

O DIÁRIO COMO DISPOSITIVO E O EFEITO DO EU NO CINEMA: AKERMAN E PERLOV

DIARY AS DEVICE AND THE ROLE OF SELF IN FILMMAKING: AKERMAN E PERLOV

Roberta Oliveira Veiga*

Carla Apolinário Italiano**

RESUMO:

Nesse artigo, nos interessa entender o que está em jogo quando, no cinema, a dimensão autobiográfica se modula em um filme-diário. É possível pensar a forma “diário” como um dispositivo que garante certas especificidades para a escrita de si no cinema? O que caracteriza esse dispositivo de modo a circunscrever um método de filmagem e de instituição do eu? Pensar o diário como dispositivo nos permite delimitar certas estratégias de filmagem, através das quais a subjetividade é construída em sua forma de aproximação e relação com o mundo e com a alteridade. Para testar essa hipótese, e inferir a potência política e histórica que essa prática pode alcançar, trabalhamos com os cineastas David Perlov (Diário 1973-1983) e Chantal Akerman (Là-Bas).

PALAVRAS-CHAVE: Cinema Diário; Chantal Akerman; David Perlov

ABSTRACT:

We investigate here what is at stake when the autobiographical dimension takes the shape of a diary, or of a diary film. Is it possible to think of the form “diary” as a device that ensures some specificities for self-writing in cinema? What are the characteristics of this device such that it can delineate a method of filming and constitute the self? To think the diary as a device allows us to delimitate a certain cinematographic methodology and filming strategies by means of which subjectivity is constructed as a form of approaching and being related to reality and alterity. To test this hypothesis, as well

* Professora adjunta do Departamento de Comunicação Social na FAFICH-UFMG e no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFMG. Doutora em Comunicação Social. Editora da Revista Devires (FAFICH-UFMG). Pesquisadora do grupo Poéticas da Experiência. BELO HORIZONTE, Brasil. roveigadevolta@gmail.com

** Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFMG. Produtora do Forumdoc.bh (Festival de filme documentário e etnográfico). BELO HORIZONTE, Brasil. carlitaliano@gmail.com

as to suggest the political and historical potentiality of this practice, we look into filmmakers David Perlov (Diary 1973-1983) and Chantal Akerman (Là-Bas).

KEYWORDS: Diary film; Chantal Akerman; David Perlov

O AUTOBIOGRÁFICO: DA LITERATURA PARA O CINEMA

A ideia da escrita de si no cinema é bem diversificada, porém remete a obras não ficcionais, práticas documentais e/ou ensaísticas que se caracterizam pela referencialidade do *eu* que, assim como na literatura confessional, se constitui ao mesmo tempo como o enunciador e enunciado. O documentário autobiográfico “adota uma posta em cena da própria trajetória de vida ou de fragmentos desta na qual o sujeito narrador em princípio coincide com o sujeito narrado” (LABBÉ, 2011, p. 66). Trata-se de uma formulação para o cinema da premissa da autobiografia conforme elaborada por Philippe Lejeune (2008), na qual autor (cineasta), narrador e personagem coincidem. A ancoragem na experiência faz com que os gêneros confessionais evoquem o valor da verdade, expresso por Lejeune através da noção de “pacto autobiográfico”, no qual o leitor crê na realidade do *eu* e do mundo vivido construído num espaço e tempo delimitados.

Se na literatura autobiográfica o *eu* é forjado no relato de sua vivência, no cinema tal ato se complica na medida em que observação e relato coincidem: o cineasta (aquele que escreve) captura com a câmera os momentos vividos. A câmera é tanto aquela que observa o mundo do sujeito, participando dele, como aquela por onde o sujeito relata seu mundo, construindo o mesmo. De um lado, essa característica não parece um problema, ao contrário, o caráter indicial da câmara - permitir a inscrição verdadeira, o aqui e agora compartilhado entre máquina e sujeito - assevera o contrato de verdade. Por outro lado, a inserção da câmera na vida do sujeito modifica o mundo filmado constituindo, ela mesma, uma ação nesse mundo: uma cena e um ato cinematográfico. Além disso, a coincidência entre quem filma (cineasta) e quem é filmado (personagem) faz com que a presença da câmera seja de alguma forma sentida. Para se mostrar como personagem de sua própria história, o cineasta precisa usar de artifícios através dos quais o aparato se insinua. Não só os reflexos em que a imagem da câmera aparece junto com quem filma, ou a opacidade das aparições que intentam esconder o aparato, mas também os arquivos (fotos, filmes caseiros), em sua diferença de registro, deflagram a dimensão artificial, portanto ficcional do cinema. Obviamente a crítica literária não nega a dimensão ficcional da forma autobiográfica no texto (o estilo, o encadeamento

narrativo, a recriação da memória). Como disse Paul De Man em oposição a Lejeune, essa forma instaura uma duplicidade - um sujeito informe, que precisa de um *eu*; e a máscara criada que o desfigura - que faz da escrita um “vazio deformado”, entre o *eu* e a máscara (DE MAN apud CATELLI, 2007, p. 227). Em ambos os domínios, está em jogo o caráter representacional da linguagem que é sempre criação. Se no cinema essa operação parece complexa é porque o aparato que introduz a indicialidade, e com ela a referencialidade incontestada, é o mesmo que denuncia a dimensão representacional, por tanto ficcional, da escrita de si.

