



Notas sobre Do Leste

Na fronteira da ficção, de Chantal Akerman

Cássia Hosni, Universidade de São Paulo, Brasil
cassiahosni@usp.br

Palavras-chave :

Do Leste, Chantal Akerman, instalações audiovisuais.

Resumo

A instalação audiovisual *Do Leste - na fronteira da ficção*, realizado pela cineasta belga Chantal Akerman, em 1995, é um desdobramento do documentário homônimo, realizado em países do Leste Europeu, após a queda do regime comunista. O artigo propõe pensar o trânsito das imagens do universo akermaniano, desde o modo de produção até o direcionamento de uma narrativa cotidiana que vai para o espaço das instalações audiovisuais. Para isso, evidencia aspectos utilizados pela cineasta como a repetição e a fragmentação das imagens para a construção de modos de percepções para os espectadores.

O documentário Do Leste

Em *O livro das ignoranças*, o poeta Manoel de Barros, diz: 'Repetir, repetir, até ficar diferente. Repetir é um dom do estilo' (2016, p. 16). A poesia de Barros e a questão da repetição, poderia ser um viés para pensar as suspensões espaço-temporais que estão presentes na produção audiovisual da cineasta belga Chantal Akerman. Repetição, fragmentação da imagem e o interesse pelo cotidiano são interesses comuns nas obras da cineasta que pensa a duração e a presença das diversas camadas de temporalidades por meio das imagens.

Entre 1992 e 1993, Akerman realizou o documentário *Do Leste* (no original, *D'Est*), filmado em 16mm, em território do Leste Europeu, percorrendo países como a Polônia e a Rússia. O documentário mostra a passagem do verão até o rigoroso inverno, percorrendo diversas paisagens, momentos de entretenimento, espera, refeições, brincadeira entre crianças, dentre outras ações, em um grande inventário de sons e imagens de lugares que passavam por transições políticas e sociais diante o esfacelamento da União Soviética. Traços do antigo regime estão presente em todo o filme, nas redes de transporte, na arquitetura, na fila de espera para o mercado. O momento delicado é representado nesse instante de dúvida, em que a transição política é permeada de um sentimento de suspensão entre desejos de permanência e a esperança de mudança.

Embora as reformas políticas implantadas, como a *glasnost* e a *perestroika*, já estivessem operando na União Soviética, é no começo da década de 1990 que o fim do bloco comunista fica mais evidente. Como mencionado por Hobsbawm, é um período em que os olhos do mundo estavam voltados para os televisores, que por sua vez transmitiam a dissolução dos regimes comunistas nos países satélites. É o fim de uma era de poder associado à União Soviética em países como a Polônia, Tchecoslováquia, Hungria, Romênia, Bulgária e a República Democrática Alemã (1995, p. 471)

Diante o processo de transição dos poderes, *Do Leste* pensa a micropolítica dos corpos e dos lugares, das ações banais e cotidianas. No filme, são muitas as senhoras que estão representadas sentadas em suas casas e que olham para a câmera ou para algum outro lugar fora de campo, reflexivas e em silêncio. Estão ali as casas habitadas com todos os signos, objetos de pertencimento, lembranças penduradas na parede, uma estética própria que é realçada pela luz amarelada das lâmpadas de tungstênio e a granulação própria da película do filme. Não à toa, a produção de Akerman é associada pela crítica por obras que remetem ao universo da mulher, o confinamento e a opressão dos serviços domésticos.

Além do ambiente privado das casas, a cidade está presente e assistir ao documentário é ter a percepção de que não há qualquer indicação de geolocalização dos países. Não sabemos se o personagem que passa e fala próximo da câmera está dizendo palavras em polonês ou russo pois não há legendas no filme. Tal escolha reflete uma das potencialidades da obra em perceber a sequencialidade das cenas em sua totalidade, sem uma necessidade narrativa explicativa. Mais do que lugares que estão passando por significativas mudanças na macropolítica, *Do Leste* atenta-se ao sentimento comum das pessoas do porvir.

Durante o documentário, os travellings realizados dentro de um carro em movimento, revezam-se aos planos fixos frontais. Os dois modos são intercalados, repetindo o mesmo modo de filmagem, mas em cada imagem um universo cotidiano da esfera pública ou privada. Na vida privada, vê-se com frequência a presença da televisão e as pessoas que ensaiam para a câmera algum hábito, como o de passar o batom ou tomar uma xícara de chá. Nos locais públicos, a multidão, quase sempre parada ou que passa de um local ao outro, dão o tom do deslocamento não ensaiado.

