
DESLOCAMENTOS NA PAISAGEM: melancolia nos filmes de Chantal Akerman e Jonas Mekas

DISPLACEMENTS IN THE LANDSCAPE: melancholy in the films of Chantal Akerman and Jonas Mekas

LARISSA VELOSO ASSUNÇÃO

Universidade Federal de Pernambuco

Resumo: Este artigo tem como objetivo discorrer sobre a relação com a paisagem urbana nos filmes de Chantal Akerman e Jonas Mekas. Para isso, pretendemos retomar algumas discussões teóricas em torno do espaço fílmico a partir de autores como Giuliana Bruno (2018), por exemplo. Interessa-nos refletir sobre a dimensão espacial do cinema, concebendo a paisagem fílmica não apenas como cenário ou pano de fundo das ações, mas como elemento central das narrativas de tais cineastas. Seus filmes se constituem a partir dos deslocamentos pelo espaço, num trânsito errante que revela uma dimensão melancólica desse percurso, em que ambos os cineastas, cada um a sua maneira, anunciam uma espécie de ausência de pertencimento, uma sensação constante de ser estrangeiro. O artigo, portanto, busca mobilizar algumas discussões teóricas sobre o espaço no cinema na análise dos filmes de Akerman e Mekas, mais especificamente nas obras *News from home* (Akerman, 1977), *Lost, Lost, Lost* (Mekas, 1976) e *Walden: Diaries, Notes and Sketches* (Mekas, 1968).

Palavras-chave: cinema; espaço; paisagem; deslocamento; cidade.

Abstract: This article aims to discuss the relationship with the urban landscape in the films of Chantal Akerman and Jonas Mekas. For this, we intend to resume some theoretical discussions around the filmic space from authors such as Giuliana Bruno (2018), for example. We are interested in reflecting on the spatial dimension of cinema, conceiving the film landscape not only as a scenario or background for actions, but as a central element of the narratives of such filmmakers. Their films are based on displacements through space, in an errant transit that reveals a melancholy dimension of this journey, in which both filmmakers, each in their own way, announce a kind of absence of belonging, a constant feeling of being a foreigner. The article, therefore, seeks to mobilize some theoretical discussions about space in cinema in the analysis of Akerman and Mekas' films, more specifically in the works *News from home* (Akerman, 1977), *Lost, Lost, Lost* (Mekas, 1976) and *Walden: Diaries, Notes and Sketches* (Mekas, 1968).

Keywords: cinema; space; landscape; displacement; city.

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo o estudo da relação com a paisagem nos filmes de Chantal Akerman e Jonas Mekas. Este último é um cineasta lituano considerado expoente do cinema experimental¹. Nascido em 1922 em Semeniskiai, uma pequena vila no nordeste da Lituânia, Mekas se vê obrigado a fugir de seu país natal por conta da perseguição nazista aos judeus. Em 1949, ele e o irmão chegam aos Estados Unidos, mais especificamente à comunidade de imigrantes do Brooklyn, em Nova York. Assim que chegam, eles adquirem uma câmera Bolex 16mm, com a qual Mekas passa a registrar toda sorte de pequenos eventos, reuniões da comunidade, paisagens, ruas, cenas domésticas. Chantal Akerman, cineasta belga, também é considerada um dos grandes nomes do cinema experimental. Sua mãe, Natalia Akerman, era polonesa. Sobrevivente do Holocausto, em cujos campos de concentração os avós de Chantal foram mortos, Natalia sai da Polônia em meio à ocupação nazista e se exila na Bélgica, onde Chantal nascera. Ambos os cineastas, guardadas suas especificidades e diferenças, possuem obras cuja relação com o espaço é central. Interessa, aqui, nos debruçar sobre alguns desses filmes e discorrer a respeito da melancolia e do não pertencimento que esses filmes evocam a partir de suas paisagens.

As premissas deste artigo partem das considerações de Giuliana Bruno (2018) sobre o espaço no cinema. O percurso pelas paisagens, a dinâmica do caminhar, a fragmentação do olhar - tudo que é intrínseco ao se deslocar por um conjunto arquitetônico também é reivindicado como próprio da espectralidade do cinema. Menos do que espectadores estáticos, a autora fala de um caráter viajante em todos aqueles que assistem a filmes. Ora, não percorremos de fato as ruas escuras de uma cidade num filme *noir*? Não sentimos a vastidão de um deserto como se nós mesmos estivéssemos ali, do outro lado da tela? Não guardamos conosco lembranças de cidades que nunca visitamos, mas com as quais temos tanta familiaridade?

¹ Para mais aprofundamento, ver catálogo do CCBB intitulado *Jonas Mekas*, todo dedicado ao cineasta, em especial o texto *O filme-diário* (p. 131-142), transcrição da palestra realizada por ele a respeito do lançamento de seu filme *Reminiscências de uma viagem à Lituânia* (1972).

Bruno (2018) pensa o espaço como prática, ou seja, concebe-o enquanto instância atravessada culturalmente por valores, ideais, emoções. E é justamente tal palavra que dá título a seu livro: *Atlas of emotion*. Ela nos diz que o próprio termo *emotion*, etimologicamente, carrega em si a palavra movimento, *motion*. Há, portanto, a compreensão de que tanto a emoção tem um caráter espacial, quanto o movimento pelo espaço é atravessado por emoções: “Apresentarei como premissa principal do atlas que o movimento, de fato, produz emoção e que, correlativamente, a emoção contém um movimento” (BRUNO, 2018, p. 23, tradução nossa).

