descomedido, exposto ao acaso, à diferença. Ao propor temporalidades abertas aos encontros, Akerman faz o cinema gaguejar em si mesmo, faz máquina de imagem operar em outra língua, por outros meios, oferecendo outros possíveis.

A vida e obra de Akerman e toda sua experimentação com os materiais são meios de descobrir novos modos de viver e de existir. A videoinstalação *Tempo-expandido*, uma das mais vivas experiências desvairou em infinitas possibilidades para pensar como imaginamos e vivemos esses tempos e espaços que se fecham e se abrem à revelia de nossas políticas e trajetórias relacionais. Foi com Akerman, artista-cineasta-professora-sem-querer em correspondência com as geografias abertas de Doreen Massey (2008, 2017) que aprendemos a *coexistência da diferença*, a simultaneidade de vivências espaços-temporais que filme e videoinstalação reiteram a coexistência de *outras geografias*.



Figura 32 – Fotografia da parte *Verão maníaco*, parte da videoinstalação *Tempo expandido* de Chantal Akerman. Galeria Oi Futuro. Rio de Janeiro, 2019. Fonte: acervo da autora.

Penso estar ouvindo outras crianças chegando na sala. As vozes se misturam com o áudio do vídeo nas paredes. É uma câmera posicionada para um parque. Gentes que vem e vão andando, de bicicleta. São muitas. Não sei quem elas são, mas isso também não importa. Não sei nem quem eu sou. Quem Chantal é? Prefiro usar o tempo presente para falar dela, mesmo sabendo de seu suicídio alguns anos atrás. Essa informação passa por mim em forma de gelo descendo pelas costas. Penso nela e no seu momento derradeiro. Meu coração começa a bater um pouco mais rápido, como no dia que li sobre sua morte. Soube que ela ficou muito triste depois do falecimento de sua mãe, pouco tempo antes do lançamento de seu último filme, Não É Um Filme Caseiro (2015). Imagens do filme agora se exibem para mim, não na tela, mas em mim, parece.

Muita gente não gosta de falar disso, mas a morte é um assunto muito interessante. Penso nas visitas aos cemitérios que já fiz. De repente, urge a vontade de ir até algum cemitério do Rio de Janeiro. Ignoro, melhor não inventar de sair por aí. Como escreveu Chantal uma vez: quem procura, sempre dá um jeito de achar. E às vezes acha até demais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AKERMAN, Chantal. **A propósito de D'Est**. In: Devires: cinema e humanidades, v.7, n.1, 2010.
- AUGUSTO, Maria de Fátima. **A montagem cinematográfica e a lógica das imagens**. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: FUMEC, 2004.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Papyrus Editora, 2006.
- BONDIA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. (Trad. João Wanderley Geraldi). Revista Brasileira de Educação. Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, abr. 2002.
- DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. Editora 34, 1999.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. 2a edição. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DELEUZE, Gilles. **Imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é Filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: Por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Quando as imagens tocam o real**. Pós. Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012.
- FERRAZ, C. B. O. **Geografia e Paisagem – entre o olhar e o pensar**. Tese de Doutorado (Doutorado em Geografia), FFLCH-USP, São Paulo, 2002.
- FERRAZ, C. B. O.; NUNES, F. G. **Ser professor: deformar e criar pensamentos**. Percursos. v. 13, n. 2, p. 94-113, 2012. Disponível em: <http://www.periodicos.udesc.br/index.php/percursos/article/view/2751>. Acesso em 05 de outubro de 2017.
- GRILO, João Mário. **As lições do cinema**. Manual de filmologia. Lisboa: Edições Colibri, 2007.
- HISSA, Cássio E. V. **A Mobilidade das Fronteiras: Inserções da Geografia na Crise da Modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- LEANDRO, Anita. **Cartografias do êxodo**. Devires: cinema e humanidades, v.7, n.1, p. 94-111, 2010.
- LEBOW, Alisa. **Memory Once Removed: Indirect Memory and Transitive Autobiography in Chantal Akerman's D'est**. Camera Obscura, v. 18, n. 1, p. 35-82, 2003.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Zahar, 2009.

MAIA, Carla. **De encontros e fronteiras**. Devires: cinema e humanidades, v. 7, n. 1, 2010.

MARGULIES, Ivone. **Nada Acontece: O Cotidiano Hiper-realista de Chantal Akerman**. (trad. Roberta Veiga e Marco Aurélio Sousa Alves). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

McBANE, Barbara. **Walking, Talking, Singing, Exploding . . . and Silence: Chantal Akerman's Soundtracks**. Film Quarterly, Volume 70, N.1, 2016. Disponível em: <https://filmquarterly.org/2016/09/16/walking-talking-singingexploding/>. Acesso em 02 de agosto de 2018.