É como se o cinema confessional criasse um movimento metalinguístico no qual a linguagem se autodenuncia como construção. O ceticismo de Lejeune - e também de Bruss (1980)¹ - quanto à possibilidade do cinema unir, a um só tempo, o subjetivo e o realista faz sentido uma vez que o artifício não pode ser totalmente escamoteado quando se trata da coincidência entre cineasta e personagem. Ocorre que o antecampo - espaço do aparato (o cineasta e a máquina) contrário à cena - é elidido quando o sujeito vira a câmara pra si, ou se posiciona frente a uma superfície especular e se auto-registra no ato de filmar. Trata-se da *mise-en-abyme* constituinte do cinema de escrita de si fiel à homonímia. Ainda que saibamos que o recurso ao *off*, aos arquivos, à montagem permite ao autor-cineasta construir uma narrativa ordenada de sua vida passada, a questão persiste quando o gesto autobiográfico se converte na forma de um diário em filme.

O diário mantém a premissa da autobiografia, porém se configura em grande medida por obedecer a uma cronologia diária e se ater ao momento vivido, no qual o passado é o mais próximo. Se a autobiografia abarca o romanesco ao recuperar as memórias em um tecido de relações causais, dando lugar principalmente ao extraordinário, o diário se atém ao comezinho, ao lugar qualquer dos afazeres comuns com seus espaços vazios e seus tempos mortos, fazendo do grande feito não uma reviravolta, mas parte integrante do fluxo cotidiano.

Essas qualificações do autobiográfico nos permitem pensar a “forma” diário no cinema como um mecanismo que, ao dispor regras, determina o modo de aproximação do *eu* com o mundo filmado, sendo o primeiro deles o fato desse mundo ser instituído na experiência do próprio *eu* que o constitui e que nele se constitui. À maneira de um dispositivo, esse mecanismo delimita a ação cinematográfica, tal qual um método de controle protocolar que o cineasta domina e segue a risca, e ao mesmo tempo pode instituir um *eu* que escapa ao controle: singular, indeterminado, e aberto à alteridade².

“Para dizer: eis um dispositivo, procuro quais foram os elementos que intervieram em uma racionalidade, em uma organização...” (FOUCAULT, 1979, p. 246), e, sobre esse controle racional, o autor nos lembra: “lá onde há poder há resistência” (1998, p. 91).

Por que então falar em “dispositivo no cinema”, e não em gênero, em estrutura, em significações? O dispositivo não é algo dado, mas algo que é produzido em relação “a”, que tem uma força centrípeta que é seu mecanismo próprio, mas também uma força centrífuga que o abre para a invenção e a mudança. Não é um modelo, mas um arranjo contingencial que permite a inventividade no método sem se desfazer de um núcleo, uma propriedade conceitual... (VEIGA, 2008, p. 86).

Para testar a hipótese do dispositivo diário como um mecanismo que determina certa metodologia de filmagem, trabalharemos com os cineastas David Perlov e Chantal Akerman focando nos filmes *Diário 1973-1983* (1983), de Perlov, e *Là-Bas* (2006), de Akerman. O objetivo é apontar, através de uma leitura da obra desses cineastas, o efeito do *eu* e sua potência estética, política e histórica.

O DISPOSITIVO DIÁRIO

A partir da discussão até aqui, quatro características se destacam na delimitação do diário enquanto gênero. Moduladas para o cinema, elas podem ser articuladas como linhas de força que constituem o dispositivo diário e testadas como guias de análise dos filmes.

Como já dito, o diário comporta uma *dimensão retrospectiva* (1), porém abarca um espectro bem menor de tempo que a autobiografia (no sentido do romance autobiográfico). O relato em forma de notas é guiado pelo fluxo cotidiano, assentando-se nas reminiscências do dia e não na busca objetiva por memórias como peças de uma história passada que se almeja reconstruir. Na escrita, há sempre uma defasagem entre o vivido e o texto que o relata, no cinema só há diário se a câmera estiver ligada e, uma vez ligada, vivido e relatado se fazem um só. É claro que essa “cola” entre vida e filme se modifica no processo de montagem, inclusive com a inserção de trilhas, narração em *off* e outros recursos. Porém a transformação dos diários filmados, anotações em imagens, em “filmes-diários”, um todo organizado (JAMES, 2013, p. 185), só é possível na medida em que houve o registro de um aqui e agora. No cinema, o passado recente do diário escrito só pode ser o presente vivido e filmado, e a ideia de um passado remoto só se dá pelas memórias que eventualmente surgem nas imagens-notas. Se em trabalhos como *Walden - diaries, notes and sketches* (1969), de Jonas Mekas, ou o próprio *Diário de*

Perlov uma sensação de passado remoto se encarna na obra, é devido à materialidade da imagem, seu processamento técnico, e do espaço temporal que a montagem dá a ver entre as imagens-notas, os diários filmados, e o filme-diário finalizado.

É fácil depreender daí o *compasso do calendário* (2) como condição para o diário, que no cinema pode ser método tanto para filmagem quanto para montagem. “Escrever um diário íntimo é colocar-se momentaneamente sob a proteção dos dias comuns, colocar a escrita sob essa proteção, e é também proteger-se da escrita, submetendo-a à regularidade feliz que nos comprometemos a não ameaçar” (BLANCHOT, 2005, p. 270). Segundo Blanchot, o diarista se apega às datas como se pudesse frear o fluxo cotidiano, tornar palpável e traduzível algo que se esvai. O diário é um caderno de notas que se estrutura inteiramente por alguma forma de marcação das datas. Pode-se relatar fatos sem relação, eventos desconexos, que haverá sempre um inventário dos dias, o respeito ao calendário, instituindo um sistema. No cinema, o cineasta anota com a câmera, e as imagens e sons que capta diariamente são essas notas, o diário filmado. Para que o “diariamente” se torne também o eixo que liga as imagens (o próprio filme-diário), ele precisa pontuar de alguma maneira a passagem do tempo, seja pela mudança na clareza (a noite para o dia, e vice-versa), pela troca súbita de lugares e eventos - como faz, por exemplo, Mekas, em *Walden* -, pela repetição de cenas comuns do dia-a-dia, ou pelas referências do som direto. Há outras formas de marcação do calendário que não ocorrem na gênese da imagem, mas na montagem: o uso de recursos de texto ou voz que trazem a marcação do tempo (voz *off*, cartelas, legendas). Mesmo que a datação seja inserida em momento posterior ao ato de filmagem, o compromisso com o calendário é um guia na construção do filme.