A autora pontua que o termo grego que dá origem à palavra cinema, *kinema*, compreende a ideia tanto de emoção quanto de movimento. Por isso a reivindicação de uma vivência espacial aos espectadores do cinema, contraposta à ideia de uma imobilidade do corpo que por vezes se coloca como inerente à espetatorialidade fílmica. Ao contrário do voyeur, “o espectador é antes um voyageur, um passageiro que atravessa um terreno háptico, emotivo” (BRUNO, 2018, p. 31, tradução nossa). A autora acrescenta, ainda, como já nas primeiras teorias do cinema, a exemplo do ensaio de Eisenstein sobre a montagem, o cinema fora concebido como tendo uma dimensão arquitetônica. Eisenstein usa a palavra *caminho* para falar da experiência de quem assiste a um filme. “O filme herda a possibilidade de uma viagem espetatorial do campo arquitetônico, pois a pessoa que perambula por um edifício ou local também absorve e conecta os espaços visuais” (BRUNO, 2018, p. 78, tradução nossa).

A exemplo daquele que passeia por conjuntos arquitetônicos dispostos no espaço, o espectador do filme, segundo Eisenstein, experimenta uma oscilação entre a imobilidade física e, ao mesmo tempo, uma mobilidade tátil do olhar no percurso pelas imagens dispostas na tela. A tela, portanto, funciona como elemento que une, através da montagem, pontos de vistas separados no espaço-tempo, trazidos em conjunto pelo filme. “A palavra caminho não é usada por acaso. Atualmente, é o caminho imaginário seguido pelo olho e as várias percepções de um objeto que dependem de como ele aparece ao olho” (EISENSTEIN apud BRUNO, 2018, p. 78, tradução nossa).

Bruno (2018) também se refere ao cinema como tendo uma dimensão háptica. Ela retoma a própria etimologia grega da palavra, que significa a capacidade de algo de “entrar em contato com” (p. 356). O háptico se relaciona “à cinestesia, ou à capacidade de nossos corpos de sentir seu próprio movimento no espaço. (...) Tomo o háptico como o principal agente na mobilização do espaço” (BRUNO, 2018, p. 22, tradução nossa). Assim, para ela, os espaços da casa e da cidade, no cinema, se apresentam para além de meros cenários e se constituem, por vezes, como marcas de determinados gêneros fílmicos. É o caso, por exemplo, da casa como espaço por excelência dos melodramas.

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

Assim, ao citar o melodrama² como exemplo de um gênero associado a uma espacialidade própria, Bruno (2018) reivindica para o cinema seu caráter espacial. Embora haja filmes vinculados a esses gêneros que promovem rupturas com tais convenções. É o caso de cineastas como Wim Wenders³, pois ainda que recupere mais explicitamente um gênero específico, o *road movie*, não se simplesmente trata de atualizar suas convenções. Ao contrário, seus personagens se distanciam dos modos enérgicos e celebrativos da estrada como fazem a dupla de *Easy Rider* (Sem Destino, 1969), filme de Dennis Hopper⁴, por exemplo, e se aproximam de uma dinâmica mais desencantada e lenta no atravessamento da paisagem: “com Wenders, (...) o road movie se torna resolutamente pequeno, menor” (COHAN; HARK, 1997, p. 34). É

² O melodrama cinematográfico é um gênero marcado pelo exagero, pela presença de uma trama familiar e cotidiana, com personagens heróis e vilões, em que a moralidade se faz presente de alguma forma. Há também um tom marcado pela afetação e pelo excesso, em que a trilha sonora dramática tem papel importante, por exemplo.

³ Wim Wenders (1945-atual), cineasta alemão, considerado um dos expoentes do chamado Novo Cinema Alemão. Sua filmografia vai desde documentários a obras ficcionais, atualizando e reinventando gêneros bastante conhecidos como o *road movie*, por exemplo. Entre seus filmes mais conhecidos estão *Alice nas cidades* (1974) e *Paris, Texas* (1984).

⁴ Dennis Hopper (1936-2010) foi um cineasta estadunidense, mais conhecido por seu filme *Easy Rider* (1969), considerado um dos grandes nomes do *road movie* e um expoente cinematográfico da contracultura norte-americana.

possível relacionar esse comentário ao modo como Chantal Akerman e Jonas Mekas apresentam as ruas, cidades e paisagens. A Nova York de seus filmes deixa de ser aquela do imaginário mais imediato de uma “cidade global” e se torna “pequena, menor”, no sentido de um percurso que é marcado pelo afeto, pela dor, pelo detalhe cotidiano. Os cineastas registram a cidade nova iorquina a partir do olhar estrangeiro, marcado por um tom melancólico do percurso urbano.

Tendo essas questões em vista, este artigo busca discorrer sobre o deslocamento pela cidade no cinema de Chantal Akerman e Jonas Mekas, com foco nos filmes *News from home* (Notícias de Casa, 1976), de Akerman; *Lost, Lost, Lost* (1976) e *Walden: Diaries, Notes and Sketches* (Diários, Notas e Esboços 1968), de Mekas. Em *News from home*, Akerman transita pelas ruas de Nova York registrando as paisagens enquanto, na narração, lê as cartas que sua mãe lhe enviara durante sua estadia na cidade. Em *Lost, Lost, Lost*, Mekas reúne uma série de registros feitos em Nova York ao longo de vários anos, desde sua chegada à cidade, em 1949, ao ano em que o filme é concluído, 1976. Em *Walden*, há uma espécie de diário fílmico, em que Mekas também reúne filmagens de tempos diversos, tanto de cenas domésticas e interiores, quanto de cidades e paisagens. Em todos esses filmes, há uma centralidade da temática do deslocamento, da viagem e da deambulação pela paisagem⁵. Não se trata apenas do deslocar-se por um espaço dado, mas da construção mesma de uma espacialidade a partir dessa deriva por lugares aos quais eles não sentem pertencer.

