

ARTIGO



FOTO: LIMSON/SHUTTERSTOCK



NÃO É UM FILME CASEIRO

OS FILMES SOBRE OS QUAIS é mais difícil escrever são aqueles que, de alguma forma, tocam em porções da nossa vida que não deveríamos ou não gostaríamos de encarar. Quando isso ocorre, quando não há distanciamento, partimos para a fúria cega ou para o amor deslavado. Com *Não é um filme caseiro* (*No home movie*), de Chantal Akerman, o tempo é esse elemento difícil de tocar. O tempo é desconhecido e conhecido: não se sabe o que vem pela frente, mas se sabe que algo vem.

O filme

No início, há o vento. Um vento que se choca com uma árvore no meio do deserto, numa paisagem sem nome. Corta para um parque. Uma paisagem verdejante, um homem sentado. Sem nome. Se pinçadas isoladamente, essas cenas pouco revelam. Mas o vento que sopra violentamente, fingindo a calma, é a síntese de *No home movie*, o último filme de Chantal Akerman. Um filme sobre sua mãe e o envelhecer das duas.

Costuma-se definir o cinema de Akerman como hiperrealista, e não por acaso: a mulher que é dona de casa pela manhã e se prostitui à tarde, em *Jeanne Dielman 23 Quai du Commerce 1080, Bruxelles*, não nos ilude cortando batatas ou arrumando a cama para uma câmera que não se move – ela corta batatas e arruma a cama durante um tempo insuportavelmente longo, mas que, se reduzido, não seria capaz de refletir uma parcela da vida morosa e claustrofóbica levada por Jeanne. Já em *No home movie*, o hiperrealismo se confirma no retrato do envelhecimento. Não se finge envelhecer, se envelhece.

Filmo todo mundo, especialmente você

Natalia, a mãe, foi a palavra que se fez verbo na boca e nos filmes de Chantal. Nos filmes sobre imigração (*D'Est* e *De l'autre côté*), na negação velada da tradição judaica e na falta de um solo para chamar de seu (*Lâ-bas*), na rotina excruciante e lenta da dona de casa (*Jeanne Dielman*), na afronta aos “bons modos de moça” (*Saute ma ville*), Natalia como que observa, pela janela, a filha a brincar na rua. Chantal narra como quem ergue a voz para tentar acertar o passo com a mãe, o que os filhos fazem quando tentam desafiar os pais. Desafiar revelado no palavreado da mãe, que afagava após apedrejar, nas cartas lidas por Chantal (num tom monocórdio e sem muita emoção) em *News from home*. Em 2015, o silêncio. Não se narra o tempo que escorre entre os dedos, se vive. Chantal tenta gravar a imagem da mãe, mesmo já debilitada e desejando ardentemente dormir. Ao se apoiar em uma espécie de pufe, cai. Cai, mas não derruba a câmera. Continua a filmar. Há uma consciência do gravar a imagem no tempo antes de gravá-la na memória da câmera.

A composição dos quadros é milimétrica e precisa, como nas obras de Edward Hopper, nas quais as mulheres, imersas em si mesmas, olham para janelas e ruas como quem busca sentido no mundo a partir de sua própria alma. Já Chantal busca, na clausura do apartamento, o retorno incessante ao ninho, uma forma de se aproximar da mãe, de fazer dela seu objeto mais uma vez – desta vez não por meio de narrações, de metáforas. É o ser Natalia presente.

Filmo para mostrar que não há distância no mundo

É o que responde Chantal para a mãe quando esta lhe pergunta sobre a câmera mirrada para a tela do computador, durante uma conversa pela internet. “Filmo para mostrar que o mundo é pequeno”, diz, na sequência. Mesmo assim, a distância física entre as duas é perceptível – por mais que a mãe diga que quer tomar a filha nos braços e niná-la, quando Chantal volta para casa não há cena de abraços ou beijos efusivos. Na úni-

ca cena de carinho, quando a mãe cochila vendo TV e a filha a beija, não vemos o rosto, nem o gesto. É como se o mistério desse relacionamento fosse tamanho que não nos coubesse entendê-lo.