No filme destacam-se duas sequências de cenas que são expressivas do comportamento das pessoas na cidade. A primeira ocorre logo no início e mostra jovens dançando a noite sob o ritmo do rock and roll. A rua cheia, antes habitada por diversas pessoas, vai aos poucos se esvaziando na dispersão lenta dos casais a caminho de casa. A festa acabou, o bonde passa e uma leve melancolia paira no ar após as festividades do rock, gênero insurgente que remete a juventude norte-americana.

Outra célebre cena principia as diversas filas, um dos temas recorrentes no filme. O travelling lateral da câmera passa perpendicularmente à neve que cai com intensidade nas ruas, tornando os carros cobertos de uma carapaça branca, comprovando o tempo da nevasca. Uma fila imensa, de pessoas vestindo grossos casacos e chapéus protegem os diferentes corpos do frio. Enquanto a câmera passa, em ritmo lento, os olhares são de curiosidade ou indiferença, como se olhassem para um espectador desconhecido. Em um determinado momento, pelos gestos e o tom da voz, sabe-se que um homem reclama, mas a câmera continua o percurso da direita para esquerda e ao lado do senhor um jovem sorri. Duas atitudes distintas em um curto espaço de tempo e que não são indiferentes no momento do registro.

A reflexão volta-se para a atitude desses dois homens de diferentes faixas etárias. Em relação a disponibilidade de filmar nos anos 1990, ainda era um recurso para poucos. Se o senhor reclama sobre a câmera intrusa, sob o aspecto ético existente na história do documentário, pode-se inferir que há uma resistência diante daquilo que acontece, seja no acontecimento ou na entrada de interferências externas até então inexistentes. Uma leitura possível coloca o senhor que reclama na preferência de um sistema que está em ruínas e não é mais possível permanecer. Já o jovem que sorri, é passível de ser interpretado como alguém com uma abertura maior, quase ingênua, mas que não se opõe ao que está sendo apresentado. Diante uma realidade em transformação, a curiosidade do que é novo ainda é maior.

Porém, com essas e outras exceções, o ar grave da espera é predominante entre as pessoas que estão na fila. A fila, quase como uma instituição involuntária, é tradicionalmente o espaço de trânsito irrelevante, mas inevitável. São formadas não por um desejo, mas pela necessidade de um fim, de pegar o ônibus, buscar o pão. Claire Atherton, montadora de Akerman, diz que os longos travellings das pessoas esperando ou andando faziam alusão a outras histórias dentro das história. Apenas após a montagem do filme que alguns aspectos foram percebido por elas, como a recorrência de certos temas. Atherton, no lançamento de *Não é um filme caseiro* leu um emocionante relato do que Akerman havia escrito sobre a instalação que se seguiria a *Do Leste*:

Ontem, hoje e amanhã, houve, haverá, há, neste exato momento, pessoas às quais a história (que nem sequer leva mais o H maiúsculo), às quais a história atingiu. Pessoas esperando, aglutinadas, para ser mortas, para apanhar ou morrer de fome, ou que andam sem saber para onde estão indo, em grupos ou sozinhas. Não há nada a fazer. é obsessivo, e eu estou obcecada. Apesar do violoncelo, apesar do cinema. Quando o filme terminou, eu disse a mim mesma: “Então, era disso que se tratava, novamente” (2015)¹

Como dito, o estar obcecada é algo recorrente quando pensa-se na produção de Akerman e na sua própria vida. De uma forma ou de outra suas obras são para a mãe, Nelly Akerman, polonesa sobrevivente a Auschwitz. Embora a mãe nunca tenha conversado sobre a experiência, é como se a filha revivesse o horror claustrofóbico e a espera dos campos de concentração, colocando nos trabalhos audiovisuais toda a subjetividade herdada pela mãe.

Alena Lodkina diz que Akerman é colocada pela crítica como uma narcisista cinematográfica de tão forte que é o vínculo das obras com a própria vida, algo quase indiscreto. A intimidade escorre e mesmo quando a cineasta ou a mãe não são referenciadas de modo direto, é como se a relação entre elas estivessem presentes em todas as imagens. Lodkina diz que ‘mesmo quando não estamos trancados em um de seus quartos, ela procura imagens distintamente pessoais, como as filas de espera em D’Est (2016).