2 O DESLOCAMENTO E A AUSÊNCIA DE PERTENCIMENTO

“Eu não sinto que pertenço... Estou apenas desconectada... De praticamente tudo”, é o que diz Chantal Akerman em seu filme *Là-Bas* (2006). Essa frase parece carregar consigo todo distanciamento que Akerman tem com a possibilidade de pertencimento, seja a pertença a sua casa natal, a seu país de origem, a sua identidade judaica. Ainda que nem sempre ela profira tão explicitamente comentários sobre essa

⁵ A figura do *flanêur*, aquele que passeia e deriva sozinho pela cidade, deve muito à obra do poeta francês Charles Baudelaire (1821-1867), sobre o qual Walter Benjamin (1892-1940), posteriormente, se debruçará. É nesse contexto que o termo “flanar” se origina, designando essa relação deambulatória pela cidade. Maria Rita Kehl (2010), em artigo sobre a melancolia urbana em Baudelaire e Walter Benjamin, fala sobre a melancolia com o espaço urbano a partir da modernidade, indicando uma ausência de pertencimento no percurso do *flanêur* pela cidade.

ausência de conexão com o mundo, está lá, em suas paisagens, no seu trânsito errante. “Eu sou uma pessoa deslocada, a caminho de casa. À procura do meu lar, repassando pedaços do passado, procurando por algum vestígio reconhecível do meu passado”, Jonas Mekas nos diz em seu filme *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (Reminiscências de uma viagem à Lituânia, 1972). Também na obra de Mekas essa atmosfera melancólica se faz presente, revelando em diversos momentos a sensação de não pertencimento.

Os dois cineastas são de origem judaica, ainda que essa também seja uma espécie de identificação escorregadia, pelo modo como eles inserem tal questão transversalmente, nunca como um tema à parte. No filme *Là-Bas*, por exemplo, Akerman se encontra em Israel. Essa ida ao país, contudo, não oferece a Akerman o conforto de uma pertença, ela não reclama para si o vínculo com aquele lugar. Ao contrário, diz se sentir desconectada de tudo.

Nos filmes de Mekas, a questão judaica também não surge como tema principal, embora atravesse de alguma forma suas imagens e narrações. De origem lituana, Mekas se exila de seu país por conta do nazismo e vai morar nos Estados Unidos. Lá, começa a registrar sua vida com uma Bolex 16mm. Tais imagens se dão justamente no trânsito, no ir de um lugar a outro. Em seu filme *Walden: Diários, Notas e Esboços* (1969), o próprio título evoca o caráter de notas que esses registros possuem, bem como faz menção à obra de Henry David Thoreau em suas deambulações e derivas pelas paisagens.

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

Esse caráter fragmentado de notas, em que não há uma preocupação com a sequência linear e encadeada dos fatos, também se dá na obra de Akerman. Uma espécie de memória reinventada através do cinema, em que a filmagem revela muito

mais do que a simples representação documental dos espaços, mas a sua criação mesma.

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

Uma existência que se dá no deslocamento, no caminhar. Existência anunciada no modo como Mekas, por exemplo, narra o caráter errante de sua vivência, falando de si como um Ulisses⁶.

Oh, cante, Ulisses. Cante as suas viagens. Conte onde você esteve. Conte o que você viu. E conte a história de um homem que nunca quis deixar o seu lar. Que era feliz e vivia entre as pessoas que conhecia e falava a sua língua. Cante como ele foi jogado no mundo (*Lost, Lost, Lost*, 1976).

Ou, para Akerman, anunciada em suas constantes viagens, assim como no desejo, como Mekas, de contar onde esteve, o que viu, filmar tudo aquilo que lhe afeta. “Rostos, esquinas de ruas, carros e ônibus, estações e planícies (...). Os dias e as noites, a chuva e o vento (...). E tudo isso se transformando calmamente, ao longo da viagem, os rostos e as paisagens” (AKERMAN, 1991, p. 62).

Para pensar a aparição das paisagens nesses filmes, podemos retomar as discussões de Jean-Luc Nancy sobre o termo, em que o autor parte da própria grafia da palavra e de suas variações na língua francesa, como as noções de país, camponês/camponesa e paisagem - *pays, paysan, paysage*. Enquanto a concepção de país, por exemplo, diz respeito ao “espaço de uma terra considerada a partir de um determinado canto ou ângulo, um canto delimitado por alguma característica natural ou cultural” (NANCY, 2005, p. 51, tradução nossa), o termo paisagem é de mais difícil definição, visto que “começa com uma noção, no entanto, vaga ou confusa, de distanciamento e de perda de visão” (NANCY, 2005, p. 53, tradução nossa). Se figuras como a do jardim, país ou terra operam na consciência de um domínio, de uma relação com o espaço que pode estar ligada a um sentimento de pertença - “meu país”, “uma porção de terra” -, a paisagem não é possível de ser delimitada. Nos filmes de Akerman

⁶ Personagem mitológico grego presente na *Odisseia*, de Homero. A obra narra a longa viagem de Ulisses de volta a Ítaca após a Guerra de Troia.

e Mekas, assim, a paisagem se constitui enquanto essa abertura e ausência de pertencimento.