Virginia Woolf, em *Um teto todo seu*, falava sobre “o fato de que os romancistas têm um jeito de fazer-nos crer que os almoços são invariavelmente memoráveis por algo muito espirituoso que se disse ou muito sábio que se fez”¹. Em *No home movie*, muitas cenas de afeto e intimidade entre mãe e filha surgem em pequenos momentos, como quando se sentam à mesa para almoçar e a má alimentação da mãe é motivo de briga, sendo usada como *leitmotiv* para que se desenrole uma conversa sobre a negação do pai de Chantal ao judaísmo e aos campos de concentração. É tempo de descobertas: a mãe conta coisas que até então a filha não sabia e vice-versa. A mãe diz para a empregada que não quer comer, nem preocupar a filha com uma ligação recebida. Ambas consentem no segredo. Segredo esse que Chantal só deve ter descoberto na hora de editar o filme. A refeição é o momento sagrado. É a partilha do pão e da palavra. É o momento em que a distância encurta, no qual há maior frontalidade entre os seres. Todos unidos em um único propósito.

A distância diminui quando Chantal volta para casa. Mas a distância entre a vida e a morte da mãe também diminui. Não há mais tempo para estar longe. A mãe dorme, como fazem os idosos quando estão doentes; é como se a consciência divina lhes dissesse: “Não há mais tempo”. Temos uma imagem de uma câmera na mão, com a tela em branco e o barulho da rua. E voltamos ao vento barulhento do início, que cessa.

Je suis partie

Em *Lâ-bas* (2006), Chantal afirma que as mulheres se suicidam em todas as partes do mundo, numa espécie de exílio. “Mulheres que sonhavam com algo. Com o quê? Sem dúvida não sabiam”. Fazia poucos meses que Natalia tinha deixado a filha. O testamento. E ainda não há resposta para a sua pergunta.

O cinema de Chantal Akerman foi sempre um cinema de chegadas e partidas. Partidas da filha, partidas da mãe, chegadas no apartamento escuro, andando de caminhão na estrada ou ainda o cansaço dos imigrantes na chegada da União Soviética. Imigrantes como ela. Como a mãe, marcada na carne pela dor do holocausto. A mãe, resignada em seu judaísmo, e a filha, sedenta de história e de terra. Era – e é – um cinema proeminentemente pessoal. Não há uma fronteira clara entre a atuação e o ser: os dois se confundem. Não há cinema de Chantal Akerman sem Chantal Akerman na tela.

Ela estava sentada de costas para a câmera, imóvel, em um quarto, com a cama meio arrumada, quando disse que ia partir, em *Je tu il elle*. Em 2015, ela fala sobre como era jovem, de cabelos escuros e olhos verdes. A idade lhe tirou a cor dos cabelos, mas os olhos continuaram os mesmos. Olhos sedentos do que não viveu.

Em *No home movie*, ela não está de costas para a câmera. Está de lado e enxuga as lágrimas. Levanta-se e fecha a cortina do seu quarto no apartamento da mãe. Sai andando para fora do quadro. Não haverá mais festas de aniversário, comemorações, almoços ou conversas ao vivo pela internet. Não haverá mais filmes caseiros ou filmes não caseiros. Houve o tempo. O tempo é a fronteira entre a vida e a morte. A ferida que sangra, mas na qual ninguém toca. A morte é o indizível. O indizível fecha a cortina. Encerra-se um ciclo. Não há nada mais para vermos ali. Não há mais nada para ver, pois não nos resta mais nada.

Texto selecionado do no *Edital Filme Cultura Edição 63*

♦ **WALESKA ANTUNES** é formada em Cinema e Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar). Participou do Núcleo de Críticas Cinematográficas do SESI (Curitiba/PR) em 2016.

REFERÊNCIAS

1. WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Circulo do Livro, 1990. p. 15.



FOTO: LIAISON GINEMONDIA/PHOLIC