A instalação Do Leste - na fronteira da ficção

Em 1995, Chantal realizou a instalação *Do Leste - na fronteira da ficção* (no original, D’Est - au bord de la fiction), um desdobramento do documentário realizado alguns anos antes. A primeira exibição da instalação ocorreu em colaboração do Walker Art Center, em Minneapolis, e da Galerie Jeu de Paume, em Paris. Os curadores Kathy Halbreich, Bruce Jenkins, Michael Tarantino e Catherine David, convidaram Akerman para realizar uma instalação sobre a comunidade europeia, tendo como proposta a união entre os países. Conforme Rina Carnavajal, Akerman ‘propôs um olhar para o que foi deixado de fora desta união também, e ao aumento concomitante do nacionalismo e anti-semitismo’ (2008, p. 17). O resultado foi a instalação que foi exibida inicialmente nas três salas da Galerie Jeu de Paume. Na primeira, o documentário era projetado de forma integral, ao longo de sua duração de 115 minutos. Em uma segunda sala, 24 monitores, separados em 8 trípticos, apresentavam trechos de 4 minutos do filme em loop, constituindo uma fragmentação espacial do filme.

Os movimentos dos espectadores através do espaço ecoam as passagens de pessoas dentro dos fragmentos do filme mostrados nos monitores. Os espectadores mais uma vez confrontam imagens do filme - pessoas, lugares, cadências de cores e sons - desta vez fragmentados e amplificados como pequenas narrativas novas que continuam a reforçar

¹ No original: Yesterday, today and tomorrow, there were, there will be, there are at this very moment people whom history (which no longer even has a capital H), whom history has struck down. People who are waiting there, packed together, to be killed, beaten or starved or who walk without knowing where they are going, in groups or alone. There is nothing to do. It is obsessive and I am obsessed. Despite the cello, despite cinema.

o efeito hipnotizante do filme (CARNAVAJAL, 2008, p. 16)²

Se antes o filme era exibido em sua narrativa temporal, a instalação permitiu que a fragmentação das imagens pelos monitores de televisão estivessem em consonância com a maneira de como as filmagens foram realizadas. Os travellings e os planos fixos frontais estão decupados no espaço de modo que a presença do espectador permita que ele caminhe entre os monitores, com o corpo imerso entre os televisores.

Destaca-se também que a escolha das televisões é oportuna para a instalação não apenas pelo aspecto escultórico do aparelho, mas que o próprio objeto é carregado de carga simbólica de um tempo em que o meio reinava absoluto nas tecnologias da comunicação. É ele quem aparece com frequência no documentário, ligado ou desligado, dentro dos espaços privados das casas do Leste Europeu. Liz Kotz diz que, comparados às projeções, os ‘monitores são desajeitados, mal desenhados, e um lembrete constante do elo dessa mídia com a televisão, com o mobiliário doméstico, e todos os usos industriais degradados da tecnologia do vídeo’ (2008, p. 49).

A terceira sala da instalação era composta de um único monitor de televisão que apresentava a imagem de uma rua de Moscou durante a noite. Ao lado das caixas de som, Akerman recitava em hebreu uma passagem de Êxodo, do antigo testamento da Bíblia, e, em seguida, a sinopse de seu filme. Diante a instalação, a segunda sala foi a mais comentada por ser a primeira realização em que Akerman, como cineasta, adentrava o espaço do museu. Segundo Dominique Païni, a floresta de monitores, mostrava fatos banais, desdramatizados, na qual os filmes eram como uma cidade, em que o espectador circulava pelo espaço (2008, p. 33).

Assistir *Do Leste* como documentário e caminhar pela instalação eram percepções totalmente diferentes para o espectador. No formato filme, sentia-se a duração linear quando se acompanha a mudança das estações, das celebrações do verão até o inverno. O revezamento entre o travelling lateral e os planos fixos frontais formavam uma imagem maior com o posicionamento das pequenas peças de um quebra-cabeça sobre os hábitos das pessoas e os meios cotidianos de diversão.

O espectador que caminhava pela instalação atentava-se a um mosaico de ações que ocorriam ao mesmo tempo. A sensação de simultaneidade fazia com que existisse uma necessidade do olhar em fixar-se em algo. O repouso em um dos monitores podia ser de maneira óbvia, como as cores, ou por um movimento banal dos personagens na tela. No instante em que a imagem era selecionada é que residia a potencialidade de estar presente e ver o filme fragmentado com maior atenção.