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

Há, nas deambulações de tais cineastas, essa espécie de “infinito distanciamento”. O percurso pela cidade é imbuído de melancolia. O que nos faz recorrer às considerações de Gumbrecht (2014) sobre o conceito de *Stimmung*. De difícil definição, ele traduz o termo como atmosfera ou ambiência. O autor advoga por uma análise das obras, na área das Humanidades, que não tenha como objetivo apenas decifrar seu conteúdo, na busca por um significado, mas que atente para a forma pela qual tal conteúdo é construído, por sob que atmosferas ele é tecido.

É de tal forma, por assim dizer, que Denilson Lopes (2012) analisa as paisagens cinematográficas em seu livro *No coração do mundo*. Nele, o autor reflete sobre os espaços no cinema e os modos pelos quais os personagens se deslocam por tal espacialidade. Atento a considerações sobre a estética fílmica sem deixar de tecer comentários sobre questões ligadas a território, globalização e pós-colonialismo, por exemplo, o autor discute sobre filmes que apresentam personagens vivenciando uma espécie de incompatibilidade com o mundo. São errâncias e trajetórias que tensionam a todo momento a dinâmica entre pertencer e não pertencer, entre desejar estar no lugar e ao mesmo tempo a permanência de um impulso errático. É essa centralidade do deslocamento que também se faz presente no cinema de Akerman e Mekas.

Nos filmes aqui em questão, há uma relação intrínseca entre os registros da paisagem e certo tom melancólico. A respeito da relação entre paisagem e melancolia⁷, Jacky Bowring (2016) comenta a propensão da paisagem a estados de

⁷ A melancolia é um conceito que carrega multiplicidades. No prefácio de *Luto e melancolia*, de Sigmund Freud, Maria Rita Kehl (2011) apresenta toda uma história anterior à concepção freudiana e psicanalítica do termo. Ela nos diz que mesmo na Antiguidade clássica, com Aristóteles, já se discutiam sobre o que seria o humor melancólico. Desse período até a psicanálise, a melancolia adquiriu outros contornos, ora valorizada e ligada à criação artística, ora repudiada enquanto doença ou fraqueza espiritual, como no período medieval. Em Freud, a melancolia é vista como uma face adoecida do processo de luto, como quando o autor diz que “em muitas pessoas se observa em lugar do luto uma melancolia, o que nos leva a suspeitar nelas uma disposição patológica” (FREUD, 2011, p. 30). Se em alguns momentos ela recebe contornos clínicos, como na psicanálise freudiana, há autores que usam o termo enquanto categoria estética. Laura Marks (2002) se distancia da concepção de Freud sobre a melancolia, por exemplo, entendida enquanto “doença da alma” e, ao contrário, enxerga na melancolia uma dimensão estética.

contemplação. A autora a concebe como *locus* propício a um posicionamento melancólico.

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

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

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

Nesse sentido, a figura do *flâneur*, na obra de Baudelaire, para Benjamin, encarnaria esse viés melancólico mais próximo da concepção de melancolia como ligada a um desajuste com as normas sociais, por exemplo. “O *flâneur* é como um outsider, pois não consegue viver plenamente comunalizado às exigências mercantilistas que passam a vigorar nas relações sociais” (BIONDILLO, 2014, p. 58). É também a partir disso que Kehl (2010) fala de uma melancolia que se dá no percurso pela cidade, numa experiência urbana que é a da modernidade - o *flâneur* não pertence à multidão, há uma sensação de não pertença em suas errâncias.

A matéria da melancolia, em Baudelaire, é a relação com o espaço público da cidade, marcado pela perda do pertencimento a formas comunitárias de convívio que a modernidade destruiu (KEHL, 2010, p. 3-4).

Não se trata, como ela justifica, de fetichizar o sofrimento, mas de reconhecer no estado melancólico não uma anormalidade psíquica a ser superada, mas um modo - estético - de experienciar o mundo e as imagens. Outro autor que discorre sobre o conceito é o filósofo italiano Giorgio Agamben (2007), em seu livro *Estâncias*, no qual o autor resgata uma espécie de percurso ontológico da melancolia na cultura ocidental e pontua que há sempre, nela, uma ambiguidade, um caráter duplo. Como quando ele diz que “a melancolia não seria tanto a reação regressiva diante da perda do objeto de amor, quanto a capacidade fantasmática de fazer aparecer como perdido um objeto inapreensível” (AGAMBEN, 2007, p. 45).

Como Kehl (2010) coloca a respeito da melancolia benjaminiana e baudelairiana, a melancolia surge como sentimento em relação a uma desconexão ou falta de pertencimento com o contexto urbano. Guardadas as devidas particularidades da figura do *flâneur* para esses autores, por exemplo, marcada pelo recente crescimento das cidades e pelo início da modernidade, também em Chantal Akerman e em Jonas Mekas a melancolia se faz presente não como emoção em si, mas como decorrente de uma relação com a paisagem que revela uma constante falta, uma lacuna de pertença.

3 A TRISTE E DISTANTE NOVA YORK

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

Uma triste e distante Nova York surge nesses filmes. Trata-se de uma ambiência criada no modo mesmo de filmar a cidade, na maneira pela qual os sons ou narrações se dão e, além disso, em como se dá a relação entre estas duas instâncias: o som e a imagem. Se, como Gumbrecht (2014) pontua, a atmosfera - o *Stimmung* - de uma obra faz parte de uma dimensão sensível que nos toca, quase que fisicamente, é preciso olharmos os modos pelos quais essa materialidade se dá. Sobre o caráter material das imagens cinematográficas, Mariana Cunha (2018) fala a respeito de uma contemplação que “não está puramente relacionada a uma contemplação estética, mas a uma atenção à corporeidade das imagens, à materialidade do cinema, apreendida a partir da conjugação entre a duração e o enquadramento” (CUNHA, 2018.p. 105). Nesse sentido, a materialidade seria percebida, entre outras coisas, pelo modo mesmo que o

registro cinematográfico opera seu tempo e a sua imagem, em que esses aspectos formais e técnicos engendrariam uma capacidade da imagem de nos tocar.