Tanto a inscrição no presente quanto o compromisso com o calendário coadunam automaticamente no *espaço cotidiano* (3), mais um traço distintivo marcante do diário que o afasta da autobiografia, do memorial, e das cartas. Abrigo do “diário” em seu sentido corrente, o cotidiano se opõe aos grandes feitos e a uma ordem narrativa, é um nível no qual nos instalamos automaticamente, feito de repetições e insignificâncias contínuas, por isso inapreensível e escorregadio. Como diz Blanchot, o cotidiano é o que nunca vemos a primeira vista, mas sempre vemos de novo (1987, p. 14). Ele é por si só precário e, por isso, o dispositivo diário ao se aproximar do mundo o encontra pelas lacunas e repetições, construindo um *eu* já de saída fissurado, incompleto. O diário se outorga o direito de alguma organização do mundo vivido, desde que no solo escapável

do cotidiano. Esse direito é o que lhe confere um mecanismo e lhe impede de girar no vazio do dia a dia em que nada acontece. Isso porque o diarista, no cinema ou não, quer preservar o dia, tirá-lo do silêncio, reter algo daquilo que não se dá a ser retido, interessar-se pela insignificância e “fazer da vida toda um bloco sólido” (BLANCHOT, 2005, p. 274). Mas no diário ele fracassa sempre, pois cai na ilusão de que salvará algo já perdido: os dias se vão e continuarão indo. Apesar de parecerem eternizados pelo registro na película, na fita magnética, eles nunca serão inteiros como um bloco, mas esfiapados e alterados pela escritura que os transformarão em cinemas, grafemas, fonemas. Trata-se do logro e do *pathos* do diarista viver para anotar com a câmera, e fazer desse aparato uma extensão de seus olhos e sua mão. Tudo ou nada pode ser filmado, e a câmera passa a ser uma forma de se instalar nesse difícil lugar da superficialidade para dizer com Blanchot “eis um dia preenchido” (2005, p. 274). Esse fardo da câmera que precisa registrar os dias está de uma forma presente na filmografia de Jonas Mekas, que anuncia no início de *Walden* seu lema “vivo, logo filmo”, e de outra forma na de Perlov, ambos considerados pioneiros do cinema diário com obras que abrangem décadas de suas vidas.

O espaço cotidiano é, também, o do privado, onde o autor enfrenta o seu íntimo. “O diário está ligado à estranha convicção de que podemos nos observar e que devemos nos conhecer”, diz Blanchot (2005, p. 275). O autor confere a essa especificidade do diário se instalar no íntimo sua forte relação com a sinceridade. Ali instalado, ele se apraz de poder ter os pés no chão e prescindir das reviravoltas, fazendo da superficialidade da vida ordinária sua matéria. Nesse sentido, qualquer gesto mitômico do autor seria como mentir pra si mesmo. Menos fictício e mais ficcional, o diário é como um fio-terra que permite ao autor o descompromisso com a causalidade narrativa e o compromisso com a realidade mais próxima do dia a dia. Esse fio-terra é a *dimensão referencial* (4), já mencionada acima. Na literatura, para Lejeune (2008), o *eu* é um ser existente, e tal comprovação se dá principalmente pela informação extratextual. No cinema diário, a presença do cineasta em cena já basta. Mesmo que ele esteja atrás da câmera, no antecampo, esse é subsumido e se torna o próprio campo (ele é o *eu* que “fala” e de quem se fala). Esse *eu* se constitui naquilo que olha: partes recolhidas dos seus dias. O olhar é seu diário, ele está ali capturando o mundo cotidiano, mesmo que o cineasta apareça na frente da câmera, na imagem, ou obliquamente, nos reflexos, ou através de sua voz que pode ser intra ou extra-diegética. Nesse sentido, essa quarta linha de força do diário, que diz de uma certa posição do *eu* no filme, se desdobra em dois outros

guias analíticos: o antecampo e a metalinguagem - que, como vimos, é a inscrição e deflagração do artifício no espaço representacional.

PERLOV E O PESO DA CÂMARA

Maio, 1973. Eu compro uma câmera. Quero começar a filmar por conta própria e para mim mesmo. O cinema profissional já não me atrai mais. Em busca de algo diferente, me aproximo do dia a dia. Acima de tudo, anonimato. É preciso um tempo para aprender a fazê-lo. É com esse enunciado de notável clareza que David Perlov apresenta as bases de sua proposta no início de *Diário*. Uma série de desejos são explicitados com sua narração: o interesse por filmar de modo autônomo, desprovido tanto do aparato técnico profissional quanto de uma exibição em larga escala; a aproximação ao homem “comum” através da condição de anonimato; o impulso pela reinvenção que se concretizará em um olhar cada vez mais voltado para o que lhe é mais próximo, o seu cotidiano e o de sua família.