Sobre essa espacialização da imagem, os escritos de Giuliana Bruno são inspiradores quando dizem que os movimentos no espaço são passíveis de criação de emoções para os especta-

² No original: The movements of the viewers through the space echo the passages of people within the fragments of the film playing on the monitors. The viewers once again confront images from the film - people, places, cadences of color and sound - this time broken up and amplified as small, new narratives that continue to reinforce the mesmerizingly inconclusive effect of the film.

res (motion to emotion). As cartografias são vistas como uma união entre arquitetura e cinema, no qual reside a fragmentação dos filmes de Akerman:

O filme é literalmente deslocado: feito para residir em trípticos de vinte e quatro monitores de vídeo espalhados pelo espaço da galeria. O espectador da galeria está, portanto, satisfeito com o prazer espectral de entrar em um filme enquanto ela está fisicamente atravessando novamente a linguagem da montagem. Esse tipo de audiência sinaliza uma passagem entre arte, arquitetura e cinema, baseada na exposição. Como Peter Greenaway reflete: “Não é cinema uma exposição. . . ? Talvez possamos imaginar um cinema onde o público e as exposições se movam” (2007, p. 9)³

Em seu livro, Bruno relaciona a montagem/edição de imagens não apenas ao processo fílmico, mas também ao ato imaginativo do espectador quando ele caminha por determinadas instalações audiovisuais. Para ela, a ideia de memória e imaginação estão conectadas aos caminhos geográficos e foi pensada no século XVIII, quando havia a junção entre a paisagem interna da pessoa com a paisagem externa dos jardins da aristocracia.

Assim, para ela, o espaço carrega uma forma fluída, uma geografia emotiva que permite colecionar imagens e gerar lembranças. A memória interage com a experiência háptica do lugar e é nessa experiência de revisitar lugares que a jornada arquitetônica dos filmes é posicionada no lugar e no movimento. Para Bruno, a instalação é uma montagem que age no espaço físico, mas se completa no processo intuitivo e imaginativo do espectador. O caminhar, o perambular sem percurso definido, é visto como percurso de engajamento entre a arquitetura da memória.

Desse modo, pode-se constatar que a instalação de Akerman foi realizada quando ela já estava consolidada como cineasta, o que propõe, em um primeiro momento, que após a produção fílmica, a instalação é um desdobramento espacial do documentário. Nesse caso específico de *Do Leste*, o formato fílmico não é alterado em seu formato, mas potencializado com a instalação, um novo modo de pensar a espacialização além das imagens bidimensionais.

Fragmentação e espacialização da narrativa

Além de *Do Leste*, Akerman realizou uma série de instalações entre os anos 1990 e 2000, sempre considerando as potencialidades das narrativas espaciais. Um possível paralelo de como ela utiliza o espaço da instalação como estrutura narrativa e lugar de imersão, para o espectador, está presente na instalação *Verão Obsessivo* (no original, *Maniac Summer*), de 2009. O espectador que chega na sala escura, percebe que a esquerda, em um espaço que ocupa quase toda a parede, há uma projeção de cenas do cotidiano parisiense. Ali, Akerman se auto representa no vídeo, falando ao telefone, comendo dentro de casa, mas também mostra cenas externas

³ No original: The film is literally dislocated: made to reside in triptychs of twenty-four video monitor spread across the gallery space. The gallery viewer is therefore offered the spectral pleasure of entering into a film as she physically retraverses the language of montage. This kind of viewership signals a passage between art, architecture, and film, predicated on exhibition. As Peter Greenaway muses: “Isn’t cinema an exhibition. . . ? Perhaps we can imagine a cinema where both audience and exhibits move.”

de crianças brincando no parque, ruas de dia e de noite, carros, esquinas com movimentações ordinárias. Ao lado direito dessa grande tela, outros vídeos passam em um tamanho menor, como um carretel de imagens da esquerda para a direita. O que antes estava em evidência, desloca-se para a direita, de modo que o que fora reproduzido na tela maior, passa para o restante da sala, mas de forma diferente, como fragmento estilizado ou com os pixels indicativos da baixa resolução do vídeo.