Em *Notícias de casa* (1976), Chantal Akerman transita pelas ruas de Nova York e registra espaços como estações de metrô e pessoas em passagem enquanto a ouvimos narrar as cartas que sua mãe a enviava no período de sua estadia na cidade estadunidense. Vemos o contínuo trânsito de pessoas a passar, a esperar a chegada do metrô, ou ainda as luzes em neon dos estabelecimentos e dos faróis que surgem à medida que a noite chega. Há, nessas paisagens, aliadas ao tom das mensagens maternas, uma espécie de deslocamento. Como se Akerman, sendo estrangeira na cidade, não conseguisse estabelecer nenhuma relação de pertença com o espaço. E se na imagem prevalecem os espaços de passagem, transitórios, fugazes, a leitura das cartas é marcada pelo afeto de sua mãe, que em quase todas as cartas pede à filha que continue escrevendo, que conte de sua vida na grande cidade.

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

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

A opção cinematográfica é pela ausência de relações. Não há com quem partilhar o fazer um filme. Como personagem, Akerman se esconde do próprio olhar que agencia. Antítese da biografia audiovisual, aquele que faz e fala não aparece na imagem. Matéria corporal que convoca a presença da personagem, a voz é contrastada com o olhar que se dirige para fora, mas também não se relaciona com ninguém na imagem (VEIGA, 2010, p. 75).

Em entrevista ao filme *I don't belong anywhere* (Marianne Lambert, 2015), Akerman revelou que tivera a ideia do filme *Notícias de casa* enquanto sobrevoava por Nova York segurando em mãos alguma carta de sua mãe. Pensou no contraste entre aqueles pequenos relatos, marcados por um sentimento de proximidade, e aquela cidade enorme. A voz que lê as mensagens afetivas da mãe ao falar dos pequenos acontecimentos do dia, ao mostrar o constante desejo de que a filha escreva, juntamente com as paisagens urbanas filmadas trazem certa sensação melancólica do percurso de Akerman por essa cidade estranha, distante.

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

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

Também em Jonas Mekas a cidade de Nova York surge enquanto paisagem central. Em *Lost, Lost, Lost* (1976), Mekas aglutina um conjunto de filmagens feitas por

diversos anos, desde sua chegada à cidade com o irmão, em 1949, até o ano de 1976. Aqui, a cidade nova iorquina também é percorrida como paisagem estrangeira e distanciada. Há outro tipo de relação e vivência - Mekas é de fato um exilado, não está lá por escolha. Nesse filme, também a narração promove o encontro com o ambiente físico. Seu sotaque marca constantemente o deslocamento de sua identidade, e é a partir de sua fala que ele vai tecendo comentários sobre o que viu, o que registrou com a câmera, o que sentiu ao filmar as imagens que passam. É novamente a voz que promove um tipo de inscrição subjetiva daquele que filma. Mekas surge em algumas das imagens com mais frequência, ao contrário de Akerman; ainda assim, é na banda sonora que essa dupla presença e ausência acontece. Se na leitura das cartas Akerman se deslocava ao falar em primeira pessoa através das palavras de sua mãe, Mekas, ao contrário, fala de si mesmo. Tal enunciação, contudo, está sempre se deslocando. Constantemente ele demonstra o sentimento de urgência de falar por um “nós”: nós, os países pequenos; nós, os imigrantes; nós, que buscamos o caminho de volta a casa.

Além disso, a paisagem urbana, em seus filmes, não são um registro de um “real” documentado, mas uma cidade constantemente atravessada por essas presenças/ausências dos realizadores e pelo modo com que eles revelam a melancolia desse percurso. O único momento em que vemos Akerman é numa breve aparição no reflexo do metrô. Mas sua ausência na imagem se contrasta com a constante presença da cineasta na narração, a partir da leitura das cartas. Já Mekas aparece mais vezes, seja pela filmagem do ponto de vista de alguém próximo a ele, seja pelo auto registro. Sua presença também se faz na narração, com um tom por vezes melancólico daquele que fala num tempo já outro que não mais aquele das imagens. Assim, tanto para Akerman como para Mekas, a banda sonora é modulada a partir de uma presença - o registro de suas vozes - e de uma ausência. Seja pelos silêncios, seja pelas frases que ficam por dizer, encobertas pelos ruídos da cidade. O espaço urbano, portanto, se revela a partir dessas presenças/ausências que são tecidas nos filmes.

Retomando as considerações de Bowring (2016), “no contexto de paisagens de melancolia, há uma palpabilidade do espaço emocional” (BOWRING, 2016, p. 31, tradução nossa). Aqui, faz-se uma conexão possível entre o comentário de Bowring e a concepção de Giuliana Bruno (2018) sobre o caráter geográfico das emoções. É

possível dizer que tanto Akerman quanto Mekas são conscientes dessa relação e, sobretudo, que fundam suas obras justamente a partir desse entendimento a respeito da dimensão espacial das emoções.

Nos próprios títulos dos filmes isso se evidencia: *Notícias de casa e Lost, Lost, Lost*. Ao enunciar a casa como espaço longínquo e inacessível não apenas como lugar físico no mundo, mas como própria ausência de lar no sentido mais íntimo do termo, Akerman constitui uma obra a partir de seu distanciamento deste lugar. Da casa, nada além de fragmentos dispersos, notícias, relatos. Em Mekas, também se trata de um distanciamento da casa, fato que o coloca diante da cidade de Nova York na condição daquele que se vê perdido - *lost*. A falta de orientação que o título evoca - e a repetição incessante desse sentimento: não apenas perdido, mas perdido, perdido, perdido -, revela uma emoção que é fundamentalmente geográfica.