A trajetória que culminou nesse momento foi marcada por diversos percalços. Perlov é considerado hoje um dos pioneiros do cinema moderno e do filme documentário israelenses, ainda que sua filmografia caminhasse na contracorrente do cinema realizado à época, em um embate constante com as instituições de fomento governamentais. O investimento no diário apresentou-se não só como escolha estética, mas como uma das poucas saídas para continuar filmando, manter-se em atividade quando os projetos que lhe eram oferecidos eram escassos e de curta duração. *Diário* se concretizou a partir do confinamento que o fez se retrair no alto de um arranha-céu em Tel Aviv, característica de seu curso profissional solitário, evocando, talvez, o isolamento necessário à manutenção de um diário escrito. O diário funcionou para o realizador como um modo de se ater à concretude do dia a dia na tentativa de contornar a depressão, uma “âncora que raspa o fundo do cotidiano e se agarra às asperezas da vaidade” (BLANCHOT, 2005, p. 273).

Obviamente a biografia de Perlov é indissociável de seu diário. Sua impressionante história pessoal teve início no Brasil: nascido no Rio de Janeiro, em 1930, descendente de imigrantes judeus da antiga Palestina. Filho de um pai mágico itinerante, e uma mãe iletrada, passou a infância em Belo Horizonte acompanhado do irmão, da mãe, e de Dona Guiomar, espécie de mãe de criação descendente de escravos. Mudou-se ainda criança para São Paulo, onde começou os estudos em pintura e conheceu Mira,

sua esposa e companheira ao longo da vida. De lá partiu para Paris e, após alguns anos, para Israel, onde nasceram suas filhas gêmeas, Yael e Naomi. Só retornou ao país de nascença após mais de duas décadas com a filmagem de *Diário*.

Foi com suas obras assumidamente autobiográficas, entre o diário e o ensaio, que ele consolidou sua estilística singular de trabalho. Além de *Diário* figuram aqui *Diário revisitado 1990-1999* (2001), desdobramento da empreitada diarística com o uso do vídeo, e *Minhas imagens 1952-2002* (2003), filme dedicado ao acervo fotográfico do cineasta finalizado no ano de seu falecimento.

Para ele, a condição de exílio funcionou ao mesmo tempo como força coerciva e impulso criativo para a escrita diarística. O exílio não é tomado aqui em sua condição “tradicional” uma vez que não houve uma demanda impositiva para que Perlov e Mira se mudassem para o recém consolidado estado de Israel ao final dos anos 1950. Mas ainda que o deslocamento não tenha sido forçado permanece sua postura metafórica, o *pathos* de uma condição em que “adiante da fronteira entre ‘nós’ e os ‘outros’ está o perigoso território do não-pertencer” (SAID, 2003, p. 49). O realizador incorpora o lugar do estrangeiro imprimindo a seus filmes o distanciamento crítico dos que não compactuam, daquele que se permite ver com outros olhos. Com isso questiona os rumos do cinema de seu país, as decisões políticas dos estadistas israelenses, o abismo de classes que enraiza a sociedade brasileira. E a situação de exílio está diretamente ligada ao mecanismo da escrita diarística como modo de se conferir sentido à experiência vivida: “cada dia anotado é um dia preservado”, nos diz Blanchot; dessa forma “protegemo-nos do esquecimento e do desespero de não ter nada a dizer” (2005, p. 273). Assim, o confinamento antes imposto é incorporado como o início de uma nova liberdade, caráter duplo do dispositivo diário.

Diário é sua obra de maior magnitude e onde suas inquietudes estão mais evidentes. O filme divide-se em seis partes independentes e de aproximadamente uma hora cada. Os capítulos obedecem uma ordenação cronológica por meio de cartelas que indicam locais, datas e eventos, remetendo ao calendário como regra primeira à escrita do diário. Eventos próprios ao dia a dia, como cenas de suas filhas na passagem para a vida adulta, encontros com amigos e viagens às cidades do passado são aliados a um desejo explícito de filmar pessoas desconhecidas, olhar através da janela, captar as leves movimentações do cotidiano. Seus filmes estão sob um “estado de busca permanente” (GUTIERREZ, 2011) no qual certa sensibilidade de viés poético está intimamente

associada a um apurado rigor formal. A composição dos planos obedece a um formalismo que remete às forças coercivas a que ele está submetido, sendo a figura da janela - um quadro dentro do quadro - a principal delas.

As escolhas por trás de cada plano evidenciam aquilo que é conscientemente excluído do quadro. Em diversos momentos o filme assume um ponto de vista que acessa somente uma parcela do campo de visão. Como na imagem que introduz as filhas de Perlov: elas estão ao fundo, em um quadro onde os cômodos do apartamento operam como molduras que separam o realizador (e a câmera como a extensão de seu corpo) de quem se pretende focar. Fica claro que a inserção dessas molduras é intencional e reforça tanto o que se deseja colocar em evidência quanto o sujeito dessa operação, em um jogo constante entre revelar e ocultar.

O filme está enraizado no cotidiano, sob sua proteção. Ele lida com as duas categorias fundamentais de estruturação de um diário: por um lado seu potencial de formulação de si; por outro, a multiplicação de temporalidades do relato. Como foi dito, no cinema diário a inscrição do *eu* está ligada à sua dimensão referencial, remetendo à homonímia que referenda o pacto autobiográfico. Em *Diário*, a formulação de um *eu* (sempre incompleto, lacunar) se baseia em um olhar que explicita a intenção metodológica de sua feitura, como sublinha a narração de Perlov quando sua filha Yael o convida para jantar: *Sei que agora preciso escolher entre tomar a sopa e filmar a sopa*. A metalinguagem em sua filmografia encontra em *Diário* seu ponto máximo de elaboração, referendando o caráter de construção de todo o cinema autobiográfico.