A primeira parte da repetição das imagens estão divididas em três blocos, sendo uma colorida e outras duas em preto e branco. Quanto mais a imagem segue a direita, mais ela se apresenta fragmentada em um detalhe específico do mesmo vídeo. É uma disposição que pede atenção para que seja percebido as repetições, mudança de cor, fragmento do vídeo. A imagem é estilizada conforme o olhar do espectador que passa da esquerda para a direita, em movimento sutil, não óbvio. Quando o espectador se acostuma com essa disposição, Akerman quebra e mostra abaixo uma outra imagem, fragmentada em outro espaço que ainda não tinha sido habitado pelo espaço das projeções. Durante a transição da imagem grande para os seus fragmentos menores é que ocorre uma separação do ritmo anterior, como se ali houvesse o instante não esperado. Mourão diz que as imagens contém indicativos da data e hora do vídeo, o timecode, que lembram os registros das câmeras de vigilância. Para ela, ‘assim como nas sociedades da paranoia e do controle tudo é suspeito antes que se prove o contrário, há aqui a sensação de que algo está prestes a acontecer, como se uma bomba-relógio estivesse ligada.’ (2019)

É importante salientar a quebra do ritmo da instalação *Verão Obsessivo* pois para Akerman as instalações nascem aos poucos, pois não são possíveis de serem pensadas de antemão. No caso do *Verão Obsessivo*, as imagens estão primeiramente em seu formato inicial, em grande escala, para depois menor, em seguida em preto e branco e estilizada com os pixels saltando a tela, até que o fragmento monocromático se torne finalmente uma outra imagem, um outro lugar, distante da imagem seminal. A instalação audiovisual *Verão Obsessivo* é como janelas simultânea de um tempo em que a cineasta, no intuito de gravar a tudo e a todos naquela atmosfera, transporta os espectadores para o espaço-tempo de imagens fragmentadas e suspensas no tempo.

São quatorze anos que distanciam a realização da instalação *Do Leste - na fronteira da ficção*, de 1995 para *Verão Obsessivo*, de 2009. Nesse período, muitas obras foram feitas pelas cineasta, porém alguns pontos de intersecção habitam e permitem aproximações entre as obras. Embora tenham formatos diferentes, uma é realizada com televisores, outra com projeções, permanecem os mesmos interesses, como a espacialização do cotidiano, forma de registro pessoal e que busca representar aspectos de sua vida com diferentes intensidades. É como se ao visualizarmos as imagens de Chantal, estivesse presente para o espectador a mensagem de que foram necessário vivência, conhecimento de um mundo interior em suspensão e a observação de uma realidade externa para se tomar posse. O audiovisual, como meio para se fazer representar de modo íntimo e se apropriar do entorno.

Do Leste, em seu formato documentário e instalativo, precisa ser percebida com tempo e com

o espaço, que potencializa as narrativas criadas para quem vê. A possibilidade do espectador perambular, deixar-se vaguear pelas imagens e pelos sons, é das experiências significativas do audiovisual fora das telas bidimensionais. O rigor estético, a repetição constante, seja da temática, seja pelos enquadramentos, possibilita ver e sentir, dentro do que Bruno diz com a movimentação dos corpos que ativam memórias e emoções. Akerman dizia que queria que os espectadores sentissem a passagem do tempo em seus filmes. Os filmes como obras para sentir a duração, a repetição, a percepção e representação da sua vida no olhar dos espectadores.

Referência

ATHERTON, Claire. *Tribute to Chantal Akerman by Claire Atherton* [online]. Sense of cinema. December, 2015. [viewed 20 February 2019]. Available from: <http://sensesofcinema.com/2015/chantal-akerman/chantal-akerman-claire-atherton/>

BARROS, Manoel de. *O livro das ignorãças*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

BRUNO, Giuliana. *Public intimacy: architecture and the visual arts*. Cambridge: The MIT Press, 2007.

CARNAVAJAL, Rina. Visions in Passing: From the East (D'Est). In: SULTAN, Terrian. *Chantal Akerman: Moving Through Time and Space*. Houston: Blaffer Gallery, The Art Museum of the University of Houston, 2008.

HOBBSAWM, Eric J. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914 - 1991*. Tradução Marclos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KOTZ, Liz. Videoprojeção: O espaço entre telas. In: MACIEL, Katia (Org.) *Cinema Sim*. São Paulo: Itaú Cultural, 2009. p. 48-63.

LODKINA, Alena. *Chantal Akerman and the Possibility of Intimacy in Film* [online]. 4:3. October, 2016. [viewed 10 February 2019]. Available from: <https://fourthreefilm.com/about/>

MOURÃO, Patrícia. Chantal Akerman, o que resta do tempo expandido [online]. *Revista Zum*. January, 2019 [viewed 3 March 2019]. Available from: <https://revistazum.com.br/exposicoes/chantal-tempo-expandido/>

PAINI, Dominique. Reflexões sobre o "cinema exposto. In: MACIEL, Katia. *Cinema Sim*. São Paulo: Itaú Cultural, 2009. p. 26-35.