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



Figura 1 – Cenas do filme *Lost, Lost, Lost* (Jonas Mekas, 1976).

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



Figura 2 – Cenas do filme *Notícias de casa* (Chantal Akerman, 1976).

Seja através dos planos lentos de Akerman, em que a câmera se demora na captura dessas imagens, seja através do registro frenético de Mekas, buscando registrar toda sorte de fragmentos - “eu registrei tudo. Eu não sei... o porquê” (LOST, LOST, LOST, 1976), ele diz em algum momento do filme - a cidade de Nova York é

apresentada sob uma atmosfera melancólica, como se houvesse uma espécie de estranhamento desses que filmam com relação à cidade. Sobre a relação entre o estranho e a melancolia, Bowring nos diz que

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

Esse distanciamento nos faz retornar à ideia de paisagem para Jean-Luc Nancy (2005), em que aquele que olha se vê numa posição de infinito distanciamento. É justamente o termo *uncanny* - estranho - a intitular o texto de Nancy sobre a paisagem: *Uncanny Landscapes*. Há uma espécie de estranhamento constitutivo na relação com a paisagem, já que diferente do país, ela está menos propensa a qualquer reivindicação de pertença, como existe com a pátria, por exemplo. Os limites da paisagem, para Nancy, compreenderiam esta abertura - uma abertura que tende ao infinito, ao que não pode ser medido, contabilizado. Em Mekas, não só ele próprio estranha a paisagem, como esta não devolve o olhar. Se a pátria reclama os seus, reconhece-os e até mesmo os convoca - a exemplo dos tempos de guerra, dos alistamentos - a paisagem está colocada como uma relação fugidia, instável. Bowring (2016), como Nancy, também vai nas raízes etimológicas das variantes francesas do termo para falar deste estranhamento: o termo francês *dépaysement* une o estranho precisamente com o estado de estar desorientado na paisagem, que literalmente significa estar fora do país (pays)” (BOWRING, 2016, p. 79, tradução nossa).

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

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

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



Figura 3 – Acima, cenas de *Notícias de casa* (Chantal Akerman, 1976). Abaixo, cenas de *Walden* (Jonas Mekas, 1968).

A sensação de distanciamento que pode ser intuída nas imagens do filme de Akerman em seus percursos pelas ruas e estações de metrô, por exemplo, é ainda mais evidenciada na cena acima, em que a câmera se distancia lentamente da paisagem. Não há trilha sonora, apenas o som diegético da cena, composta pelo barulho do mar e do motor do barco que se afasta. Também não há cortes ou elipses, e o plano dura numa única tomada até o encerramento do filme – ao contrário da cena de Mekas, cuja montagem é fragmentada e acelerada. A melancolia na relação com a cidade se presentifica na própria materialidade da imagem, no modo como se dá o registro. E Akerman revela sua plena consciência dessa dimensão sensível do cinema. Em entrevista, ela relata sobre a experiência de assistir a um filme de Michael Snow e a percepção que lhe veio, com isso, desse aspecto material da imagem fílmica.

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

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



Figura 4 – Cenas de *Walden* (1968).

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

Tais imagens filmadas são tão habitáveis, para ele, quanto o “mundo real” porque há, nelas, uma dimensão tátil, como quando Toni Morrison fala sobre a constituição de uma atmosfera como “o paradoxo exato de ser tocado, como que de dentro” (MORRISON apud GUMBRECHT, 2014, p. 13). Tais atmosferas não funcionam exatamente como metáforas, mas enquanto dimensão sensível das imagens que nos chegam quase que corporalmente. Assim, o não pertencimento, a fissura de identidade desses cineastas se faz a todo momento através das imagens, das paisagens, dos deslocamentos. Em vários momentos de seus filmes, Mekas também se coloca como essa figura estrangeira que percorre as ruas de uma cidade que não a sua, registrando seus percursos e errâncias no intuito de mostrar o que ele chama do “desespero dos países pequenos”.

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

Como traço de memória, a paisagem é imbuída de emoções. É possível pensar a paisagem, nesses filmes, não apenas como construção de um ponto de vista distanciado colocado à contemplação, mas como instância que se constitui na própria inserção desses cineastas no espaço - embora, mesmo quando atravessada, tais paisagens continuem a evocar o “infinito distanciamento” de que fala Nancy. Uma presença - a dos realizadores - que instaura a construção de uma ausência, de um vazio. Desse modo, quando comenta sobre *Germania anno zero (Alemanha, Ano Zero, 1948)*, de Roberto Rossellini, por exemplo, Giuliana Bruno (2018) nos fala de uma prática em que o próprio caminhar do personagem pelas ruínas constrói a cidade enquanto paisagem esvaziada.

Este passeio constrói a cidade como uma paisagem de vazio, escombros e detritos (...) e revela como os traços de suas ruínas são deixados no tecido urbano para moldar seu presente e mapear o futuro (BRUNO, 2018, p. 48, tradução nossa).

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

Como nas teses de Walter Benjamin sobre a História, na obra de Akerman a imagem do passado só aparece num lampejo. O holocausto do povo judeu, por mais determinante que tenha sido para a constituição de sua pessoa e por mais onipresente que seja em sua obra, só aparece em seus filmes filigranado, nunca como um tema à parte, mas como uma sobrevivência do passado que interpela o tempo presente. A imagem do passado ressurgue como uma dor infinita que habita seus filmes (LEANDRO, 2010, p. 97).