Já a dimensão retrospectiva no diário é assinalada pela multiplicação de camadas temporais. O presente da filmagem é retrabalhado na montagem de modo a continuar evocando um tempo presente, e a narração descreve as imagens como se as visse pela primeira vez. Mas o presente, ao ser impresso em película, e posteriormente montado, transforma-se já em passado, sinalizando um futuro que é o devir, a própria obra. O desejo de controlar a passagem incontornável do tempo circunda essa trajetória de deslocamentos, em um movimento de autoconhecimento que diz respeito à notação de memórias pessoais, muitas delas dolorosas, na afirmação de uma existência em meio a contextos históricos que insistem em apontar o contrário. E ao mesmo tempo em que suas vivências não perdem o caráter íntimo, transformam-se em sintomas, dialogam com a memória coletiva de povos e países.

Reconhecer o potencial do cinema diário enquanto dispositivo é fundamental para refletir sobre a “dobra” do diário sobre a vida. Assim como os eventos de uma vida em particular se transformam no núcleo de um diário, o filme interfere nessa vida em andamento, a qual o diarista passa a incorporar o papel do “filmador”; sempre empunhando uma câmera, como uma máscara, cujo peso é também aquele do distanciamento do que (e de quem) se deseja estar próximo. Assim, é no intervalo entre o sujeito e a máscara que a autobiografia se cria. A percepção de que é preciso escolher entre tomar a sopa e filmá-la é crucial para se entender o fardo que envolve a decisão ética em jogo nessa proposta. É o diário enquanto dispositivo que impõe a imprescindibilidade do filmar, em uma postura que não cria uma hierarquia entre os feitos extraordinários de uma vida e os eventos banais do dia a dia.

A resistência do dispositivo diário está na atenção ao cotidiano, ao insignificante, na insistência em permanecer um “não-gênero”. Nesse contexto é preciso combater e desmontar os discursos hegemônicos que ditam as formas de viver e criar obedecendo à dúbia condição de sentir-se estrangeiro em um país construído por estrangeiros. A comunidade esboçada em filme por Perlov é entrecortada pelos ideais de pertença derivados do ser judeu, brasileiro e israelense, mas que culmina na atenção à família como “seu povo primeiro” (FELDMAN, 2011). Subjaz em *Diário* uma inflexão ensaística evidente em seu projeto duplo, ao mesmo tempo descritivo e reflexivo. O caráter descritivo está nas raízes documentais desse diário e sua necessidade de engajamento às coisas do mundo, enquanto a dimensão reflexiva reside no questionamento acerca de si. Essa proposta ensaística abarca o *eu* e o *outro* em um olhar direcionado para o exterior, mas profundamente ligado a uma interrogação sobre sua subjetividade (RENOV, 1992, p. 219). Assim como no gesto de encarar os moradores de *Em Jerusalém* (1963), ou os frequentadores de um mesmo café em *Minhas imagens*, Perlov empreende uma espécie de “autobiografia como biografia do outro” (FELDMAN, 2011, p. 33) colocando em diálogo os espaços público e íntimo por meio de uma imbricada relação entre voz, imagem e memória. Para o cineasta, mais do que a filmagem de seu dia a dia, a transformação do diário em dispositivo amarra, como no ensaio para Montaigne, “a medida do ponto de vista” e “a medida das coisas” (apud RENOV, 1992, p. 219), em uma postura sociopolítica na qual é necessário reinventar-se sem perder de vista a incompletude de um *eu* que é ao mesmo tempo individual e coletivo.

A DIARIEDADE EM AKERMAN, *NOTHING HAPPENS*...

Grande parte da filmografia de Chantal Akerman é atravessada por uma das linhas de força que claramente constitui o dispositivo diário: a valorização do cotidiano como via de elaboração do *eu*. Mesmo em seus filmes mais ficcionais, como o clássico *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, de 1975, a atenção aos afazeres corriqueiros e a duração “quase real” dos mesmos constitui matéria e forma cinematográfica. Ivone Margulies (1996) intitulou seu livro dedicado à obra da cineasta *Nothing Happens*, pra dizer de um hiper-realismo cotidiano que se manifesta tanto na duração das ações anódinas como na abstração das mesmas pelo excesso. Em *Jeanne Dielman* as mesmas tarefas domésticas são repetidas tantas vezes que a protagonista Jeanne (Delphine Seyrig) se assemelha a um autômato; em *Je tu il elle* (1976), assistimos Chantal (protagonista e diretora) comer açúcar de um saco durante um longo tempo; em *Toute une nuit* (1982) nenhuma narrativa se concretiza por completo e o que vemos são encontros amorosos de diversos casais na passagem de uma noite para o dia; e ainda no curta *La chambre* (1972) uma panorâmica da diretora deitada na cama comendo uma maçã é tudo que temos. O apego à banalidade, ao “nada acontece”, aproxima a obra de Akerman do diário, não enquanto gênero, mas como um dispositivo de relação com o mundo vivido, através do qual o olhar se volta à “diariedade” e à intimidade que nela se implica.

Se o diário, historicamente, fora um lugar de fala da mulher que, encerrada no domínio doméstico, tinha na escrita de si, trancada a sete chaves, uma forma de constituição do *eu*, Akerman parece levar tal função moral e política ao limite. A cineasta rearranja essa geografia da intimidade ao trabalhar *ad nauseam* os espaços de confinamento e seus limites, e tornar a clausura feminina não só um tema, mas uma escolha formal. Akerman parece desmontar o gênero e reconfigurá-lo como um novo dispositivo: o controle sobre a mulher, que submeteu sua escrita à esfera íntima, se inverte na medida em que a cineasta usa o controle cinematográfico para expor publicamente esse lugar feminino e desfuncionalizar a funcionalidade e a disciplinarização da mulher no confinamento doméstico. Isso se dá tanto no conteúdo banal de seus filmes quanto nos recursos expressivos: os enquadramentos fixos e prolongados, a meia distância da câmera, a implosão da narrativa em prol da atenção e duração nos gestos ordinários.

Nora Catelli (2007, p. 49) vai reafirmar o confinamento como locus privilegiado para a produção do diário íntimo feminino, e é no confinamento que Akerman se instala (o

quarto, o apartamento, a cozinha, o espaço doméstico em geral). Mesmo quando filma outros ambientes, seja um hotel em *Hotel Monterrey* (1972) ou Nova York em *News from home* (1977), se a personagem não está mais presa, é a câmera (aqui o lugar do autor-cineasta) que continua sempre enclausurada observando do mesmo ponto e da mesma altura, lançando um olhar para fora que, em seu rigor, produz grades no mundo. Mesmo nos filmes mais documentais, que a princípio tratam do “outro”, Akerman mantém uma escrita de si. Sem procurar conectar os fatos num gesto autobiográfico clássico, mas movida por espasmos de uma busca de si, a cineasta faz das indagações ligadas à sua descendência judia, à relação com a mãe, à história de seus pais no campo de concentração, um mecanismo que impulsiona esteticamente sua obra. Em *D'est* (1993), ela vai a Polônia e vira a câmera para as pessoas nas ruas e nas casas buscando compor no presente a ambiência do lugar onde seus pais viveram até a Segunda Guerra Mundial. Em *News From Home*, um filme epistolar, ela observa Nova York de longe enquanto lê em *off* as cartas da mãe que reclama repetidamente sua ausência.

Em *Là-Bas*, durante praticamente todo o filme, Akerman está confinada dentro de um apartamento em Tel Aviv com a câmara dirigida para a janela por onde filma outros prédios, poucas vezes a rua, outras janelas, e pessoas na varanda, das quais não vemos bem o rosto, apenas alguns movimentos. Logo se percebe que aquela que narra em primeira pessoa é a personagem que está ali, habitando aquele exíguo espaço, do qual, além da janela que dá pra fora, vemos muito pouco: o abajur, uma mesa de centro, uma cadeira, as persianas, parte da sala. Ouvimos sua voz *off* comentar pequenas ocorrências do dia a dia e relatar suas memórias, mas não a vemos. Ela aparece fugaz e opacamente apenas três vezes: o corpo num reflexo do vidro, de costas ao longe olhando mar (uma das poucas cenas fora do apartamento), e os cabelos escuros quando se inclina na janela. Uma personagem que se esconde atrás de seu próprio olhar que também se esgueira ao se dirigir sempre para os mesmos pontos e nunca chegar perto do que olha.

Os pequenos acontecimentos e as memórias da narradora não se conectam em uma trama com início meio e fim, e assim sobram dias como fragmentos que se arrastam. O enquadramento primordial - criado pelo confinamento e pelo modo de visibilidade sempre o mesmo - mistura duração e repetição, como uma *diariedade* condensada. Se quase nada acontece na imagem, os eventos diários verbalizados por Chantal, como notas em um caderno, são insignificantes e fazem referência a um quase presente que dura todo o filme: *Me deitei e dormi; Saí às 7 da manhã. Eu não tinha mais cigarros;*

Telefonei para minha mãe e disse a ela que ia bem; Ouço um avião que passa; Comi o arroz, a água do arroz e as cenouras... Mesmo quando não há uma referência explícita a um passado recente, a extensão do presente pela ordinariedade e repetição traz a sensação de calendário, dos dias que passam. *Enfim, a maior parte do tempo eu fico aqui, no apartamento e como as provisões da proprietária.* É através da expressão esparsa desses acontecimentos fracos, que não almejam nenhum fato incomum, que o espectador infere colando aqui e ali que Chantal está num apartamento que não é dela, que esta ali para escrever, pois não só é possível ouvir o barulho das teclas, como a narradora menciona algumas vezes suas anotações que sumiram.

Se o cotidiano é um fluxo que se esvai, Akerman através do confinamento - dado não só pela permanência do aparato no apartamento, mas pela geometria limitada do espaço e pelas longas tomadas - se liga a um aqui e agora que dura e parece permitir o fio-terra com o mais próximo, imediato e íntimo. Porém a intimidade própria à rotina é sempre obtusa, inalcançável. Chantal não se mostra, não adentra os espaços mais íntimos da casa, e está muito sóbria em relação a tudo. Parece ainda distante, deslocada naquele habitáculo, incapaz de lidar com o imediato, o contato externo, a situação política difícil de Israel, e com as tarefas diárias³. Ao dizer de seu fracasso em comprar o pão, ela resume: *Grosso modo não sei como viver. Nem como ir a algum lugar. Quando pego um ônibus, também é em estado de heroísmo.* Por outro lado, esse fio-terra que ao mesmo tempo a prega e desprega das ações rotineiras, que podem ser tanto lidar com o copo que quebrou quanto com a bomba que explode na esquina, a torna próxima de si mesmo. *Agora fiquei com o hábito de olhar pela janela. Eu olho e me volto pra dentro de mim mesma.* Reter o fluxo cotidiano é procurar ensimesmar-se, diria Blanchot. É entre a prisão e o deslocamento, que as angústias e as lembranças dolorosas e esperançosas da infância e da família surgem, irrigando esse presente contínuo do cotidiano de histórias distantes dali e de outras temporalidades.