MASSEY, Doreen. **La filosofía y la política de la espacialidad: algunas consideraciones**. En: ARFUCH, Leonor (Org.). **Pensar este tiempo: espacios, afectos, pertenencias**. Buenos Aires: Paidós, 2005.

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MASSEY, Doreen. **A mente geográfica**. GEOgraphia, Niterói, Universidade Federal Fluminense, Vol.19, N 40, 2017: mai. /ago, p. 37-40.

MARTIN, Angela; AKERMAN, Chantal. **Chantal Akerman's films: a dossier**. Feminist Review, v. 3, n. 1, p. 24-47, 1979.

MELLO, Christine. **Videoinstalação e poéticas contemporâneas**. ARS (São Paulo), v. 5, n. 10, p. 90-97, 2007.

MOSTAFA, Solange Puntel.; NOVA CRUZ, Denise Viuniski da (Org.) **Deleuze vai ao cinema**. Campinas, SP: Editora Alínea, 2010a.

MOSTAFA, S. P.; NOVA CRUZ, D.V. **Imagem-tempo: o livro-cristal de Gilles Deleuze**. In: MOSTAFA, Solange Puntel.; NOVA CRUZ, Denise Viuniski.da (Org.) **Deleuze vai ao cinema**. Campinas, SP: Editora Alínea, 2010b.

NEVES, Alexandre Aldo; FERRAZ, Cláudio Benito Oliveira. **Cinema e Geografia: a construção da paisagem**. In: Anais do 1º Colóquio Nacional do NEER (Núcleo de Estudos em Espaço e Representações). Curitiba, 2006. Disponível em: <http://www.neer.com.br/anais/NEER1/comunicacoes/alexandre-aldo-neves.pdf>. Acesso em 10 de maio de 2018.

OLIVEIRA JR., Wenceslao M. **O que seriam as geografias de cinema?** Txt: Leituras Transdisciplinares de Telas e Textos, [S.l.], v. 1, n. 2, p. 27-33, dez. 2005.

OLIVEIRA JR., Wenceslao M. **As geografias menores nas obras em vídeo de artistas contemporâneos**. In: Atas do XIV Colóquio Ibérico de Geografia.

Guimarães: Associação Portuguesa de Geógrafos e Departamento de Geografia da Universidade do Minho, 2014. v. 1. p. 526-532.

OUBIÑA, David. **Ínfimo caderno: o cinema intrafino de Chantal Akerman.** (Trad. Bruna Di Gioia). In: MAIA, Carla. (org.) O cinema de Chantal Akerman. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2009.

PARENTE, André. **Cinema em trânsito. Cinema, arte contemporânea e novas mídias.** Rio de Janeiro: Azougue, 2012.

PEREC, Georges. **Aproximações do quê?** Alea, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 177-180, 2010. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2010000100014&lng=en&nrm=iso. Acesso em 15 de julho de 2018.

PÉREZ, David. **Filmando el transcurso.** Banda aparte, n. 5, p. 26-30, 1996.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada.** São Paulo: n-1 edições, 2018.

SANTOS, Douglas. **A reinvenção do espaço: diálogos em torno da construção de uma categoria.** São Paulo: Editora UNESP, 2002.

SANTOS, Douglas. **O que é Geografia?** Inédito, 2007.

SIMON, Jane. **Documenting the Domestic: Chantal Akerman's Experimental Autobiography as Archive.** Australian Feminist Studies, Vol. 32. N. 91-92, 150-170, 2017.

SÜSSEKIND, Flora. Margulies & Akerman. **Cinema corpóreo e emergência do real.** In: MARGULIES, Ivone. Nada Acontece: O Cotidiano Hiper-realista de Chantal Akerman. (trad. Roberta Veiga e Marco Aurélio Sousa Alves). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

VASCONCELLOS, Jorge. **A filosofia e seus intercessores: Deleuze e a nãofilosofia.** Educação e Sociedade, Campinas, v. 26, n.93, p. 1217-1227. set./dez. 2005.

VEIGA, Roberta. **Jeanne Dielman e a travessia visual da espectadora.** Catálogo Forumdoc.bh.2012. 16º Festival do Filme Documentário e etnográfico de Belo Horizonte, Filmes de Quintal, p. 207-212, 2012.

VIEGAS, Susana. **O Acontecimento Cinema: Entrevista a André Parente.** Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento, v. 2, n. 1, p. 123-132, 2015.

XAVIER, Ismail. **Um Cinema que “Educa” é um Cinema que (nos) Faz Pensar.** Entrevista con Ismail Xavier. Educação & Realidade, v. 33, n. 1, 2008.