Não aquela memória ligada à identidade, mas uma paisagem que se faz e refaz enquanto espectro, lampejo. Como quando Jonas Mekas diz, ao final de *Lost, Lost, Lost*, que ali tinha pela primeira vez uma relação com aquele lugar, aquela praia, aquelas pessoas. Mas é uma memória surgida a partir mesmo da fissura, da impossibilidade, da falta. Uma identidade fundada na própria ausência de pertencimento com aquele lugar - ao mesmo tempo que há, também, certo

engajamento com esse espaço, um desejo de registro, de afeto. Uma memória que emerge em alguns momentos e em outros se mostra escorregadia, falha. É justamente essa atmosfera, marcada pelo desencanto, pela perda de qualquer vislumbre de esperança coletiva e por um sentimento de falta de sentido que se presentifica nas imagens desses filmes.

Em Mekas e Akerman, portanto, essa dimensão da memória se faz em seu caráter inconcluso - tudo parece ter sido perdido para sempre e o cinema surge como desejo de vida, em alguma medida. Por isso, dois cineastas cujas obras não estão dissociadas de um aspecto autobiográfico. No entanto, não é de modo algum uma autobiografia que tenta dar conta da vida enquanto trajetória linear, cuja relação entre os acontecimentos seria de causa e efeito. Ao contrário, a dimensão da vida aparece em seu caráter fragmentário, fugidio e incerto. São filmes de caráter mais ensaístico, em que a vida não surge como algo apreensível em sua totalidade cronológica.



Figura 5 – Cenas de *Notícias de Casa* (1976).

A filmagem do percurso pela cidade, tanto para Mekas quanto para Akerman, se dá constantemente na imbricação de uma instância subjetiva que atravessa as paisagens dessa metrópole tão marcada pelo trânsito contínuo de pessoas, carros, metrô. Os ambientes de passagem, as ruas e avenidas, em seus filmes, adquirem uma atmosfera própria. Para além do que caracteriza a cidade estadunidense como espaço existente na realidade, ela surge aqui como a Nova York de Akerman, ou a Nova York de Mekas. Assim, suas obras fornecem uma “leitura subjetiva das imagens,

oferecendo, assim, um retrato da vida na cidade de uma perspectiva coletiva e autobiográfica ao mesmo tempo” (ÁLVAREZ, 2015, p. 90, tradução nossa).



Figura 6 – Cenas de *Lost, Lost, Lost* (1976).

Na primeira imagem acima, ainda dos rolos em preto e branco de *Lost, Lost, Lost*, Mekas filma um de seus passeios pela cidade e pelos parques. Nesse momento, ele fala de si mesmo na terceira pessoa:

Sabe-se muito pouco sobre esse período da vida de nosso protagonista. Sabe-se que ele era muito tímido e muito solitário durante esse período. Ele costumava fazer caminhadas longuíssimas. Ele sentia-se muito próximo do parque, das árvores, da cidade. (LOST, LOST, LOST, 1976).

159

Nesse percurso deslocado pelo espaço, contudo, por vezes um fragmento de paisagem vem revelar uma frágil sensação de pertença. Como quando Mekas narra, ao fim do filme, já em suas filmagens coloridas:

Às vezes, ele não sabia onde estava. O presente e o passado descontínuos, sobrepostos. E então, já que nenhum lugar era realmente seu, nenhum lugar era realmente seu lar, ele tinha esse hábito de se apegar imediatamente a qualquer lugar. (...) Ele lembrou-se de outro dia. Dez anos atrás ele sentou-se nessa praia. Dez anos atrás, com outros amigos. As memórias... As memórias... Tenho memórias novamente. Tenho uma memória deste lugar. Já estive aqui antes. (LOST, LOST, LOST, 1976).

E aqui talvez seja possível, como faz Ângela Prysthon (2013), pensar na articulação entre memória e utopia.

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

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

Por fim, ambos os cineastas são como que figuras desterritorializadas na paisagem, tecida a partir do olhar estrangeiro que estranha esse espaço e o transforma a partir de um relato, de um diálogo entrecortado, de uma narração que parece não seguir nenhuma cronologia. Não se trata, portanto, de registros documentais de uma realidade “tal qual” se é, mas de uma reinvenção e imaginação dessas espacialidades a partir de tais filmagens. Como quando Mekas se dá conta que, ao filmar Nova York, é também seu passado que atravessa a imagem. “Na verdade, estou filmando minha infância, não Nova York. É uma Nova York de fantasia - ficção” (MEKAS, 2012, p. 133). Akerman e Mekas não apenas registram os espaços e paisagens, mas os inventam, criam sua própria geografia.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No percurso pelas abordagens teóricas sobre a relação entre cinema e espaço, o que se buscou neste artigo foi discutir a respeito dos filmes de Chantal Akerman e Jonas Mekas a partir desses deslocamentos pela paisagem, concebendo o cinema de ambos não apenas como registros documentais de suas errâncias urbanas, mas como filmografias que criam, elas próprias, uma espécie de mundo próprio, de paisagens pelas quais percorremos como se elas guardassem mesmo uma dimensão tátil, capazes de nos tocar quase que fisicamente. Paisagens que, segundo Giuliana Bruno, atravessamos como caminhos. Nós, os espectadores, como “um corpo fazendo viagens no espaço. Pode-se dizer que a aliança de cinema e arquitetura ao longo do caminho perceptivo envolve uma abordagem peripatética” (BRUNO, 2018, 78, tradução nossa).