De dentro do apartamento, Chantal olha pela janela e não pode penetrar naquelas vidas que, de longe, são apenas imagens a lhe devolverem o olhar e, junto com ele, a luz que vem de fora escurecer o interior. Por outro lado, o olhar lançado pra fora, e que para ela retorna, também não a habita por inteiro. Se há distanciamento e neutralidade ao olhar as outras janelas e as pessoas que lá aparecem, há neutralidade e distância também no apartamento, e naquela cidade, que a ela não pertence. Esse rebatimento interior-exterior reflete o próprio efeito do *eu* que só pode se esgueirar por entre essas

minúcias repetidas, aos pedaços. É por meio dessa dicção diaresca, que o tecido esfiapado e plural da memória pode se instalar: o suicídio da tia, a dor da mãe, a névoa do Holocausto, a esperança de Israel.

O duplo rebatimento do olhar através da janela, que retorna para dentro onde pouco se vê, e o ato de se olhar outras janelas, que são outros enquadramentos que podem se exibir numa vertigem sem fim, são figuras de *mise-en-abyme*. Por ela, nunca se chega ao interior da imagem, não há um núcleo originário, nem fundo. Também nunca se chega ao exterior, não há nada fora do processo. É como se o jogo imagético da cineasta ecoasse a voz da narradora e vice-versa. Num gesto de metalinguagem, ela diz que perdeu algo de si, *sua relação com o cotidiano*. É por isso que, também do ponto de vista formal, mesmo em seu exílio, tudo que a inscreve numa realidade, numa referencialidade, que ordenaria sua vida no fluxo cotidiano, está comprometido por um sentimento de deslocamento e deriva. Logo de início a narradora diz: *Eu flutuo. Às vezes afundo, mas não completamente. Algo, um detalhe, me faz retornar à superfície, onde volto a flutuar. Me sinto tão desconecta que não consigo sequer ter uma casa com pão, manteiga, café, leite, papel higiênico*. Não é por acaso que suas memórias remetem frequentemente a passagens, travessias, viagens: a mãe que voltou ao México, a prima que vai para Paris, o pai que iria de barco à Palestina, as idas ao mar do Norte, na Bélgica. Ela está fora de lugar, entre várias línguas e entre várias identidades.

Como repetição do processo, a *mise-en-abyme* é a metáfora do próprio diário, que se inicia de novo a cada dia, e ainda no cinema ela é a metáfora da reprodução técnica que ao se expor expõe o mecanismo do aparato numa metalinguagem. Diário e cinema encontram na obra de Akerman sua semelhança: a reprodução. Assumir a reprodução técnica como a cineasta faz é colocar a cena a distancia e se deslocar dela, escapando da dicotomia sujeito-objeto e permitindo que a imagem - em sua duração e repetição - seja ausência de sujeito e mundo (ISHAGHPOUR, 1986, p. 260). É essa neutralidade presente no diário de Akerman que dissolve a autobiografia tal qual pensada por Lejeune e a aproxima da impossibilidade do *eu* pré-existente da qual nos fala De Man (CATELLI, 2007, p. 226).

UMA BREVE COMPARAÇÃO

Ambos, Perlov e Akerman, estão em Tel Aviv. É o exílio que lhes permite criar um dispositivo cuja principal linha de força é a inscrição do aparato cinematográfico no cotidiano como máquina de anotar os dias em imagens e sons: o diário. Porém, o modo

de confinamento no exílio de um não é o mesmo do outro. Perlov vai morar em Tel Aviv em 1958 por uma opção de vida, e torna essa vida política ao empunhar a câmera diariamente com objetivo de se aproximar daquela comunidade e de si mesmo, transformando suas imagens-notas, os diários filmados, em uma grande obra, um filme diário. Akerman vai para Tel Aviv no início dos anos 2000 para fazer talvez um documentário político, e acaba por se exilar num apartamento e fazer um filme diário, no qual muito pouco da história conflituosa de Israel se faz clara, porém surge como sintoma entre pequenos acontecimentos, ressignificada pelo passado longínquo que volta frágil por uma via doméstica. O diário de Perlov funciona como dispositivo na medida em que passa a fazer parte de seu cotidiano constituindo a obra de uma vida. O diário de Akerman funciona como dispositivo pela força de algumas de suas funções. Não pela incorporação do aparato em sua ação diária para transformar a vida numa obra, mas como a necessidade do aparato para elaborar-se, na “diariedade” e colocar a vida em obra.

Se Perlov confronta Tel Aviv, Akerman esvazia a paisagem politicamente carregada do lugar ao esvaziá-la de afetos. Como que em busca de uma vida alternativa imaginária para a família judia, ela vai atrás do contraponto do Holocausto, porém se encerra no cotidiano mais banal assombrada por esse fantasma, que retorna em forma de fiapos de memórias. Se para Perlov o diário é de saída uma escolha política que, como tal, precisa passar pelo pessoal, para Akerman a dimensão política parece estar ali onde o diário, ao voltar-se para o pessoal, a negaria.

Sujeitos errantes, eles veem no território estrangeiro, no exílio, o fio-terra, a ligação com o concreto, uma força impulsionadora para criação que dispara o dispositivo diário. Um dispositivo que, em ambos, cria uma ambiência fílmica extremamente formal, com enquadramentos rigorosos, geométricos. Contudo, Perlov usa a câmera como forma de contato com as pessoas, um olhar que recebe os olhares de volta. Seu confinamento é menos o espaço, do que o compromisso de estar sempre com a câmera (durante dez anos de diário) e suportar seu peso mesmo quando após um acidente mal consegue aprumar o corpo. Num tripé na sala, a câmera também pesa para Akerman, porém o peso é de confinar-se espacialmente com ela e de torna-la um anteparo que a faz se esconder por traz do olhar para distanciar-se das pessoas e daquele mundo ainda em guerra que de alguma forma fazem parte de sua história. Por isso a cineasta elide o antecampo, sua cena é o próprio dia a dia e a câmera que, assim como ela própria, não faz contato com nada, é apenas presença constituinte desse dia a dia. Se isso é

uma característica do diário, fazer da câmera parte do cotidiano e do cineasta personagem, Perlov também está na cena com câmera e tudo. Mas, em vários momentos de devolução dos olhares e de palavras dos outros personagens que compõe seu diário, o antecampo se faz sentir num gesto bem afeito ao documentário, e assim ele institui uma cena que a ele se opõe.

O dispositivo que confina Perlov, o homem com a câmera, o diarista do cinema, ao mesmo tempo o liberta do *eu* instituído ao compô-lo com outros e com camadas temporais que a montagem vem somar. O dispositivo que confina Akerman no apartamento em Tel Aviv, na duração lenta dos dias, também a liberta de um *eu* instituído, mas para um *eu* que está sempre em instituir-se, em processo, na deriva do olhar, nas passagens das memórias. Akerman se agarra ao cotidiano e encontra múltiplos *eus*, Perlov se agarra ao cotidiano e encontra múltiplos outros. Contudo, os *eus* do primeiro são também outros, e os outros do segundo são também *eus*. Ambos parecem entender que o íntimo, espaço próprio do cotidiano, é uma via privilegiada para compreender a história não em sua totalidade, mas como sintoma (CATELLI, 2007, p. 9). Como bem queria Paul De Man, no gesto autobiográfico de Perlov e Akerman, em *Diário e Là-bas*, não há um *eu* anterior ou interior, há um efeito de *eu* descentrado que o próprio dispositivo instaura.

REFERÊNCIAS

- BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BLANCHOT, Maurice; HANSON, Susan. Everyday Speech. *Yale French Studies*, n. 73, 1987, p. 12-20.
- BRUSS, Elizabeth W. Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film. *Autobiography - essays theoretical and critical*. OLNEY, J. (org). New Jersey: Princeton University Press, 1980.
- CATELLI, Nora. *En la era de la intimidad - El espacio autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- DE MAN, Paul. Autobiografia como Des-figuração. *Sopro*. Florianópolis, n. 71, 2012.
- FELDMAN, Ilana (org). *David Perlov: epifanias do cotidiano*. São Paulo: Centro da Cultura Judaica, 2011.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. MACHADO, Roberto (org). Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- _____. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.
- GUTIÉRREZ, Gregorio Martín. David Perlov e a vigília do cotidiano. *David Perlov: epifanias do cotidiano*. FELDMAN, Ilana; MOURÃO, Patrícia (orgs.). São Paulo: Centro da Cultura Judaica, 2011.

ISHAGHPOUR, Youssef. *Cinema contemporaine: de coté du miroir*. Paris: Éditions de la Difference, 1986.

JAMES, David E. Diário em filme/Filme-diário: prática e produto em *Walden*, de Jonas Mekas. **Jonas Mekas**. MOURÃO, Patrícia (org.). São Paulo: CCBB, USP, 2013, p. 165-205.

LABBÉ, Paola L. Ecografías del “Yo”: documental autobiográfico y estrategias de (auto)representación de la subjetividad. *Comunicación y Medios*, n. 24, Instituto de la Comunicación e Imagen-Universidad de Chile, 2011, p. 60-80.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MARGULIES, Ivone. *Nothing Happens. Chantal Akerman’s Hyperrealist Everyday*. Durhan: Duke University Press, 1996.

RENOV, Michael. *Lost, Lost, Lost: Mekas as essayist. To Free the Cinema - Jonas Mekas and the NY Underground*, JAMES, David E. (org). Princeton: Princeton University Press, 1992, p. 215-239.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

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, 2012, p. 207-212.

VEIGA, Roberta. Quantos enquadramentos cabem no enquadramento de uma janela? *Devires: Cinema e Humanidades*, v.7, n.1, FAFICH-UFMG, 2010, p. 68-93.

VEIGA, Roberta. *A estética do confinamento: o dispositivo no cinema contemporâneo*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: FAFICH-UFMG, 2008.

NOTAS

1. Trata-se de E.W.Bruss autora do ensaio “Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film”, que se opõe fortemente a existência da autobiografia no cinema, citada também por LABBÉ (2011, p. 67).
2. Há, pelo menos, cinco atributos que resumem e definem a natureza do dispositivo para Foucault: (1) sua composição maquínica, ou seja: a ideia de que se trata de uma tecnologia; (2) sua dimensão prescritiva, no sentido em que tal tecnologia ao proceder uma disposição de forças num mecanismo específico ordena e determina relações, comportamentos e subjetividades; (3) seu aspecto estratégico, ou seja: as forças são racionalmente organizadas para um fim; (4) sua dupla face, isto é, ao mesmo tempo em que tal tecnologia controla e determina, ela também cria o descontrole, a resistência, a invenção; por fim, (5) sua natureza conformadora e contingencial, ou seja: o dispositivo gera formas que se dão numa configuração espaço-temporal específica (VEIGA, 2008, p. 82).
3. Interessante notar o contraponto aqui com a rotina doméstica em *Jeanne Dielman*, que ao contrário da própria Chantal em *Là-Bas*, executava sem cessar e com extrema eficácia as atividades diárias se assemelhando a um autômato (cf, VEIGA, 2012).

Artigo recebido: 30.06.2015

Artigo aceito: 28.11.2015