É nesse sentido, portanto, que um conjunto de imagens fílmicas podem constituir, como diz Denilson Lopes, os “lugares a que nunca fui. Lugares em que nunca deixei de estar” (LOPES, 2012, p. 9). Há uma relação afetiva, uma vivência quase física de nossos corpos com os espaços desse repertório de imagens, cenas e fragmentos de filmes que guardamos conosco. E é a persistência de algumas dessas imagens, aquelas que “insistiram um pouco mais” (LOPES, 2012, p. 11), que nos instiga a refletir sobre elas. Não para desvendar-lhes algum sentido oculto, não pensar delas alguma coisa, mas com elas. Atravessar as imagens, percorrê-las como caminho.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavras e o fantasma na cultura ocidental*. UFMG, 2007.

AKERMAN, Chantal. A propósito D’Est. **Devires**: Cinema e Humanidades, v. 7, n. 1, p. 60- 67, 2010. Disponível em: <https://www.devires.org/produto/revista-devires-v-7-n-1-dossie-chantal/>. Acesso em: 14 jun. 2022.

AKERMAN, Chantal. Chantal Akerman: The Pajama Interview. Por Nicole Brenez. Especial Chantal Akerman. **Lumière**. Viena, 2011. Disponível em: GRAN ENTREVISTA CON CHANTAL AKERMAN: THE PAJAMA INTERVIEW, POR NICOLE BRENEZ (elumiere.net). Acesso em: 13 jun. 2022.

ÁLVAREZ, Iván Villarrea. **Documenting cityscapes**: urban change in contemporary nonfiction film. Nova York: Columbia University Press, 2015.

- BIONDILLO, Rosana. **Walter Benjamin e os caminhos do flâneur**. 2014. 142 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.
- BOWRING, Jacky. **Melancholy and the Landscape: Locating Sadness, Memory and Reflection in the Landscape**. Routledge, 2016.
- BRUNO, Giuliana. **Atlas of emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film**. New York: Verso, 2018.
- COHAN, Steven; HARK, Ina Rae (Eds.). **The road movie book**. Psychology Press, 1997.
- CUNHA, Mariana. As formas da materialidade: quadro, escala e afeto no cinema de Ramsay. **Significação**. São Paulo, v. 45, n. 49, p. 96-112, jan-jun. 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/137394>. Acesso em 13 jun. 2022.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Atmosfera, ambiência, Stimmung: Sobre um potencial oculto da literatura**. Tradução: Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC Rio, 2014.
- I Don't Belong Anywhere: The Cinema of Chantal Akerman**. [Filme]. Direção de Marianne Lambert, produção de Marianne Lambert. Bélgica, 2015. 68 min. color. son.
- KEHL, Maria Rita. A melancolia em Walter Benjamin e em Freud. *In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL POLITICAS DE LA MEMORIA*, 3., 2010. Buenos Aires, 2010. Disponível em: [khel_mesa_42 \(jus.gov.ar\)](http://khel_mesa_42(jus.gov.ar)). Acesso em: 12 jun. 2022.
- LEANDRO, Anita. Cartografias do êxodo. Belo Horizonte: **Devires: Cinema e Humanidades**, v. 7, n.1, p. 94-111, jan./jun. 2010. Disponível em: <https://www.devires.org/produto/revista-devires-v-7-n-1-dossie-chantal/>. Acesso em: 14 jun. 2022.
- LOPES, Denilson. **No coração do mundo: paisagens transculturais**. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.
- LOST, Lost, Lost. [Filme]. Direção de Jonas Mekas, produção de Jonas Mekas. EUA, 1976. 180 min. color. son.
- MEKAS, Jonas. O filme diário. *In: MOURÃO, Patrícia (org.)*. Jonas Mekas. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil; Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2013. p. 131-142. Disponível em: [jonasmekas.pdf \(bb.com.br\)](http://jonasmekas.pdf(bb.com.br)). Acesso em: 14 jun. 2022.
- NANCY, Jean-Luc. Uncanny landscape. *In: The ground of the image*. Nova York: Fordham University Press, 2005, p. 51-62.
- Notícias de casa**. [Filme]. Direção de Chantal Akerman, produção de Alain Dahan. EUA, 1976. 85 min. color. son.
- PRYTHON, Ângela. Cinema, cidades e memória. **Cadernos de estudos culturais**, v. 5, n. 10, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/issue/view/291>. Acesso em: 14 jun. 2022.

VEIGA, Roberta. A estética do confinamento em Chantal Akerman. 2009. **Revista Cinética**. Disponível em: Cinética (revistacinetica.com.br). Acesso em: 10 jun. 2022.

VEIGA, Roberta. Quantos quadros cabem no enquadramento de uma janela? **Devires: Cinema e Humanidades**, v. 7, n. 1, p. 70-93, 2010. Disponível em: <https://www.devires.org/produto/revista-devires-v-7-n-1-dossie-chantal/>. Acesso em: 14 jun. 2022.

WALDEN: Diários, Notas e Esboços. [Filme]. Direção de Jonas Mekas, produção de Jonas Mekas. EUA, 1968. 185 min. color. son.

SOBRE A AUTORA

Larissa Veloso Assunção

Mestra em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9758127887971025>

E-mail: larissaveloso2013@gmail.com

COMO CITAR ESTE ARTIGO

ASSUNÇÃO, Larissa Veloso. Deslocamentos na paisagem: melancolia nos filmes de Chantal Akerman e Jonas Mekas. **Passagens: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza**, v. 13, n. especial, p. 138-163, dez. 2022. DOI: 10.36517/psg.v13iesp.80883.

RECEBIDO EM: 15/06/2022

ACEITO EM: 17/08/2022

PUBLICADO EM: 31/12/2022



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional